

HA 4.810  
1997/5



HA 4810

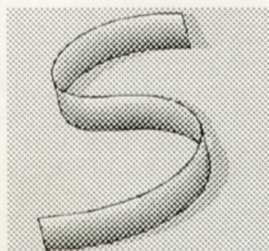
*A mozgófénykép, 1911*

---

*A filmmontázs, 1926*

---

*A cseh film formanyelve*



**FILMSPIRÁL**

**10**

III. évfolyam (1997) 5. szám  
Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával

*Szerkesztőbizottság:*

Györfly Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

*Olvasószerkesztő:*

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral

**A**

# **MOZGÓFÉNYKÉP.**

**A KINEMATOGRAFIA  
FEJLŐDÉSE, LÉNYEGE ÉS JELENTŐSÉGE.**

**IRTA:  
F. PAUL LIESEGANG**

**NÉMET EREDETIBŐL FORDITOTTA ÉS BŐVITVE ÁTDOLGOZTA:**

**KOZMA SÁNDOR,  
A KAPOSVÁRI „APOLLÓ SZINHÁZ” IGAZGATÓJA.**



---

**1911.**  
**SOMOGYI NAPLÓ NYOMDAI INTÉZETE**  
**Kaposvár, Korona-utca 10.**

## A kinematográfia fejlődése

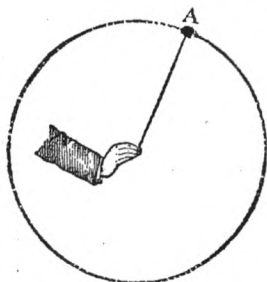
### Bevezetés

A kinematografikus kép csodás hatása szemünk tökéletlenségén alapul.

Amit mi a fehér vászon-lapon látunk, az a valóságban különálló képeknek sorozata, melyek a tárgyat, illetve cselekményt a mozgásnak mindig újabb s újabb pillanatában ábrázolják s amelyek gyors egymásutánban sorakoznak egymás után. Hogy ezek az egyes képek egész, azaz élő (mozgó) képpé alakuljanak, ezt a „fénybenyomás időtartama” idézi elő. Szemünk ugyanis a felfogott benyomást nem engedi rögtön ismét elmosódni, hanem bizonyos ideig – természetesen csak egy pillanat tört részéről lehet itt szó – fenntartja. Ennek következtében a gyors egymásutánban egymást követő benyomások egymásba folynak.

Szemünk ezen tulajdonságát a mindennapi életben is megfigyelhetjük. Önök már bizonyára ismerik a következő kísérletet, mely egyébként könnyen megcsinálható. Ha a sötétben egy izzó gyufát (silány gyártmányut) közepes sebességgel ide-oda lengetünk, akkor nem egy tova mozgó fénylő pontot látunk, – mint ahogy lenni kellene, – hanem egy tüzes ívet.

Pontosabb idevágó kísérleteket először d’Arcy lovag végzett 1765. évben. Ő egy izzó széndarabot lengetett maga körül gyorsuló sebességgel. Végre beáll a pillanat, amikor a fénylő körív éppen zárul, azaz összeér. Így tudjuk meg: a fénybenyomás egy ponton, pl. „A” ponton az 1. ábrában, annyi ideig tart még, mint amennyi időre szüksége van a szénda-



1. ábra. A fénybenyomás időtartamának megállapítására szolgáló kísérlet

rabnak a körív lezárására. Ily módon [d'Arcy] úgy találta, hogy a szemben a fénybenyomás időtartama kb. 1/8 másodperc.

### **A csodakorong s feltalálásának története.**

Az első képszerkezet, amely a szem ezen tulajdonságán alapult s így a mozgófénykép ősapjának nevezhető, az 1825-ben feltalált csodakorong volt, másképp Thaumatropon. Kemény papírlap, mindkét oldalon rajzzal, előlapján pl. egy madár, hátlapján kalitka. A papírlapot mindkét oldalán a rákötött fonállal mozgásba helyezük. Gyors forgásban a madarat a kalitkában ülve fogjuk látni. (...) Ajánlatos mindkét fonalnak mindkét végét csomóval ellátni. A zsinórokat kezünkbe vesszük s hüvelyk- s mutatóujjunk közt forgatjuk, akkor a korong sebes forgást végez.

Hogy jöttek a csodakorong feltalálására, arról az angol Babbage matematikus érdekes dolgokat beszél. Egy napon azt kérdezte tőle John Herschel, a híres tudós: Hogyan lehetne egy pénzdarabnak mindkét oldalát egyszerre látni? Azután meg is mutatta a tréfásan feltett feladat megoldását is. A pénzdarabot az asztalon az élén megpergette. Önök által is könnyen megcsinálható kísérlet.

A kísérlet még úgy is végezhető, hogy a két pénzdarabot két tű közé szurva, fuvással forgásba hozzuk. Egy ízben Babbage Dr. Fitton barátjával beszélgetett e kísérletről; pár nappal később azután ez egy kis játékszert mutatott be, amit ő gondolt ki s amivel a Herschel-féle kísérlet gyönyörűen bemutatható: a csodakorong volt.

### **Az életkerék (Stroboskop, Phenakistiskop.)**

A csodakorong rövidesen erős kereskedelmi cikké vált és nagyon elterjedt. E játékszer amilyen egyszerűnek látszik, oly fontos tételt foglal magában s bizonyára további eszmékhez adott okot. A talány kézenfekvő volt: nagyobb mennyiségű képet hasonló módon összeállítani. S tényleg röviddel rá, 1832-ben, a megoldást egyszerre ketten is megtalálták. A genti Plateu s a wieni Stampfer tanár egy-

mástól teljesen függetlenül állították össze az „Életkereket”. Az előbbi „Phenakisitiskop”-nak, az utóbbi „Stroboskop”-nak nevezte gépét.

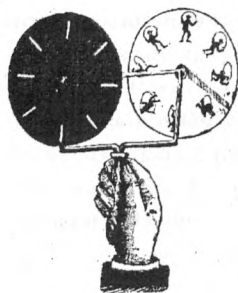


2. ábra. Az életkerék

Az életkerék gömbölyű kartonból áll, mely a szélein egyenlő távolságokban nyílásokkal van ellátva. E nyílások közt egy és ugyanazon tárgy különböző, egymást követő mozgási helyzetben van felrajzolva. A vízszintes tengelyen forgatható korongot (lásd 2. ábra) úgy helyezzük a tükör elé, hogy a nyílásokon át a tükörben a képek láthatók legyenek. Gyors körforgásban a képek egymásba folynak s mi a moz-

gó alak benyomását nyerjük. (...)

Ha azonban a korongot szemünk előtt forgatjuk s a nyílásokon át nézünk a tükörbe; akkor egy mozgó alak benyomását nyerjük. Akkor tudniillik a szem egy-egy pillanatra egyik képet a másik után látja gyors egymásutánban. A recehártya tökéletlenségénél fogva a képek most egymásba olvadnak és ennek eredménye egy mozgókép.



3. ábra. Az életkerék másik formája.

Később e műszeren különféle változásokat eszközöltek. A 3. ábra egy olyan alakját mutatja, amelyet már Stampfer jelzett. Ennél két együttesen forgó lemezt használunk, egy nyílásokkal, a másik képekkel van ellátva. Tükörre itt nincs szükség, mert a nyíláson át egyenesen a képeket látja az ember.

### A csodadob.

Legjobban elterjedt az a formája, amely (...) egy fából való cilinder, körskörül nyílásokkal. Bele egy papírszalagot teszünk, amelyen a képek vannak (4. ábra.) A dobot gyors forgásba hozzuk és ha most

a nyílásokon át nézünk, egy élőkép benyomását kapjuk. Sajátságos, hogy a csodadobot háromszor kellett feltalálni, míg a 60-as évek végén Amerikából behozták. 1833-ban Horner „Dae-daleum” néven pontosan leírta, 1860-ban Desvigne és végre 1867-ben még egyszer Lincoln szabadalmaztatta.



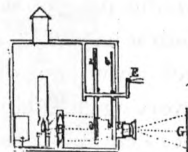
4. ábra. A csodadob.

#### Zsebkínematográf és mutoskop.

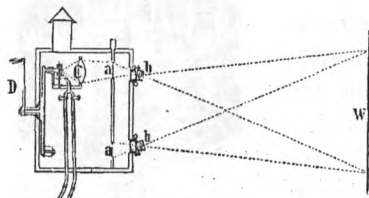
Hasonló sorsa volt egy másik formának is, az úgy nevezett „zsebkínematográf”-nak, amely a 90-es évek végén, mint újság jött forgalomba, miután előzőleg már kétszer, 1868. és 1886-ban feltalálták. (...) Ugyanezen az elven alapul a mutoskop, amelyet gyakran láthatunk pályaudvarokon is. Ennél egy garas bedobása után egy emeltyűt kell forgatni, mire aztán a lapok leesnek és egy nagyító lencsén át láthatjuk.

#### Az életkerék és vetítőkészülék összekötése.

Az első, aki az életkereket a fényképezőkészülékkel összeköttetésbe hozta, hogy „élő” képeket vetítsen a falra és nagyobb közönségnek, mint mozgóképeket bemutassa, Uchatius Ferenc volt, az osztrák tiszt. Ugyanaz az Uchatius, aki a róla elnevezett bronzacélt feltalálta. Első készülékénél, amely az 5. ábrán vázlatosan fel van tüntetve és amely 1845-ből származik, két együtt forgó lemezből álló életkereket használt, melyek közül az egyik, *a* és *b*, nyílásokkal volt ellátva, míg a másikon a transparensképek voltak. Egy másik használható készülék, amelyet Uchatius az 50-es évek elején konstruált és 1853-ban Bécsben bemutatott, szilárdan álló kép-lemezből állott; előtte objektivek koszoruja: minden *a* kép számára



5. ábra. A stoboskopikus képek vetítésére szolgáló első készülék



6. ábra Uchatiusnak második javított készüléke  
stroboskopikus vetítésre

egy objektív *b* van (l. a 6. ábrát). A lámpa és a vetítő-lencse *C*, *D* emeltyü segítségével a képlemez mögött körben olyan gyorsan forgatható volt, hogy a transparens képecskéket egymásután megvilágította és a falra vetített. Gyors forgatásnál a képek oly gyors egymásutánban jelentek meg, hogy a nézők egyetlen élőkép benyomását nyerték.

A projekciós Stroboskopot, amely egy lassan forgó képlemezből és egy gyorsan mozgó, nyílásokkal ellátott korongból áll – amint ma is a vetítéseknél használni szokták – 1871-ben az angol Ross írta le, miután kevéssel előtte az amerikai Brown és Heyl ilyenféle elmés készülékeket ugrásszerűen mozgatott képlemezzel készítettek. A 80-as években a francia Reynaud szorgalmasan foglalkozott az a problémával, hogy az életkerék képeit nagyítva a vetítő falon mutassa be; az ő sajátos, a tükördobbal ellátott berendezésénél, amelyet Praxinoskop-színháznak nevezett el, a transparens kép egy dobon van, később egy hosszú szalagon.

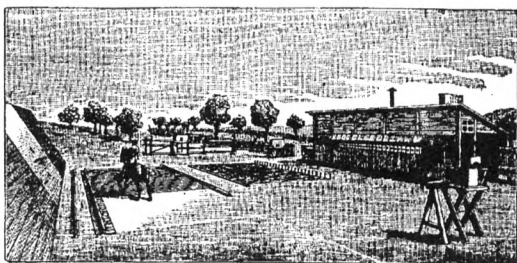
### A mozgófénykép kezdete.

A képeket, amelyeket az életkerékkel bemutattak, először természetűen rajzolták. Csak az 50-es években jöttek rá, hogy a fényképezést használják a képek előállítására. A fényképész dolga nem is volt olyan könnyű, hiszen arról volt szó, hogy egy mozgó alakról gyors egymásutánban egy sereg pillanatfelvételt csináljon. És ehhez nem voltak abban az időben kielégítő segédeszközök. A gyorsfényképező készülékek (Schnellfeuer-Cameras), amelyeket a következő évtizedben különböző oldalról feltaláltak és részben elkészítettek, – Coleman Sellers, Dumont, Ducos du Hauron és Mollard szereztek e téren nagy érdemeket – még nem sokat értek: a fényképező lemezeknek még nagyon csekély érzékenységek volt,

hogyan olyan gyorsan lehetett volna dolgozni. Egyelőre primitív mód-  
dal kellett megelégedniük. Minden egyes kép külön felvételtől szár-  
mazik. A kávé szűrőcső urnak tehát 9-szer gondosan előkészített  
állást kellett elfoglalnia és minden alkalommal csendesen viselked-  
nie. Ez az eljárás bizonyára nagyon körülményes volt és semmi esetre  
sem kelthetett természetes hatást.

### Muybridge első sorozatos felvételeinek előállítása.

Csak az amerikai fényképészek, Muybridge-nak sikerült erőszak-  
os eszközök felhasználásával futó állatokról helyes sorozatos fel-  
vételeket csinálni. 24 fényképezőkészüléket használt, amelyek sor-  
ban egymás mellett állottak s melyek előtt párhuzamosan halad a  
ló pályája. A pályán keresztbe, mint a 7. ábráról elképzelhető, 24  
vékony fonál volt kifeszítve, amelyeket az állatnak egymásután el  
kellett szakítani; minden készülékhez fonál vezetett és pedig úgy  
volt elrendezve, hogy egy fonál elszakadásakor az illető gép pilla-  
natára működésbe helyeztetett. Ily módon a futó állatról gyors egy-  
másutánban 24 felvételt készített. (...) Muybridge állítólag erre a  
célra félmilliónál több fényképlemezt használt fel.



9. ábra. Muybridge berendezése a sorozatos fényképezéshez.

### A sorozatos fényképezés javítása Anschütz által.

A felvételek a maguk idejében nagy és megérdemelt feltűnést kel-  
tettek; hanem az eredményt hamar felülmulta Anschütz, a pilla-

nat-fényképészet atyamestere. Anschütz hasonló módszerrel kezdte meg munkáját 1885-ben és nagy energiával dolgozott rajta. Mig Muybridge legtöbb felvételénél alig nyert többet árnyékvonalaknál, német követőjének képei már minden árnyalatot és minden egyes részletet visszaadtak. Sőt a felvételek olyan élesek voltak, hogy használat végett az Anschütz által föltaalált Schnellseher-ben (pillanatig-látó) meg lehetett nagyítani.

Anschütz képeinek szemléltetésére még egy elmés műszert, az elektromos Schnellseher-t (pillanatig-látó) készítette. Az egyes képek üveglapra vagy celluloidra kopirozva egy nagy átmérőjű és gyorsan forgó korongnak a szélére vannak elhelyezve. Ha egy kép pontosan az ablakocská előtt van, amelyen át a nézők tekintenek, akkor azonnal egy Geisler-féle cső megvilágítja.

### **Marey, a modern kinematográfia megalapítója.**

Eközben a Chronofotográphiát – így nevezték a sorozatos képek előállítására szolgáló eljárást – Franciaországban jelentősen tökéletesítette Marey tanár. Először a madárrepülés módja után érdeklődött és miután Muybridge készüléke nem volt erre alkalmas



8. ábra. Marey fényképező puskája

maga próbált egy célszerű készüléket összeállítani. Első modelljéhez, az 1882-ből fényképező puskához az ösztönzést Jansen fényképező revolveréről vette, amelyvel ez a híres csillagász 1874-ben a Vénusz elvonulását egymásra következő pillanatok sorozatában megörökítette.

A fényképező puská és kezelése a 8. ábrán látható. Elül a csőben van az objektív, hátul, a zár helyén, az objektívvel szemben a fény iránt érzékeny lemez. Ha a kakast megnyomjuk, egy óraszerkezet

forgásba hozza a lemezt, de a forgás ugrásszerűen történik, úgy, hogy a lemez egyik a másik után kerül a megvilágítás helyére és

ott egy pillanatig megáll. A megvilágítást az egyidejűleg mozgásba hozott zárlemezrel szabályozzák. Ezzel a készülékkel másodpercenként 12 felvételt lehet csinálni. A képek azonban csak egy cm. nagyok voltak fény- és árnyékrészletek nélkül.

Az eredmény további kísérletre buzdította, de nem elégitette ki Mareyt, hanem tudományos alapossággal újabb módszereket dolgozott ki, amelyek az állatok és emberek mozgási jelenségeiről folytatott kutatásai számára értékes eredményeket szolgáltatottak. 1888-ban áttért papírszalag negatív használatára, amelyeket ugrásszerűen mozgatott a lencse mögött és amelyekre gyors egymásutánban nagyszámu felvételeket csinált. Ezzel Marey először alkotott olyan berendezést, amely a mi mai kinematográfiai fölvevő-készülékünknek megfelel.

A haladás rendkívüli volt! Mig Muybridgének és Anschütznek, hogy 24 fölvetelnek a sorozatát nyerjék, 24 fényképező gépre volt szükségük, Marey ugyanezt megtette egyetlen géppel. Itt már a képek számát csak a negatív szalag hossza korlátozta.

### **A modern kinematográfia kialakulása.**

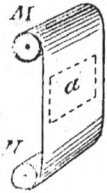
A kinematográfia fejlődésére a legnagyobb jelentőségű a celluloid-filmszalag bevezetése volt, amely abban az időben történt; az anyag persze távolról sem volt olyan jó, mint ma. Hamarosan azután a föld minden részén különböző, sokoldalú gépekkel gazdagították a vetítő eljárást, hanem a Lumière-testvérekre maradt a föladat, hogy a mozgóképeket egészen népszerűsítsék. Ez a 90-es évek közepén történt. A modern kinematográfiai kifejlesztésén sok ember munkálkodott; különös érdemeket szereztek e téren Skladnowsky és Messter Németországban; Demeny (Marey munkatársa) és a Lumière-testvérek Franciaországban; Friese Greene (aki már 1889-ben sikra szállt), Birt Acres és Robert Paul Angol-országban; Edison, Jenkins, Casler és Urban Amerikában. Egyiknek ezt, a másiknak azt köszönhetjük. Ettől el akarunk tekinteni, különben nagyon részletekbe mennénk.

A „kinematograph” szót, amely görögből származik: kinema a mozgás (kinemata a mozgások) és grapho írok, följegyzek, a Lumière-testvérek vezették be, miután Bouly egy francia szabadalmon 1892-ben először használta. Számos más neve közül főleg a „bioskop” maradt fenn (szintén görög szó: bios az élet és skopeo látok).

### A kinematográf lényege és működése.

#### A fölvevő-készülék működése.

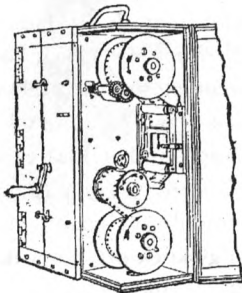
Hogyan működik a fölvevő-készülék, azt legjobban úgy képzelhetjük el, ha egy egyszerű „Kodak” -ot veszünk a kezünkbe. A szerkezet



a 9. ábrán van vázlatosan feltüntetve.  $M$  hengeren a világosság iránt érzékeny filmszalag van, amely az  $N$  hengerre csavarodik,  $O$  az objektív és  $S$  az elzáró-készülék. Hogy fölvételt készíthessünk, az elzáró lemezt meg kell forgatni. Ekkor a nyílás  $T$  elvonul az objektív előtt, fény szűrődik be és megvilágítja a filmszalagot. Most egy

9. ábra. Egy filmkamara váza.

másik képet kell készíteni. Ehhez először az  $N$  henger forgatása által a filmet egy akkora darabbal kell tovább huzni, amilyen nagy az a kép. Ha ez megtörtént, az elzáró lemezt ismét megforgatjuk. Ugyanezt kell tenni a harmadik, negyedik, ötödik képpel: először tovább huzni a filmet, aztán megforgatni az elzáró lemezt.



10. ábra. Kinematográfiai fölvevőkamara.

Képzeljünk a kamarába egy szerkezetet, amely ezeket a változtatásokat önműködőleg elvégzi és megkapjuk a kinematográfiai fölvevő-készüléket, amint a 10. ábrán látható. Csak egy emeltyűt kell forgatni, akkor a készülék mint egy gyors-tűzelő ágyu megindul és a filmszalagra gyors egymásutánban egy sereg felvételt csinál. Ezt a szerkezetet még később megbeszéljük.

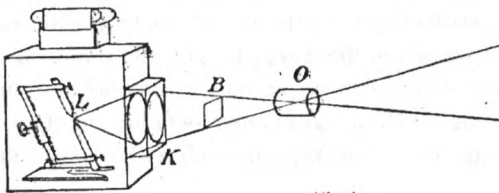
### A filmszalag és elkészítése.

A megvilágított filmet a sötét kamarában egy keretre vagy dobra kifeszítik és mint a Kodak-filmet, előhívják, rögzítik, kimossák és megszáritják. Akkor egy szalagot kapunk sok kis negatívképpel. Eből a negatívból kopirozás által kapjuk a pozitívfilmet. A filmszalagok mindkét szélükön egyenletesen át vannak lyukasztva (perforálva) és pedig úgy, hogy minden képre két oldalt 4–4 lyuk esik. Ez a perforáció, amelyet Edison talált fel, szükséges, hogy a vetítógép a filmet pontosan továbbithassa.

A filmszalag  $3\frac{1}{2}$  cm. széles, minden rajta levő kép  $2\frac{1}{2}$  cm. széles és körülbelül 2 cm. magas. Egyik kép majdnem ugyanolyan, mint a másik, csak ha több képet nézünk meg, látunk különbséget. És ez nem is csuda, hiszen rendszeren egy másodpercre 15–20 felvétel esik. A képek ilyen gyors egymásután következése szükséges, hogy ugrás nélküli, szép, egybefolyó képet kapjunk. Egy perc alatt körülbelül 1000 képet kapunk és mivel minden kép 2 cm. magas, 20 méter hosszúságu szalagot kapunk. Egy öt percig tartó jelenetre tehát 100 méter film szükséges. Ez első pillanatra soknak látszik, de ma már több száz méter hosszúságu felvételek sem ritkaságok.

### A kinematográfiai vetítő-(visszaadó) készülék működése.

Most nézzük meg, hogy a pozitívfilm segítségével hogyan vetítődik le élőképek alakjában az a jelenet, amely a kamara előtt lejátszódott. A szerkezet általában ugyanaz, mint minden vetítő-készüléknél. A 11. ábrán balról van a lámpa *L* fényforrással; az előlő falon két lencse *K* (Kondensor), amelyek a fénysugarakat összegyűjtik,

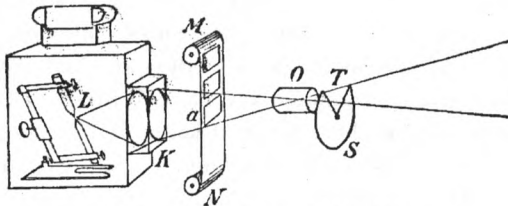


11. ábra. A vetítő-készülék váza.

átvilágítják a vetítendő képet és kúpalakban  $O$  objektívbe vezetik. Az objektív a sugarakat úgy továbbítja, hogy a transzparens  $B$  képből a vetítő falon egy éles vetített kép származik.

A nagyítás igen tekintélyes. Ha a kép, mint a kinematográf-filmnél,  $2\frac{1}{2}$  cm. széles és a vetítő ernyő  $2\frac{1}{2}$  m. széles, akkor a lineáris nagyítás 100-szoros, a képnagyítás 40,000-szeres. Természetes, hogy ehhez igen erős fényforrás szükséges.

A  $B$  kép helyett most – mint a 12. ábra mutatja – a filmet tesszük a fénykúpba, úgy, hogy először az első  $A$  képet vetítjük és most, hogy a vetítő ernyőn helyes vetítést kapjunk, a szalagot egyenlete-



12. ábra. A filmszalag a vetítő-készülékben.

sen tovább kell forgatni, mint azelőtt a kodakban, amelyet mechanikusan hajtottunk: a film minden egyes alkalommal egy pillanatra megáll. A megvilágítás helyén, nyugodtan áll, azután tovább megy és így tovább. A záró lemezre itt is szükség van; az objektívet tudniillik mindig abban a pillanatban kell elzárnia, mikor a film tovább megy, hogy a képek változását észre ne vegyük.

A vetítő-készülékben tehát olyan szerkezetre van szükségünk, mely a filmszalagot lökészerűen tovább mozgatja és amely minden kép-változásnál az objektívet elzárja. Tegyük fel, hogy volna egy ilyen kinematográf-szerkezetünk és tegyük fel tovább, hogy a szerkezet – akárhogy van is megalkotva – egyenletes „tempóban” működik: akkor a kép nyugodt állása ugyanannyi ideig tart, mint a kép változása. Vázlatosan ekkor a szerkezet működését következőképpen lehet

ábrázolni, ha a vastag vonal a szünetet, a pontozott pedig a változást jelzi:

B I L D 1 ..... B I L D 2 ..... B I L D 3 ..... \*

Ha együtt lennék a készülék mellett, hogy megmutassam a működését, először egészen lassan forgatnám. Ekkor a szerkezetben a következő folyamatot látnánk: A film pillanatra csendesesen áll, habár egyenletesen forgatom; most egy darabbal tovább megy; most megint nyugodtan áll és így megy egy-egy ugrással tovább. A filmszalagnak minden mozgása egy új képet hoz a megvilágított helyre, mely azután egy bizonyos ideig megáll. Míg én tovább forgatom, nézzünk a vetítő ernyőre, ott egyenletes váltakozással látunk: képet, – sötétséget, – más képet, – sötétséget, – más képet, – sötétséget és így tovább. Megfigyelhetjük, hogyan áll meg minden kép egy pillanatra; a filmszalag tovamozdulásáról itt semmit se vehetünk észre, mert ezen idő alatt a záró lemez (Blende) a sugarakat elzárja: innen a „sötétség”.

Azután, hogy a filmszalag tovamozdulását is láthassák, levennem a zárólemezt és megint egész lassan forgatnám. Most a vetítő falon láthatunk: képet, – a kép elmozdulását, – a következő képet, – elmozdulását és így tovább. Most tegyük föl megint a záró lemezt és forgassuk először lassan, azután mindig gyorsabban. Ekkor látunk: képet, – sötétséget, – képet, – sötétséget. Nemsokára azonban, gyorsabb forgatásnál, szemünk az egyes képeket és a sötét köröket nem tudja többé megkülönböztetni. Anélkül, hogy észrevennők, hogyan történik, a képek egymásba átmennek, a vetített kép életet nyer, az alakok mozognak.

Egy kis kísérlet jobban megvilágítja azt, amit éppen gyakorlatilag akartam megmutatni. Zárják be egyszer a bal szemüket és mozgassák közvetlen a másik szem előtt a jobb kezüket ide-oda – először lassan. Akkor ugyanazt látják, amit a kinematográfról mondtam: kép, – sötétség, – kép, – sötétség, és így tovább. Mozgassák azonban a kezüket ide s tova és nézzenek amellet az ab-

\* Bild = kép.

lakon át az élénk utcára, akkor ugyanazt látják, amit szabad szemmel: nem veszik észre, hogy szemük a benyomásokat egyenkint nyeri, nem látnak megszakításokat az emberek és kocsik mozgásában, pedig a kezükkel való eltakarás folytán tényleg történnek ilyen megszakítások. Ugyanez történik a kinematográffal. Sőt ugyanaz a régi történet ez, mint a csodakorong- és az életkeréknél: szemünk bizonyos ideig minden egyes képet rövid ideig tisztán lát és ha a képek elég gyorsan következnek egymásra, ha az egyes képek közötti szünetek elég rövidek, akkor a következő kép mindig kitélti a hézagot. „A fénybenyomás tartama” – így nevezik a szem ezen tulajdonságát – akkor mintegy hidat alkot egyik képtől a másikhoz a sötét közökön át.

### **A kép rezgése és a megszüntetésére szolgáló eszközök.**

De a szemünk, ha meg is lehet csalni és az egymásra ugrásszerűleg következő egyes képeket egy megszakítás nélküli mozgóképnek látja: mégis észreveszi, hogy itt valami nincs rendben, hogy ez mégis más, mint ha a természetben látok valamit; észreveszi a fény és homály folytonos változását és azt mondja: „a kép kápráztatja a szememet.”

Ezt a káprázást nyilvánvalóan a fény és homály állandó váltakozása okozza. Ha a „fénybenyomás tartama” átsegít is a sötét közökön és mintegy hidat ver a kettő közé, az utóhatás a szünet alatt erőben mégis csökken: a kép nagy fényességétől a hid mégis lejtő. Most megint új kép jön nagy fényben és akkor megint hegynek fölfelé megyünk. Kép és kép között megvan az összeköttetés; mégis folytonos változást látunk és ez nyilatkozik a szem káprázásában. Már az életkeréknél észre lehet venni ezt a káprázást; de megvan a kézzel való kísérletnél is. Ennél talán már tettek tapasztalatot a káprázás erejéről. Ha nem, próbálják meg még egyszer: bal szem bezárva és jobbkéz a szem előtt ide s tova, először lassan, azután mindig gyorsabban; amellet nézzenek erre a lapra! Nem kisebb lesz a káprázás, minél gyorsabban mozgatjuk a kezünket? Nos, azt mondhatnánk, ennek az eszköznek a kinematográfnál is segíteni kell – és a

kísérlet megerősítene a sejtelmet: gyorsabb forgatásnál a zavaró káprázás csökken. Ez tehát egyszerű segédeszköz lenne, hogy ezt a kellemetlen jelenséget gyengítsük. De csakhamar észrevesszük, hogy ennek az eljárásnak nagy hátránya van: az élő-képen levő mozgások természetellenesen gyorsak és azonkívül az előadás sokkal gyorsabban véget ér. Ha ezen segíteni akarnánk, a kinematográfiai felvételeket is megfelelően gyorsabban kellene végezni, 15–20 kép helyett például 30–40 képet kellene felvenni másodpercenként. Ez lehetséges, hanem akkor a film kétszer olyan hosszú és a felvételek kétszer olyan drágák lesznek; azonkívül a nagy gyorsaságtól a szerkezet és a film sokkal gyorsabban tönkremegy.

De miért gyengébb a káprázás, ha a kinematográfot gyorsabban mozgatjuk? Nyilván azért, mert akkor az egyes képek között lévő szünet rövidebb. Ha a normális sebesség (pld. 15 kép másodpercenként) a következő sémát\* adta:

B I L D 1 ..... B I L D 2 ..... B I L D 3 .....\*\*A

akkor a túlságos gyorsaság mellett (30 kép másodpercenként) a következő sémát kapjuk:

1 ..... 2 ..... 3 ..... 4 ..... 5 ..... 6 .....\*\*B

A (pontozottan ábrázolt) szünet az egyes képek között itt csak félakkora, mint az előbb; könnyebben áthidalható, az átmenet gyorsabb és így a káprázat gyengébb.

Most az a kérdés: nem lehet ezt az eredményt más módon is elérni? A képek száma, amelyeket másodpercenként mutatunk, ugyanaz maradjon, mint A-ban, t.i. 15; amellet a szünet olyan rövid, vagy még rövidebb legyen, mint B-nél. Más szavakkal: a kinematográf-szerkezet a filmet egy másodperc alatt 15-ször hagyja nyugodtan állani és közbe 15-ször változtassa, azonban a képváltozás

\* Ez a séma ép úgy, mint a következők, egy folytonos mozgást jelképez, mely  $\frac{1}{5}$  másodperc alatt történik.

\*\* Bild = kép.

lehetőleg gyorsan történjék. A megfejtés igen könnyű: már a feladásnál is kifejezésre jut és pedig vázlatosan így:

B I L D 1 ..... B I L D 2 ..... B I L D 3 .....\*C

Más szavakkal: a kinematográf-szerkezetnek úgy kell működnie, hogy a filmet egyik képtől a másikhoz gyorsan tovább húzza; ezért minden egyes képet hosszabb ideig állni hagyhatja. Mert ha másodpercenként 15 képet kell mutatni, akkor  $\frac{1}{15}$  másodperc alatt mindig új kép jön; tehát a képnek és a szünetnek együttesen  $\frac{1}{15}$  másodpercig kell tartania. Minél rövidebb tehát a változás, annál hosszabb a kép tartama. A C sémánál a (pontozott) képváltozás  $\frac{1}{3}$ -át foglalja el annak az időnek, mely egy képre jut. Azt mondják: a tempó 1:3, míg előzőleg A-nál a tempó 1:1 volt. Aki kedvét találja a törtekkel való számításban, kiszámíthatja, hogy mindkét esetben egy másodperc hanyadrészesekéjéig tart a kép és a szünet.

De miért ne mehetnének még tovább és miért ne tehetnők még rövidebbre a képváltozás idejét, mint a C sémában? Minél rövidebb a képváltási időtartam, annál rövidebb a szünet az egyes képek között, ennélfogva annál csekélyebbnek kell lennie a rezgésnek. Miért ne vegyünk pld. egy tempót 1:8, amint a következő D séma mutatja, melynél a hézagok a képváltozást és a meghuzott vonalak azt az időt jelzik, amíg az egyes kép nyugodtan áll.

B I L D 1 ..... B I L D 2 ..... B I L D 3 .....\*D

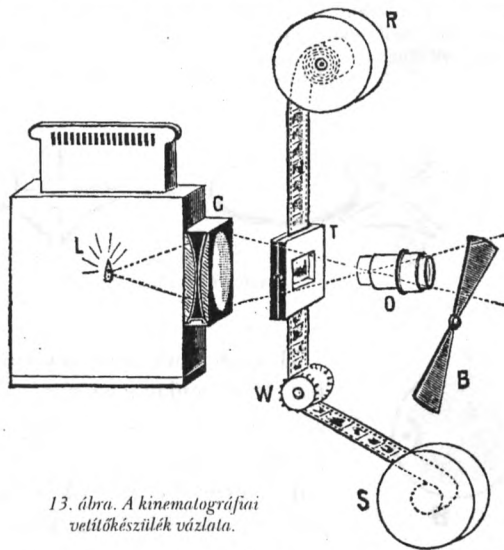
Ha elég erősnek vesszük a tempót – azt hihetné az ember – végtére a rezgésnek meg kellene szünnie. De egyelőre a számadást gazda nélkül csináltuk meg: egészen gondolatokba merülve dolgozunk és elfelejtjük a földolgot, vajjon olyan kinematográf-szerkezet, amely ilyen gyors tempóban dolgozik, gyakorlatilag kivihető-e. Itt már a mechanikust kell megkérdezni és ő azt mondja: „Bizonyára, már évek óta ezen elv szerint készítjük a szerkezeteinket és arra törekszünk, hogy a változás tartamát lehetőleg rövidre fogjuk. De tetzés szerint messze nem mehetünk. Gyakorlatban csakhamar el-

\* Bild = kép.

érünk a határig; mert minél gyorsabb a tempó, annál erősebben igénybe van véve a szerkezet és a film és annál nehezebb ezeknek eladása. Tessék meggondolni, hogy 1:10 tempónál a filmet  $\frac{1}{150}$  másodperc alatt kell tovább huzni és ez jókora lökés! Tessék továbbá meggondolni, hogy egy előadásnál, mely egy óráig tart, a szerkezetnek 60.000-szer kell ilyen lökést gyakorolnia a filmre! De hiszen azzal, amit ma elértünk, meg lehetünk elégedve: jó kinematográf-nál a káprázás viszonylag csekély.”

#### A továbbító szerkezet alakja.

Miután megismertük a követelményeket, amelyeket egy kinematográf-fal szemben támasztanak, nézzük meg közelebbről. Az általános szerkezetet a 13. ábrán láthatjuk. A film fenn van egy orsón *R* és onnan a megvilágítás helyére *T* kerül, ahová a képek egyenkint bekerülnek és a fénysugarak erősen megvilágítják. Alatta van a mozgó-szerkezet, mely a filmet lökészerűen tovább mozgatja;

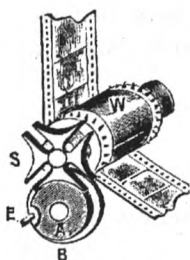


13. ábra. A kinematográfiai vetítőkészülék vázlata.

az ábrán a fogakkal ellátott henger *W* ábrázolja. Lent a film megint az *S* orsóra tekeredik föl. Az objektív *O* előtt forog egy lemez (Blendscheibe) *B*, amely arra való, hogy a film továbbmozgását eltarja. Teljesség kedvéért bele van rajzolva a vetítő-lámpa a világitó

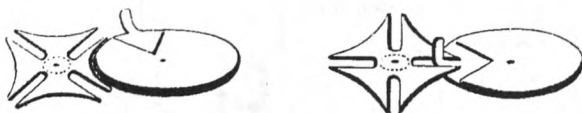
lencsével *C* és a fényforrással *L*; a fény útját a pontozott vonalak jelzik.

### A máltai-kereszt berendezés.



14. ábra. A filmnek a máltai kereszt általi való lökészerű mozgása.

Lássuk a mozgó berendezést! A lökészerű mozditásra legtöbbször használt szerkezet az úgynevezett máltai kereszt, melynek működését a 14. ábra mutatja. A film a fogakkal ellátott dobra *W* áthalad, mely fogaival belekapaszkodik a film lyukaiba és arra kényszeríti, hogy a dob minden mozgását vele együtt végezze. A fogasdob tengelyén egy kereszt van *S* és ezt egy forgó és *E* szeggel el látott *AB* lemez időközönként  $\frac{1}{4}$ -el tovább forgatja. Ezáltal a fogasdob is mindig  $\frac{1}{4}$ -et fordul és a filmet éppen egy képpel tovább húzza. (...)



15. ábra.  
A máltai-kereszt-modell működése



16. ábra. Erősebb tempóra szolgáló máltai kereszt

Hogyan lehet a máltai keresztnél erősebb tempót elérni, amiáltal a rezgés csekélyebb lesz, a 16. ábra mutatja. Csak a belakapaszkodó lemezt kell jó nagyra készíteni. Míg a kereszt az *A* lemeznek csíkos részével érintkezik, nyugodtan áll; a változás azon rövid idő alatt bonyolódik le, mikor a lemez sima részén lévő szög működésbe jön. Természetesen a gyakorlatban nem mehetünk tetzés szerinti határig, mert akkor igen nagy lesz a gép- és film rongálása.

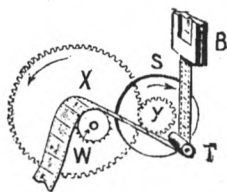
**Más mozgató-szerkezetek.**

Még különböző más szerkezetek is vannak használatban a film lökészerü továbbítására; röviden a „villa”-, „kalapács”- és húzó-szerkezet.

A „villa”-rendszer egy föl- és lemenő szerkezetből áll, amint a 17. ábrán látható. Legmagasabb helyzetében belekapaszkodik a film lyukaiba és lerántja; alul megérkezve, elengedi a filmet és üresen felmegy, hogy ott megint belekapaszkodjon és ezt egyenletes tem-

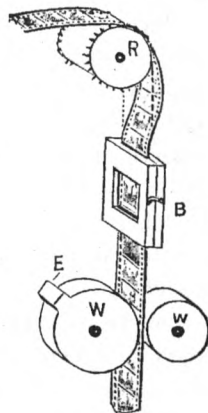


17. ábra. A villa.



18. ábra. A kalapács

A film lökészerü mozgásának jellegzetes feltüntetéseit.



19. ábra. Húzó-keresztl.

póban elvégezze. A kalapácsnál, melynek váza a 18. ábrán látható, egy forgó lemezen *S* lévő szög (Excenter-stift) egyenletes időközben a filmre csapódik és a megvilágítás helyéről *B* egy képpel tovább húzza. A húzó-szerkezet lényegében 2 dobból áll *Ww* (19. ábra), amelyek oly szorosan állnak egymás mellett, hogy a film éppen szabadon függhet közöttük. A nagyobb dobnak, amely forog, a kerületén egy nyúlvány van, valahányszor ez a második dob fölé kerül, beszorítja a filmet és magával húzza. A megvilágítás helyén *B* fölül levő fogas dob *R* csak épp annyi filmet sodor tovább, amennyi lenn továbbhúz.

### **Kinematográfok egyenletesen haladó filmmel.**

Fenti alakzatok és főtípusok, amelyek ma is használatban vannak. Ezeken kívül sok más szerkezet is van még. Érdekes például a gépek egy csoportja, amelyeknél a film nem lökészerűen megy tovább, hanem egyenletes gyorsasággal halad. Példát mondok. A film két tekercsen áthalad. Előtte van az objektiveknek egy csoportja, amelyek a forgó lemezen koszoru alakban vannak elhelyezve és körforgást végeznek, hogy egyik a másik után működésbe jusson. Minden objektív egy darabig egyenletes gyorsasággal együtt megy a filmmel s ez idő alatt végzi a megvilágítást. Az egyenletes együttes forgás következtében az objektív a filmen levő képet feszesen tartja és ezért teljesen éles képet kapunk. Ennél az elrendezésnél a lökészerű mozgás ki van kerülve. Ugy a film, mint a gép összes részei is egyenletes gyorsasággal mozognak. Ezért itt megvan annak a lehetősége, hogy a gép rendkívül gyorsan működjék és nagyszámú felvételt csináljon 1 másodperc alatt, ami bizonyos esetekben szükséges.

Az amerikai Jenkins, akinek e rendszer elkészítését köszönjük, amelyet különben Ducos du Hauron már 1864-ben tervezett, egy kamarával, amelynek 15 objektive van, másodpercenként 250-nél több jó felvételt készítet. Az angol Maskelyne ezt a feladatot úgy oldotta meg, hogy az objectivben egy forgó optikai szövet helyezt el, amely minden képet egy kis darabon a mozgó filmmel együtt tovább vitt. A képek számát, amelyeket másodpercenként föl lehet venni, csak a negatív-film fényérzékenysége korlátozhatja. De mint Jenkinsnél is, a kivitel nagyon drága: egy ilyen szerkezet, amelyet a britt tüzéségi vizsgálóbizottság repülő lövegek fényképezésére használ, 10.000 márkába került. Még nagyobb teljesítőképességet ért el Cranz; neki sikerült olyan berendezést szerkeszteni, amellyel másodpercenként a 90 méter sebességgel szaladó filmre 5000 képet lehetett készíteni. Ez a szerkezet eredményesen szolgálja azt a célt, hogy röplő lövegeket és hatásukat kinematografailag fölvehessenek.

### **A kinematográf-szerkezet fölszerelése.**

A kinematográfia rendes céljaira, eltekintve lényegtelen változóktól, csak az először leírt szerkezeteket használják, amelyek a filmet lökészerűen továbbítják. Ha most már egy tökéletes kinematográf-fölszerelést nézünk, még mindenféle különböző készülékeket találunk; különösen a kinematográfiai színházak számára szánt szerkezetek vannak úgyszólván minden fortélylyal fölszerelve. Gondoskodnak pl. arról, hogy a filmet a szinte gyújtó fénysugarak ellen óvják. A celluloid, amelyből a film készül, könnyen tüzet fog, ennélfogva ha a gép áll és a sugarak erősen hatnak a filmre, könnyen meggyulladhat. Ezt megakadályozza egy csapózár (Sperrklappe), amelyet a működésnél a regulátor kinyit s mely magától elzáródik, mihelyt a gép megáll. Egyesületekben és iskolákban egyszerűbb kinematográf-szerkezetet használnak. Színházi készülékeknél kisebb elektromotor hajtja a gépet, másutt kézzel forgatják.

### **A fölvevő-készülék.**

Nézzük meg még egyszer közelebbről a fölvevő-készüléket. A fény iránt érzékeny film a fönn levő kazettában van, onnan a felső fogas dobon át megy, mely a megvilágítás helyére viszi. A készülék elején van a szerkezet, a „villa”, amely a filmet lökészerűen továbbítja. A lent fölszabaduló film azután a második fogas dobon átmegy, mely egyenletes haladással az alsó kazettába vezet. A tökéletes szerkezethez tartozik még többek között egy elzáró-készülék, egy számláló, amely jelzi, mennyi film van megvilágítva és egy sebességmutató, amelyen a fényképész ellenőrizheti, vajjon a fogantyut a kellő gyorsasággal forgatja-e.

### **A kinematográfiai fölvételi eljárás.**

#### ***Hogyan dolgoznak a fölvevő-kamarával.***

A fényképezés egyszerű, ha az ember a kamarával bánni tud. A készülék jó erős állványon áll, a tárgyra beigazítva, az ember csak a

fogantyut forgatja. Ha azonban a tárgy, mint pl. a hajó, mozog, akkor a kamarával is követni kell a tárgyat és ehhez ügyesség és gyakorlat kell. A kinematografiai felvételek általában az által lesznek komplikáltabbakká, hogy a felvétel közben gyakran valami előreláthatatlan dolog közbejön.

#### *Fölvevő műtermek.*

Betanult jelenetek, ha tervszerűen folynak le, a fölvételnél a legkevesebb nehézséget okozzák, azonban előzőleg annál több fáradságot és munkát igényelnek. A jelentősebb filmgyáraknak ehhez óriási műtermeik vannak és jól iskolázott színész-személyzetet foglalkoztatnak, akik egy tehetséges rendezőnek vannak alárendelve. Sok ezer méter filmet készítenek itt naponta és küldözgetik szét a nagy világba.

#### **A kinematografiai film története.**

Ha tudni akarjuk annak a kinematografiai filmnek a történetét, mely később a vetítő-készüléken át halad, akkor először egy nagy celluloid-gyárba kell mennünk. Itt a celluloidot 50 méter hosszúságban széles szalagokban öntik: nehéz dolog, mely igen sok tapasztalatot és évekre kiterjedő kísérletezéseket tett szükségessé. Csak kevés gyár tudja a nyers filmet helyesen előállítani: szilárdnak és simának, fényesnek és hibátlannak kell lennie. Még nehezebb egy alkalmas, nehezen gyuladó (u. n. éghetetlen-film) filmanyagnak készítése, amelyen a Cellit, melynek nagy előnyei vannak a könnyen gyuladó celluloiddal szemben.

Egy másik gyárban, vagy ugyanakkor egy másik részében veres lámpák fényénél a széles celluloid szalagokat a fény iránt érzékeny emulsióval vonják be, aminő a fényképező lemezekben is van. Aztán a szalag egy gépbe kerül, mely azt olyan keskeny szalagokra vágja, amilyenek a kinematografiai készülékbe szükségesek. Ezek a szalagok tekercsekbe csavarva, a filmgyárba jutnak. Ennek első dolga, hogy szintén vörös fény mellett, a szalagokat lyukakkal (perfo-

rációval) ellássa. Ezt perforáló-gépek végzik, melyek óránként sok ezer lyukat készítenek. Nagyobb gyárakban több tucat ilyen gép van állandóan munkában. Ennek a gépnek a legprecízebb munkát kell végeznie: a lyukak távolságát pontosan be kell tartani, mert a legcsekélyebb eltérés a vetítésnél a kép rezgését vonja maga után. Most a filmek használhatók, átveszi őket a fényképész, aki kamarájának kazettájába teszi.

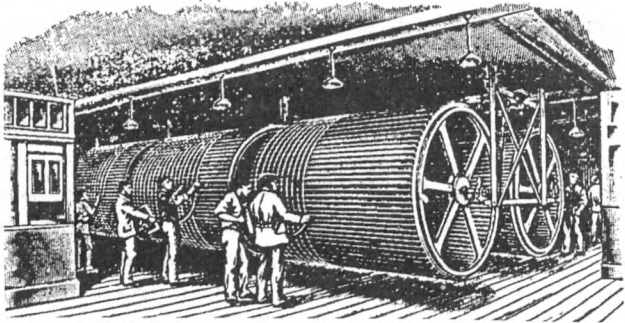
Eközben a gyár fölvevő műtermében lázas munka folyik: sok fej és kéz készíti elő a jelenetet. Miután a darab eszméje, akár dráma, tragédia vagy komédia, megszületett, miután az irodalmi szakosztály a könyvtár köteteit átkutatta és a részleteket kidolgozta, hátra van, hogy előadáshoz szükséges felszerelést megszerezzék. Asztalosok, festők, kárpitosok és diszitók serege elkészíti, ami a szertárból hiányzik. A diszleteket lehetőleg természetűen, – realiztikusan – állítják össze. A rendező kikeresi a színészeket és felosztja a szerepeket; a tapasztalt ruhatáros a kosztümöket adja ki. Ezután következik a próba és az oktatás, míg minden összevág – s végül megkezdődhetik az előadás.

Elég az hozzá, minden úgy megy, mint a színházban. A műterem fölszerelése olyan, mint a színpadé, de olyan tökéletes, mint a legmodernebb színpadé. Akár szárazföldön, akár vizen történik a jelenet, akár a holdban vagy a föld közepében: mindenről gondoskodtak. Csak a világítás más, mint a színházban: üvegtetőn át szűrődik be a világosság, amelyet óriási erejű villanylámpák még erősítenek, úgy, hogy valósággal perzselő hőséget okoznak. Ezt az erős fényt a fölvevő-készülék kívánja, amely egyetlen nézője és hozzá még egyetlen kritikusja az előadásnak: minden hibát, minden helytelen mozdulatot megrögzít.

Ugyanekkor a színészek egy másik csoportja kinn játszik a szabad természetben, néha nagyon is messze, azon a helyen, ahol az előadott történeti dráma ennyi meg ennyi év vagy évszázad előtt lejátszódott. Nem kimélnék költséget, hogy a történeti hűséget megőrizzék. Még nagyobb távolságban, talán kellemetlen nélkülözéseknek és kalandoknak kitéve, működik az utazó-fényképész, aki-

nek az a kötelessége, hogy idegen országról és a népről készített értékes fölvételeket hozzon haza. Ha idegen földrészeket és ismeretlen vidékeket kell felkeresni, akkor, mint tudományos kutatásoknál – valóságos expedíciókat kell felszerelni, amelyek sok ezrekbe kerülnek, még mielőtt elindulnának.

A fölvétel megvan; most a képet kell előhívni. Ezt nagy, nagy gonddal kell csinálni. Mert egyetlenegy hiba, gondatlanság az egész eddigi munkát gyakran kimondhatatlan költségeivel, megsemmisíthetné. Ezért a legnagyobb tisztaság uralkodik, az üzem minden egyes része szigorú őrizet alatt van. Ez egészen más, mint a szokásos fényképészeti sötét kamarák; hiszen arról van szó, hogy az óriási hosszú filmeket pontosan kidolgozzák és állandó ellenőrzés alatt tartásuk. Míg egyes gyárak keretekre feszítik, mások nagy dobokat használnak erre a célra. A fürdők porcellán edényekben vannak, egy edény akkora, mint egy fürdőkád. Először az előhívó edénybe kerül a nagy tekercs. Egy elektromotor forgatja, úgy, hogy minden része egyenlően megnedvesedik. Mihelyt az előhívás megtörtént, a tekercs a következő edényhez megy, ahol a film alapos vízóblítést kap. A harmadik edény a rögzítő (fixier)-fürdőt tartalmazza, azután megint glicerines fürdő következik, amely a filmet hajlékonyá teszi. Közben az összes filmtekercsek ugyanezen az uton haladnak egyik csészétől a másikhoz.



20. ábra. Egy filmgyár szárítója

Most megint a napfényre jövünk, egy nagy terembe, ahol a filmeket óriási hengereken szárítják (20. ábra). Az áthatoló levegő filtrirozva van, nehogy a por ellepje a filmet. A szárítás után gondosan megvizsgálják és tisztítják.

A negatívfilm a kopirozó osztályba kerül. Itt a gépek számára sok tekercs filmet gyűjtenek össze, amelyeket éppen perforáltak. „Positivfilm” jelzésük van és kevésbé érzékeny emulsiójuk van, mint a főlvételre szánt filmnek. Az összes gépek – a kerepelésből hallja az ember – serény munkában vannak. Mégis egy helyen láthatjuk – már amennyire vörös fénynél látni lehet, – hogy egy munkás a negatív és pozitív filmet egymásra teszi, a motor megindul és egy izzólámpa fényénél egy kis ablak mellett elvonul az egymásra tett két film. Mint az egész üzemben, itt is simán és gyorsan folyik a munka. És ilyen gyors munkára számítani kell; hiszen gyakran megtörténik – aktuális felvételeknél nem ritka eset, – hogy a filmnek még ugyanazon a napon el kell készülnie, mert este a színházban már előadják.

A megvilágított, azaz a kopirozott pozitív filmeket a már ismeretes előhívó terembe viszik, ahol a filmek megint átmennek a fürdőkőn és az öblítéseken, míg pompás, tiszta képet nem nyújtanak, amikor a következő szobába kerülnek szárítás végett. Erre még nagy mosás következik, amelynél gépek segédkeznek, végül pontos megvizsgálás. Egyik-másik felvétel még további feldolgozást kíván: kémiai színezőfürdők segítségével a sötét részeket megfestik. Bizonyára láttak már ilyen egyszínű ábrázolásokat, pl.: kék tengeri részleteket hófehér tajtékkal. Vagy pedig a filmeket egyszerű festékoldaton áthúzzák, miáltal egyenletes színt kap. Más filmeket természetűen kell festeni. Ez azt jelenti, hogy mesterségesen meg kell festeni. Mig ez néhol kézfestéssel történik, a nagy gyárak a sok száz színező (kolorirozó) leányt egyes gépekkel pótolják. Ennél az eljárásnál több filmet, amelyek az illető felvételt ábrázolják, fel kell áldozni. Ezekből t. i. sablonokat (patronokat) készítenek; minden színre egyet. A munkás evégből nagy ügyességgel a filmből mindazokat a részeket kivágja, amelyek például vörösek lesznek. Ez a sablon-film a

kolorálható filmmel együtt halad a gépen át, miközben a képek részei pontosan fedik egymást és a gép, a kivágott darabokon át mechanikusan veresre festi. Azután egyazon sablon segítségével egy másik, harmadik és akárhány film megkapja a vörös színt. Eközben elkészült a második sablonfilm, amelyen az összes kék részletek vannak kivágva. Most az egész sorozatot ennek a segítségével festik és ilyen módon jönnek azután a többi színek. Ez a módszer persze csak olyan üzemeknél fizetődik ki, mely nagyszámu filmet gyárt kolorált kivitelben. A színezés, valamint a virágozás (egyszínű szín) terén fölülmulhatatlan a Pathé Frères párizsi cég, mely különösen idegen országok tájfelvételeit elragadó, csodás színpompában adja vissza. Műfilmjei pedig a kinematografia igazi szenzációi, mind scenirozás, megjátszás, mind színezés terén is.

A kész filmek, koloráltak, egyszínre festettek és feketék az elküldési osztályba kerülnek. Ezalatt a kereskedő-osztály megütötte a reklámdobot, az össze világrészekben levő fiókok megkapták az első kópiákat és megmutatták az érdekelteknek azzal a jelzéssel, hogy a filmet mikor adják ki. A megrendelések föl vannak jegyezve; most csak dologra, hogy idejében készen legyenek a másolatok; természetesen néha ég a dolog, pl. ha egy nagy kasszadarabról, slágerről van szó.

### **Hogyan állítják elő a tréfás (trick, jux) képeket.**

Hogy ezekben a filmgyárakban mi mindent adnak elő és fényképeznek, bámulatra méltó. A képzelet és a vállalkozó szellem felülmulják egymást, hogy mindig újat és eredetit teremtsenek, akár drámai előadások, akár tragédiák, mesék, vagy mulattató történetek terén. Bizonyára sok ilyesfélét láttak kinematografiai színházban. De talán egyszer láttak olyan előadásokat is, amelyek varázslatokkal telt tartalmukkal megdöbbenetették és melynél kérdezték: hogyan csinálják ezt? Itt van pld. egy darab, amelyben egy ember a falon fölmászik és a menyezeten futkos. Megfejtése igen egyszerű. A felvételnél a műterempadlóra felváltva dekorációkat tesznek, ame-

lyek egy szoba oldalfalait és mennyezetét ábrázolják; az illető ember csúszik vagy futkos azon és felülről lefényképezik.

Kedvelt trükk a személyek átváltozása; kinematografiai felvételeknél könnyű végrehajtani. Abban a jelenetben például, ahol az öreg koldusasszony tündérré változik. Ehhez egyszerűen a második és harmadik kép között megszakították a felvételt; a koldusasszony más ruhát vesz magára, vagy egy másik személy foglalja el a helyét, a fényképész megint kinyitja az objektívet és tovább folytatja a filmet

Még egy példát! A kinematográf [azt a jelenetet mutatja, amikor egy] részeg ember fekszik az utcán. Egy automobil arra robog, és leszeli mind a két lábát. Az ember utána kiált, lábát a levegőben lóbálja. Az auto megáll, a benne ülő odarohan, rávarrja megint a lábát és mindketten meglegedetten tovább mennek. – Lássuk a megfejtését! Itt is megszakítják a felvételt és pedig először abban a pillanatban, amikor az automobil megérkezett. Az auto megáll. A részeg ember helyébe egy nyomorékot tesznek, akinek mind a két lába hiányzik és egy pár mesterséges lábat tesznek eléje. A személyeket kicserélik. Azután a kinematográf megint működésbe jön; az auto, melynek útja pontosan elő van rajzolva, még egyszer odarohan és átmegy rajta. Aztán a felvételt még egyszer megszakítják és a nyomorékot felváltja a részeg ember.

A főlvétel megszakításának ezt az egyszerű eszközt sokszor használják. A film igen türelmes és úgy fogadja el a képeket, ahogyan és amikor a fényképésznek tetszik. A közönség előtt gyors tempóban játszó a képet, nem veszik észre, hogy a kinematográf hazudik, hogy egyes képek között egész darabok hiányoznak, – nem is csodálatos, hogy a történet elbűvölően hat. Így a leghetlenebb dolgokat mutatják be. Élettelen tárgyak táncot lejtenek; gyufák sétálnak ki a dobozból, amely magától kinyílik, és egész alakokká fejlődnek; szerszámok munkát végeznek, egy fűrész elvág egy deszkát. Milyen könnyű ezt megtenni, ha ismerjük a műfogást, milyen egyszerű a magyarázata, ha egyszer tudjuk, hogy egyes jeleneteket, a melyeket a néző szemei elől el kell rejteni, nem képeznek le!

Furcsa hatást érünk el, ha a filmet visszafelé forgatjuk. Az összes mozdulatok meg vannak fordítva. Lovak visszafelé rohannak, kövek hegynek fölfelé gurulnak. Az uszó lábaival elül uszik ki a vízből és kiköt az ugrodeszkán, azután a testére repülnek a ruhák. A dohányos a füstöt a levegőből szívja és a cigarettája mindig hosszabbra ég s így tovább!

A fényképész segédeszközei ezzel még nincsenek kimerítve. A legcsodálatosabb hatásokat akkor éri el, ha fölvételeket kombinál és egymásra másol. Az álmodónak apró kis tündérek jelennek meg, akik virágokból szállnak ki és táncot lejtenek; vagy egy miniatúr-táncosnő kerül felszínre egy teli pohár vízben, hogy egy kicsit mozogjon és azután lassan, mint valami ködben eltűnjön. Elég az hozzá, nincs olyan ritka mese, olyan találékony képzelet, hogy a kinematográf hozzá ne férhessen és a gondolatokat az ő mozgókép-valóságában át ne tudja ültetni. A trükképek készítésében különösen a nálunk is előnyösen ismert világhírű párizsi Pathé Fréres-cég vezet.

### **A kinematográfia jelentősége.**

#### *A kinematográf mint kutató és oktató.*

Bármilyen csodálatraméltók is az ilyen felvételeknél a technikai munkák, a kinematográf főértéke nem ezekben a műdarabokban van. Tulajdonképpen jelentősége más téren van: a természetbarát kezében a kinematográf nagy kutató lett. Nagyító üvegen át néz és a kis állatkák életét vizsgálja, meglepi a madarakat fészükben; megfigyeli a növényeket és virágokat, amint nőnek, elvirágoznak és elpusztulnak; azután megint idegen országokat és népeket keres fel, tanulmányozza szokásaikat és gondolkodásukat, vagy a technikussal nagy gyárakba megy. Mindent lát, fölír a filmjére, semmi se kerül el a figyelmét. És amikor az ember akarja, a legkisebb részletekig hűségesen elmesél mindent.

A tudósnak a kinematográf megbecsülhetetlen szolgálatokat teljesíthet, mert megőrökíti azt, amit az ember szem nem kísérhet figyelemmel, vagy nem különböztethet meg. És nekünk a kinema-

tográf megmutatja az egész világot. Amit a természet kicsiben, nagyban nyújt, amit az ember alkot, azt ez a csodagép mind szemünk elé állítja. Szórakoztató mulatsággal többet mutat és tanít egy óra alatt, mint amennyit az ember hosszú, nehézkes tanulmányozással megfigyelhet vagy költséges, nagy utazáson láthat.

### **A kinematográfiai ábrázolás hatalma.**

Milyen eleven és meggyőző a „nyelve”! Aki még nem volt a tengeren, az egy fényképről vagy festményről kap egy benyomást a végtelen vízfelületről; de csak a kinematográf mutatja meg, hogyan hömpölyögnek a nagy hullámok, hogyan zajlanak a homokra, vagy ütődnek a sziklás parthoz, megmutatja, hogy indul el egy óceánjáró gőzhajó, vagy hogyan gyakorlatozik egy hadihajó.

Ez az élő nyelv kölcsönöz olyan nagy hatást a kinematográfiai drámának is. A képzeletbeli kép helyett, amelyet olvasás útján nyerünk, itt bizonyos tekintetben testes valóságot látunk. Igen, miután a „siketnéma” darabnak nincsenek szavai, a cselekmény összeszorul: amit a regény órák alatt elmesél, itt percek alatt leperreg – ezért a megfeszített érdeklődés elejétől végig. Erőteljes írók számára a kinematográfiai dráma kitünő kifejező eszköz.

### **A kinematográfiai színház.**

A kinematográf nagy mértékben a kinematográf-színházakban talált gyakorlati alkalmazást, hiszen minden párezer lakossal bíró városnak van ilyen színháza. (Magának Budapestnek kb. 80 mozgószínháza van. A vidéki városoknak is kb. összesen ennyi, de folyton gyarapodnak. S ez a helyes irány, mint pld. Olaszországban láttam, ahol a munkás a gyárból kijőve, megerőltető munkája után egyenesen a kinematográfba, szellemi szórakozása helyére siet s csak azután otthonába. A fordító.) A programokban tultengenek a drámai előadások. Arra törekszenek mindenáron, hogy telt házat csináljanak, ezért a tömeg szenzációt-hajhászó kedvének legyez-

getésére izgalmas, idegrázó darabokat mutatnak be. Sok vállalatnak ez a tendenciája: „Mindenáron szenzáció!” rossz hirnevet szerzett a kinematográfnek és ellenáramlatokat szült. Mindenesetre sok örvendetes dolgot is föl lehet róluk jegyezni, sokféle szép felvételt mutatnak be, melyeknek nagy művelő hatásuk van. Ezeknek kelle-ne nagyobb teret juttatni. Amíg azonban a nép a csúnya darabokban gyönyörködik, amíg a filmgyárok és a színházak azt látják, hogy ezekkel csinálják a legjobb bevételeket, nem lehet javulást elérni.\*

### A beszélő (éneklő) kép.

Kinematográfiai színházakban meg lehet találni újabban a beszélő-képet is, a kinematográf és a beszélő-gép összekötését. Egyik készülék képben mutatja meg a jelenetet, míg a másik a beszédet, éneket és zenét adja vissza. A felvételeket ekkor a kinematográfiai kamarával és a grammofonnal külön-külön kell csinálni és pedig az egyik a másik után történik. Hogy a visszaadásnál kép és hang pontosan fedjék egymást, nehogy tehát a mozdulatok megelőzzék a hangokat vagy elmaradjanak mögöttük, mind a két szerkezetnek összefogózza – úgy mondják: synchron – kell haladnia. Ezt a követelményt teljesíteni, azt fogják gondolni, nagyon könnyű feladat – bizonyára: csak a kinematográf és a beszélő-gép kerekeit kell megfelelő áttétellel összekötni; akkor egyiknek pontosan kell haladnia a másikkal, nem mehet előre, nem maradhat hátra. Hanem ennek a gyakorlati kivitele annyiban okoz nehézséget, hogy a grammofont, hogy megfelelő hatást érijünk el, a vetítő falnál, tehát a kinematográf géptől messze he-

\* A kinematográf-ipar terén Francia- és Németország vezet. Érdemesnek talá-lom megjegyezni, hogy a magyarországi kinematográf-színházak mennyivel izlésesebben vannak vezetve, mint a németországi színházak. Német- és Fran-ciaországban az össze színházakban a dohányzás szabad, sőt Németország-ban sör, bor s hideg ételek felszolgálása is meg van engedve. Hogy ez mily levegőt, csörömpölést, stb. idéz elő, elképzelhetik. Más irányban, mint pl. a jegyek ára tekintetében szintén érdekes, hogy Berlinben a „Lichtspiele” színházban 5 márkás helyek (Fürstenloge) is vannak. Általában mind Német-, mind Franciaországban a helyárak magasabbak, mint nálunk. A fordító.

lyezzük el. De ezzel a megoldással még egy más követelményt is nehéz összhangba hozni: a beszélő-gépnek t. i. bizonyos gyorsasággal kell haladnia, hogy a hang a megfelelő magasságát elérje és ebben nagyon érzékeny, – minden eltérés hamis hangot okoz. Már pedig a kinematográf nyugtalan testvér; nem olyan egyenletesen halad, például: most a filmen az összeragasztás helye következik, amely a sebesség egy pillanatnyi alászállását vonja maga után, – ekkor a beszélő-gép ordít, a hang leszáll, hogy megint felszálljon. Hogy ezt a hibát elkerüljük, a grammofont hagyjuk futni és az ő haladása után egy jelzőkészülékkel igazgatjuk a kinematográf sebességét. Ilyenféle készülék – ugynevezett Synchronismus – különféle van. Majd optikai jelek ezek, amelyek után az operateur az egyforma haladást ellenőrzi, majd villamosság útján továbbított jelek; másoknál megint a kormányzás automatikusan történik: a kinematográf motorja önmaga kormányozza sebességét, ha nincs meg az egyezés.

### **Hibás jelenségek.**

Miután éppen kinematográfiai színházban vagyunk, hallom, azt kérdezik: honnan van az, hogy mozgóképen időnkint előrehaladó kocsikat látnak visszafelé futó kerekkel? Nos, keressük a megfejtést! A jelenet felvételénél a kinematográfiai kamara körülbelül 15 megvilágítást csinált másodpercenként, tehát a kereket is másodpercenként 15-ször fényképezte le. De az egyes felvételek között mindig egy darabot fordult és ha a véletlen úgy akarja, az egyik küllő éppen a másiknak a helyére esett. Miután az egyik küllő épp olyan, mint a másik, a kerék minden képen egyforma; szemünk tehát a küllőkben semmi változást se lát és azt hisszük, hogy a kerék áll. Tegyük fel, hogy a kerék kissé lassabban forog, mint az előbb. Ekkor a küllő, amely eddig –az egyik felvételtől a másikig tartó idő alatt – mindig a szomszéd küllő helyére került, kissé visszamarad. Szemünk összetéveszti most ezeket a küllőket, amelyek az egymás után következő képeken oly közel vannak egymáshoz és lassu visszafelé forgást tapasztalunk. Csak egyetlenegy küllőnek kellene más

alakunak lennie, akkor ennek az optikai csalódásnak oka elesnék és látnók, hogy a küllők rendesen forognak és a kerék elére gördül.

Azt is kérdezik: néha a kinematográfiai előadásokban elhamarkodott mozdulatokat látunk! Ez akkor esik meg, ha a gép igen gyorsan működik. Könnyen érhető: minél gyorsabban forog a film, annál gyorsabban játszódik le a jelenet. A mozdulatok csak akkor természetesek, ha a visszaadás ugyanazzal a gyorsasággal, azaz másodpercenként egyenlő képszámmal történik, mint a fölvétel. Végül: honnan van az, hogy a mozgóképben időnkint kellemetlen rezgést veszünk észre? Ilyen esetben egy régi, vagy rosszul kezelt filmet használnak, amely el van nyúve. Minden új képpel, tehát másodpercenként 15-ször, mindig más és más foltok és karcolások jelennek meg, melyek majd itt, majd ott vannak és ennél fogva táncoló szunyogok benyomását teszik.

### **A mozgókép az iskolában és az előadóteremben.**

A kinematográf alkalmazásának még egy nagy tere áll nyitva: az iskola, mely eddig nem karolta fel a mozgóképet. Pedig a kinematográfia pompás szemléltető eszköz, mely a tanítónak nagy segítséget nyújt és egyszersmind a tananyag kibővítését is lehetővé teszi. Már ki is dolgoztak gyakorlati tervezetet Németországban a kinematográfnek iskolai felhasználására. Ugyanez áll a felső iskolák és egyetemek előadó termeire is, valamint a művészeti iskolák oktatására, amely alkalmas felvételekkel csak nyerni fog.

Egyesületekben és nyilvános felolvasásoknál, ahol a mozgókép használata már szabállyá lett, sokkal gyakrabban találkozunk vele. Beszélhet az előadó országokról és népekről, állatokról és növényekről, technikai üzemekről, vagy léghajókról és repülőgépekről, ha nem tudja ezeket szemléltetni és van-e alkalmasabb és jobb szemléltető eszköze a mozgóképnél?

Hogy a kinematográf az iskolában és egyesületekben szélesebb körű alkalmazást nyerjen, annak ma kevesebb áll az útjában, mint ezelőtt, amikor ilyen készülék még költséges volt. Néhány 100 már-

káért most már használható berendezést lehet kapni; ha pedig egy vetítógép már van, akkor sokkal olcsóbban jön ki az ember, mert akkor csak a mechanizmust kell beszerezni. Igen széleskörű anyagunk van jó és tanulságos kinematográfiai felvételekből, amelyeknek száma folyton szaporodik és sok intézet van, amely filmeket kikölcsönöz.\*

### **Tanulságos filmek.**

Kinematográfiai felvételekben megvannak az összes földrészek, az összes országok. Vannak filmek Rómáról, Pompejről, Velencéről, Konstantinápolyról, Moszkváról és Tifliszről; épp úgy olyanok is, amelyek Berlint, Londont, Párist mutatják. Palesztina és Egyiptom nevezetes városai épp úgy meg vannak örökítve élő-képekben, mint Judeának, Chinának és Japánnak érdekesebb helye. A Rajna esése Schaffhausen mellett, a Zambesi- és Niagara zuhatag modellt állottak a fényképésznek; még a déli sark is meg van hódítva a kinematográf számára, miután Shakleton a közelében eredményesen készített felvételeket. A filmfölvételeknek hasonló nagy csoportja mutatja a különböző népeket erkölcsükben, szokásaikban, ipari munkájukban, azután a modern technikát. Az arabiai fazekas-mesterség, indiai kötélverés, az ausztrálieiak harci táncai, kínai lakodalom, cethalvadászat, krokodilvadászat, struc-tenyészet, a tea és gyapot előállítására – a mezőtől a kész gyártmány elszállításáig, Délafrika gyémántbányáinak és Ausztrália aranybányáinak üzeme; azután nálunk: vasöntés, vasuti sinek és gőzösök előállítására, szerzőgépek működésben, egy gőzhajó vízrebocsátása, léghajó építése, a repülőgépek különféle rendszerei – ezek mind oly filmek címei, amelyek iskolák és előadások számára igen értékesek. A természetrajzi oktatás számára vannak fölvételek, mint a hangya, a méh, a hernyótól a pillangóig, a mocsarak élete, az élet a tojásban,

\* Sajnos, Magyarországon nagyon kevés. Pedig nagy tőkével, rengeteg jövedelmet hozó vállalat lenne. A fordító.

vad madarak fészükben. Az orvosi fakultás szemléltető anyagot talál operációk felvételében és így tovább.

### **Kinematográfiai felvételek művészeti iskolák számára.**

Művészeti iskolák számára értékesek lesznek olyan mozgási tanulmányok, amiket Muybridge és Anschütz már 20–30 év előtt készítettek. Lépésben haladó, futó emberek és állatokról, a hullámzó és zajló tengerről való felvételek pompásan kiegészítik a természeti megfigyeléseket. Sőt míg egy mozgásnak ismételt megfigyelése a természetben azért nehéz, mert az a mozgás a második és harmadik alkalommal már nem ugyanaz, mint először, mert a véletlen másképp alakítja őket, addig a kinematográf, ahányszor csak akarjuk, mindig ugyanazt a mozgást mutatja a legcsekélyebb eltérés nélkül. A művész – szobrász, vagy festő – zavartalanul koncentrálhatja figyelmét egy bizonyos mozzanatra, amely őt különösen érdekli: tudja, hogy az minden egyes alkalommal egyformán jelenik meg. Végül megteheti azt is, hogy az egyes képeket tanulmányozza és összehasonlitja.

A színművészetnek is fel kellene használnia a kinematográfiát oktatásul, főleg színészek kiképzésére és megfelelő felvételekkel – kiváló színészek fontos szerepekben – anyagot teremteni a tanulmányozásra.

### **A kinematográf-film, mint történeti okmány.**

Ismételten fölemlítették, hogy kinematográfiai muzeumokat kellene létesíteni és a kezdeményezés e téren Németországban és Holland-, Svédországban meg is történt. Mert sok felvétel, amelyet ma aktuálisnak tartunk, mint okmány nagy értékű lesz az utódainknak: történeti eseményeket örökít meg számukra ugyanugy, ahogy a szemünk előtt lejátszódtak. Mit adnánk mi azért, ha a mult kiváló embereit, a fontos történeti eseményeket mozgóképekben új életre keltethetnők! Talán igaz lesz egykor egy élcslapnak a szava, amely szerint a

tábornok a csata előtt azt mondja katonáinak: „Katonák, vitézül viselkedjetek, az egész világ kinematográfjai rátok néznek!”

### **A mozgóképek a reklám szolgálatában.**

Eredményesen hajtották a kinematográfot – ha egyelőre csak kis mértékben is – a reklám szolgálatába: az utazó az érdekelteknek mozgóképekben mutatja meg, hogyan működik egy gép; vasutársaságok vonalaiknak egyes részleteit mutatják be. Így van egy szép film, amely egy Lloyd-gőzhajónak az utját adja vissza Brémától New-Yorkig és amely ugyancsak fölébreszti az emberben a vágyat, hogy egyszer megtegye ezt az utat. A Southern Pacific Railway Company Amerikában kinematográfiai képeket használ, amelyeket ott mindenfelé mutogatnak, hogy vállalatát ismeretessé tegye. Ausztráliában számos felvételt készíttetnek, amelyek előadásával Európából gyarmatosokat akarnak szerezni. Ez olyan ág, amelyet még nagyon ki lehet fejleszteni.

### **A kinematográf a tudományban.**

Tudományos kutatásoknál eddig a kinematográfot csak elvétve használták segédeszközként. De amit a készülék e téren eddig nyújtott, oly figyelemreméltó, hogy a tudósok az idők folyamán kétségkívül még jobban fel fogják használni. Így a francia fiziologus, Marey, akinek alapvető munkásságáról a bevezetésben volt szó, már több mint husz évvel ezelőtt fölhasználta a kinematográfot az emberek és állatok mozgásának tanulmányozására. Fischer tanár is a menésre és a hozzá szükséges erőre vonatkozó alapos vizsgálatait azokra az eredményekre alapította, amelyeket a fényképezés nyújtott.

Demény, Marey érdemes munkatársa, beszélő emberek szájmozgásairól készített felvételeket és utalt arra, hogy ilyenféle képsorozatok értékesek a beszéd fiziológiájához és hogy továbbá használható tananyagot nyújtanak énekesek és siketnémák részére. Az [egyik] sorozatos felvételen egy ember ezeket a szavakat ejti ki: „Je vous

aime”. És tényleg egy siketnéma intézet növendékei, akik megtanulták a beszédet a szájáról leolvasni, megértették ezeket a szavakat a felvételen, ha mint élőképet az életkerekben vagy a vetítő falon bemutatták. Ez a kép történetileg is érdekes, mert a kinematográfia kezdkorából való; 1891-ben készítette Demeny nagy fáradsággal az ő viszonylag még nagyon primitív gépével.

A kinematográfiának más téren való alkalmazását próbálta meg Londe (szintén Marey idejében), amikor ideges emberek beteges mozdulatait örököltette meg sok képen; ezzel biztos alapot nyert pontos tanulmányokhoz.

Kinematográfiai felvételek segítségével sikerült továbbá a rovarok repülését kikutatni. A légy olyan gyorsan mozgatja a szárnyait, hogy csak csillogást lát az ember; a legélesebb megfigyelő is tehetetlen ezzel szemben. A kinematográf azonban, ha nagy sebességgel halad, úgy, hogy 1500 képet vesz föl másodpercenként, a mozgás minden fázisát megrögzíti. És ha most a nyert képeket normális sebességgel – másodpercenként 15 – a falra vetítjük, akkor a repülés százszor lassabban folyik le: nyugodtan szemléllhetjük a szárnyak föl- és leszállását és a repülési mechanizmus működését. Viszont a készülék segítségével olyan mozgásokat, amelyek nagyon lassan folynak le, semhogy az ember észrevenné őket, mesterségesen gyorsították. Ilyen módon a növény fejlődését szabad szemmel lehet látni. Így például egy nyíló Victoria Regiát nagyon csekély sebességgel – 2 percenként egy képpel – vettek föl. A föl vétel vetítésénél, amely normális sebességgel – 15 kép másodpercenként, – tehát 1800-szor gyorsabban történt, az egész kinyílás folyamatát látjuk leperegni néhány perc alatt, ami a természetben órákat vesz igénybe. Tisztán látható, hogy a bimbó kelyhe hogyan válik le, hogyan válnak el egymástól a virágszirmok, míg a pompás virág teljesen kifejlődött és hogyan pusztul el megint.

Igy a francia csillagász, Flammarion, 2–3 perc alatt bemutatja nekünk azt, ami a csillagos égen egy 16 órás éjen át lejátszódott: mint a növényeknél, itt is bizonyos időközökben csináltak felvételeket a kinematográf-fal, összesen 2–3000-et és ezeket normális sebességgel

vetítették le. Itt a naplementétől kezdve a csillagzatok összes mozgásait látjuk 400-szoros gyorsítással; látjuk, hogyan jelenik meg a tejút, hogy kel föl a hold és vonul el a többi égitestek előtt, hogy fordul az egész csillagos ég keletről nyugat felé és hogyan kel föl végül a nap is.

Eredményesen hozták összeköttetésbe a kinematográfot a mikroskoppal, sőt az ultramikroskoppal is, amely a legfinomabb részletecskéket is megmutatja nekünk. Így megörökítették a filmen a vértestecskek mozgásait, a vérbe kerülő bacillusokkal folytatott harcukat rendkívüli nagyításban. Látjuk, hogy a betegséggerjesztők hogyan rohanják meg a piros vértestecskéket, hogy felfalják. A kutató itt nyugodtan szemlélheti a folyamatot; a felvételek egyes képeiből megállapíthatja bizonyos vérrészecskék számát, amelyek a táplálkozás módjával váltakoznak.

A víz hullámzását, amelyet egy hajó, vagy propeller okoz, kinematográfal tanulmányozzák. Említettük már, hogy külön készülékeket csináltak a repülő lövegek kinematográfiai felvételére. Cranz titkos tanácsos az ő készülékével, mely 5000 felvételt csinál másodpercenként, egy öntöltő pisztoly lövegének elsülését vizsgálhatta; továbbá megrögzítette vele egész sor képben a lövegek hatását csontokra, érlemezerekre, vízzel teli gummihólyagra, nedves agyagból készült golyókra. Ezek a képek, amelyekből a drezdai fényképész-kiállítás 1909-ben érdekes próbákat mutatott, fontos dolgokat mutattak: látni lehet, hogy meglőtt, vékony érlemez már a levegő nyomása következtében elpusztul, mielőtt a golyó találná; hogy az átlőtt csont szétmállása a löveg áthatolása után tovább folytatódik.

Ujabbán sikerült kinematográfiai Röntgen-felvételeket csinálni; ezek között a gyomorról készített sorozatos felvétel a gyomor működéséről fontos felvilágosításokat nyújtott az orvosoknak. Ilyen felvétel segítségével lehetett egy gyomorbajosnál a zavar helyét megállapítani.

A természetes színű kinematográfia problémáját is ujabbán, ha nem is tökéletesen, mégis gyakorlatilag egészen megnyugtató mó-

don oldották meg. Még a stereoskopiai kinematográfia vár megoldásra; reméljük, nem nagyon messze vagyunk attól, hogy a mozgóképet megfogható plasticitással vesse szemünk elé.

### **A kinematográfia gazdasági jelentősége.**

Hogy mi mindent ábrázol a kinematográfia, arról akkor kapunk képet, ha áttekintjük azokat a vállalatokat, amelyek a szolgáltatásban állanak. Itt van mindenekelőtt – ennyire lehet őket becsülni – 20.000 kinematográf-színház, amelyeknek látogatói naponta több milliót tesznek. Hogy ezeket a színházakat filmekkel elláthassák, körülbelül 100 gyár naponta 500.000 méter filmet készít 1 millió márka értékben. Ehhez járul még a sok gyár, amely a készülékek mechanikai és optikai alkatrészeit gyártja. Sok 100 millió tőke fekszik ezekben a vállalatokban, sok 100.000 ember keresi itt meg a kenyerét. Ha elgondoljuk, hogy a kinematográfia 15 évvel ezelőtt mint szerény gyerek lépett a nyilvánosság elé, akkor olyan fejlődést tapasztalunk, amely az összes iparágak közt ritkítja párját.

### **Látogatásom a Pathé-gyárban.**

A szinpad világa mindenkit érdekel. A kinematográf-szinpadé még fokozottabb mértékben, hisz itt nemcsak a valóság illúziójának keltezésre törekszenek, hanem a misztikus, csodás, megmagyarázhatatlan világba is belelátunk.

Szerencsés alkalmam volt a Pathé Fréres-cég Párizs melletti mindkét színházát s gyárát megsejmelhetheti s suba alatt pár felvételt csinálni.

Nézzük meg, milyen egy ilyen színház berendezése.

A tudományos felvételekre berendezett színház, Dr. Commandon tanár vezetése alatt, ki tudvalevőleg a tudományos kinematográfia neves előharcosa. Szives kalauzolósa mellett tekintjük meg a szinte csodás technikai készséggel felszerelt üveg-falakkal ellátott színházat. Egy operateur éppen munkában van, sürített s ritkított levegő hatá-

sát tanulmányozza s fotografálja egy üvegbura alatt lévő egéren. Körülte százféle segédeszköz, üvegharang, lombikok, göredek stb. Körül a színházban több kisebb-nagyobb kamra, hol mindenhol kísérleteznek, fotografálnak, megfigyeléseket tesznek.

Utunk a következő, kisebb szindarabok, divatfelvételek stb. megjátására berendezett színházba vezet.

Éppen egy mulattató darab első jelenetét próbálják.

Miután a színészek a darabot több ízben részletenként begyakorolták, a regisseur végignézi a játékot, újból megbeszéli s csak ezután kerül az egyetlen nézőközönség elé a darab: a kinematográf-gép elé. A szoba negyedik oldala hiányzik, sőt sok esetben a jelenetek csak egy sarokban játszódnak le. Épp úgy tető sincs. Természetesen a kinematográf-képen úgy látszik, mintha tökéletes berendezési szobát látnánk. A regisseur éppen utolsó utasításait beszéli meg a szereplőkkel. A szoba balsarkából kiindulva fehér fonalat látunk. Meg van jelölve fonallal a tér, amelyen belül a színészeknek mozogniok szabad.

Ugyanezen darab utolsó jelenetét távolabbról fotografáltam, hogy bemutassam, mint áll a kinematográf-gép. Az operateur dolgozik.

A színház másik sarkában divatmodellek öltözködnek s készül a felvétel a Pathé Journal számára. Távolabb Zola: „Pálinká”-ját látjuk igazán megrázóan előadva. A szereplő szó nélkül játszik, csak néha-néha a delirium utolsó szakaszában hörög. Szájában szappan, hogy annál hűebben adhassa a habzó, deliriumos munkás utolsó vergődését. A játék három-négyszer megújul, három-négyszer kinematografálja három egymás mellett felállított gép. A legsikerültebb jeleneteket választják azután ki.

A művészi színházban játszatnak a műfilmek, a nagy kiállítási darabok. Felvételeim a „Notre-Dame-i toronyőr” című darabból készültek. (...) Az emelvényen a piros ingben ül a címszereplő, mellette a két piros-sipkás pribék. A negyedik személy a regisseur. A darab megkezdése előtt végleges utasításait adja ki. A bájos Napierkowska, mint várkisasszony, még egy egész udvartól van környezve, mikor elhangzik a regisseur szava: „Avant”. Az operateur

már beállítja a jelenetet, a szereplők felállnak s kezdődik a darab három-négyszeri eljátszása s fotografálása három-négy gép által.

A jelenet szemlélője a színező mester, ki megteszi jegyzeteit a film későbbi colorirozása iránt.

Az irodákban folyik a reklám-munka. Az összes fiókok gyűjtik már a sürgönyi megrendeléseket.

Viszont látásra az előadáson●

## **A cseh film formanyelve\***

### **A film kvantitatív kutatásának helyzete a nemzetközi filmológiában**

A kvantitatív filmanalízis módszerét egészen ezideig alkalmazták a filmhős tipológiájának és tartalmi elemeinek a meghatározásánál, 1) Bernard Berelson: *Content Analysis in Communication on Research USA* 1962, – 2) A filmhős nemzetközi vizsgálata, az UNESCO szervezte meg az egyes országokban az 1961–62-es esztendő folyamán, – 3) Peter Pleyer: *Nationale und soziale Stereotypen in gegenwärtigen deutschen Spielfilm*, Münster 1968, – 4) G. A. Huaco: *The Sociology of Film Art*, New York 1965, – 5) Martin Osterland: *Gesellschaftsbilder in Filmen (Eine soziologische Untersuchung des Filmgebots der Jahre 1949–1964)*, Stuttgart 1970), – továbbá a filmcímek elemzésénél, az egyes filmek kritikájánál, és a gyártási költségeknél. Bizonyos jelenségek mennyiségi előfordulását kimutató statisztikai szondázástól néhány szakember a vizsgáldás dinamikájához jutott el azáltal, hogy a megállapított adatokat vagy az adott mintán belül tanulmányozta összehasonlító módszerrel, – 6) G. Albrecht: *Nationalsozialistische Film-politik*, Stuttgart 1969, – 7) francia szociológusok csoportja, úgymint: Claude Bremond, Evelyne Sullerot, Simone Breton: *Les Héros des films dits „Nouvelle vague”* *Communications* 1961 (1 sz.) – vagy nemzetközi viszonylatban, – 8) G. Gerbner: *The Film Hero A Cross Cultural Study*, Berkeley 1969, majd keresték az összefüggést a jelenségek és a jelenségek kombinációja között a sztereotípiák meghatározása céljából (Pleyer), és összehasonlították a dokumentumfilm hős és a játékfilm hős tipológiáját, – 9) Franz Zöchbauer: *Der deutsche Kurzfilm*, Oberhausen 1969. Az említett esetekben a szerzők csak a filmek szociológiai elemzésére szorítkoztak, és mondhatjuk, hogy gyakran inkább a metodológia fejlődésére

\* *Vývoj Filmového Vyjadřování I.*

Zpráva o průzkumu vyjadřovacích složek českého hraného filmu

A szerzőn kívül a kutatásban és a munka megírásában mások is részt vettek.

Megjelent a Csehszlovák Filmintézet kiadásában. Prága, 1972.

helyezték a hangsúlyt, mintsem magára a kutatásra, resp. vizsgálódásra.

Itt-ott megkísérelték, hogy kibővítsék a film formanyelvi alkotóelemeinek elemzését, ill. az elemzés módszerét. S. Kracauer volt az első, aki az amerikai filmekben szereplő idegen figurák elemzésével összefüggésben a képi és a hang komponensek elemzését is véghezvitte; azonban a szubjektíven választott kódok és a módszer alkalmazásában előforduló pontatlanságok elrajzolt eredményekhez vezettek. A film formanyelvének alkotóelemeivel másodízben G. A. Huaco foglalkozott, de csak úgy kezelte őket, mint az egyes filmhullámok mintái kiválasztását elősegítő kritériumokat. Saját elemzése csak a tartalmi összetevőkre vonatkozik, anélkül, hogy a forma-jelek jelentési funkcióját érvényesítené, holott előzőleg maga állapította meg ezeket. A hozzáférhető irodalom alapján mondható, hogy a kvantitatív elemzés módszerét ezideig még nem alkalmazták a film alkotóelemeinek fejlődési mozgását – fejlődésgörbéjét – kutató szisztematikus munkában. Ezt a hiányt pótolja az első kísérletek egyike, az alább olvasható elemzés.

A vizsgált filmeket három kategóriából állítottuk össze, figyelembe véve a film formanyelvét. Az első kategóriába tartoznak a konvencionális eszközökkel előadott történetek, az adott kor standardjének (átlagának) mintájára, minden szembetűnő egyéni vonás nélkül. A második kategóriát azok a filmek képezik, amelyek arra töreksznek, hogy a film anyagát alkotó módon, művészileg megformálják (főleg a rendező és az operatőr), ami aztán magas fokon tiszta filmművészeti formanyelvvé érik. Végül a harmadik a kísérleti kategória, amelyben bizonyos – a kortól determinált – alkotói normákat találunk, a gyakorlatban elfogadott kritikával, és elméleti cikkekben publikált normákat. S ezeket vagy túllépték, vagy megsértették, vagy éppenséggel megdöntötték az adott esetben.

Ebből kitűnik, hogy amikor el kellett dönteni, hogy a film melyik kategóriába sorolandó, állandóan szem előtt kellett tartanunk az adott évtized kritikai értékelésének megfelelő történet szemléletet. Ugyanakkor az értékelési kritériumot a cseh film akkori szituációja adta, s nem a világ filmművészete. Így például az 1927-ből származó Machatý féle

*Erotikon*, amely külföldi művészeti minták befolyására készült (tehát a világ filmművészete szempontjából a második kategóriába kerülne) – a cseh filmművészetnek abban az évtizedében, amikor még azok a filmek is, amelyeknél szembetűnő az anyag művészi megformálására való törekvés, a külföldi alkotásokkal való összehasonlításban konvencionálisnak tűnnek –, kísérleti alkotásnak lett minősítve, amely jellegében teljesen elütött mindattól, amit addig a cseh filmtermelés létrehozott.

Amikor arról döntöttünk, melyik kategóriába soroljuk a filmeket, néhány alkotás esetében nem sikerült kikerülni bizonyos torzításokat. Mivel semmiféle szubkategóriát nem állítottunk fel, a vitás filmeket magasabb vagy alacsonyabb kategóriába soroltuk be, aszerint, hogy a filmben a művészi elem, avagy a konvencionális van-e túlsúlyban.

A legtöbb film a második kategóriába illik bele. Ez egyben a történelmi valóságnak is megfelel, mert horizontálisan tekintve különösen ezen a kategórián belül történtek a legnagyobb és legkifejezőbb változások a formanyelvet illetően. Még ha az első kategória a cseh filmgyártás nagyobb részét képezi is százalékarányban, a mi válogatásunkban mindössze egy vagy két filmmel szerepel egyes évtizedek termeléséből. Csak a húszas évek jelentenek kivételt. Annak ellenére, hogy ilyen kevés filmről van szó mennyiségileg, válogatásunkat mégis úgy kell tekinteni, mint a kategóriát reprezentáló alkotásokat, mert ezek a filmek, egy-egy évtized szémszögéből mérlegelve, alig különböznek egymástól; sablonos, sztereotip termékek. A harmadik kategória is szerény mennyiséget képvisel. Ez megfelel a valóságnak, mert a kísérleti alkotások, a hatvanas évek kivételével, egyedi jelenségeket képeznek, és a cseh filmgyártásban nem tipikusak.

A kategorizálás, vagyis a film értékelése (vajon konvencionális módszerhez folyamodott-e, vagy művészileg is igényesebb, kísérletező módon dolgozta-e fel az anyagot) egy idő múlva pontatlannak, elégtelennek bizonyult. Kitűnt, hogy a kísérleti film kategóriája abban az értelemben, ahogy koncipiáltuk, soha nem felelt meg egész pontosan a kategóriába sorolt filmeknek. Chytilová *Szászsorszápek* (Sed-mikrásky)

című filmjéről csak fenntartásokkal állíthatjuk, hogy kísérleti jellegű munkáról van szó. S ezért ez a kategória érdektelenné vált.

Még ez a műfaji nézőpont (amelynek alapján mi a mintát kritikailag értékeltük) sem tárta fel a menetközben felmerülő összes problémát. Egyre nagyobb volt a veszély, hogy a filmelmélet specifikus problémáját képező, de a mi feladatunkkal nem mindig közvetlenül összefüggő műfaji nézőpont eltérít bennünket a cseh játékfilm formanyelvének alapvető fejlődési momentumaitól. Így például a detektívfilmekben érvényesülő kifejezési módszerek lényegileg nem különböznek a filmkomédiák, vagy a társadalmilag elkötelezett drámák feldolgozásától. Az egyes filmekből ill. elemzésükből merített tapasztalatok vezettek bennünket odáig, hogy új kategorizálási tervet dolgozzunk ki. Ezt *A cseh játékfilm alkotói koncepciójának kategorizálása* néven neveztük el. Itt aztán pontról pontra követjük a cseh filmgyártás tagolódását úgy az eszmei tartalom, mint az alkotói koncepció szerint, ahogyan az a film keletkezésének idején az alkotók és a producerek előtt lebegett, és ahogyan az a drámai funkciót hordozó alkotóelemek elemzéséből kitűnik. Ebből a szempontból a cseh játékfilm történetében három alapvető kategória szerepel:

1. népies felfogás
2. alkotóművészi felfogás
3. reprezentatív felfogás

Az egyes kategóriákon belül szubkategóriákat állítottunk fel, ezek sokkal pontosabb és finomabb, szinte árnyalati megkülönböztetéseket tettek lehetővé a főkategóriákon belül kirajzolódó tendenciákkal kapcsolatban, azonkívül meghatározták az egyes kategóriák és szubkategóriák közötti kapcsolatot. Ez nem jelenti azt, hogy elvetjük az előző kategorizálás szempontjait.

Az alkotói koncepció kategorizálása (kidolgozta dr. V. Effenberger) a következőképpen tagolódik:

### **I. Népies felfogás**

Ebbe a kategóriába a konvencionális vagy konvencionálissá vált eszközökkel alkotott filmek tartoznak. Céljuk, hogy a lehető legszélesebb

népréteghez találjanak utat, akár üzleti siker, akár ideológiai ráhatás céljából. Ezt a célt és beállítottságot követve három szubkategoriót különböztethetünk meg:

**a) Igénytelen feldolgozás**

Csak a konvencionális, bevált eszközökkel való operálás; a film pusztán szórakoztató, a valóság elől menekülő jellegű.

**b) Esztétizáló feldolgozás**

A kategória célját és beállítottságát meghatározó kiterjedésen belül a formanyelv konvencionális eszközeit alkalmazzák a kevésbé igényes esztétikai hatás céljából. Itt három, az esztétikai hatást kifejező módszert különböztetünk meg:

**1. Intellektuális aspektusok**

A dramaturgiai koncepcióból bizonyos, nem nagyon komplikált intellektuális kérdés vagy stilizálás világlik ki, s ez a dramaturgiai szerkezet tengelyét vagy alkotóelemét képezi. A film cselekménye arra törekszik, hogy vonalvezetésében megoldja vagy egyértelműen kifejezze a felvetett kérdést (hagyományos klisé).

**2. Hagyományos művészeti aspektusok**

Az alkotók törekvése, hogy a népies felfogás keretében a film koncepcióját hozzáillesszék a művészeti tradícióhoz, többnyire úgy, hogy az irodalomból merítik témáikat, a hagyományosan elfogadott és bizonyos művészi értékkel bíró műveket.

**3. Emocionális aspektusok**

A dramaturgiai koncepcióban túlsúlyba kerül a banális líra vagy tragikum, kalandos pátosz, szociális vagy nacionalista szentimentalizmus stb. Az ilyen szempontoknál nem törekednek igényesebb esztétikai megformálásra, csak felületes, a dramaturgiai koncepciót könnyedén felemelő árnyalatra.

**c) Ideológiai feldolgozás**

A népi szórakoztató film dramaturgiai koncepciójában társadalmi és ideológiai problémák megoldására törekednek. A bonyodalomban ill. a cselekmény bonyolításában és a figurák jellemében jut kifeje-

zésre a megoldás, ami az eszmei tartalom kibontakozását és hitelesítését szolgálja,

## **II. Alkotóművészi (művészeti) felfogás**

Ide tartoznak az igényesebb filmek, amelyek már alkotói koncepciójukban és feldolgozási módjukban túlhaladják a korabeli konvencionális formanyelvet, a film kifejezőeszközeit újabb elemekkel gazdagítják, avagy valami módon a filmgyártást a filmalkotás szintjére próbálják emelni. Itt szándékosan kerüljük az „igényes filmalkotás” kifejezést, amely intellektuális vagy kulturális igénnyel lép fel, ám ez sok esetben nem érvényesül az alkotói módszerben, nem járul hozzá a fejlődéshez. A „kísérleti film” kifejezés sem eléggé meggyőző, mert nincs tudomásunk olyan filmről, amelyet a kezdetétől úgy koncipiáltak volna, mint kísérletet. A problematika jellege szerint ez a felfogás három szubkategoróriára oszlik:

### ***a) Pszichoszociális problematika***

Az alkotói koncepció lényeges vonásaiban túlnyomórészt az egyén és a közösség viszonyának a problémájára szorítkozik, és ez a probléma az egyén vagy egyének pszichológiája felé gravitál, s társadalmi következményei vannak.

### ***b) Társadalompolitikai problematika***

Az alkotói koncepció lényeges vonásaiban túlnyomórészt szélesebb körű, átfogóbb társadalmi kérdésekre irányul, az emberi kapcsolatok problematikáját veti fel a társadalmi rendszerhez viszonyítva, s rámutat az egyén vagy egyének életében felmerülő ezzel kapcsolatos pszichológiai következményekre.

### ***c) Esztétikai problematika***

Az alkotói koncepcióban az esztétikai szempont érvényesül, eléggé autonóm módon, ami mellett a szociális és pszichológiai reflexiók másodrendűnek tekinthetők.

### III. Reprezentatív felfogás

A harmadik kategória azt a filmgyártást jellemzi, amelyben szembe-tűnően érvényesül a társadalmi rendszer olyan vonásainak a kiemelése, hangsúlyozása vagy idealizálása, amelyek ezt a rendszert pozitív értelemben reprezentálják. Ezt a célt itt érintik az előző két kategória osztályozási szempontjai. A filmgyártás ilyen értelmű jellegzetes alkotásai a következő szubkategóriákba sorolhatók:

#### a) *Nacionális problematika*

A film felfogásában és módszerében pozitív és reprezentatív értelemben exponált a szociális, kulturális vagy történelmi tematika, amely helyeselhető a nemzeti hagyományok célszerű megőrzése szempontjából.

#### b) *A nemzeti kultúra kincsei*

A nemzet kulturális értékeit képviselő irodalmi és drámai művek reprezentatív filmi feldolgozása. Ide tartoznak a nemzeti kultúra nagy alakjairól készített életrajzi filmek is.

#### c) *Szociális, politikai problematika*

A szociális avagy politikai kérdések, koncepciók filmi interpretációja, amely a társadalmi rendszer pozitív vonásait reprezentálja.

A javasolt tagolódás sokkal pontosabban meghatározhatja az egyes kategóriák közötti mozgást.

#### ALAP KATEGORIZÁLÁS

A táblázat

Évtized	Konvencionális feldolgozás	Alkotóművészi feldolgozás	Kísérleti feldolgozás
20.	Az ezüst határmenti lány	Jövevény a sötétségből (Příchozí z temnot)	Erotikon
	Nagyanyó (Babička)	Josef K. Tyl	
	Fogják el (Chyt' te ho)	Zászlóalj (Batalion)	
	Naninka Kulichova esküvői (Vdavy Nanyky Kulichovy)	Svec ezredes (Plukovnik Švec)	
	Az öreg fegyenc kedvesei (Milenky starého kriminálnika)		

*Marie Benesova*

48

Évtized	Konvencionális feldolgozás	Alkotóművészi feldolgozás	Kísérleti feldolgozás
30.	K. u. K. tábornagy Diákmama (Studentská máma) Zborč  Krisztián	F. Pistora megtérése Érettségi előtt (Před maturitou) A folyó (Řeka) Héj rup! Jánosik Szűziesség (Panenství)	Extázis (Extase)
40. I	A férfiak nem öregsznek	Nagyanyó Éjszakai pillangó (Noční motyl) Szerencsés utat! (Šťastnou cestu)	
40. II	Két tűz (Dva ohně)	Férfiak szárnyak nélkül (Muži bez křidel)  Az ellopott határ (Uloupená hranice) Sziréna Néma barrikád (Něma barikáda)	Messzi út (Daleká cesta)
50.	Holnap mindenütt táncraperdülnek (Zítřa se bude tančit všude) Angyallal a hegyekben	Új harcosok támadnak (Vstanou noví bojovníci)  A császár pékje Szöktetés (Únos) Felettünk hajnalodik (Nad nami svítá) Ezüst szél (Stříbrný vítr) Apák iskolája (Škola otců) Zsizskovi románc (Žižkovská románc)	Vágy (Touha)
60.	Osztravai gyors  Kömlesztés (Starci na chmelu)	Ha megjön a kandúr (Až přijde kocour) Fekete Péter (Černý Petr)	Gerle (Holubice) Az éjszaka gyémántjai (Démanty noci)

*Filmelmélet*

49

Évtized	Konvencionális feldolgozás	Alkotóművészi feldolgozás	Kísérleti feldolgozás
60.		...és az ötödik lovas a Félelem (...a páty jezdec je Strach) Üzlet a korzón (Obchod na korze) Kürt románc (Romance pro křídlovku) Az elveszett fiú (Tékozló fiú) visszatérése (Návrat ztraceného syna)	

ALAP KATEGORIZÁLÁS

B táblázat

Évtized	Konvencionális feldolgozás	Alkotóművészi feldolgozás	Kísérleti feldolgozás	Összegzés
20.	189 86,71 %	28 12,83 %	1 0,46 %	218
30.	242 84,32 %	44 15,33 %	1 0,35 %	287
40. I	68 80,93 %	16 19,07 %	–	84
40. II	37 62,71 %	21 35,60 %	1 1,69 %	59
50.	110 71,91 %	42 24,44 %	0 0,65 %	153
60.	165 68,17 %	69 28,53 %	8 3,30 %	242

1043  
film összesen

## MŰFAJOK SZERINTI ALAP KATEGORIZÁLÁS

Évtized	20.	30.	40.	50.	60.
konvencionális feldolgozás	kalandos komédia	komédia	társadalmi komédia	társadalmi komédia	épitő film (újjaépitési) musical
	krónika	társadalmi vígjáték	szerelmi dráma	lírai komédia	
	groteszk	hősköltemény	épitő film (újjaépitési)	optimista komédia	
	idill		társadalmi komédia		
	crazy-comedy				
alkotóművészi feldolgozás	fantasztikus film	társ. komédia	krónika	szociális dráma	szatíra
	életrajzi film	pszichoszoc. dráma	társadalmi dráma	történelmi vígjáték	megszállási dráma
	hősköltemény	lírai dráma	megszállási dráma	politikai film	pszichológiai- filozófiai dráma
	pszicho-szociális dráma	szatíra	történelmi dráma	újjaépitési film	
		nemzeti legenda	szociális dráma	lírai dráma	
		szerelmi dráma	forradalmi film	társadalmi dráma	
experimentális feldolgozás	szerelmi dráma	szerelmi dráma	megszállási dráma	lírai tárcák	filmköltemény ballada groteszk

ALKOTÓI KONCEPCIÓK KATEGORIZÁLÁSA D táblázat

Évtized	Népies felfogás		
	I. a)	I. b) 1.	I. b) 2.
20	Fogják el Az öreg fegyenc kedvesei	–	Naninka Kulichová esküvői
30.	K. u. K. tábornagy Diák mama	F. Pistora megtérése Krisztián	–
40. I	A férfiak nem öregszenek	–	–
40. II	–	–	–
50.	Cirkusz lesz (Cirkus bude)	Császár pékje	–
60.	–	Komlószcedés	–

D táblázat folytatása

Évtized	Népies felfogás			Alkotóművészi felfogás
	I. b) 3.	I. c)	II. a)	
20	Az ezüst határ- menti lány	–	–	Zászlóalj
30.	–	–	–	Érettségi előtt Szüzciség A folyó
40. I	Éjszakai pillangó	–	–	Szerencsés utat
40. II	–	–	–	Messzi út
50.	–	–	–	Angyallal a hegyekben
60.	–	–	–	Osztravai gyors Fekete Péter Üzlet a korzón

D táblázat folytatása

Évtized	Alkotóművészi felfogás	
	II. b)	II. c)
20.	–	Jövevény a sötétségből Erotikon
30.	Hej rup!	Extázis
40. I	–	–
40. II	–	–
50.	Apák iskolája	Vágy Zsizskovi románc
60.	Ha megjön a kandúr A tékozló fiú visszatérése	Gerle Az éjszaka gyémántjai ...és az ötödik lovas a Félelem Százszorszéppek Kürtrománc

D táblázat folytatása

Évtized	Reprezentatív feldolgozás		
	III. a)	III. b)	III. c)
20.	J. K. Tyl	Nagyanyó	–
30.	Jánosik Zboré	–	–
40. I	–	Nagyanyó	–
40. II	Szárny nélküli férfiak	–	Sziréna Az ellopott határ Két tűz Néma barrikád
50.	–	–	Új harcosok támadnak Felettünk hajnalodik Holnap mindenki táncra perdül Szöktetés
60.	–	–	–

AZ ALKOTÓI KONCEPCIÓK KATEGORIZÁLÁSA

E táblázat

Évtized	Népies felfogás			Alkotóművészi felfogás			Reprezentatív felfogás			Összesen	
	I. a)	I. b) 1	I. b) 2	I. b) 3	I. c)	II. a)	II. b)	II. c)	III. a)		III. b)
20	153 70,18 %	1 0,46 %	21 9,64 %	26 11,93 %	2 0,92 %	1 0,46 %	-	6 2,75 %	5 2,29 %	3 1,39 %	218
30.	194 67,59 %	7 2,44 %	24 8,36 %	21 7,32 %	2 0,70 %	8 2,79 %	9 3,14 %	5 1,74 %	12 4,18 %	4 1,39 %	287
40.I	48 54,16 %	6 7,14 %	9 10,71 %	12 14,28 %	2 2,38 %	2 2,38 %	-	1 1,19 %	2 2,38 %	1 1,19 %	84
40.II	15 25,44 %	2 3,39 %	4 6,78 %	3 5,08 %	7 11,87 %	4 6,78 %	1 1,69 %	3 5,08 %	5 8,47 %	1 1,69 %	59
50.	9 5,88 %	3 1,96 %	3 1,96 %	8 5,23 %	62 40,53 %	6 3,92 %	6 3,92 %	8 5,23 %	-	14 9,15 %	153
60.	53 21,90 %	21 8,68 %	5 2,07 %	31 12,81 %	41 16,94 %	20	39	16	-	-	242
											Összesen 1.043 film
											0,41 % 6,20 %

Megkíséreljük, hogy legalább részben választ adjunk arra, „miért”, „hogyan”, „mi” és „mily módon” volt filmre átdolgozva. Ebből is ki-világlik, hogy a filmet a téma eredetisége szerint is értékelhetjük, vagy az irodalmi mű értéke szerint, de semmiképp sem lehet figyelmen kívül hagyni a filmre átdolgozott irodalmi anyagok és az egye-nesen a filmre írott munkák közötti kapcsolatot, illetve megkerülni a filmnek témául szolgáló szépirodalmi művek értékbeli differenciálá-sát. Elsőnek megkíséreljük leírni a filmek felosztását a szépirodalmi feldolgozások alapján, és feltüntetni az alapvető statisztikai adato-kat. A statisztikák egészében 1122 filmet sorolnak fel, illetve foglal-nak össze, a húszas évektől kezdve a hatvanas esztendőikig. (1968)

A húszas években a filmek 39,5 %-a a már egyszer megfilmesített anyagokra támaszkodik. Ez a szám azonban a hangosfilm megjelené-sekor eleinte emelkedett (az 1930–1945-ös esztendőikben 55,9 %-ra), majd 1945 után újra csökkent (az 1945–1959-es esztendőikben 39,8 %-ra), hogy végül is a legalacsonyabb szinthez érjen (hatvanas évek 33 %). Ugyanakkor az egyenesen a filmre írott anyagoknál ál-landóan emelkedő tendenciát látunk (húszas évek 6,1 %; 1930–1945-ös évek 12,2 %; 1945–1959 21 % és a hatvanas években 27,2 %). Akkoriban az írók közvetve vagy közvetlenül a legtöbb cseh filmtéma alkotói voltak; a húszas években ugyan csak 46 %-ban, de a további tizenöt esztendő alatt már 68,7 % és a háború utáni korszakban 62,1 % és 60,3 %-ban.

1. A tizenkilencedik század irodalma a némafilm korában 11,7 %-ban adott témát a film számára, és nagyjából ez a helyzet számbelileg a további időszakokban is (13,3 %). A háború után csökkent az ér-deklődés (6,7 %), majd a hatvanas években fél százalékra esett. A rendezők realista történeteket kerestek elsősorban, amelyeknek gyak-ran a romantikus motiváció, vagy a figurák és szituációk műfaji ka-rakterisztikája a jellemzője. (Mácha, Tyl, Mrštík, Třebizský, Světlá, Rais és mások). A film a látványosan bonyodalmas témákat kereste, a legszélesebb olvasóréteghez utat találó műveket. A hangosfilm ide-jén (1930–1945) valamennyire változik a helyzet: míg 1919–1921-ben Arbes műveiből megfilmesítették a *Modern Magdolnát*, a *Ke-*

*resztfeszített* és a *Szürkeszemű démon* (Moderni Magdaléna, Ukřižovaná, Sivoooký démon), 1941-ben Slavinský rendező már a *Szegények védőjéhez* fordul (Advokát chudých). Jirásek műveiből elsőnek a *Lucernát* filmesítették meg (1925); a hangosfilm a *Lucernát* 1938-ban dolgozta fel, a *Kutyafejűeket* 1931-ben (Psohlavci), a *Vojnarkát* 1936-ban és a *Bölcsészeti történetet* (Filosofká historie) 1937-ben. A film tehát olyan témák felé orientálódott, amelyek lehetővé teszik a szociálkritikai aktualizálást, a nemzeti öntudatot ébresztő vagy pszichológiai aspektust (Mrštik, Preissová, Stroupežnický, Tyl és mások). A különböző hozzáállás szembetűnő, amikor összehasonlítjuk a témák régebbi megfilmesítését az új feldolgozással (*Nagyanyó*, „*Babička*”, *Májusi mese*, „*Pchádka máje*”), vagy egy szerzőnek a műveit (pl. Herrmanét, aki hét hangosfilm témájának a szerzője). Radikális változás csak a háború után következett be. Eltűnt a színes szerző-paletta, többnyire csak Jirásek művei szerepelnek (öt film a huszita forradalomról) és Nemcová elbeszélései. A hatvanas években a cseh filmben egyáltalán nem szerepel a tizenkilencedik század irodalma.

2. A húszadik század irodalma (itt csak arra az irodalomra gondolunk, ami úgy értékelhető, mint iniciatív tényező a műfajok fejlődésében) egyáltalán nem szerepel a némafilmben. Csak a kivételesen népszerű művek (mint pl. Hašek *Švejkje*) kényszerítették a rendezőket arra, hogy figyelmet szenteljenek nekik. A hangosfilm idejében erősen emelkedett az érdeklődés eziránt az irodalmi típus iránt. A háború utáni esztendőkből ugyan elég nehéz kijelölni ezt a kategóriát, mert a történelmi értékelés szempontja nem érvényesülhet teljes egészében, de a mi célkitűzésünk szempontjából elegendő a körülbelüli minősítés. A harmincas években igen kiszélesedett a repertoár: K. M. Čapek-Chod, Karel Čapek és František Langer művei mellett megfilmesítették Benešová, Hašek, Mahen, Majerová, Poláček, Pujmanová, Voskovec és Werich műveit is. A háború után a film elsőnek a hitelesített értékek, vagy vitán felül álló értékek felé fordult, majd olyan művek felé, amelyeket a kor aktualizált. (Glazarová, Fr. Šrámek programszerű visszatérése, Včelička, újra Karel Čapek, Drda,

Olbracht, Hašek, Majerová és mások). Csak az ezt követő időszakban filmesítették meg Vančura műveit és a film az újonnan keletkezett értékes művek felé fordult, amelyek intenzíven hatottak az akkori társadalmi viszonyokra (Hrubin, Hrabal, Kundera és mások). Fokozatosan sikerült eltávolítani azt az akadályt, amely az irodalom és a film között fennállt (amikor az irodalmat úgy értelmezték, mint a cseh művészet fejlődésének progresszív összetevőjét). Végül is mindkét művészet azonossá vált intencióiban és jelentőségében. Ezt a fejlődést nagyban segítette a cseh irodalom művészeti csúcspontját képező művek felé orientálódása.

3. Az előző kategóriával szorosan összefügg a regény, elbeszélés vagy dráma megfilmesítése, amely zömében ízléses cselekményszövevényen alapul, kulturáltan van megírva, mégha kifejezetten nem járul is hozzá az irodalom fejlődéséhez. Ez az irodalmi típus alig szerepel a némafilmben (4,8 %), a hangosfilmben viszont úgy, mint az előző kategóriában, állandó emelkedést mutat: 8,9 %, 14,3 % és 17,6 %. A húszas években ez az irodalmi szféra a „hanyagolt értékek” irodalmához közelít, a későbbi időszakban meg, amikor a cseh irodalom átlag szintje emelkedett, még merevebb a választóvonal ezen irodalmi típus és a perem alkotótevékenység között. A háború után, amikor lényegében eltűnt a ponyva-irodalom, a könyvkiadás nagy részét egymástól erősen elütő művek képezik. Hogy ebbe a szférába milyen terjedelmű értékkört sorolunk be, abból tűnik ki, ha megemlítjük E. A. Longen darabjait (Vlasta Burián színházában kerültek színre), Werner drámáját, O. Scheinpflugová prózáját és J. Zsák írásait, Fiker és E. Vachek detektívregényeit stb. A háború utáni időkben L. Aškenázy, V. Blazek, O. Daněk, J. Dietl, P. Kohout, I. Kříž, J. Procházka, M. Stehlik és mások művei kerülnek előtérbe. Ezeknek az alkotásoknak a jelentőségét gyakran keletkezésük időpontja adja, mert égető problémákat ölelnek fel, kényes anyagokat dolgoznak fel. Idővel azonban csökken az irántuk való érdeklődés, és csak egy részük képes arra, hogy újra konkretizálódjék.

4. A perem irodalom, bulvár irodalom foglalja el a stabil helyet 1945-ig bezárólag (a némafilmben 15,8 %-ban, a hangosfilmben 15,2

%-ban), amelynek periférikus volta teljesen nyilvánvaló volt a kritikusok szemében, de az olvasóközönség másképpen vélekedett róla. Lényegében két próza-típusról van szó: a műfajirodalmat gazdagító prózáról (a konfliktusoknak és a komikus figuráknak erős etikai hangsúlya van), s a cselekmény fordulatokban bővelkedő prózáról, amikor is a fordulatok, a szituációk felújítják a megrögződött szüzsé sémahagyományait. A mű népszerűsége gyakran csak bizonyos ideig tartott (ebben az ágazatban gyakran érvényesül a divat, a propaganda, például az „asszonyok levelezésében”), hogy aztán megint új áramlat váltsa fel, a hasonló irányulású irodalmi termelés (pl. Radomira Utešilová munkássága). A klasszikusok közé tartozik Popelka Biliánová (4 film), Maryna Radoměrska (5 film), Jan Klecanda (6 film), Vilém Neubauer (5 film), Bohumil Zahradský-Brodský (4 film), Ružena Utešilova (3 film) stb. A film nem tehetett mást, csak illusztrálta a szóban forgó műveket, egyébként a szentimentális irányzat éppen a visszájára fordulhatott volna (a tragikum komikumká változhatott volna). Az 1945-ös esztendő után elenyészik ez a kimondottan bulvár irodalom. Itt-ott „magas” irodalommal stilizálják, és már nem állítja magát a „népi” olvasótábor alacsonyabb szintű irodalmának.

5. A harmincas évek folyamán a népszerű operettek kerültek aránylag könnyen megfilmesítésre (3,8 %-ban); akkoriban virágkorát élte ez a műfaj.

6.–7. Egyes esetekben rádiójátékokat is megfilmesítettek, sőt egész operákat is (*Az eladott menyasszonyt* két verzióban, némafilmen és hangosfilmen).

8. Az idegen nyelvű irodalmi művek megfilmesítése arról tanúskodik, hogy amolyan ötletszerű kiválogatásról volt szó vagy egyéni ízlés alapján, vagy a korizlésnek hódolva. A harmincas években a filmek inkább a sikeres komédiák felé fordultak, amelyek a prágai színpadokon kerültek színre (elsősorban Vlasta Burián repertoárja; a háború után ezt a típust egyedül Sean O’Casey képviseli a *Nőtlen urak panziója* című művével). Az idegen nyelvű irodalomból vett témák megfilmesítése így oszlik meg százalékarányban: 5,6 %, 7 %, 2,9 % és 2,5 %.

9. Értekezésünk elején megállapítottam, hogy az alárendeltség, a függés, az egyéni jelleg és az emancipáció viszonya már nem képezi a filmológia valódi problémáját. Továbbra is sürgető feladatunk marad azonban az egyes művészeti ágak viszonyának elemzése. Amennyiben az egyes művészeti ágakat mint „struktúrákat” értelmezzük, amelyeket kölcsönösen a történelmileg változó, dialektikus feszültség kapcsol össze, ennek az álláspontnak odáig kell vezetnie, hogy az emberi alkotótevékenység eme területén is bizonyos hierarchia áll fenn, hogy a nemzeti művészetben ez vagy az a válfaj ebben vagy abban az időszakban domináns helyet foglal el, vagy változik a többihez való viszonyában. Anélkül, hogy figyelmen kívül hagynám az ezzel az apodiktikus állítással szemben felmerülő ellenvetéseket (a hiányos, torzószerű szövegösszefüggések elemzése mellett, mint például a nemzeti megújhodásnál, az érvelés természetesen egészen meggyőző; a művészetek kölcsönös kapcsolatainak a vizsgálata a húszadik században részletesebb elemzést követel, megmarad valóságnak, hogy az egyes művészeti ágak fejlődése (és az egyes művészeti válfajoké is) egyenetlen marad, s ebből kifolyólag a kölcsönös kapcsolatok is változók. Ez a folyamat nem vezet egyértelműen sem a közeledéshez, sem az elszigeteltséghez. Így például ha az egyik szférában fejlődés áll be a kifejező eszközöket illetőleg, s új felfedezések támadnak, ez ugyanakkor potenciális tényezővé válik és mint katalizátor hat egyéb művészeti ágakban is. Természetesen nem egymás utáni kapcsolatról van szó, hanem párhuzamosról, amikor bizonyos tendenciák (iránytendencia, mint például a romanticizmusban, vagy általánosan antropologikus tendenciák, mint például a húszadik század civilizációs változásaiban) különböző művészeti eszközökkel és különböző anyagokkal realizálódnak.

Mindkét eset – úgy a művészet hierarchizálása, mint az egyes típusok fejlődése között lévő összefüggés – a következő kérdést vetik fel: milyen helyet foglalt el a film a nemzeti művészet hierarchiájában, hogyan változtak a film relációi a többi művészeti ághoz viszonyítva, és ezekben a változásokban milyen mértékben volt részes az irodalom és a dráma?

A film kezdetére tipikusan jellemző, hogy a látens lehetőségek ténye feletti csodálkozást a jelen állapotával szembeni bizalmatlanság kíséri. A tanulmányok először az összehasonlításon alapulnak, leggyakrabban a filmet a színházzal hasonlítják össze (lásd például Čapek 1911-ből származó jellegzetes szavait: „négy évszázadon át folyik a harc a színpadi realitásért, vagy a nézőtéri illúzióért; s most, alig négy esztendő leforgása alatt a mozi megelőzte ezt a négy évszázadot, hatalmába kerítette a realitást és az illúziót, hatalmába kerítette a komikumot és a tragikumot, a formákat, a mozgást, a forma és mozgás drámaiságát és a jövőben a szót és a zenét is uralni fogja”; s jelentékeny a filmnek a sajtó felfedezésével való Tille-féle összehasonlítása). Ez a kettős aspektus erősen jelentkezett már az első világháború előtt és a háború utáni tanulmányoknak is kiindulópontjává vált, az összehasonlítási szempont azonban a specifikum szempontjával szemben háttérbe szorult („a mozi esztétikája”). A filmben „az új művészet forrását fedezték fel, az új tudás forrását”. Természetesen olyan feltétel mellett, hogy „a filmdráma önmagában fog létezni.” (Delluc) De a film egyelőre csak egy új művészet vázlata volt, az akkori megvalósulások inkább kegyetlen kritika tárgyát képezték, és negatív dokumentumként szerepeltek, teljesen hamis fejlődési irányban.

Mindez abban az időben történik, amikor a film mélységes krízist él át. Új anyagokat keresnek, az új epikum meg Skylla (szűzsé témák irodalma) és Charybdis (az eddigi filmtörténetek indokolatlansága) között valóban könnyű az átjárás. A filmkészítőket már nem kápráztatta el az az újdonság, hogy a mozgást ábrázolhatják, inkább arra törekedtek, hogy komoly, hatásos anyagokat dolgozzanak fel. Minden kornak megvannak a maga művészeti normái, vagyis olyan megnyilatkozási formái, amelyeket művésztől tart. A groteszk és a kalandfilm háttérbe szorítása után fellépő krízisben még erősebben jelentkezett az igény, hogy a művészeti szférába, az érvényes esztétikai normák szférájába hatoljon be a film. Amennyiben azt kívánta, hogy ne maradjon pusztán népi szórakoztatás, vagy a kuriózum szintjén, a filmnek bátran kellett előrelépnie. A modellt a látszólag legközelebb álló művészetben, a *szűzsé művészetben* keresték. Előterbe ke-

rült a téma és a forgatókönyv kérdése. Mindenki magáévá tette a kritikai kifogásokat, hogy „a librettók művészetlenek, felületesek, logikátlanok, szenzációhajhászok, meggondolatlanok, magukon viselik a *kolportázs*-irodalom minden bélyegét és nélkülözik a művészi értékeket” (Tille).

Tekintettel arra, hogy a forgatókönyv szépirodalmi mű, és hogy a filmnek logikusan kellett a cselekményt bonyolítania, hangsúlyoznia a cselekvés pszichológiai motivációját, teljesen érthető, hogy felvetődött az író rendezővel való együttműködésének a kérdése. A cseh némafilm legbosszantóbb vonása a triviális cselekményklisében rejlett, ahol leplezetlenül megmutatkozott a „történelmi szentimentalizmus”, „az idillikus, rusztikus naturalizmus”, a kispolgári mentalitásnak kedvező vonások (Teige). A témák többségét az alacsony színvonalú irodalom szolgáltatta, s az egyértelműen exponált cselekmény merev vonalvezetése nem nyújtott annyi lehetőséget a kifejezőeszközök fejlesztéséhez, mint a bulvár irodalmi termék (regény) a maga terjedelmes szűzsé anyagával. *A filmek témája mozaikszerűen van összeállítva a meseszöveg, a szituáció és a konfliktus sztereotípiáiból*, amelyek mindenkire szól, vagyis senkihez; a filmet közös tulajdonnak minősítik. A tizenkilencedik század irodalma felé orientálódást is a széleskörű publikum tetszése determinálja, csak az általánosan elfogadott, értékelt művek jöhetnek számításba. Az új érték-hierarchiára törekvő irodalmat nem veszik figyelembe.

A film már ezzel is alárendelt szerepet jelölt ki magának a nemzeti kultúra egészében.

Látenszen azonban már jelen volt két tendencia, amely a némafilm fejlődési dinamikáját megszabta. A film egyfelől kezdett elszakadni a szűzsé-sémáktól azzal, hogy *a szituációkra helyezte a hangsúlyt*, másfelől a maga sajátos nyelvét hangsúlyozta. Mindkét tendencia a teatrális és irodalmiasan tált történetek ellen irányult. Például a film(cselekmény) Lamač féle „kontrasztos” felfogása, az ellentétes motívumok szintézise a film formanyelvének fejlődéséhez vezetett még a kevésbé eredeti témájú műveknél is. Josef Skružný „librettóinak” példája mutatja a fejlődési irányt, ill. más oldalról világítja meg: a

klasszikus irodalom arra kényszerítette a rendezőket, hogy az átírásnál tiszteletben tartsák az eredeti művet, s így megbéklyózta alkotói intenciójukat; a konvencionális irodalom egy része szélesebb teret nyitott az alkotótevékenység számára, mert csak alapvető irányvonalat jelentett, a cselekmény vonalvezetését, a jeleneteket és a figurák jellemét meghatározó keretet. *Az öreg fegyenc kedvesei* című filmben például már a korabeli kritika is észrevette, hogy az elcsépeelt *alteregó*-téma eredeti formát öltött, a hagyományos cselekményszöveg háttérbe szorult, s a figyelem középpontjába az egyes szituációk és figurák kerültek.

A hang megjelenésével a filmnek a nemzeti kultúrához és a művészetekhez való viszonya radikálisan megváltozott. A film fontosabb helyet óhajtott elfoglalni, s ezt a folyamatot az íróknak kellett elősegíteniük. Vančura példája tipikus. *A Lethargus* (1929) című „film-drámája” olyasfajta jellegzetes librettó-téma, amely nem számol a megjelenítéssel. Akkoriban hasonló műveket írt Teige Seifert, Cernik, Halas, Voskovec, Nezval és mások. A harmincas évek elején kezdett változni a helyzet. Vančura így írt akkoriban: „Úgy vélem, hogy ma olyan időket élünk, amikor az emberek egész más szemmel kezdik nézni a filmet...” Úgy tartja, hogy az addigi „irodalmi” sikertelenségekért azok az írók felelősek, akik figyelmen kívül hagyták a film fejlődését („nagyon hanyagok voltunk”). Vančura filmírói működése, amely a *Hütlen Marijkában* érte el csúcspontját, egész sor sikertelenséget tartalmaz, de nem lehet túlbecsülni a tényt, hogy a *Markéta Lazarová* szerzője jelenlétével új kritériumokat hozott az egész alkotóművészetbe. Jelentékeny szerepe volt Kodičeknek is (*F. Pistora megtérése*), a Voskovec és Werich kettősnek (a Felszabadított Színház strukturális változása lehetővé tette a szerzők új hozzáállását a filmhez) és más művészeknek, akik már a harmincas évek első felében kifejezetten megváltoztatták a cseh film fejlődési tendenciáit.

A film akkoriban önálló művészetté vált, s párhuzamosan fejlődött a többi művészettel. Ugyanakkor széleskörű műfaji bázisra támaszkodott, ami ugyancsak előfeltétele volt a belső differenciáltságnak. A film megszűnt improvizált szórakozássá lenni, önálló egészként kezd-

ték értelmezni. S éppen ezen a ponton változott meg a film irodalomhoz való viszonya. A szépirodalom „szilárd architektúrája” révén példamutató (Vančura). Ezért fedezi fel a film a korabeli szerzők műveit (Majerová, Mahen, Čapek), ezért képes a múlt alkotásainak teljesen új formába öntésére (nem átírásokról, azaz átültetésekről van szó, hanem formába öntésről), mint amilyen például a *Mariša, A virtusokdók*, a *Bölcsészeti történet*.

A film háború utáni fejlődésének hasonló a ritmusa, mint a többi művészetének, de a történelemben először nagyobb súlyú fejlődési tényezővé válik, mint a szépirodalmi tevékenység. Sok irodalmi alapanyagának távolról sincs olyan művészeti jelentősége, mint megfilmesített változatának (pl. *Az apák iskolája*, *Szeptemberi éjszakák*, *Az éjszaka gyémántjai*, *Vádlott*, *Üzlet a korzón* és mások). Sőt, a film mintegy kifejezőbben anticipálja a fejlődési tendenciákat, mint a szépirodalom, és így befolyásolja az irodalmi folyamatot is. (*Fekete Péter*, *Egy szözi szerelmei* stb.)

(Folytatjuk)

*Hajós Magda fordítása*

## FÜGGELÉK

A cseh filmtémák statisztikai feldolgozása a néma- (J. S. Kolár, M. Frída; Prága, 1957) ill. hangosfilm jegyzékre támaszkodik az 1930–1945-ös évekből (S. Bartošková, M. Frída és J. S. Kolár; Prága 1965) az 1945–1957-es Bartošková-jegyzékre 1959-ből, továbbá az 1958–1959-es esztendőt összefoglaló hangosfilm jegyzékre (S. Bartošková, Prága 1960), az 1960–1965-ös évek hangosfilm jegyzékére (S. Bartošková, Prága 1966) és az 1966–1968-as évek filmjegyzékére (S. Bartošková, Prága 1970).

A filmeket az alábbi kategóriákba sorolták:

- I. Egyenesen a filmre írott témák. Ennek a kategóriának a szerzői nem szépirodók. Rendszerint a film készítői közül kerülnek ki, vagy irodalmi munkásságuk szorosan összefügg a filmmel.

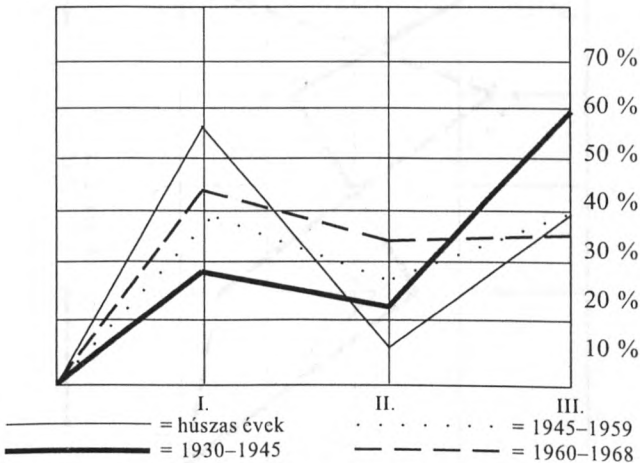
II. Egyenesen a filmre írott témák. A témákat írók írják, akiktől már leközöltek irodalmi műveket, és a filmtéma vagy forgatókönyv-írás irodalmi alkotótevékenységük részét képezi.

III. Átvett filmtémák:

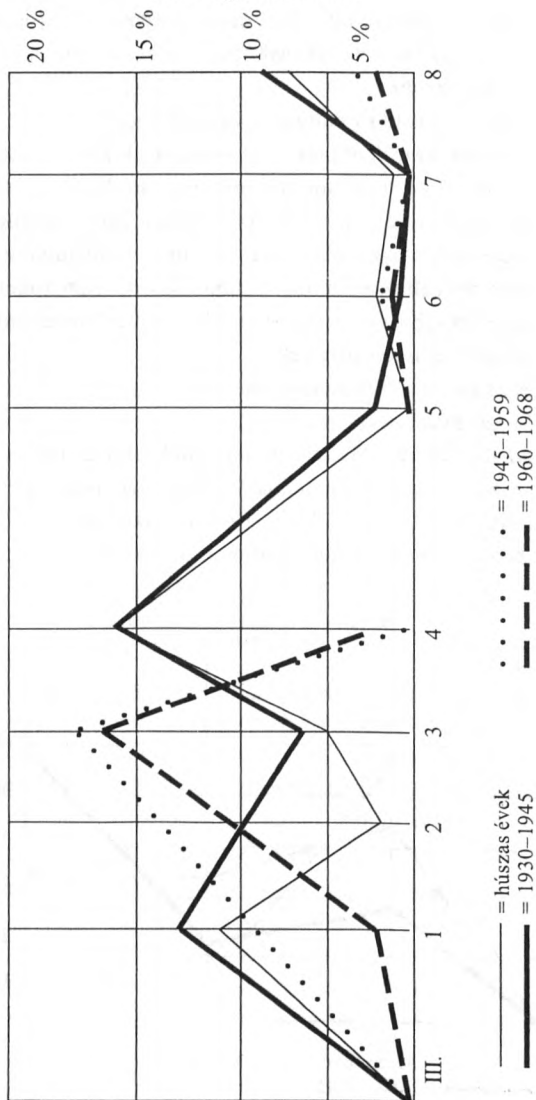
1. A XIX. század irodalmából vett anyagok.
2. A jelenkori írók művei (XX. század), akik öntevékenyen hozzájárultak az irodalmi műfajok fejlődéséhez.
3. A jelenkori írók megfilmesített művei, akik nem állottak a fejlődési folyamat középpontjában, hanem inkább megújították, vagy művelték a már ismert eljárásokat, eszközöket.
4. A perem-, bulvár és ponyvairodalom megfilmesített művei.
5. Megfilmesített operettek.
6. Megfilmesített rádiójátékok.
7. Megfilmesített operák.
8. Az idegen nyelvű szerzők műveinek filmi átírása.

A húszas évek statisztikai alapját 246 film képviseli, az 1930–1945-ös esztendőké 367 film, az 1945–1959-es esztendőké 237 film, s az 1960–1968-as esztendőké 272 film adta.

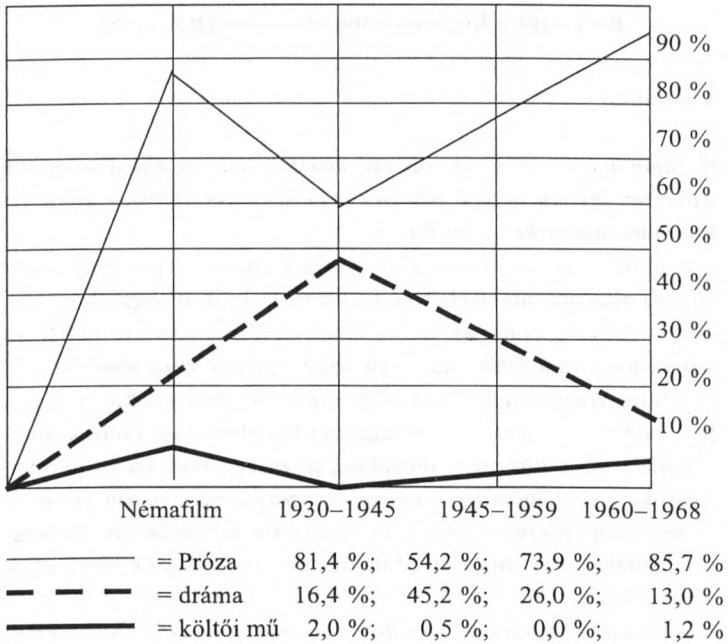
A. *Eredeti és átvett témák*



B. Megfilmesítések



C. Megfilmesített próza, drámák és költői művek



## A filmmontázs

Bevezetés a filmelméletbe és a filmesztétikába\*

### A montázs

*A filmművészet (minden más művészettől) teljesen eltérő és önálló művészet, mely a néző érzelmeire sajátos filmeszközökkel kifejezett mondanivalóján keresztül hat.*

A filmművészeti alkotás (film) *anyagát* látható képek (vagyiműje obrazi) alkotják, amelyeket emberek és tárgyak mozgásából szerkesztettek meg, építettek fel, és amelyek a filmvásznon időben és térben fény- és árnyékhatás segítségével jutnak kifejezésre.

A filmanyag rendezésének főbb *eszközei* a következők:

1. *A rendezői forgatókönyv* és a vágásra váró filmanyag, melyek meghatározzák a film menetét (plan), az elvégzendő összes munkálatokat, az előkészületben lévő film „tervrajzát”, és ismertetik az összes képi jelenetet, plánjaik időtartamát, felvételállásukat, megvilágításukat és mindazt a filmanyagot, melyekből a filmkockák felépülnek.
2. *A filmkocka kompozíciója* – a filmkocka felépítése élő és holt anyagból, mozgása, megvilágítása.
3. *A montázs* – az a rendezői forgatókönyvben és képösszeállításokban előzetesen megjelölt, majd filmre vett (a filmkocka kompozíciója) anyag megszervezése, az egyes montázs-kockák meghatározott hosszúságban és sorrendben történő összekapcsolása és váltakoztatása. (Montázs-kockának a filmnek azt a normál 1/52 m hosszúságú filmkockától eltérő, egyik ragasztástól a másik ragasztásig terjedő részét nevezik, amely azonos objektívvel, azonos felvételállással és azonos plánnal készült.

---

\* A könyv a szerzőnek a Szovjet Állami Művészettörténeti Főiskola Filmbizottságának Színháztörténeti és Színházelméleti osztályán tartott előadása alapján készült. Akadémia Kiadó, Leningrád, 1926. A magyar szöveg az eredeti mű némileg rövidített kiadása. (A szerk. megj.)

Így tehát a filmművészeti alkotás (film) formáját a film montázsa határozza meg.

A montázs a film legkényesebb része, a film formája, a legfontosabb filmeszköz, amely a filmet mint filmművészeti alkotást meghatározza.

***A montázs célja:***

1. A néző, a néző benyomásainak és ebből adódóan a szerzett benyomások kiváltotta érzelmeknek a *megragadása, megszervezése és irányítása.*
2. *A néző figyelmének ráirányítása a lényegre, és a felesleges dolgok kiküszöbölése.*
3. A felvillanó egyes montázs-kockák gyors tempója által kiváltott tisztán fiziológiai hatás elérése – *a néző figyelmének hieroszakolt megragadása („hogy alaposan megnézzé”).*

A rendező azáltal, hogy vágja, a különálló filmrészekből (montázs-kockákból) összeállítja a filmet, a meghatározott hosszúságú filmkockákat meghatározott sorrendben összekapcsolja és változtatja, kijelöli azt, hogy milyen jeleneteket, milyen részleteket mikor és milyen hosszú időn keresztül *kell* a nézőnek látnia.

A montázs során a rendező megszabja a néző figyelmének útját.

Így tehát a néző, miközben a filmet nézi, teljes egészében alá van vetve a rendezőnek, aki figyelmét erre vagy arra a jelenségre irányítja.

Miközben szemével a néző befogadja a filmen látottakat, szeme mintegy utazik. Az alkotóművészek között leginkább a filmrendezőnek kell behatolnia a befogadó közönség lelkivilágába. Ha a montázs rossz, a tökéletesen előkészített és tökéletesen felvett montázs-kockák feleslegessé válnak, és a film nem éri el kitűzött célját.

A montázs-elmélet feladatai:

A montázs, montázsmódszerek tanulmányozása, problémáinak és lehetőségeinek feltárása – ez a filmművészet tanulmányozásának leglényegesebb feladata.

E könyv további részének célja az, hogy a montázselméleti kutatások terén szerény kezdő lépést tegyen; hogy a filmművészet ábécé-

céje egyik kezdő betűjének megrajzolásához legalább egy kis vonással hozzájáruljon; hogy megállapítson primitív axiómákat, egy kezdetleges terminológiát; hogy lejegyezze azokat a dolgokat, melyeket lehet, hogy mindenki felismer és érez, de még senki sem írt le. Ezt a könyvet, mely megpróbálta a montázs kezdetleges ábcéjét létrehozni, még követniük kell olyan kutatásoknak, amelyek egyrészt a már ismert montázsmódszerekkel, másrészt a montázs problémáinak feltárásával részletesebben és szélesebb körben foglalkoznak.

A montázselmélet alapjainak lerakásához az szükséges, hogy mindenekelőtt a már ismert és korábban létező dolgokat vizsgáljuk meg, azaz, hogy rögzítsük a kezdetleges axiómákat és az alapvető, gyakran alkalmazott montázsmódszereket. (A „montázsmódszer” kifejezésen a montázs-darabok egyenkénti összekapcsolása és egyenkénti változtatása értendő.)

Csak miután megállapítottuk a főbb módszereket, azután lehet egyik vagy másik elméleti álláspontonról beszélni, melyek vagy feltevélei, vagy következményei az alapvető módszereknek. Ezek után majd lehet beszélni a módszerek új kombinációiról, új lehetőségekről, és olyan problémákról, amelyek a montázs-tudomány egész sor alapvető elméleti megállapításának létrejöttét követően fognak megszületni.

A művészet algebráját nem lehet megszerkeszteni, de a számokat kell és lehet ismerni. Amikor e könyv szerzője leír egy sor montázs-módszert, nem szándékozik a Mengyelejev féle periódusos rendszerhez hasonló táblázatot készíteni. A szerző feladata az, hogy ismertesse azokat a legegyszerűbb és legegyszerűbb montázsmódszereket, amelyek jelenleg a filmrendezők birtokában vannak.

A könyv szerzője nem törekszik a módszerek ismertetésének kimerítő teljességére és tökéletes terminológiai pontosságra. A szerző még egyszer hangsúlyozza, hogy munkáját kezdeti elméleti kísérletnek tartja, amit követniük kell olyan kimerítőbb elméleteknek és kutatásoknak, amelyeket a film-montázs felépítésének számos laboratóriumi vizsgálata is ki fog egészíteni.

### Axiómák

A montázs lényegének meghatározásából magától értetődően következik három alapvető megállapítás, axióma:

*Az anyag (a montázs-kockák) megformálása a montázs során a rendező által kitűzött feladattól függ: milyen képeket, érzéseket, asszociációkat és érzelmeket kell a filmnek kiváltania a nézőben ahhoz, hogy közölni tudja a nézővel a film eszmei tartalmát (szjuzsetnoje szogyerzsanyije).*

Itt szándékosan hangsúlyozom az *eszmei* tartalom szót (szjuzsetnoje szogyerzsanyije), s ennek a mondanivalónak az átadása érdekében a rendező a film montázsakor a nézőt (a már említett asszociációk és gondolatok kiváltásán kívül) egy sor érzelmi megrázkódtatásnak teszi ki. Így tehát az érzelmi megrázkódtatás egyike azoknak az *eszközöknek*, amelyeknek az a feladatuk, hogy a nézővel közöljék a film eszmei tartalmát, ami végső soron a film célja. Ezen a helyen feltétlenül meg kell emlékeznünk Eisensteinről. Az eizensteini „attrakciók montázsának” (montázs attrakcionov) nem az a végső célja, hogy a nézővel közölje a film eszmei tartalmát, hanem az, hogy összesítse a megrázkódtatások láncolatához tartozó dolgokat, melyeknek meghatározott egymásutánisága alá kell vetni a nézőt.

Más szóval a néző megrendítésére szolgáló eszközt filmje *céljául* teszi meg Eisenstein.

A film feladata szerinte nem az, hogy a néző érzelmeire hasson valamely probléma, felvetési módjának és megoldásának közlése és „megnyitása” céljából. A film Eisenstein szerint egyfajta „*érzelmi mutatványos park*” (emocionálnij lunapark), amely az „attrakciók montázs” által kiváltott érzelmi megrázkódtatásokat összekapcsolja és váltakoztatja.

„Attrakción” Eisenstein minden olyan ismert, kipróbált, felsorakoztatott tényrt ért, melyek kényszerrel gyakorolnak a néző *figyelmére és érzelmeire*.

Ezek szerint az attrakciók filmje tehát a néző utazása az „*érzelmek mutatványos parkjának*” amerikai hegyei között és az ördög-

keréken. A film célja az, hogy a nézőben kiváltson és koncentráljon bizonyos reflexet. Valószínűnek látszik, hogy a *Sztrájkot* és a *Patyomkin páncélost* követő filmjeiben Eisenstein kénytelen lesz átértni az olyan filmek gyártására, amelyekben az „attrakciók montázsát”, vagy a néző érzelmei fölött vett tudatos „erőszakot” már annak rendje és módja szerint, az általános elvek alapján nem a film céljaként alkalmazza, hanem úgy, mint az eszmei tartalom közlésére szolgáló módszerek egyikét.

A montázsra vonatkozó második főbb megállapítás a következő:

*Mivel a montázs adja a film formáját, érthető, hogy a film „terverzának” (a rendezői forgatókönyvnek) és a filmkocka kompozíciójának (felvétel) elkészítése során a film majdani montázs (montázs jegyzék) nyújtja az egyedüli támpontot.*

*Ezért:*

*A film elkészítésének helyes módja az, ha a rendezői forgatókönyv és a felvételek tökéletes összhangban vannak a montázs-jegyzékkel.*

Ezért van szükség az úgynevezett „rögzített forgatókönyv”-re (sztalnij scenárij), azaz egy olyan forgatókönyvre, amelyben a legutolsó filmkockáig minden benne van, s amely azonos ugyanakkor a film montázsával. Lényegében a „rögzített forgatókönyv” és az összevágott filmanyag alapján, melyekből még nem készült el a film, már meg lehet írni a film recenzióját (kivéve a színészi teljesítmények értékelését).

*Továbbá:*

*A montázs-kockák hossza nem lehet önkényes. Hosszúságukat a filmkocka vetítésénél az az időtartam határozza meg, amely elegendő arra, hogy a néző az adott jelenetet megértse, és ne legyen ideje meglátni vagy felfigyelni olyan dolgokra, amelyek a rendező céljának elérése szempontjából feleslegesek.*

A rendezőnek és a forgatókönyv íróknak, miközben a filmgyár vetítőtermében nézik a filmet és megállapítják a montázs helyességét, az egyes montázs-kockák hosszát mindig a filmszínházak átlagos vetítési sebességével kell számolniuk, nem pedig azzal a sebességgel, amivel a filmet a filmgyár adott vetítőtermében levetítik.

Nyilvánvaló az is, hogy az egyes montázs-kockák képi felfogásához a filmspecialista szem számára valamivel rövidebb idő szükséges, mint az átlagnézőnek, akinek a film készült.

Ezért a rendezőnek a montázs-kockák hosszát a néző szeméhez alkalmazva kell megszabnia, s ezért veszélyes lelkесedni a túlságosan rövid montázs-kockákért, melyeket ha a filmértő közönség fel is fog, de az átlagnéző nem ért meg.

Ahhoz, hogy meghatározzuk a montázs ütemét, a montázs lehetőségeit, hogy új problémákat tudjunk felvetni, feltétlenül meg kell állapítani és fel kell deríteni azokat a film egyes részeinél alkalmazott montázs-módszereket, amelyeket napjaink filmrendezői használnak. Ez lehetőséget ad egy sor újabb módszer felfedezésére, s variálásuk és elmélyítésük révén lehetővé teszi a montázsban rejlő új lehetőségek kiaknázását.

### **A montázs-kockák sorrendbe helyezésének és váltakoztatásának módszerei**

Ha úgy határozzuk meg a „módszer” (prijom) fogalmát a montázsban, mint az egyes filmkockák (kadr) összekapcsolását és változtatását, nyilvánvaló, hogy minden egyes módszer meghatározott elven alapul, és valamilyen hatás kiváltásának szükségszerűségéből ered, s az egyes montázs-kockák összekapcsolásánál és változtatásánál minden egyes esetben megköveteli az összekapcsolt és változó képek sajátos kompozícióját.

A montázmódszerek alkalmazásának helyét a filmben valamint a filmmontázs során magától értetődően a rendező jelöli ki a rendezői forgatókönyvben, a rendező által kitűzött montázs-felépítési tervtől függően.

Magukat a módszereket, legalábbis a legegyszerűbbeket és a legtipikusabbakat, fel lehet sorolni.

Az egyes módszerek esetében ugyancsak levonhatunk általános érvényű igazságokat és következtetéseket is, melyek törvényszerű-

en bekövetkeznek a montázs felépítésénél és az egymást követő filmkockák kompozíciójánál.

A montázs leggyakrabban előforduló és letipikusabb módszerei a következők:

1. A helyváltoztatás módszere.
2. A felvételállás változtatásának módszere
3. A plán-változtatás módszere
4. A részlet kiemelésének módszere
5. Az analitikus montázs módszere
6. A fordított idő módszere
7. A jövő idő módszere
8. A egyidejű cselekmények módszere
9. A kontraszt módszere
10. Az asszociáció módszere
11. A koncentráció módszere
12. A kiszélesítés módszere
13. A monodrámái montázs módszere (egyidejűség)
14. A refrén módszere
15. A filmkockán belüli montázs módszere

### I.

**A helyváltoztatás módszere** a legegyszerűbb és bármelyik filmben a leggyakrabban előforduló módszer.

*Lényege abban áll, hogy egy filmkockát, melynek cselekménye egy bizonyos helyen játszódik le, egy olyan filmkocka követ, amelynek a cselekménye más helyen megy végbe, vagy pedig egy olyan filmkocka, amelynek cselekménye egy bizonyos helyen játszódik, két részre osztva, és két rész közé beékelődik egy olyan filmkocka, melynek cselekménye más helyen játszódik.*

Példa az első változatra: bármely átmenet tetszőleges filmben egyik színhelyről a másikra. Példa a második változatra:

A kis lord nagyapjával vacsorázik a fényűző kastélyban. A kis lord nevet. A kastély közelében lévő ház szegényes szobájában a kis lord

bánkódó anyja sír, akit a nagypapa nem hajlandó fogadni a kastélyban.

Vacsora a kastélyban. A kis lord az asztalnál ül a nagypapjával (*A két trónkövetelő*).

*A helyváltoztatás módszerének alapvető tézisei a következők:*

1. *Ha nincs arra utaló filmfelirat, hogy a másik helyen történő cselekmény mennyi idő elteltével megy végbe, a néző ezt a cselekményt úgy érzékeli, mintha időben közvetlenül az előző filmkocka cselekménye után játszódna.*

2. Nagyon érdekes megállapítást mondott ki Balázs Béla a *Látható ember* című könyvében a módszer második változatát illetően.

*„Minél messzebb van a közbeékelt jelenet színhelye az alapjelenet színhelyétől, annál inkább hosszúnak tűnik a bennünk felkeltett idő illúziója.”*

*A két trónkövetelő* című filmből vett példában a közbeékelt jelenet cselekményének színhelye (szegényes szoba) nincs messze (a néző tudja, hogy az a ház, amelyben a lord anyja lakik, közel esik a kastélyhoz, ahol fia nagypapjával él) az alapjelenet cselekményének színhelyétől (a lord kastélya), azért, mert amikor a szegényes szoba jelenete után a cselekmény színhelye ismét a kastélyba tevődött át, a néző a vacsora folytatását látja és úgy érzi, hogy a vacsora első és második jelenete között eltelt idő nem számottevő. De – mondja Balázs –, ha a beékelt jelenet cselekménye egy másik városba vagy pedig egy másik országba vezet bennünket, akkor bármilyen rövid ideig tartó legyen is ez a jelenet, olyan hosszú idő elteltének illúzióját kelti bennünk, hogy utána már képtelenek vagyunk visszazökkenni az előző jelenetbe, visszatérni az alapcselekmény színhelyére, és – egészítsük ki Balázs észrevételét – az alapszínhelyen már egy új, másik jelenetet kell bemutatni, amit a néző úgy fog érzékelni, mint jóval később végbemenőt a beékelt jelenetet megelőző, az alapszínhelyen játszódó jelenethez képest.

3. *A helyváltoztatás módszerének alkalmazásakor, a felesleges anyag kiiktatása érdekében, ha ugyanazt a helyszínt már többször bemutatták a filmben, minél közelebb a befejezés, annál ritkábban kell ezt a helyszínt totálban mutatni, a néző figyelmét inkább a second planokra kell kon-*

*centráltni, melyek a már ismert helyen végbemenő cselekménynek csak a leglényegesebb részeit és részleteit mutatják.*

Például: a film cselekménye kórházban játszódik. Egy súlyos beteg ágyánál. A fehér köpenyes orvos vizsgálja a beteget. Ezt a cselekményt váratlanul megszakítják olyan filmkockák, melyeknek cselekménye más helyeken játszódik. Ha ezeket a filmkockákat a kórházbeli jelenetekkel váltogatjuk, minél hosszabban tesszük ezt, annál kevésbé van szükség arra, hogy a kórházat totálban mutassuk, s végül, hogy a nézőnek értésére adjuk, a cselekmény színhelye sok más helyszín után ismét a kórház; már elegendő egyszerűen premier plannt alkalmaznunk.

„A fehérköpenyes orvos a beteg fehér, sovány csuklóján méri a pulzust.” Ennek a premier planban bemutatott jelenetnek az alapján a néző megérti, hogy a cselekmény a kórházban játszódik (a kórházat már előzőleg látta néhány alkalommal), hogy ez az orvos és a beteg keze (szintén már korábban látta), s hogy a beteg állapota súlyos (ezt előkészítették az előző kórház-jelenetek, most pedig a pulzus hallgatása szimbolizálja).

## II.

Ugyanilyen egyszerű és gyakran alkalmazott a *felvételállás változtatásának módszere*.

*Lényege abban áll, hogy az egymást követő filmkockák<sup>1</sup> cselekménye ugyanazon a helyen játszódik le, megengedhető a jelenetek azonos plánban történő bemutatása (totál, vagy premier plán), csak a felvétel állása (a felvételgép „látószögének” iránya) különböző.*

Ezt a módszert jól bemutatott totál után lehet alkalmazni, amikor a továbbiakban a jelenet különböző felvételállásból felvett egyes részletei következnek:

1. filmkocka (kadr) alatt a továbbiakban mindenütt montázs-kocka (montazsnij kadr) értendő. (A fordító megjegyzése.)

a műterem egyes sarkai, természeti képek, egyes csoportok vagy személyek.

Például: színházterem, majd páholy közönsége, a karzat közönsége, a színházi jegyszedők csoportja stb. Vagy: az asztalnál néhány ember kártyázik, majd külön látható a bankár, aztán külön néhány játékos.

### III.

*A plán-változtatás módszerének lényege – mint az elnevezése is mutatja – abban áll, hogy egy meghatározott cselekményű és meghatározott időben játszódó jelenet után egy másik, azonos cselekményű vagy azonos időben játszódó, de más plánban felvett jelenet következik.*

Tipikus példa: Egy színész teljes életnagyságban felvéve, majd ismét ő közelebről: a feje és a törzse derékig, vagy csak a feje. Ez a plán vagy a színészi játék egy bizonyos momentumára összpontosítja a figyelmet (totálról premier plánra váltás) és akkor erős érzelmi töltésű jelenet bemutatására használják, vagy pedig felszabadítja a nézőt az arcra való koncentrációtól, és figyelmét a teljes alakra irányítja (premier plánról totálra váltás).

Amikor a totált premier plán váltja fel, ez lényegében egyezményes jel a nézőnek: „Figyelj! Most a színész van a figyelem központjában. Magatartása rendkívül fontos!”

Ez az oka annak, hogy a „totált” premier plánnal csak meghatározott helyeken: vagy a színész szerepében bekövetkező lényeges változás esetén, vagy pedig a játék fontos pillanataiban lehet felcserélni.

### IV.

A „plánok” változtatásának sajátos esete a *részlet kiemelésének módszere*.

*Egy egységes plánban bemutatott cselekményű filmkocka után olyan filmkocka következik, amelyben (az előző filmkocka plánjához viszonyítva) sokkal közelebbi plánban a cselekmény egyik részlete jelenik meg.*

A részlet kiemelése lehet előkészített és előkészítés nélküli. Az

első esetben a részletet kiemelő plánnál kisebb plánnal felvett filmkockán már látszik maga a részlet, vagy pedig ráirányítják a néző figyelmét.

A második esetben a részletet kiemelő plánnál kisebb plánnal felvett filmkockán maga a részlet még nem látható.

*A részlet megjelenésének előkészítése többnyire a drámai hatás fokozására szolgáló eszköz.*

Például:

Totál: A hóhér felállítja az akasztófát.

Premier plán: Részlet – A képen megjelenik a hurok. A totálban látható volt a hurok.

*A részlet előkészítés nélküli megjelenése a komikus hatás fokozására szolgál.*

Például:

Totál: Gyári műhely a cári időkben. A munkások titokban tiltott könyveket olvasnak. Arra megy a műhelyfőnök. Észre veszi, hogy olvasnak.

Second plán: A munkások összecsukják a könyvet. A műhelyfőnök odalép, és gyanakodva nézi a könyvet.

Premier plán: Részlet – A könyv borítója: „A szent vértanúk élete”. („Életre-halálra”)

A borító előzőleg nem volt látható.

## V

*Az analitikus montázs módszerének lényege abban áll, hogy a nézőnek nem egy teljes, meghatározott cselekményt mutatnak be, hanem különálló filmkockák segítségével egymás után következő egész sor részletet és jelenetet, melyekből a cselekmény összeáll.*

Ilyen montázs-módszer alkalmazásánál a rendező mintegy analizálja a cselekmény alkotórészeit azzal a céllal, hogy a néző egyes jelenetek szintézise útján elképzelje magában az egész cselekményt.

Amikor A. I. Pjotrovszkij egyik forgatókönyvén dolgoztam, ezt a módszert alkalmaztam a szövegekönyv alábbi jelenetének feldolgozásakor.

„A három huligán behurcolta egy félig lerombolt nyaraló padlására az általuk elrabolt kislányt, Zoját. Az első huligán a lányra veti magát. A második és a harmadik félre löki az első huligánt. „Eressz el bennünket!” Verekedni kezdenek.

Beszalad Zsenya (komszomolista, Zoja barátja) és ráveti magát a verekedőkre. A verekedés elkezdődött. Miközben verekednek, Zoja egy ragasztóval teli vödört talál és ecset segítségével beragasztja a huligánok szemét. Azok eleresztik Zsenyát. Zoja és Zsenya kifutnak a szabadba.

Nézzük meg, hogyan alakult ez a jelenet a rendezői forgatókönyvben az analitikus montázs-módszer alkalmazásával.

***A rendezői forgatókönyv filmkockái.***

997. *Totál:* Padlás. A huligánok behurcolták Zoját. Zoja kitépte magát és a sarokba húzódott. – 5 m.

998. *Second plán:* Zoja a sarokban, arcán kétségbeesés tükröződik. – 2 m.

999. *Second plán:* A három huligán Zoját nézi. Az első rákacsintott és elindult felé. – 2 m.

1000. *Second plán: A sarokban.* Az első Zojára vetette magát. – 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> m.

1001. *Premier plán:* A huligán arca. – 1 m.

1002. *Premier plán:* Zoja rettegő arca. – <sup>3</sup>/<sub>4</sub> m.

1003. *Premier plán:* Zoja a kezével belekapott az első huligán arcába. – <sup>3</sup>/<sub>4</sub> m.

1004. *Részlet:* Az első huligán lába Zoja lábát tapossa. –

1005. *Totál:* Az elsőhöz odaugrott a második és a harmadik huligán és elvonszolják. – 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> m.

1006. *Second plán:* A három huligán. A második és a harmadik rákiált az elsőre. – 1 m.

*Felirat.* Eressz el... Különben...

1007. *Totál:* Az első huligán megütötte a másodikat és a harmadikat. Mind a hárman összeverekedtek. – 1 m.

1008. *Premier plán:* Zoja rettegő arca. Ereje elhagyja. – 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> m.

1009. *Tótál:* Feljáró. A feljárón megjelenik Zsenya. –  $1\frac{1}{2}$  m.  
1010. *Second plán:* Zsenya a padlásajtóban. – 1 m.  
1011. *Second plán:* Az első verekedő huligán megfordult. – 1 m.  
1012. *Premier plán:* Az első huligán arca. –  $\frac{3}{4}$  m.  
1013. *Részlet:* Az első huligán keze, kést vesz elő. –  $\frac{3}{4}$  m.  
1014. *Tótál:* Zsenya rárohan a huligánokra. –  $1\frac{1}{4}$  m.  
1015. *Second plán:* Zsenya ököllel ledöntötte a lábáról az első huligánt. –  $\frac{3}{4}$  m.  
1016. *Second plán:* Az első huligán a padlóra zuhan. –  $\frac{3}{4}$  m.  
1017. *Second plán:* A második huligán harca. –  $\frac{3}{4}$  m.  
1018. *Tótál:* A második és a harmadik huligán rávetette magát Zsenyára. –  $\frac{1}{2}$  m.  
1019. *Premier plán:* Zsenya arca. –  $\frac{1}{2}$  m.  
1020. *Részlet:* Zsenya lába gáncsot vetett. –  $\frac{1}{2}$  m.  
1021. *Tótál:* Mind a hárman az asztalra estek. –  $\frac{3}{4}$  m.  
1022. *Second plán:* Az asztal összerogyott. Mindnyájan a padlóra zuhannak. –  $\frac{1}{2}$  m.  
1023. *Second plán:* A padlón. Zsenya felugrik. –  $\frac{3}{4}$  m.  
1024. *Second plán:* Az első huligán felemelkedett. Elhajította a kést. –  $\frac{1}{2}$  m.  
1025. *Second plán:* Zsenya kitért a kés elől. –  $\frac{1}{4}$  m.  
1026. *Részlet:* A kés belefűrődött a falba. –  $\frac{1}{4}$  m.  
és így tovább.

A fenti részlet csak a verekedés kezdetét írja le, és a rendezői forgatókönyvben 29 montázs-kockát foglal le (997-től 1026-ig).

A teljes verekedés-jelenet, amely az irodalmi szövegekönyvben mindössze 9, a fentiekben ismertetett sorra korlátozódik, a munka során használt analitikus módszerrel összeállított forgatókönyvben 94, átlagosan  $\frac{5}{8}$  m-es, összesen kb. 60 m-nyi szalagból áll.

Amint az idézett részlet alapján láthatjuk, a verekedés bemutatása nem totál alkalmazásával, hanem részletek vagy a verekedés egyes szakaszainak: arcok, lábak, gáncsvetés, összerogyó asztal, a falba fűrődő kés stb. bemutatása segítségével történik.

Hasonló analitikus módszerrel építi fel filmjeit Dziga Vertov (*Filmszem – Kino Glaz*).

Kiemelem Belenszon *A film – ma* című könyvéből egy montázs-részlet leírását, mely a *Filmszem* című filmnek azt a jelenetét írja le, amelyben az úttörőtábor megnyitása napján felvonják a zászlót.

1. A csapatvezető feje. – 11 egyszerű (*nem montázs*) filmkocka
2. Úttörő lány az árboznál – 14.
3. Az árboc és a zászló – 31.
4. A csapatvezető feje – 7.
5. Felirat: A zászlót felhúztuk! – 24.
6. A csapatvezető feje. – 9.
7. Úttörő lány az árboznál – 28.
8. Az árboc és a zászló – 24.
9. Kürtösök – 16.
10. A csapatvezető feje – 14.
11. Az árboc és a zászló – 10.
12. Úttörő lány az árboznál – 10.
13. Egy zászlót néző úttörő arca – 10.
14. Az árboc és a zászló – 10.
15. Második arc – 10.
16. Úttörő lány az árboznál – 10.
17. Az árboc és a zászló – 10.
18. Harmadik arc – 10.
19. Úttörő lány az árboznál – 8.
20. Negyedik arc – 15.
21. Az árboc és a zászló – 26.
22. Negyedik arc – 15.
23. Úttörő lány az árboznál – 20.
24. Kürtösök – 14. és így tovább...

Érthető és ragyogó példa!

A zászlófelvonás jelenete 52 részre van felosztva, 17  $\frac{1}{2}$  m-es hosszúságú filmen, azaz átlagosan  $\frac{1}{3}$  m esik egy részre.

Az analitikus montázs-módszer alkalmazásakor nyilvánvaló, hogy:

1. *Mivel az egyes montázs-kockák hossza igen csekély és ezáltal a néző, aki*

szemével követi ezeknek a filmkockáknak a gyors váltakozását, megerőlteti a szemét, ami pedig fizikai fáradtságot idéz elő, ezt a módszert csak a film nagyon lényeges helyein szabad alkalmazni és nem túl gyakran.

2. Az analitikus montázs-módszerrel bemutatott jelenet időtartamát tekintve mindig hosszabb, mint ha ugyanezt a jelenetet teljes egészében totállal mutattuk volna be, de a cselekménynek ez a részekre való bontása, az „idő széthúzás” számos filmkocka tempója miatt mégis azt az érzetet kelti a nézőben, mintha az idő igen gyorsan peregne.

## VI.

**A fordított idő módszere olyan montázs-kockák egyesítéséből áll, melyek közül az első cselekményét úgy érzékeli a néző, mintha a jelenben menne végbe, a következő filmkocka cselekményét pedig mint korábban lezajlottat.**

A néző visszafelé halad az időben. Az ehhez szükséges feltételek a következők:

*Ha nincsen felirat, mely rámutatna a cselekmény időbeli visszapergetésének okára, akkor a „fordított időben” lezajló cselekmény színhelyének és körülményeinek a filmben már valahol korábban bemutatott helyet és körülményt kell újból megismételnie, mert csak ebben az esetben érzékeli a néző múltban végbement eseményként.*

Más szóval: a felirathoz nem kötött „fordított idő” a filmben korábban „jelen időként” kell hogy előforduljon, és az ismétlés váltja ki az „időbeli fordítottság” érzését. Ezt a módszert csak a filmkockák felirat nélküli váltakoztatása esetén lehet alkalmazni.

Ha néha vannak olyan filmkockák, amelyek előzőleg nem fordultak elő, de a néző mégis múltbeliként érzékeli őket, és ez visszaemlékezés-jelenetben történik: a hős elgondolkozott, diafragma, a diafragmából olyan jelenet nő ki, melyet múltbeliként érzékelünk, akkor ez esetben a filmkocka kompozíciójának módja (az elgondolkodó ember álmodozása, diafragma) az egyezményes felirat szerepét vállalja. – „Visszaemlékezett”.

Tiszta montázs esetén, azaz ha a filmkockák a jelenetek egyez-

ményes kompozíciós felépítése nélkül váltakoznak, a „fordított idő” hatását az ismétlés váltja ki.

Például: a *Napóleon Gaz* című film, mely a két fasiszta ügynök, a Grandt nővérek életét és munkáját mutatja be öt részben: az egyik áruló kivégzése, munka a hadi-vegyi laboratóriumban, útnak indulás a légi századdal, a leningrádi berepülés. Mindezt sokszor és sok filmkocka jeleníti meg.

Az ötödik részben a repülőgépen megsebesült Grandt nővérek a földre zuhannak és haldokolnak.

A rendezőnek az volt a feladata, hogy bemutassa az egyik nővért, Letrist, halála pillanatában, amikor is egyidejűleg tudatában lepe-reg egész múltja, egész élete.

A nehézséget a jelenet erős érzelmi telítettsége jelentette. Lehetetlenné tette magyarázó feliratok alkalmazását, és emellett a múlt ábrázolásán kívül a jelenetnek azt a benyomást kellett keltenie, hogy a múlt egy pillanat alatt futott végig a haldokló emlékezetében.

Mivel a néző látta, és jól ismerte a hősnő életének néhány mozzanatát, s emlékezett a nővérek életének egyes jeleneteire, montázs útján sikerült felépíteni a jelenetet és a kívánt hatást elérni az alábbi módon:

*Second plán:* Letris Grandt a torkához kap, feltépi a gallérját, becsukja a szemét – 3 m.

*Premier plán:* Letris arca (szeme lassan kinyílik) – 2 m.

*Premier plán:* – részlet – Letris óriási (az egész filmvásznat betöltő) szeme –  $\frac{1}{2}$  m.

*Diafragma nélkül* – szeme még nem tükröz visszaemlékezést

A nézőnek úgy tűnik, mintha Letris valami külső dologra figyelne, mégis a néző látja és érti, hogy a szemek nem a külső, hanem a belső világot látták, emlékezetben felvillanó alakokat figyeltek. Ezt a hatást a múltbeli jelenetek villámszerű, de a néző által tudatosított *ismétlése* idézte elő.

Letris megöli az árulót. –  $\frac{1}{6}$  m.

Letris a laboratóriumban. –  $\frac{1}{6}$  m.

Letris a légi század elindításánál. –  $\frac{1}{7}$  m.

Letris a repülőgépen. –  $\frac{1}{8}$  m.

A sebesült Letris. –  $\frac{1}{8}$  m.

Letris a földre zuhan. –  $\frac{1}{9}$  m.

Letris tágra nyílt szemei. –  $\frac{1}{8}$  m.

*Premier plán:* Letris feje, szeme becsukódik, feje hátra csuklik. –  $\frac{1}{6}$  m.

*Second plán:* Letris megingott, elesett, meghalt. –  $\frac{3}{4}$  m.

## VII.

*A jövő idő módszere. A jövő idő módszerét úgy határozhatjuk meg, hogy egy olyan filmkockát, melynek cselekményét a néző egy bizonyos időpontban végbemenőnek érez, egy olyan filmkocka követi, amelynek cselekménye ehhez az időhöz képest jóval később játszódik le.*

Ennél a módszernél, ha nincs „jövőidejűsége” utaló felirat, a jövő időben játszódó jelenetet úgy kell felépíteni, hogy nyilvánvaló legyen a környezet vagy a szereplők kikészítésének megváltozása, mert különben úgy fog tűnni, hogy a cselekmény nem az időben előrehaladva, hanem közvetlenül az előző jelenet után megy végbe.

Vegyünk egy példát a Čapek *VVR* című színdarabja nyomán készült forgatókönyvből.

- A gépemberek ostrom alá veszik azt a házat, amelyben elrejtőztek a mérnökök.
- A házban a mérnökök elbarikádozták magukat a vendégszobában. Közöttük van Jelena, Fabri főmérnök felesége.
- Fabri mérnök feszülten figyel.
- A támadók és dobosuk a ház körül futkosnak és kiáltoznak.
- Premier plán: dobpergés, a dobverők és a dob.
- A vendégszobában Fabri az öt körülvevő mérnökökre és Jelenára néz. Fabri végigsimítja kezével a homlokát. Elgondolkozott.
- *Ugyanaz a szoba. Az összes mérnök és Jelena halott. A gépemberek föléjük hajolnak.* (Ezek a jövő képei, ahogyan a hős képzeletében kirajzolódnak.)
- Fabri elveszi homlokáról a kezét. Még mindig elgondolkozva néz.
- A vendégszoba. A mérnökök és Jelena életben vannak. Kinéz-

nek az ablakon. (A jelen.)

- Fabri izgatottan hallgatózik.
- A támadók, élükön a doboló gépemberrel a ház előtt. Az ostrom folytatódik.
- Az esetleges jövőt meglevenítő filmkockának olyan a felépítése, hogy az a korábbiakban látottak alapján a néző számára hihető, érthető következménnyé válik.

A jövő képe a felhozott példában (a mérnökök halottak, a gépek győztek) hihető, várható és érthető a néző számára, aki látja a gépek ostromát, látja a házban rejtőző mérnökök kilátástalan helyzetét, és aki már várja azt a pillanatot, amikor az ostromlók betörnek a házba és megölik a mérnököket. Ezért válik az elképzelt jövő érthető következménnyé.

A jövő idő módszerének alkalmazásakor a jelen időben játszódó filmkockát követő jelen tartalmi és kompozíciós szempontból ne a jelen időben játszódó cselekmény folytatása, hanem befejezés, következtetés, következmény legyen, amely a néző szemszögéből az általa már látottak alapján hihető, logikus és várható.

### VIII.

Az egyidejű cselekmények módszere Griffith, és az őt követő amerikai filmrendezők egyik legfontosabb és legkedveltebb montázs-módszere.

*A módszer lényege két cselekményszál montázs-kockáinak bemutatása felváltva, ami azt az érzést kelti, hogy a két cselekmény azonos időben megy végbe.*

Tipikus példák: Griffith *Türelmetlenség* és *A két árva* című filmjének utolsó részei, valamint Browning *Isztambul szegényei* és *A markotányosnő cigarettája* című filmjei.

Danton csapatával vágat, hogy megmentse az egyik árvát. Ez alatt az idő alatt a hóhér a guillotine alá fekteti a lányt. (*A két árva*)

A sejk házában a sejk és a tiszt halálos küzdelemben csaptak össze. Ezalatt az olasz gyarmati csapatok egy csoportja száguld, hogy kiszabadítsa a tisztet (*Isztambul szegényei*).

*Az adott példában figyelemre méltó a következő: Ha a néző úgy figyeli a jelenetek cselekményét, mint egyidejűleg végbemenőket, akkor feltétlenül szükséges, hogy az azonos cselekményszál soronkövetkező jelenetének cselekménye időben észrevehetően később játszódjon annál az időpontnál, ahol ugyanezen szál előző jelenetének cselekménye befejeződött.*

Például:

1. *Second plán:* Összekötözött lány fekszik a síneken.
2. *Tótál:* A cowboyok a segítségére sietnek.
3. *Second plán:* A lány a síneken borzalommal mered a távolba.
4. *Tótál:* A síneken közeledik a vonat.
5. *Second plán:* A lány látja a közeledő vonatot.
6. *Tótál:* A vonat vágat a síneken.
7. *Tótál:* A cowboyok lovaikon közelednek a pályatesthez.
8. *Second plán.* A lány a síneken.
9. *Tótál:* Ugyanaz a plán, ugyanaz a felvételállás, mint a 6. kockánál.

A vonat közeledik. „Erdei tűzvész”

Tegyük fel, hogy a hatodik jelenetben a vonat elérte a távíróoszlopot. Ezt a jelenetet megszakította a hetedik és a nyolcadik filmkocka. Ebben az esetben a kilencedik jelenetben a vonatot nem a távíróoszloptól kell mutatni, amelyet már a hatodik jelenet végén elért, hanem jóval messzebb.

Ha a kilencedik jelenetben a vonat a távíróoszloptól folytatná útját, úgy a nézőnek olyan érzése támadna, hogy a vonat ezalatt az idő alatt, míg a hetedik és a nyolcadik jelenet pergett, mozdulatlanul vesztegelt.

A vonat száguördülésének érzetét az adott, egyidejű cselekmények módszerének alkalmazása esetén az kelti, hogy ugyanazon cselekményszál soron következő jelentének cselekménye jóval később játszódik annál az időpontnál, ahol ugyanennek a cselekményszálnak a megelőző jelenetében végződött.

Ezt a hatást, ha ugyanannak a cselekményszálnak a megelőző és a soron következő jelenete ugyanannak a filmdarabnak (azonos plán, azonos felvételállás, azonos cselekmény) a része, az váltja ki,

hogy ennek a filmdarabnak az első filmkocka vágása utáni és a második filmkocka vágása közé eső valamelyik részét kihagyják, vagy ha az egyik cselekményszál (adott esetben a vonat haladása) soron következő jelenete az előző jelenettől eltérő filmdarabból származik (azaz más felvételállással vagy plánnal készült).

Az egyidejű cselekmények módszerénél fontos rámutatni Balázs Béla igen lényeges észrevételére.

A cselekmények egyidejűsége esetén tipikus jelenség a cselekmény és a montázs ütemének eltérése.

„A cselekmény üteme (Griffith filmjében a katasztrófa jelenete előtt) a mozdulatlanságig lelassul, de a kép üteme éppen ellenkezőleg egyre zaklatottabb lesz. A képek egyre gyorsabban váltják egymást, egyre rövidebbek lesznek, és e gyors ritmus által a hangulatot a végső zaklatottság állapotáig fokozzák. De a cselekmény nem halad előre, és az ilyen utolsó pillanatok lélegzetelállító hangulata gyakran az egész cselekményre kiterjed. A balta már a levegőbe emelkedett (Balázs példája *A két árva* című filmből), de körülötte még a képek sokasága kavarg, melyek az óra másodpercmutatójához hasonlóan hihetetlen gyorsaságukkal jelképezik az idő rohamos múlását.

Az egyidejű cselekmények módszeréről beszélve szeretném kiemelni Browning *Isztambul szegényei* című filmje fináléjának ragyogó, Griffith-nél nem kevésbé jó felépítését.

Szoba a sejk házában. A tiszt és a sejk, mindketten késsel a kezükben birkóznak a padlón.

A pusztaban lovasok vágatnak. Egész homokvihart kavarnak.

A lovak lába. (külön)

A szobában folyó harc és a lovasok vágójának váltakozó képei.

A hősnő a szoba felé indul, ahol a harc folyik.

A sejk és a tiszt viaskodnak. Villognak a kések.

A lovasok végigvágattak a homoktöltés gerincén.

A hősnő felfelé lépked a lépcsőkön.

A lovasok bevágatnak a sejk udvarára.

A hősnő a szoba ajtaját nézi, melyben folyik a harc, és ekkor a szobából hirtelen kilép ... a sejk.

A néző feszültsége eléri a tetőfokot, amikor megjelent a sejk (azaz a sejk győzött, tehát kilépett, és a szobában hagyta a halott tisztet), a néző feszültsége tragikusan oldódik. A hőst, annak ellenére megölték, hogy a lovasok már bevágtattak a sejk udvarára.

Ekkor hirtelen beugrik a következő filmkocka: a sejk elvágódik és hátában láthatóvá válik a tör, az ajtó mögül pedig kilép az elkínzott, összevénzett, de *élő* hős.

A sejk megjelenéséről, melyet a néző az első pillanatban az ő győzelmeként és a hős pusztulásaként könyvelt el, most kiderült, hogy voltaképpen a sejk vereségét jelenti (a halálosan megsebesült sejk két lépést tett, kilépett a lépcsőre és holtan esett össze), a hősről pedig kiderül, hogy életben maradt, s a néző heves boldogságot érez.

## IX.

*A kontraszt módszere a montázs-kockák olyan egymásutániségát jelenti, melynek során az azonos képi anyagot tartalmazó, egymást követő jelenetek belső tartalmuk szerint különbözőek.*

Például: A gazdag amerikai a bőséges ebéd után kényelmes székbe ül. A következő jelenet a börtönben játszódik. Az elítélt, a gazdag amerikai üzemének munkása, villamosszékbe ül. A gazdag megnyomja a villanycsengő gombját: kigyullad a fényűző csillár. A börtönben megnyomnak egy gombot: a munkás testén átmelegszik az áram. A gazdag ásít a széken, nyújtózkodik a bágyadságtól. A munkás a villamosszékben kiegyenesedett, meghalt.

A montázs-kockák két egymást követő és egymást váltogató képsoránál mindkét esetben a látható képi anyag azonos (székek, elektromos áram, „nyújtózkodás”). A tartalom különböző és *ellentétes*: megalégedettség és halál.

Ugyanezt a példát látjuk a *Palota és erőd (Dvorec i kreposzty)* című filmben: a rab lábának megbilincselése az éksáncon, és a táncosnő lába az Ermitázs színházában.

*A kontraszt módszerénél elengedhetetlen az egymást követő jelenetek pontos megfelelése. Az egyik montázs-kocka anyagának elhelyezése, a filmkocka plánja, a felvételállás azonos kell hogy legyen a következő montázs-kocka anyagának elhelyezésével, plánjával és felvételállásával.*

Csak az egymást követő kockák azonos kompozíciója mellett lesz a kontraszt hatása nyilvánvaló. Mindkét jelenetben a plán, a felvételállás, az anyag elhelyezése azonos kell, hogy legyen. Ebben az esetben a belső tartalom kontrasztja éles lesz.

#### X.

*Az asszociáció módszerével a montázs-kockák olyan egymásutániságát lehet létrehozni, melynek során két, képileg és anyagelhelyezését tekintve különböző szomszédos filmkocka belső tartalmát tekintve azonos módon hat a nézőre.*

Ezt a módszert mesterien alkalmazta Eisenstein a legjobb szovjet filmekben, a *Sztrájkban* és a *Patyomkin páncélosban*.

A *Patyomkin páncélosban*, Odesszában a hatalom elleni felindultság erősödésének, a felkelés fokozódó hangulatának hatásosabb ábrázolása érdekében Eisenstein a város megbolydultságát ábrázoló jelenet előtt, a vezérkar golyó általi kivégzése előtt, bevágja a márvány oroszlánokat ábrázoló filmkockákat. Az oroszlán alszik, az oroszlán ébredszik, az oroszlán felébredt és felállt. Éppen ezzel, az oroszlán felébredésének, és a város ébredező forradalmi hangulatának asszociációja útján jön létre az odesszai atmoszféra nagyhatású ábrázolása.

Ugyanezt látjuk a *Sztrájkban*. Egy részletet idézek a film utolsó részének forgatókönyvéből, a munkások agyonlövésének jelenetét. (Belenszon *A film napjainkban* című könyvéből.)

1. Mező. A katonák lelövik a munkásokat.
2. A vágóhídon. *Premier plán*. Egy kést tartó kéz lefelé sújt a képen.
3. *Totál*: 1500 ember legurul a lejtőn.
4. 50 ember feláll a földről és kinyújtja a kezét.
5. Egy katona arca. Céloz.

6. A bika teste megreteg. A bika összeesik.
7. *Premier plán:* A bika görcsösen rángatózó lába.
8. *Premier plán:* A puskák lövegzára.
9. A vágóhídon. A bika fejét kötéllel a vágó padhoz kötik.
10. 1000 ember fut.
11. A bozót mögül katonák láncolata nő ki a földből.
12. *Premier plán:* A bika feje. A szeme üvegesedik.
13. Az emberek lezuhannak a meredek lejtőről.
14. *Premier plán:* Egy tehén nyakát vágják. Ömlik a vére.

A fegyvertelen munkások agyonlövésének és a bika vágóhídi leölésének asszociációja a cári hatalom által rendezett vérfürdő nagy erejű képét adja.

## XI.

*A koncentráció módszere azt jelenti, hogy egy és ugyanazon jelenetnek az egymás után következő montázs-kockái más-más plánnal kerülnek bemutatásra, mégpedig a totáloktól a premier plánig haladva. A plánok váltogatása következtében (a totáloktól a premier plánig) a néző figyelme az egész jelenetnek egy bizonyos részére összpontosul, és ez a rész végül premier plánban jelenik meg.*

A plánok növekedése, és ebből eredően a néző közeledése a totál egy bizonyos részéhez azt eredményezi, hogy a néző figyelme éppen erre a részre összpontosul, s ugyanakkor a néző tudja, hogy ez a rész a teljes jelenetnek melyik részéhez tartozik, és meggyőződik arról is, hogy pontosan ez az a legfontosabb rész, melyet látnia kell.

Vegyünk egy példát az *Ördögkerék* című filmből. A finálé egyik jelenetében a szökött tengerész búcsúzik egy Válja nevű kislánytól. Válja útonállókká közé csábította a tengerészt, akit gyöttrő bűnbánat kínoz, és mivel nem akar tovább együtt lenni az útonállókkal és banditákkal, elhatározza, hogy visszatér a cirkálóra. Utolsó találkozásuk, a tengerész és Válja elválásának jelenete a következőképpen épül fel:

A tengerész Váljára pillantott és elindult. A lány mozdulatlanul

állt a háznál és szemét a távozóra szegezte. A tengerész néhány lépést tett, és megfordult.

A tengerész után néző Válja teljes életnagyságban.

*Second plán* – közelebről: Válja derékig

*Premier plán*: Válja arca és válla

*Premier plán*: Válja arca, Részlet: Válja szeme

A fentiekben példaként felhozott jelenetekben, mind az öt filmkockán Válja látható, amint mozdulatlanul állva a távozó után néz. E filmkockák plánjai egyre nagyobbak lesznek: először Válja teljes életnagyságban, majd térdig, majd a feje és a válla, a feje, csak a szeme látható. A lényeg az, hogy a néző látja, a visszaforduló tengerész figyelme mire irányul. Válja szemére. A folyamatosan változó (az egésztől a részletekig) plánok segítségével a figyelem a fő dologra, Válja szemére összpontosul.

Az adott példában igen lényeges, hogy ugyanannak a jelenetnek különböző, egyre közelebb plánokkal felvett minden egyes montázs-kockájában az, amire a figyelem összpontosult, a filmkocka kompozíciójában mindig a középre került. Más szóval, amikor Válja teljes életnagyságban látszik a képen, Válja szeme a filmkocka közepén kell legyen. Ugyanez vonatkozik az összes többi montázs-kockára is.

Így válik érzékelhetővé a szemek megfigyelhető megnagyobbo-dása, a nyilvánvaló koncentrálás a szemekre. A filmkocka közepéről kiindulva a szemek „nőnek”, és végül betöltik az egész filmvásznat.

## XII.

*A kiszélesítés módszere az előző, a koncentráció módszerének az ellenkezője. A kiszélesítés módszere azt jelenti, hogy egy és ugyanazon jelenetnek az egymást követő montázs-kockái más-más plánnal kerülnek bemutatásra, mégpedig a premier plántól a totálíg haladva.*

A filmkockák ilyenén változtatásával a néző látóköre kiszélesedik. Miután már részleteiben látta a jelenetet, a néző a továbbiakban már a teljes jelenet összes felnagyító plánját látja.

A részlet látszólag arra szolgál, hogy elvonja a néző figyelmét a

jelenetről mint egységes egészből, másrészt pedig részben előre meghatározza a teljes jelenetet, mivel amennyiben éppen ezt a részletet mutatják be, nyilvánvaló, hogy a totál jelenetben *alapvető fontosságú* helye van.

Például: Vadászjelenetek kezdősora a *Niebelungok*ban. Először a kutyák láthatók *second* plánban, majd a kutyák és a hajtók, aztán készülődés a vadászathoz-totál.

Jelenet egy másik filmből: a játékkaszinóban. Premier plánnal kezdődik: a rulettasztalon forog a tárcsa, a rulettgolyó gurul. Következő kép: az asztalnál ülő játékosok szemükkel követik a golyó útját. Következő kép – totál: a játékterem teljes képe, ahol a játék zajlik.

A kiszélesítés módszerét gyakran alkalmazzák a szereplők bemutatásakor (a film kezdő képsoraiban), s ugyanakkor ez az első jelenet részben meghatározza a szereplők jellemét, akiket azután már „teljes életnagyságban” láthatunk a következő jelenetben.

Így például egy korhelyt a következő módon mutat be a film: először premier plánban látszik a palack és a borospohár, majd a részeg reszkető keze, amint felemeli ezt a borospoharat, ezután *second* plánban maga a korhely, amint iszik ebből a pohárból stb., stb.

Ennél a módszernél elengedhetetlenül szükséges, hogy az a jelenet, amellyel kezdődik a „kiszélesedő” képek sora, tartalmilag pontosan és világosan ragadja meg a következő totál kép lényegét. (A játékasztal a kaszinóban. A részeg borospohara stb.)

### XIII.

*A monodrámái montázs módszerét az határozza meg, hogy a hőst – aki valamit lát és hallgat, vagy érez – megjelenítő filmkockát egy olyan filmkocka követi, amely szerkezetileg úgy van felépítve, hogy azt, amit a hős lát vagy hall vagy érez, teljesen az ő szemszögéből mutatja be, azaz a néző a szereplő „szemével lát”.*

A *Patyomkin* páncélosban az odesszai lépcsőn agyonlőtt és elvágódott ember arcának bemutatása után olyan filmkocka következik, melyben az odesszai lépcső felrepül, azaz a nézőnek azt mutatja be, hogy mit lát a zuhanó ember az esés pillanatában.

Az *Utcák* című filmben a hőst, aki életében először kerül el Dancingba, elvakítja és megsüketíti a zajos városi élet. Ezt egy olyan jelenet érzékelteti, melyben az egész táncterem tótágast áll, forog, szétfolyik.

Az *Első szerelem* című filmben a hintóban ülő hős a lovak nekivadtult vágóját pillanatában egész sor *felvillanó* képsort lát (ezt látja a néző is): szaladó lovakat, a rohanó utat, a lovak hátát, lobogó sörényüket stb.

*Ez a módszer azonban a jelenetekben kap igazán jelentőséget, melyeknek az a feladata, hogy erős érzelmi befolyást gyakoroljanak a nézőre a főszereplő lényeges élményeit hangsúlyozandó.*

#### XIV.

*A refrén módszerének lényege abban áll, hogy egy és ugyanaz a montázs-kocka néhányszor megismétlődik a film során, de ugyanakkor ez az ismétlés nem az előző jelenetek cselekményének folytatása, nem is visszaemlékezés (fordított idő), hanem olyan, mint egy ismétlődő refrén, amely a film egyes részeinek belső összefüggését hangsúlyozza. Közös nevezőre hozza ezeket a különálló részeket, megfogalmazza azt a „nézőpontot”, amely kiindulópontként szolgál a film egyes részeinek értékelésekor.*

A refrén módszerét lényegében úgy alkalmazzák mint a gyakran ismétlődő kontraszt vagy asszociáció módszerének egyik válfaját. Ugyanakkor azok a jelenetek, amelyekkel valami kontrasztban áll, vagy amelyekhez valami asszociálódik, változnak, azok a jelenetek pedig, amelyek asszociálódnak vagy kontrasztot képeznek, minden esetben változatlanok.

Így V. Pudovkin *Filmforgatókönyv* című brosrájában, megemlíti a montázs négy alapszabályát: a kontrasztot, a párhuzamosságot, az egyidejűséget és a vezérmotívum módszerét, ami a refrén módszerét jelenti, a következőket mondja:

„Egy vallásellenes forgatókönyvben, amelynek célja a cárizmust kiszolgáló egyház kegyetlenségének és képmutatásának bemutatása volt, néhányszor megismétlődik ugyanaz a rész (montázs-koc-

ka). Lassú harangszó és a következő lebegő felirat: »Az istentiszteletre hívó harangszó türelmet és szeretetet hirdet a világnak.« Ez a részlet akkor jelent meg a vásznon, amikor a forgatókönyvíró a türelem értelmetlenségét és a meghirdetett szeretet képmutató voltát akarta hangsúlyozni.”

Az adott példában a refrén módszerét látjuk kontraszt formájában.

#### XV

A montázs alapvető módszerei között az utolsó az a viszonylag kevésbé alkalmazott és eddig montázs módszernek szinte nem is számító módszer, amelyet úgy határoztak meg, mint a *filmkockán belüli montázs módszerét*. A filmkocka (kadr) fogalma alatt, a „filmkockán belüli” (vnutrikadrovij) szóban én montázs-kockát értek, azaz a film különálló darabját.

*A filmkockán belüli montázs lényege abban áll, hogy a különböző jelenetek váltakozása és egymásutánisága (montázs) nem az egyes montázs-kockák váltogatása útján jön létre (az egyes darabok egymáshoz ragasztásával), hanem kétszeres, háromszoros felvételek egyidejűségével ugyanazon a filmkockán belül.*

Ezt a módszert visszaemlékezéseknél, álmodozások érzékeltetésénél, egyidejű cselekményeknél, a monodrámái módszernél és a refrénnél alkalmazzák. Más szóval ez a módszer a

fordított idő

a jövő idő

az egyidejű cselekmény

a monodrámái montázs

a refrén

a részlet kiemelése

módszerek alkalmazásának sajátos válfaja. A film egyes részeit nem vágják össze különálló montázs-kockákból, hanem ezek a részek egyetlen montázs-kockát alkotnak, amelyen *belül* játszódik, feltűnik, eltűnik néhány külön felvett jelenet, s ugyanakkor ezeknek a

jeleneteknek a megjelenése, váltakozása és egymásutánisága mindössze egyetlen montázs-kockán belül megy végbe.

Ezt a módszert alkalmazta Marcel L'Herbier a *Matthias Pascal két élete* című filmjében, Cecile B. de Mille a *Jeanne d'Arc*-ban, Feidt az általa rendezett *Paganini*-ben, Eisenstein a *Sztrájk*-ban és még más rendezők.

A legragyogóbb példáját adja ennek az 1926-os év utolsó filmje, az *Albatrosz* és a *Matthias Pascal két élete* című film, mely Franciaország legjobb rendezője, Marcel L'Herbier rendezésében, Luigi Pirandello forgatókönyve nyomán került bemutatásra.

A forgatókönyvben található a következő jelenet:

Matthias Pascal a szülővárosában őt ért sorozatos szerencsétlenség, megalázás, elnyomás után öngyilkosság látszatát kelti, és elutazik Monte Carlóba. Szülővárosában az a néhány ember, aki ismerte a nehéz sorsú Pascalt, öngyilkossága hírért nagyon könnyen veszi, és hamarosan teljesen elfelejtkezik róla. Ez alatt az idő alatt azonban Monte Carlóban Matthias Pascal váratlanul hatalmas összeget nyer és gazdag emberré válik.

Elhatározza, hogy visszatér a szülővárosába, ahol nincstelenként élt, és visszatér az életbe.

Matthias Pascal fel akar támadni az általa költött öngyilkosságból. Vonatra száll.

A forgatókönyv körülbelül így alakult:

1. *Second plán*: Pascal a vonat ablakánál ül. Elmerül gondolataiban. Vajon mi vár rá hazatérésekor?
2. *Premier plán*: A vonat kerekei alatt futó sínek.
3. *Second plán*: Az ablaknál. A kerekek zakatolása visszaidézi Pascal emlékezetébe a múltat. Diafragma.
4. *A diafragmából: Totál*: Jelenet a múltból. Pascal és a városka polgármestere, aki durván szidalmazza őt. Diafragma.
5. *A diafragmából: Second plán*: Pascal a vonaton. A múlt fájó emlékeinek hatására elkomorodik.
6. *Premier plán*: A vonat kerekei alatt futó sínek.
7. *Totál*: Az ablak előtt rohanó táj képei.

8. *Premier plán*: A kerekek alatt futó sínek.
9. *Premier plán*: Pascal a vonat ablakánál elgondolkozva ül, kinéz az ablakon és látja, hogy a vonat hamarosan szülővárosába ér.
10. *A diafragmából: Totál*: A jövő képe, ahogyan Pascal elképzei. A város polgármestere, aki olyan gonoszul bánt a nincstelen Pascalal, most szolgálai alázattal fogadja és hajbókol a gazdag Pascal előtt. Diafragma.
11. *A diafragmából: Second plán*: Pascal arca komor. Előre látja a polgármester képmutatását és minden korábbi elnyomója képmutatását.
12. *Premier plán*: A sínek futnak.
13. *Second plán*: Pascal elhatározza, hogy nem megy vissza a képmutatókhoz. Hívja a kalauzt és a következőket mondja:  
*Felirat*: Visszautazom Párizsba. A következő állomáson vegye meg a visszaútra szóló jegyet!

Így folyik a jelenet a forgatókönyv szerint. Mint látjuk, öt részből áll.

Pascal érzelmi élményei:

1. Álmodozás a múlttól és 2. a jövő elképzelése, azután 3. maga a vonaton ülő Pascal, aki először szülővárosába utazik, majd a múlt és a jövő szembesítése után elhatározza, hogy nem tér vissza, 4. a kerekek zakatolása és a futó sínek, melyek az egész idő alatt tudtára adják Pascalnak, hogy *utazik*, és hamarosan közeledik a szülővárosa, és 5. az ablak előtt rohanó tájképek, melyek szintén a szülőváros közeledését jelzik.

Ez az öt fő részből álló jelenet, ami miatt Pascalban megszületik a döntés, hogy visszatér Párizsba, a forgatókönyvben tizenhárom különálló montázs-kockára van bontva.

Marcel de Herber *egyetlen* montázs-kockára vette fel egyetlen ragasztás nélkül.

A teljes jelenet, ez az egész montázs-kocka 60 méternek felel meg és a következőképpen van kivitelezve:

1. Matthias Pascal a vonat ablakában ül (derékig felvéve) és az elfutó tájat nézi. Feszülten gondolkodik, emlékezik. Ebbe a jelenet-

be *belekopírozódik* a futó sínek képe. A sínek hol nagyon élesen láthatók és eltakarják Pascal alakját, hol homályosan látszanak, de a 60 méter hosszúságú filmszalag alatt mindvégig a képen maradnak. Azután *belekopírozódik* a harmadik felvétel is, a múlt képe, a Pascalt szidalmazó polgármester képe (totálban). Néha ez a jelenet néhány pillanatig élesen látható. A sínek és maga Pascal átlátszóvá, homályossá válnak. Majd a polgármestert mutató kép elhalványul és ismét élesen láthatóvá válik Pascal az ablaknál, majd pedig a sínek. Ezután *kopírozódik* be a negyedik felvétel, a jövő képe. A polgármester hajbókol Pascal előtt, majd ez a kép is elhalványodik.

Így tehát egyetlen filmkocka négy felvételt tartalmaz.

Végül tisztán látható a derékig felvett Pascal, amint az ablaknál ül. A három másik felvétel egész idő alatt rajta van a filmkockán. Néhány másodpercre élesen és pontosan kirajzolódnak, hol a sínek, hol a múlt, hol a jövő. Pascal arcán két polgármester (a múltbeli és a jövőbeli), és két Pascal (a múltbeli és a jövőbeli) látszik.

A sínek futnak. Ekkor *bekopírozódik* az ötödik felvétel. Az egész filmvásznon egyedül Pascal arca látható. Arca kínzó harcot tükröz. Az összes többi kép villámszerűen hol felvillan, hol eltűnik. Végül megszületett a döntés. Pascal arca megnyugodott. A *bekopírozott* felvételek (a múlt, a jelen, a sínek) egymás után elmosódnak és eltűnnek. Két felvétel marad összesen. Pascal az ablaknál és Pascal megnyugodott arca premier plánban. Ez az arc szintén elmosódik és eltűnik. Megmarad az első felvétel, Pascal az ablaknál. Belép a kalauz és Pascal hozzáfordul: „Visszautazom”. Így tehát néhány felvétel hol éles, hol homályosabb *bekopírozásával* a rendezőnek sikerült a nézővel egyetlen montázs-kockán tudatni mindazokat a számára fontos eseményeket, melyek Pascallal történtek. Emellett a hatást fokozza az is, hogy a néző nem lát semmiféle átmenetet, azaz a filmkockák váltakozását. Ezáltal a figyelem a Pascal fejében egymással viaskodó gondolatok szövevényére összpontosul.

A filmkockán belüli montázs hasonló alkalmazását látjuk Cecile B. de Mille *Jeanne d'Arc* című filmjében, ahol a lány látomásai egymásra *kopírozódnak* egyetlen filmkockán belül. Ugyanez történik

a *Paganini*-ben, ahol egy kockára vették fel a muzsikáló hegedűsöket és a hallgatóságot. A *Sztrájk*-ban a sétáló munkások alakjára bekopírozódik a harmonika képe, ami a szokásos montázs-kockánál, premier plánban bemutatva valószínűleg megszakította volna a sétálás jelenetét.

Mint már említettem az elején, a filmkockán belüli montázs, néhány montázsmódszer a jövő idő, a fordított idő, az egyidejű cselekmények, a monodrámái montázs, a refrén és a részlet kiemelés módszere alkalmazásának egy sajátos válfaja. A *Matthias Pascal két élete* című filmből vett jelenet e módszerek egyidejű alkalmazásának sajátos válfaja: a fordított idő módszere (a múlt), a jövő idő módszere (a jövő), az egyidejű cselekmények módszere (a sínek) és a monodrámái montázs módszere (minden az ablaknál ülő Pascal alakjára kopírozódik).

A *Sztrájk*-ban a részlet-kiemelés módszerének egy sajátos válfaját látjuk, a *Paganini*-ben pedig egyidejű cselekmények módszerének alkalmazásával találkozunk.

*A filmkockán belüli montázs módszere nagyon fontos a különböző érzelmek között dúló belső harc fokozottabb érzékeltetésének szempontjából. Ezt a módszert még ritkán alkalmazzák, s a mi szovjet rendezőinknek és operatőreinknek még sokat kell tenniük e sajátos és érdekes módszer jobb felhasználásáért és elmélyítéséért.*

Ezek tehát a montázs alapvető módszerei. Teljesen természetes, hogy minden egyes rendező egyéniségétől függően bizonyos mértékben alkalmazza ezeket a módszereket, és valamilyen módon variálja őket, s ezáltal új módszereket hoz létre, amelyeket a filmművészet teoretikusainak szintén tanulmányozniuk kell.

A montázs-módszerek tanulmányozása lehetőséget ad arra, hogy a filmmontázs felépítésében új utakat és lehetőségeket találjunk, hogy a filmben adódó problémákat helyesen vessük fel és oldjuk meg, hogy az egymást követő filmkockák felépítésének elvét megállapítsuk. Érdekes hozzátenni, hogy néhány montázs-módszer lehetőséget ad a *valóságban nem létező* táj vagy ember *megjelenítésére*.

Erre L. V. Kulesov figyelt fel és tanulmányozta (*Kinofot* – N.3. cikk a montázsról 1922 Moszkva).

„Filmre vehetünk egy színésznőt, aki kikészíti az arcát a toalett asztalnál. A színésznő a tükörbe nézett, a padlóról felvett egy cigarettát, kinyitotta a festékes dobozt, kifestette a száját, kihúzta a szemét, felvette a cipőjét... Egy asszonynak filmre vették a kezét, egy másiknak a hátát, egy harmadiknak a fejét, egy negyediknek a szemét, az ötödiknek a lábát, és ennek eredményeként a képen a valóságban nem létező ember született, akit azonban a néző a filmvásznon valóságosnak érez.” Ezt az analitikus montázs módszerével érték el. Ugyanezt a hatást egy valóságban nem létező hely ábrázolásánál a felvételállás változtatása módszerének alkalmazásával a következőképpen érték el:





1. A hölgy az egyik moszkvai múzeum előtt megy.
2. A fiatalember a Moszkva folyó partján megy néhány versztnyire a múzeumtól.
3. *Premier plán:* A hölgy hátra fordul és észreveszi a fiatalembert.
4. *Premier plán:* A fiatalember ugyanezt teszi.
5. Egymáshoz lépnek. (A felvétel Gogol szobránál készült, ami egyaránt távol esik a múzeumtól és a folyótól is).
6. *Premier plán:* Kézfogás (Más színészek kezét vették filmre.)
7. *Second plán:* A fiatalember és a hölgy vidám arca (egy kertben vették fel), a hölgy int a kezével.
8. *Részlet egy filmhíradóból:* a washingtoni Fehér Ház Amerikában.

Ez az egész összességű rész azt a hatást keltette, mintha a találkozás ugyanazon a helyen, igen kis távolságban zajlott volna le. A tájat, kuszasága ellenére, a néző valóságosnak hitte, és teljesen hihetőnek tűnt, hogy Gogol szobra a Moszkva folyó partján áll, az Alexandrov kert fától körülvéve, és hogy a szobor másik oldalán az Amerikában valóságosan létező „Fehér Ház” áll. L. Kulesovnak e montázs-kísérletei az egyes jelenetek rendezői kidolgozása és az irreális helyek létrehozása szempontjából igen értékesek.





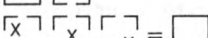





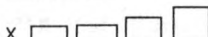
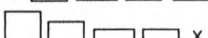
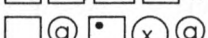
Azok számára, akik kedvelik a fogalmak meghatározásának gra-

fikus ábrázolását, bemutathatjuk a különböző montázs-módszerek rajz-sémáit.

Az egyezményes jelek a következők:

	filmkocka
	másik filmkocka
	felvételállás
x	részlet
t	idő
a, b, c -	a filmkocka tartalma
	színész - szereplő

és a módszereket a következőképpen ábrázolhatjuk:

	a helyváltoztatás módszere
	a felvételállás változtatásának módszere
	a plán változtatásának módszere
	a részlet kiemelésének módszere
	az analitikus montázs módszere
	a jövő idő módszere
	a fordított idő módszere
	az egyidejű cselekmények módszere
	a kontraszt módszere
	az asszociáció módszere
	a kiszélesítés módszere
	a koncentráció módszere
	a refrén módszere



a filmkockán belüli montázs módszere



és a monodrámái montázs módszere (a filmkockát úgy látjuk ahogyan a szerző)

Mivel ezeknek a jeleknek gyakorlati jelentőségük nincs, kizárólagos magyarázó jellegükkel elősegítik a módszerek lényegének meghatározását.

### A montázs ritmusa és vizsgálatának formális módszere

A film nagyszámú (1000–2000) különböző hosszúságú részből (montázs képből) áll. A képváltás idejét (az egyes montázs-kockák egymáshoz ragasztását) a látott jelenségek filmkockában elfoglalt helyzete határozza meg. A jelenetváltáskor a nézőt megragadja: elsősorban a váltakozó kockák *hosszúsága* (metrázs) (például: először jön egy 2 m hosszúságú kocka, ezt követik 1,5–1,5 m-es darabok, majd 3/4, 1/2, 1/2, 1/4, 3/4 stb.), másodsorban: a *képváltás élességi foka* – a kiemelés foka (például: a cselekmény színhelye megváltozik, vagy kisebb jellegű kiemelések: egy tárgy premier plánja után ugyanezt a tárgyat még közelebbről mutatják), és harmadsorban a váltakozó jelenetek *mozgásváltozásának foka* (nyugodt képet szintén nyugodt, vagy sebes iramú kép vált fel). Más szavakkal azt mondhatjuk, hogy a film montázsánál ritmus jelenlétét tapasztaljuk.

A művészetben ritmuson valamiféle mozgásmutatót értünk, mely utal a mozgás jellegére, főbb fázisaira, a mozgásfázisok egymáshoz való viszonyára, a mozgás erősségének különböző mértékére.

Az egész mozgás során, a mozgás különböző megjelenési formáinál jelen van a ritmus.

A filmművészetben a montázból adódóan három fajta mozgást különböztetünk meg:

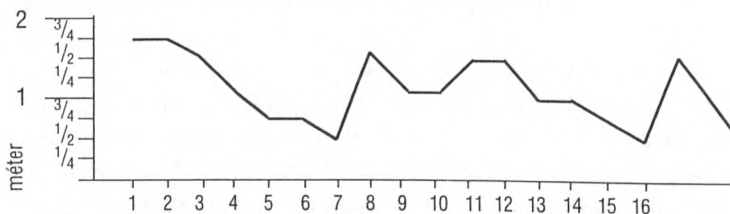
1. A váltakozó és különböző időtartamú filmkockák mozgása
2. A térváltozás mozgása (plánok, helyszínek)
3. „A filmkockán belüli mozgásváltozás” mozgása

A montázs ritmusa a váltakozó filmkockák időtartamának, jellegének és mozgásintenzitásának különböző fokait mutatja.

1. A montázs ritmusa mutatja a váltakozó filmkockák hosszúságának különböző mértékét (metrázs).
2. A montázs ritmusa mutatja a térbeli változások különböző mértékét (plánok, színhelyek).
3. A montázs ritmusa mutatja a látható képek mozgásjellege változásának különböző fokait (a szomszédos filmkockák mozgása közötti különbség).

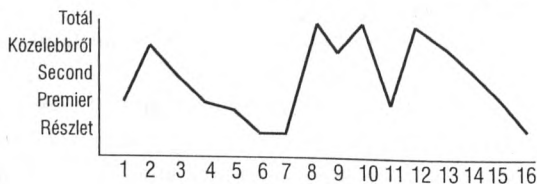
Így tehát a filmben meghatározhatjuk a montázs ritmusát, a montázs mozgását, miközben három vonalat (lanyija vremennüh szmen), a térbeli változások intenzitásának vonalát (lanyija intenzivnosztyej prosztrasztvennih szmen), és a mozgásformák változásának vonalát (lanyija szmen haraktyerov dvizsenyija).

*Az átmeneti változások vonalát* grafikusán úgy kapjuk meg, ha bizonyos méretarányt betartva egy sor olyan vonalat húzunk, melyek az egyes filmkockák hosszának felelnek meg.



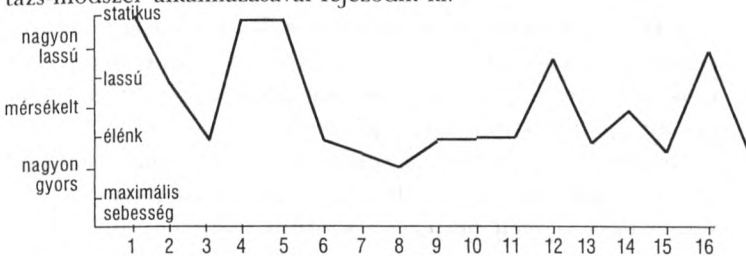
A hosszú filmkockáknak a hosszú, magasan levő vonalrészek és a magasan fekvő pontok felelnek meg, a rövid filmkockáknak pedig az alacsonyan fekvők. Minél lejjebb száll a pontok vonala, annál gyorsabban és zaklatottabban futnak a montázs-kockák, annál gyorsabban váltakoznak.

*A kiemelés(akcent)-változások vonala* grafikusán csak a *plán-változásokat* ábrázolja, a helyszín-változásokat nem. (A filmben nagyon sok helyszín fordulhat elő, nem is beszélve a számos felvételál-lásról.) Grafikusán ez így néz ki:



Minél lejjebb helyezkednek el a pontok, annál nagyobbak a montázs-kockák plánjai. Minél kisebb kiugrásokat mutat a vonal, annál enyhébbek a képváltozások közötti kiemelések.

A *mozgás-jelleg és mozgás-ütem változás* vonala ugyanazon montázs-módszer alkalmazásával fejeződik ki.



Teljesen érthető, hogy ha a mozgás jellege a forgatókönyvben nincs feltüntetve, akkor ez a mozgást lejegyző ember szubjektív értékelésétől függ.

Képzelnék el, hogy a film ritmusának tanulmányozása közben három grafikonot készítettünk: a film hosszúságáról, plánjairól és a filmkockák belső mozgásáról.

Ezeknek a grafikonoknak a segítségével érthetővé válik számunkra a film teljes ritmikai felépítése. Megtudjuk, hogyan váltakoznak a filmkockák időtartam szempontjából, hol és milyen plánokat alkalmazott a film mérnöke, a rendező, és milyen jellegű mozgásokból épül fel a film: statikusokból vagy dinamikusokból.

Az olvasó azonban ne gondolja a grafikonok láttán, hogy ez valamiféle kísérlet a filmművészet algebrájának megteremtésére. Ezek a grafikonok a film ritmikai felépítésének csupán formális kutatásai. Mindemellett a könyv szerzője egyáltalán nem zárja ki bármely más kutatási módszer lehetőségét.

Azokban a kísérletekben, melyeknek az a céljuk, hogy feltárják a film néhány alapvető törvényszerűségét, hogy összegezzék a film felépítéséről szóló már meglévő, és *egyelőre* még cáfolatlan elméleti álláspontokat, helyesebben a már meglévő, de még nem kimerített módszereket, az adott formális módszer igen jelentős szerepet tölt be.

Természetesen helyesebb volna, ha ez a könyv más hasonló jellegű kutatásokról számolna be, megállnánk mondjuk Eizenstein vagy Griffith filmjeinél. De a szerző munkájának jellege (a Filmbizottságban tartott előadás) nem adott lehetőséget ilyen széleskörű munkára.

A Filmbizottságban mostanában alakult montázssal foglalkozó szeminárium említést tesz erről a hiányosságról, és reménykedhetünk, hogy igen értékes és érdekes anyagokat fog rendelkezésre bocsátani a jó filmek ritmikai felépítéséről.

Metodikai szempontból helyesebb, ha az egész filmet egységében vizsgáljuk, de nem kevésbé fontos, hogy elsősorban a különösen értékes kiemelt helyeket – Griffith filmjeinek fináléját és Eizenstein egyes módszereit – vizsgáljuk.

Úgyszintén végezhetünk kísérleteket is, készíthetünk kísérleti forgatókönyveket a montázs-lehetőségek kutatása céljából. Ezeket a forgatókönyveket filmre vihetjük, és ellenőrizhetjük egyik vagy másik elméleti kutató feltételezésének helyességét. Az ajánlott grafikonokhoz feltétlenül hozzá kell tenni a D. Vertov mintájára készült montázs-jegyzéket is, mint az egyes kisebb kiemelt helyek vizsgálatára szolgáló módszert.

Ezt Berenson *A film napjainkban* című könyvéből idézzük. „Az ilyen jellegű jegyzék, amely nem tünteti fel különösebben a film ritmussát, rendkívül fontos a rendezőnek a montázs terén végzett kutató munkája számára.

A film-montázs felépítésének formális vizsgálata, a három grafikon és a vertovi montázsjegyzék segítségével az elméleti kutató kétségtelenül érdekes, tisztán tudományos adatok birtokába jut. Elősegíti a filmelmélet megteremtésének halaszthatatlan és tiszteletreméltó ügyét, és ezzel együtt újszerű munkája azt a megelégedettséget nyújtja számára, melyet az előtte éles kontúrokban feltáruló vonalak és a vonalak 'tendenciájának' látványa okoz.”

Hozzá kell tenni, hogy a fent említett három grafikonon és a vertovi jegyzéken kívül a filmmontázs felépítését kutatóknak még meg kell határozniuk 1. a film hosszát, 2. a feliratok átlagos hosszát, 3. a

montázs-kockák számát, 4. a montázs-feliratok számát, 5. a second plánok számát és hosszát.

A film területén működő kutató és pedagógiai intézményeinknek minden alkalmat meg kell ragadniuk arra, hogy megszervezzék és elmélyítsék a filmmontázs területén végzett munkát. A művészetek között leginkább a film van kiteve az ötletszerűségnek, „a rendezői fantázia átgondolatlan szárnyalásának”. Ez az oka annak, hogy elsősorban a montázst kell tanulmányozni, mint a film megszervezésének legfontosabb eszközét. Ez a mi filmgyáraink (termelő szervezetünk) számára is megszívlelendő tanács.

A rendezői forgatókönyv montázsának és a már kész filmnek a rendező asszisztensei számára kötelezően előírt tanulmányozása az értékes tudományos, elméleti és kutatási anyagokkal együtt gazdaságos költségvetést és a termelés nagyfokú ésszerűsítését eredményezi.

A példa kedvéért felsorolom azokat a filmeket, melyek a montázs-kutatás formális módszere számára érdekes anyagul szolgálnak.

Griffith: *Türelmetlenség, A két árva, Az élet vízesése*

Thomas Inch: *Első szerelem*

Kulesov: *Halálsugár*

Eizenstein: *Sztrájk, A Patyomkin páncélos*

Grune: *Utca*

Lang: *Mabuse, Niebelungok*

Vines: *Caligari*

Elsősorban ezeket a filmeket kellene tanulmányozni.

### A ritmus és a kiemelt helyek

Ha a montázs ritmikai felépítését vizsgáljuk, azaz ha meghatározzuk a különböző hosszúságú filmkockák egymásutániségát és váltakozását, ha meghatározzuk a filmkockák plánjainak váltakozását és a helyszín változásait, ha meghatározzuk a magukon a filmkockákon belül végbemenő mozgás folyamatos ütemét, akkor a film-

ben egész sor meghatározott kiugró pontot fedezünk fel. Ilyen kiugró pontok alatt a montázs-kockák olyan bizonyos csoportját értjük, melyek ritmusuknál fogva élesen elkülönülnek a filmkockák megszokott ritmusától. A kiemelt helyet tehát az egyes montázs-kockák csoportján belüli ritmus változása határozza meg.

Griffith filmjeinek kiemelt helyeit (a döntő vágta célhoz ér-e vagy sem?) a ritmus változása körülbelül az alábbi módon határozza meg.

Az átmeneti ritmusváltások vonala lefelé zuhan. Griffith fináléjelenete rövid filmszalagra, villámszerűen változó filmkockákra épült. A plánok vonala éles vonalban hol felszökik, hol leszáll. – A totálók váltakoznak a vágatokat ábrázoló részletekkel.

A filmkockák mozgásának ütemét jelző vonal szintén meredeken zuhan alá, majd időnként ugyanígy meredeken felszökik, mivel – ahogyan Balázs Béla nagyon helyesen megjegyzi – az alatt az idő alatt, amíg az üldözők közelednek, a cselekmény üteme azon a helyen, ahová az üldözők sietnek, nagy mértékben lelassul. A két egyidőben játszódó cselekmény üteme élesen eltér egymástól. Bárhogyan álljon is a dolog, a kiugró pontokat a montázs ritmusrajzának változása emeli ki, vagy éles kiugrások formájában (a nyugodt ritmus gyorsabbá válik – ritmus gyorsulás), vagy pedig lelassultabb, nyugodtabb mozgás formájában (az igen gyors tempót nyugodtabb váltja fel – csillapodás).

A ritmusváltozás maga után vonja érzékelésmódjának változását. (A filmet vagy megfeszített figyelemmel kell nézni, arra törekedve, hogy ne mulasszunk el egyetlen gyorsan pergő filmkockát sem, vagy ellenkezőleg, a szem megnyugvást talál a hosszú filmszalagra rögzített filmkockák lassú változásában.) És miután az érzékelés mi-kéntje megváltozott, a ritmus megváltozása ezáltal arra készteti a nézőt, hogy nagy figyelmet fordítson a film normál ütemben maradt részeire.

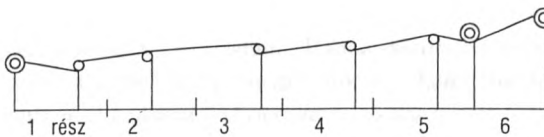
*A nem pszichológiai jellegű* hangsúlyos helyeken (üldözés, megmentés) a hangsúlyozottságot a felgyorsított, nyugtalan ritmus váltja ki.

A *pszichológiai jellegű* hangsúlyos helyeken a hangsúlyozottságot a legtöbb esetben a montázs menetének lelassulása, megnyugvása, a ritmus lecsillapodása váltja ki. A néző szeme *hosszan* elidőzik a szereplő arcán, átélésén (ilyenek azok a pszichológiai jelenetek, melyekben K. Feidt, Sessu Haikawa játszik, az epikusan lassú *Niebelungok* montážsa).

A kiemelt helyek – a ritmus változása – a fiziológiai hatás szempontjából fárasztják a nézőt. Vagy megfeszített figyelemmel kell nézni a rövid képeket, vagy hosszú ideig szemlélni az arcok változását, melyeket a kamera hosszú ideig premier plánban mutat. Éppen ezért nem szabad visszaélni a kiemelt helyek alkalmazásával, csak a legszükségesebb mértékben szerepeljenek a filmben: a film elején (jelzés a nézőnek „figyelj!”), a csúcsponton („ez a legfontosabb!”) és a film végén, a végkifejletnél (vége).

Ezenkívül a film minden egyes részében előfordulhatnak kevésbé erős, de mégis kiugró ritmusváltozások – hangsúlyos helyek – s ugyanakkor a változás erőssége annál nagyobb kell legyen, minél inkább közeledik a film a végéhez. A kiugrásoknak a néző érzékelése szempontjából annál erősebbeknek kell lenniük, minél inkább közeledik a film a befejezéshez.

A normál film vonalát a következőképpen rajzolhatjuk meg:



A kettős körök a film, a kis körök pedig az egyes részek hangsúlyos helyeit jelölik.

A néző növekvő figyelmét és érdeklődését ábrázoló ehhez hasonló grafikonok a siker és a film helyes ritmikai felépítésének zálogai.

Az *Ördögkerék* című film montážsa attól elhibázott, hogy a montážsból, a cselekményből és a körülményekből adódó lehangsú-

lyozottabb jelenet a film első részébe került, és a továbbiakban a figyelem ellanyhul.

Az *Ördögkerék* dinamikus, meghökkentő jelenettel kezdődik: az „1000 féle szórakozás” nevű kultúrotthon, a tömeg, hegyek, tűzijáték képével. A továbbiakban azonban a háttér unalmasabb lesz, a cselekmény kevésbé dinamikus, a film ritmusa gyengül.

Ugyanígy nem szerencsés a *Sztrájk* ritmusa sem, amivel már a film közepén torkig van a néző, s ami szinte teljesen ellanyhul a film végére a páratlanul dinamikus első részhez képest. Ugyanakkor feltétlenül meg kell említeni, hogy a szovjet színészeknek létre kell hozniuk egy sajátos ritmikai *színészi* forgatókönyvet. Azaz írásba kell foglalni, ismertetni kell a *szerep* filmbeli *mozgását*, ki kell jelölni a hangsúlyos helyeket, meg kell jelölni az erejüket, ritmusukat, és ezáltal az egész *színészi* forgatókönyvben el kell osztani a *színészi* anyagot (érzelmeket, mimikát, mozgást, a gesztusokat).

A jól kidolgozott *színészi* forgatókönyvek, melyek helyesen élnek a *színészi* játék kifejezőeszközeivel, s amelyek összhangban vannak a rendezői forgatókönyv általános ritmikai felépítésével, segítik a Szovjet Filmművészetet abban, hogy jó filmművészeti alkotásokat hozzon létre.

### Filmfeliratok

A filmfeliratok szintén montázs-kockák, melyek (a többi montázs-kockákhoz hasonlóan) meghatározott egymásutániségben követik és váltják egymást. A feliratnak összhangban kell lennie a film általános ritmusával, meghatározott hosszúságúnak kell lennie (metrázs), meghatározott plánnal kell felvenni. (A betűk nagysága talán nem a plán nagyságának mutatója? Az egész filmvászlat betöltő betűk talán nem a filmfelirat premier plánját jelentik, a hosszú kisbetűs felirat pedig nem a totálnak felel meg?) A feliratoknak meghatározott dinamikával, ütemmel kell bírniuk. Az utóbbit a felirat belső gondolati tartalma határozza meg. (Dinamikus: „Tűz van!”, nyugodt tempó: „Reggel van.”)

A felirat feladata a következő:

1. Összekötő filmkocka legyen („Eltelt ennyi és ennyi idő.”)
2. Írja le a hős szavait, melyeket a filmkockákon nem lehet visszaadni, vagy amelyek határozott megformálást igényelnek.
3. A filmkockák kompozíciója szempontjából a feliratoknak mintegy megnyugtató filmkockáknak kell lenniük. (Ezért helyes, hogy ha a feliratok színe zöld vagy kék.)

A feliratoknak, mint bármely más montázs-kockának, alkalmazkodniuk kell a montázs általános törvényeihez. A feliratos montázs-kockáknak, mivel filmkockájuk kompozíciójánál fogva szemet pihentető szerepük van, a film vége felé rövidebbnek kell lenniük, mivel minél inkább közeledik a film a befejezéséhez, annál inkább kell a néző fáradtságától tartani, annál rövidebbeknek kell lenni a feliratoknak. Az a leghelyesebb, ha a film utolsó részében egyáltalán nincsenek feliratok. Ugyanez vonatkozik a kiemelt helyekre is, ahol a feliratok szemet nyugtató mivoltukkal megbontanák a jelenet feszültségét és a jelenet hangsúlyozottságát. A feliratok színe leginkább zöld vagy kék legyen. De néhány feliratot, melynek erősen dinamikus vagy érzelmi töltése van, feltétlenül szükséges élénk színekkel és plánokkal (betűmérettel) hangsúlyozni.

Az olyan feliratoknál, mint „Riadalom!”, „Veszély!” stb. nem a feliratoknál általában használt nyugodt kék színt kell használni, hanem az izgatóan ható pirosat vagy más élénk színt.

A feliratok színezését fel lehet használni a gondolati tartalom kifejezésére is. A feliratok plánjait illetően természetes, hogy egyes szavakat nagybetűvel kell írni. Az is lehetséges, hogy egy feliraton belül egy teljes mondat különböző betűnagyságú szavakból tevődik össze, melyben a lényeges, fontos szavak nagyméretű betűkből állnak. Ebből a szempontból a feliratok a plakát törvényeinek vannak alávetve.

A trükkös feliratok, melyek a nézőt magával a betű formájával szórakoztatják, nem alkalmazhatók komoly művészi filmekben, csak reklámokban vagy speciális trükkfilmekben van helyük.

## Utószó

A szerző reméli, hogy ezt a könyvet, mely a montázs elmélete és esztétikája terén tett első lépésnek számít, még sok más szélesebb körű és részletesebb kutatás követi. Számos alaptétel vár felfedezésre és megerősítésre, és számos új feltevés és probléma vár megvitatásra.

Hamarosan eljön az a nap, amikor kellő alaposággal fogjuk tanulmányozni, hogy milyennek kell lennie a jó filmnek, és megtaláljuk a vágó s egyben rendező alkotómunkája megszervezésének nyitját. Akkor majd kitűnik, hogy a filmnek, mint művészetnek lényeges megkülönböztető jegyeit a montázs adja, és hogy a filmművészet elsősorban a montázs lehetőségeinek és új módszereinek a feltárása irányába fog tovább fejlődni.

Akkor majd nyilvánvalóvá válik, hogy a film vágása, azaz a képi anyag összeállítása a néző figyelmének szándékos irányítása érdekében *magának a rendezőnek* a feladata, aki összetartja a film gyártásában résztvevő egész alkotó kollektívát, és kiderül az is, hogy az az amerikai filmgyártási módszer, melynek során az egyik ember rendezi, a másik pedig vágja a filmet, helytelen. Ez olyan, mintha egy festőművész megfestené a kép egyes részleteit, egy másik ember pedig összeállítaná ezekből a részletekből magát a képet, s ugyanakkor ő maga állítaná össze a részletek kompozícióját úgy, hogy megcsonkítaná, összekeverné és kihagyná a festőművész által rajzolt egyes részleteket.

Hamarosan eljön az az idő, amikor mindenki megérti, hogy a filmművészet a legújabb, a legfiatalabb a művészetek között, a mai kor művészete, a képi anyag megformálásának módszereinél pedig a munka tudományos megszervezésének elveit kell szem előtt tartania.

A filmművészet alkotóművészeinek igen szervezeten kell dolgozniuk, s akkor majd elavul a „filmrendező” szó, melyet a színművészettől kölcsönöztünk. Ezt a szót egy megfelelőbb, kifejezőbb szó váltja fel: a *film mestere* vagy ami még pontosabb és megfelelőbb: a *film mérnöke*●

## Propaganda és film

A brazil film helyzete a '30-as, '40-es években

A film a megszületését követő néhány évtized alatt belopózott az emberek mindennapi életébe és az egyik legnagyobb hatású művészeti ággá vált. A befolyása oly mértékű lett, hogy 1936-ban maga a katolikus egyház is úgy ítélte meg, foglalkoznia kell a kérdéssel. XI. Pius apostoli körlevelet tett közzé a filmszínházakkal kapcsolatban. A pápa az enciklikában többek között megállapítja: „Ahhoz sem kell sok fáradtság, hogy [az emberek] filmszínházba jussanak, mert ott találják azt szorosban a lakóházak, templomok, népiskolák épületei mellett, ezért gyakorolnak nagy hatást mindenki életére, s ezért nem közönséges a jelentőségük sem.” A szöveg magyar kiadásának előszavában Alaker György leszögezi: „A film a tömeghatás olyan egyedülálló eszköze, mely a sajtót, a rádiót, a színházakat még öt évtizedet sem látott életével máris felülmúlta.”<sup>1</sup> És – tehetjük hozzá – a mozi illetve minden, ami közvetít, ezért nem lehet közömbös egyetlen olyan állam számára sem, mely fontosnak tartja a propagandát. Ebben a tekintetben élen jártak a XX. század diktatórikus rendszerei. Dziga Vertovtól és Lehni Riefenstahl-tól meg kellett tanulnunk, hogy a film politikai és hatalmi manipulációs eszköz lehet. Lehni Riefenstahl például Hitlert a szó szoros értelmében az egekbe emelte. ... Az is köztudomású, hogy a második világháború idején minden hatalom filmkészítőket is alkalmazott politikai manipulációra. ... Ma már megállapíthatatlan, hogy a fennmaradt, úgynevezett dokumentumokból melyik valódi és melyik a tehetséges filmek hátsószázi hazugsága.”<sup>2</sup>

A brazil *Estado Novo* (Új Állam)<sup>3</sup> számára sem volt közömbös a film és hatása, mely különösen alkalmasnak mutatkozott a nagyrészt analfabéta tömegek (ld. I. melléklet) befolyásolására. Mire az Új Állam 1937 végén létrejött, Brazíliában már körvonalazódott az a két pólusú filmvilág, mely a további évtizedekben meghatározóvá vált. A két gyártó centrum csírái Rio de Janeiróban és São Paulóban alakultak ki. Ezek nemcsak földrajzilag, de az elkészített filmek jellegét tekintve is elkülönültek egymástól. Míg a paulisták dokumentumfilmekre, híradófilmekre (jornais cinematográficos) és egyéb rövidfilmekre specializálódtak, s játékfilmből 15 év alatt (1935–49) csupán fél tucatot készítettek<sup>4</sup>, addig Rióban elsősorban játékfilmeket gyártottak.<sup>5</sup> A hazai filmtermés azonban nem vehette fel a versenyt a rengeteg import, főleg észak-amerikai filmmel. Míg az európai kultúra elsősorban az értelmiségre gyakorolt nagy hatást Latin-Amerikában, addig az Egyesült Államokból érkező kulturális nyomás

jelentős tömegeket érintett a századunkban vitathatatlanul rendkívüli befolyással rendelkező eszközökön, a médiákon keresztül. A némafilm korszakban az amerikaiak fokozatosan kiszorították francia, olasz, skandináv riváisaikat a jó brazil piacról.<sup>6</sup> A 30-as évektől kezdődően nemcsak itt, hanem Latin-Amerika-szerte megfigyelhető volt a hollywoodi filmek kultusza. „Az Egyesült Államok olyan sztárjainak nevét, mint Jean Harlow és Clarc Gable, még a vidéki városokban is jól ismerték. [...] Az amerikai zene, főként a dzsessz, hasonló hatású volt.”<sup>7</sup> Ez a hatás azonban sosem válhatott kölcsönössé. Brazíliával kapcsolatban is nagyjából egyoldalú maradt, annak ellenére, hogy főleg egzotikus volta miatt egy-egy melódia (pl. a „carioca” divatja a 40-es években) vagy filmsztár (pl. Carmen Miranda – 1909–1955) sikert aratott az észak-amerikai mozikban is. Előfordult, hogy amerikai rendezők, mint például Orson Welles<sup>8</sup> (1915–1985), brazil „kalandba” bocsátkoztak. Sőt a latin-amerikai mint figura kezdetétől jelen volt az USA-ban készült filmekben, igaz meglehetősen sematikus, sztereotip formában: „...a mexikói általában naplopó és mindig részegen áll egy kocsmá ajtajában, hatalmas 'sombbreroval' védekezve a napsugarak ellen; a brazil, tamburinnal a kezében, csíkos ingben folyton szambaiskolában foglalatatoskodik, és ami a legrosszabb, szintén 'sombbrero' visel.”<sup>9</sup> Mindez azonban nem változtatott az alaphelyzeten, azon, amit a sajtó már 1926-ban kritizált: „Az amerikai szokások, a 'jenki' öltözködési mód jól ismert és megszokott dolgok keresztül-kasul Brazíliában, ugyanakkor sok esetben néhány mérföldre lévő városok lakói mit sem tudnak egymásról.”<sup>10</sup> Az észak-amerikai film ellentmondásos hatást gyakorolt a brazil filmesekre. Egyfelől mintául szolgált, másfelől ellenfelet jelentett számukra. Az önálló filmnyelv kialakításának kérdése kezdetől fogva napirenden volt a mozival foglalkozók körében.

A hangosfilm megjelenése eleinte bizonyos reményekre adott okot a brazil filmipar fellendülését illetően. A közönség körében az idegen nyelv ismeretének hiánya (a nagyarányú analfabétizmus miatt sokaknak haszontalan volt a feliratozás is), úgy tűnt, a nem portugálul beszélő filmek fő ellensége lesz. Az első, széles körben forgalmazott hangosfilm mégis amerikai volt, *Melodia da Broadway* (1929) címmel vetítették 1929. június 20-án a riói Palácio filmszínházban<sup>11</sup>, és hamarosan az is nyilvánvalóvá vált, hogy a brazil filmgyártás felvirágzását az amerikai konkurencia mellett egyéb tényezők és akadályozzák. Még ha életképesebb gyártó cégek – pl. a Cinédia (1930-tól), a Brasil Vita Film (1934-től), a Sonofilmes (1937-től), az Atlántida (1941-től) – is folytonos anyagi nehézségekkel küzdöttek. A jelentősebb tőke nem nagyon érdeklődött a hazai filmipar iránt. A befektetés megtérülése viszonylag lassúnak ígérkezett, hiszen a várakozásokkal ellentétben a hangosfilm éppen a piac beszűkülését hozta. Egyrészt a kisebb braziliai mozik nem tudtak lépést tartani az új technikai

követelményekkel – az újfajta vetítógépeket eleinte megint csak az USA-ból lehetett beszerezni – és tönkrementek. Anápolis (Goiásia Állam) például, a 15–20 ezer lakosú város a '30-as években egy mozi tudott eltartani, s a rossz infrastrukturális helyzet miatt az az egy sem működött zökkenőmentesen. A műsor kitűzött időpontjában sokszor csak a felirat jelent meg a mozi kapujában: „A fita não chegou.” – azaz a tekercs nem érkezett meg.<sup>12</sup>

Másrész, tekintve, hogy Dél-Amerika többi országában spanyolul beszéltek, a portugál nyelvű filmek külső piacra nem nagyon számíthattak. Humberto Mauro (1897–1983) a következőképpen vélekedett 1943-ban a spanyol nyelvű országok előnyösebb helyzetéről: „Paraguay például egy kis ország. Területén kevesebb mozi van, mint a brazil szövetségi kerületben. Mégis Paraguay gyorsabban iparosíthatja nagyfilm gyártását, mint Brazília. Hiszen Amerika-szerte, Brazílián, Kanadán, az Egyesült Államokon és Haitin kívül, tizenkilenc más nemzet van, mely a nyelvét beszéli és amely kiváló piaca filmjeinek.”<sup>13</sup> Brazília ilyen lehetőségekkel nem rendelkezett.

A brazil film és a nézők viszonya is meglehetősen ellentmondásosan alakult a '30-as, '40-es években. Egyrészt a nagyközönség, mint láttuk, könnyebben hozzájutott a külföldi filmekhez, másrész jobban is kedvelte azokat, mint a hazaiakat. Pedig a hangosfilm megjelenése lehetővé tette, hogy a brazilok a rádióból és a lemezekről jól ismert, közkedvelt művészeit a filmvászonon is viszontlássák. A korszak játékfilmtermése azonban jórészt gyenge színvonalú chanchadákból (nem túlzottan igényes, könnyű, zenés bohózat), carnavalescákból (karneválfilm) állt. Ahogyan az argentin filmekben a tangó, a portugálokban a fado, úgy lett elmaradhatatlan a brazil filmekben a szamba vagy a marchinha. João Luiz Vieira-val egyetértve megállapíthatjuk, hogy amennyiben a korszak észak-amerikai moziját a rádió és a Broadway inspirálta, annyiban Brazíliában a cirkusz, a komikus színház és a rádió mellett elsősorban a karneválok világa.<sup>14</sup> A film és főleg a riói zene szorosan összekapcsolódott attól kezdve, hogy Mauro *A Voz do Carnaval* (A karnevál hangja) című, 1933-as filmjével megindult e filmtípus „szériagyártása”. Ezek közül azonban csak kevés lett kiugróan sikeres, mint például Wallace Downey *Alô, Alô Carnaval* (Halló, halló karnevál) című, 1935-ös filmje.

Mivel a némafilm korszak avantgarde törekvései és valóban művészi próbálkozásai<sup>15</sup> folytatás nélkül maradtak a '30-as, '40-es években, a szűkebb, igényesebb közönség illetve az értelmiség, a kritikusok is elfordultak a hazai filmtől. Ha a napilapokat vagy a két fontos korabeli moziújságot – a *Cineartét* (1926–1942) és az *A Cena Mudat* (1921–1955) – vizsgáljuk, azt látjuk, hogy a külföldi, elsősorban az észak-amerikai film sokkal nagyobb teret kapott a sajtóban, mint a brazil. Igaz, ennek nemcsak az

érdeklődés hiánya volt az oka, hanem az is, hogy a filmes lapok fennmaradása a külföldi ügynökségek hirdetéseitől függött, és így elsődleges szerepük az észak-amerikai filmek propagálása volt.<sup>16</sup> Az értelmiségnek a brazil mozi illetve egyáltalán a filmművészet, a filmkészítés iránti érdeklenségét talán ennél is jobban mutatja, hogy a szakirodalom a korszakban egyetlen olyan szellemi műhely létezéséről tud, mely e témával foglalkozott. A São Pauló-i egyetemi filmklub a '40-es évek elején<sup>17</sup> jött létre. Tagjai elsősorban európai klasszikus filmekről vitakoztak, ráadásul gyakran franciául, a São Pauló-i Állami Egyetem külföldi tanárainak részvételére való tekintettel.

A fentiekben vázolt helyzet következtében a harmincas évek második felében Braziliában tulajdonképpen nem egyszerűen támogatni kellett a filmgyártást, hanem valójában a létezése feltételeit kellett megteremteni, annak az új szerepnek megfelelően, amit az Estado Novo szánt neki. Az elitista némafilmmel szemben a hangosfilm demokratikus és népszerű művészet („arte democrática e popular”), a tömegek nevelésének eszköze („instrumento de educação das massas”), lehetőséget teremt a tömegek kultúrájának („cultura das multidões”) létrehozására. Ezek a meghatározások 1942-ből származnak, Vinicius de Moraes-tól<sup>18</sup> – aki a '30-as évek közepén filmcenzorként is működött –, s arra utalnak, hogy a filmnek elsősorban mint a tömeghatás, a propaganda eszközeinek tulajdonított jelentőséget az a rendszer, melynek Morais híve volt. Az Új Állam kétirányú, külső és belső propaganda kifejtésére kívánta felhasználni a mozit. Az exportfilmek célja, hogy kedvező képet alakítsanak ki külföldön a modern, fejlődő Braziliáról, míg az országon belül a hazai film elsősorban a nemzeti integrációt illetve a brazil ember formálását kell, hogy szolgálja. Maga Vargas is ilyen értelemben foglalt állást a film ügyében<sup>19</sup> mint fontos kultúrpolitikai kérdésben, mikor kijelentette: a mozi „a legjobb eszköz arra, hogy ösztönözze a brazil nép szellemi, erkölcsi és fizikai fejlődését...”. Mivel a fentiekben felsorolt nemzeti célok megvalósításáért az állam felelősnek nyilvánította magát, feladatának tekintette azt is, hogy támogassa és kontrollálja a filmgyártást és forgalmazást.

A mozira vonatkozó törvényeket vizsgálva látható, hogy az egyre inkább központosított és nemzetiesített föderális vezetés lényegében két irányból igyekezett befolyásolni azt, mi kerüljön a közönség elé. Protekcionista módon védte és anyagilag is támogatta a szándékainak megfelelő hazai filmet, illetve cenzúrázta a brazil és külföldi alkotásokat.

A cenzori feladatokat elsősorban a föderális propaganda hivatal, a DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) végezte. Az állami beavatkozás e formájának azonban, ahogy az Estado Novo sok más intézkedésének is, már a '30-as évek első felében voltak előzményei. 1932-ben, az

Ideiglenes Kormány illetve az akkori nevelésügyi miniszter, Francisco Campos (1891–1968) jóvoltából megszületett az első olyan törvény, mely a filmmel kapcsolatban állami beavatkozást tett lehetővé. Ekkor hozták létre ugyanis az első cenzori intézményt (Comissão de Censura), és előírták, hogy minden mozielőadáshoz „...kapcsolódjon egy film, melyet a Cenzúra Bizottság nevelő hatásúnak minősít...”<sup>20</sup> A későbbiekben, a DIP működése idején a cenzúra egyes filmeket kifejezetten ártalmasnak találta. Amennyiben brazil alkotásról volt szó, megtörtént, hogy a kópiákat elkobozták és elégették. Így járt 1942-ben a *Canto da raça* (A faj éneke) című „film-poéma”, mely, bár címében ennek ellentmondani látszik, nem felelt meg a nemzeti egységre vonatkozó elképzeléseknek. A filmben egy női hang Cassiano Ricardo (1895–1974) modernista költő versét szavalta, miközben São Paulo képei peregtek. A cenzorok véleménye szerint: „A film túlzottan magasztalja São Paulót és ezért elfogultan lokálpatrióta”,<sup>21</sup> A külföldi filmek esetében a vetítést tilthatta be a cenzúra. Ennek lehettek volna minőségi okai is. A kortárs észak-amerikai elemző ezt a következőképpen látta: amennyiben a DIP „...vétót emelne néhány izléstelen és közepes művészi színvonalú amerikai film ellen, valódi szolgálatot tenne Braziliának és a jószomszédi politikának. Sok film, ami nálunk a kutyának se kell, elárasztja a dél-amerikai piacot.”<sup>22</sup> Azonban az esztétikai kritériumoknál az importfilmek esetében is fontosabbak voltak a politikaiak, főleg a külpolitikaiak. A második világháború első éveiben deklarált semlegesség és egyben hallgatólagos tengelyhatalmi szimpátia idején például Chaplinnek *A diktátor* (The Great Dictator, 1940) című filmjét nem lehetett bemutatni Braziliában, sőt Uruguay kivételével egyetlen dél-amerikai országban sem. Ugyanakkor a német és olasz híradó és propagandafilmeik láthatók voltak a brazil mozikban.<sup>23</sup> A külpolitikai orientáció változását jelezte 1942 után<sup>24</sup>, hogy Németországgal kapcsolatban olyan, korábban elképzelhetetlenül „komolytalan”, zenés komédiák bemutatását engedélyezte a cenzúra, mint Luiz de Barros 1943-as *Samba em Berlin* (Szamba Berlinben) és 1944-es *Berlin na Batucada* (Berlin dobol) című filmjei<sup>25</sup>. (A filmcenzúrára vonatkozó adatokat ld. II. melléklet.)

Az Estado Nôvo filmmel kapcsolatos protekcionista intézkedései közül a legfontosabb egy 1939-es törvényrendelet volt. Eszerint minden mozielőadás alkalmával le kellett vetíteni egy, a DIP által jónak minősített brazil rövidfilmet, illetve minden mozi minden termében évente legalább egy brazil nagyfilmet is be kellett mutatni.<sup>26</sup> Míg a '20-as években hazafias kezdeményezésként, a *Cinearte* hasábjain népszerűsített jelmonddal<sup>27</sup> maguk a filmesek indítottak mozgalmat a brazil film védelmében, a '30-as évek végére a törvényi szabályozással az állam vette át ezt a szerepet.

A piacvédő intézkedésekkel a direkt propagandisztikus célzatú beavatkozástól elzárkózó, nem állami finanszírozású filmgyártást is ösztönözni akarták. Az állam azonban maga sem kívánt kimaradni a filmgyártók sorából. A DIP illetve tagállami szintű megfelelői, a DIEP-ek (Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – Állami Sajtó és Propaganda Hivatal) vagy DEI-k (Departamento Estadual de Informações – Állami Tájékoztatási Hivatal) is finanszíroztak filmeket. Ezen kívül létrejött egy olyan intézmény, mely azután majdnem harminc éven keresztül meglehetősen fontos szerephez jutott a brazil kulturális életben. Ez pedig az 1937-ben létrehozott Instituto Nacional de Cinema Educativo<sup>28</sup> (Nemzetközi Oktatófilm Intézet) volt. „Az INEC, melyet az antropológus Edgar Roquete-Pinto, a nevelés és közegészségügyi miniszter, Gustavo Capanema felkérésére szervezett meg, az első olyan hivatalos intézmény volt Brazíliában, melyet kifejezetten filmes célokra terveztek, szűken vett pedagógiai feladatkörrel, összhangban azzal, amit az elnök a film legfőbb feladatáént határozott meg – egy olyan általános népnevelési program szolgáltatásában, melynek fő értéke a brazil kultúra újszerű és változatos megjelenítése volt.”<sup>29</sup> Az intézmény finanszírozásában létrejött filmeknek ugyan eleget kellett tenniük bizonyos a nevelést szolgáló alapelveknek (érthető és logikus kifejezés-mód, a téma részletes bemutatása), de az elkészült munkák mégsem lettek tolakodóan didaktikusak vagy nacionalisták.<sup>30</sup>

Arra egyébként, hogy a filmet oktatási céllal felhasználják, már korábban, a '20-as évek végétől is voltak kísérletek Brazíliában. Fernando de Azevedo szerint a film iskolai felhasználásáról először a Szövetségi Kerület oktatási reformtörvénye (1928. január 23. 3281. sz. dekrétum) rendelkezett. Ennek 296. cikkelye előírta, hogy minden iskolában létre kell hozni egy vetítésre alkalmas termet.<sup>31</sup>

Oktatási illetve propaganda célokra leghasznosabbnak a dokumentum-vagy híradófilmek és a rövid, ismeretterjesztő illetve kultúrfilmek látszottak. Az Estado Novo ezek gyártását preferálta. Annál is inkább, mivel a költséges, művészileg, de legalábbis technikailag igényes nagyjátékfilmek iparszerű gyártásához, mint a fentiekben már szóltunk róla, nem volt sem elegendő pénz, sem műszaki felkészültség, sem szerves és erős művészi tradíció. Ahogy ezzel kapcsolatban Loewenstein az észak-amerikai kortárs fölényével megállapította: „Nyilvánvalóan csak gazdag nemzet engedheti meg magának, hogy saját filmipara legyen.”<sup>32</sup> Nem véletlen tehát, hogy míg az INEC százával készítette főleg iskolák és egyéb kulturális intézmények számára a rövidfilmeket; a propaganda hivatalok által gyártott híradók az egyenlőtlen anyagi és cenzurális feltételek révén teljesen kiszorították a mozikból a független filmesek beszámolóit; addig játékfilmből meglehetősen kevés készült az Estado Novo idején.<sup>33</sup> Bár

továbbra is forgattak bohózatokat és karneválfilmeket, a hivatalos propaganda elvárásai valamelyest befolyásolták a játékfilmek témaválasztását is. A korábban gyakran szerepeltetett, úgynevezett napi figurákat (pl. a „tipikus” gaúchtot<sup>34</sup>, ahogy azt a nagyvárosi, riói vagy paulista filmek képzelték), akik hivatottak voltak magát a nemzeti karaktert, a „brazilt” megtestesíteni, a '40-es években kezdték felváltani az urbánus figurák (pl. a városi munkás vagy a favelláns alakja)<sup>35</sup>, párhuzamosan azzal, ahogy a városi rétegek a vargasi politika előterébe kerültek. A nemzeti kultúra értékeit kiaknázandó született néhány irodalmi adaptáció is. Így készült például film 1940-ben José Lins do Rego (1901–1957) *Pureza* (Ártatlanság) című 1937-es regényéből, Chiana de Garcia rendezésében. A nemzeti identitás erősítését szolgálhatták a mozivászonra került történelmi témák is. 1937-ben forgatta Mauro *Descobrimento do Brasil* (Brazília felfedezése) című filmjét, melynek kiindulópontja hiteles történelmi dokumentum, Pero Vaz de Caminhának, a felfedezőútról a portugál királyhoz írott levele volt,<sup>36</sup> a filmzenét Villa-Lobos (1887–1959) szerezte.<sup>37</sup> Mauro esetében a művészi ambíciók, a sajátosan brazil filmnyelv kialakítására tett kísérlet és a kor ideológiai, politikai elvárásai szerencsésen találkoztak. „Már korábbi előadásaimban elmondtam, hogy a dokumentumfilm-mel mi, itt Braziliában új filmes kifejezőmódot alakíthatunk ki.”<sup>38</sup> – nyilatkozta 1944-ben a rendező, s ehhez híven 26 év alatt több mint 300 dokumentumfilmet<sup>39</sup> készített az INEC részére. Személyében egy újabb olyan vezető művészértelmiségivel találkozunk, akit a Vargas rendszer maga mellé állított. (Ellentétben generációja másik kiemelkedő brazil rendező egyéniségével, Alberto Calvalcantival (1897–1982), aki az Estado Novo idején, nemzetközi karrierjét építve éppen Angliában forgatta náci-ellenes filmjeit.)

Az Estado Novo kultúrpolitikájának szinte minden, már korábban tárgyalt jellegzetessége felfedezhető a filmmel kapcsolatos intézkedésekben, célokban. A mozi főként tömeghatásánál fogva váltotta ki a rendszer fokozott érdeklődését, mely nevelő hatásának kiaknázására és egyben, elsősorban az amerikai konkurencia ellenében, sajátosan brazil, Braziliáról és a braziloknak szóló „nemzetiesített” filmgyártás létrehozására, támogatására törekedett, ily módon leszűkítve a nemzeti egység megmutatására a filmnek azt a tulajdonságát, amit Fernando de Azevedo így fogalmazott meg: „... a valóság jelen van az események izgalmas egymásutánjában, a természeti képek festői tarkaságában valamint az emberek és tájak sokféleségében; mindezek változatos formáján keresztül láthatjuk meg az emberi lélek alapvető egységét.”<sup>40</sup>

**I. Melléklet**

Az analfabetizmusra vonatkozó adatokat az 1920-as, 1940-es illetve az 1950-es népszámlálás eredménye alapján ld. Acsády György – Klinger András – Szabady Egon: *A világ népessége*. Budapest, Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1959. 376. o.

A 15 évesnél idősebb népességből az írástudatlanok aránya Brazíliában: 1920-ban 65 %, 1940-ben 57 % és 1950-ben 52 %.

Az adatok területekre, városokra lebontva nagy eltérést mutatnak a föderáción belül. Ennek illusztrálására néhány példa a brazil külügyminisztérium 1946-os évkönyvéből, *Brazil – Resources, Possibilities*. Rio de Janeiro, Ministry of Foreign Affairs, 1946. 55. o.

A 15 évnél idősebb lakosokat vizsgálva a írástudók aránya területenként.

	1920	1940
Rio Grande do Norte állam	26,6 %	31,1 %
Acre terület	40,1 %	41,3 %
Paraná állam	40,1 %	49,1 %
Manaus (város)	55,4 %	67,9 %
Szövetségi Kerület	74,4 %	80,4 %

**II. Melléklet**

A filmcenzúra adatait ld. a brazil külügyminisztérium már idézett 1946-os évkönyvében (*Brazil – Resources, Possibilities* 260. o.)

	1941	1942	1943
az engedélyezett programok száma:	5407	5840	5657
csak bizonyos változtatásokkal engedélyezett filmek száma:	2150	1925	1983
fiatalkorúaknak nem ajánlott filmek száma:	261	232	231
betiltott filmek száma:	17	7	7

Brazíliában 1941-ben 1292 mozit tartottak számon.

**Jegyzetek**

- XI. Pius pápa apostoli körlevele a filmszínházakról. Előszó, fordítás, jegyzetek: Dr. Alaker György. Budapest, Az Actio Catholica Országos Elnökségének kiadása, 1941. 14. és 3. o.
- Váradi Júlia riportja: *Az igazi Mao – Ön elhitte? Kísérlet – tanulságokkal*. Szabó István filmrendező válasza. in: *168 óra* 1995. február 7. 5. sz. 42–43. o.
- Getúlio Vargas elnök diktatórikus rendszere Brazíliában, 1937–45-ig.
- 1935-ben, 1939-ben, 1943-ban és 1946-ban egy-egy, 1949-ben pedig két já-

- tékfilm készült São Paulóban. vö. Afrânio Mendes Catani: A Aventura Industrial e o Cinema Paulista (1930–1955). in: História do Cinema Brasileiro. org: Fernão Ramos. 2. kiad. São Paulo, Art Editora, 1990. 192. o.
- 5 Ez a kép a későbbiek során változott. A két pólus 1949-től, a São Paulói Vera Cruz stúdió megnyitásával vált igazán kiegyensúlyozottá. Az 50-es, 60-as években pedig fejlődésük úgy alakult, hogy a brazil film számára kitörési pontot jelentő cinema novo (újhullám) képviselői főleg a rióiak lettek. São Paulo pedig a kommerszfilm gyártás, a filmipar központjává vált. vö.: Szilágyi Ágnes Judit: *The One Who Could Photograph the Soul: Rudolf Icsey and Hungarian Filmmakers in Brazil*. in: Hungarian Studies Review Vol. XXI. 1994. Nos. 1–2. 77–90. o. Magyarul lásd a *Filmspirál* 8. számában. (A szerk. megjegyzése)
- 6 vö. A latin-amerikai filmművészet antológiája. szerk.: Páldy Tamásné – Péter Sándor. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1983. 105. o.
- 7 Thomas E. Skidmore – Peter H. Smith: *Modern Latin-America*. 3. kiadás: New York – Oxford, Oxford University Press, 1992. 356. o. (Az idegen nyelvű forrásokból és szakirodalomból idézett részletek a tanulmány szerzőjének fordításában szerepelnek.)
- 8 1942-ben a riói Cinédia filmvállalat bérbe adta stúdióit Welles *It's all true* (Minden igaz) című, akkor befejezetlenül maradt filmjének elkészítéséhez. (A film rekonstruált, befejezett változatát 1993-ban bemutatták.) vö.: João Luiz Vieira: A Chanchada e a Cinema Carioca (1930–1955). in História do Cinema Brasileiro i. m. 153. o. és André Bazin: *Orson Welles*. ford. Erdélyi Z. Ágnes in u. o.: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 1995. 293–294. o.
- 9 Roberto Farias (1932) brazil rendező, producer szavait idézi Maria Rita Galvão – Jean-Claude Bernardet: *Cinema – Repercussões em Caixa de Eco Ideológica*. São Paulo, Brasiliense, 1983. 45. o.
- 10 A *Cinarte* 1926. VI. 2-i számából idéz M. R. Galvão – J.-C. Bernardet: i. m. 40. o.
- 11 vö.: J. L. Vieira: i. m. 140–141. o. A film eredeti címe: *The Broadway Melody of 1929*, rendezője: Harry Beaumont (1888–1966) volt. Hozzá kell tennünk, hogy még ugyanebben az évben megszületett az első valódi brazil hangosfilm is: *Acabaram-se os Otários* (Befellegzett az ostobáknak) a némafilm nagy mestere, Luis de Barros (1893– ) rendezésében. vö.: *Ciclo de Cinema Brasileiro*, Lisboa, Embaixada do Brasil – Fundação Caluste Gulbenkian, 1978. 28. o.
- 12 vö.: Haydée Jayme Ferreira: *Anápolis sua vida – seu povo*. Brasília, Senado Federal Centro Gráfico, 1981. 252–254. o.
- 13 A rendezőt idézi M. R. Galvão – J.-C. Bernardet: i. m. 47. o.
- 14 vö.: J. L. Vieira: i. m. 180. o.
- 15 A brazil némafilm korszakról ld: Roberto Moura: *A Bela Época* (Primórdios – 1912) *Cinema Carioca* (1912–1930). Ana Lúcia Lobato: *Os Ciclos Regionais de Minas Gerais, Norte e Nordeste* (1912–1930). Rubens Machado: *O Cinema Paulistano e os Ciclos Regionais Sul-Sudeste* (1912–1933). Mindhárom tanulmány megtalálható in História do Cinema Brasileiro i. m.
- 16 vö. R. Moura: i. m. 57. o.

- 17 A Clube de Cinema de Faculdade de Filosofia (Bölcsészkar Filmklub) a neves kritikus és filmtörténész, Paulo Emilio Salles Gomes (1916–1977) és barátai alapították, akiket ebben az időben kezdett érdekelni a film. vö: A. M. Catani: i. m. 201. o.
- 18 Vinicius de Moraes (1913–1980), akitől M. R. Galvão – J.-C. Bernardet: i. m. 35. o. idéz, a brazil irodalom egyik legérdekesebb és legnépszerűbb költője az Estado Novo idején politikai szerepet is vállalt. A '30-as években a kultúrpolitika (film, sajtó), majd a '40-es években a diplomácia területén. Versei magyarul is olvashatók a *Járom és csillag* című antológiában, szerk.: Benyhe János. Budapest, Kosmosz Könyvek, 1984.; és a *Parnasszus* című folyóirat 1996. februári számában.
- 19 O Cinema Nacional, Elemento de Aproximação dos Habitantes do Pais. (A nemzeti film mint az ország lakóinak közeledését elősegítő eszköz) in Getúlio Vargas: A Nova Política do Brasil. III. Rio de Janeiro, José Olympio, 1938.
- 20 1932. április 4. 21.240. sz. dekrétum.
- 21 R. Machado: i. m. 122. o.
- 22 Karl Loewenstein: Brazil under Vargas. New York, Macmillan Company, 1942. 288–289. o.
- 23 vö.: K. Loewenstein: i. m. 289. o.
- 24 Brazília ebben az évben belépett a háborúba, az antifasiszta országok oldalán, és csapatokat küldött az olasz frontra.
- 25 vö.: J. L. Vieira: i. m. 156. o.
- 26 vö.: 1939. december 30. 1949. sz. törvényrendelet (decreto-lei)
- 27 „Todo filme brasileiro deve ser visto.” (Minden brazil filmet meg kell nézni.) vö: M. R. Galvão – J.-C. Bernardet: i. m. 49. o.
- 28 Az intézményt a Nevelés- és Közegészségügyi Minisztérium keretén belül, az 1937. január 13-i 378. sz. törvény 40. cikkelye alapján hozták létre.
- 29 J. L. Vieira: i. m. 149. o.
- 30 vö.: K. Loewenstein: i. m. 289. o.
- 31 vö.: Fernando de Azevedo: Brazilian Culture. New York, The Macmillan Company, 1950. (eredetileg: A Cultura Brasileira, São Paulo, 1943.) 480. o.
- 32 K. Loewenstein: i. m. 289. o.
- 33 A korszakban készített játékfilmekről bővebben ld. J. L. Vieira: i. m.
- 34 Lovas marhapásztor.
- 35 vö.: M. R. Galvão – J.-C. Bernardet: i. m. 28–36. o.
- 36 A levélről bővebben ld. Szilágyi Ágnes Judit: „Caminha és Gonville: a Brazíliára vetett első pillantások”. in Sic itur ad astra 1994. 1–2. sz. 115–117. o.
- 37 Heitor Villa-Lobos csak két alkalommal komponált kifejezetten filmzenét pályafutása során. Az említett eseten kívül a Mel Ferrer (1917) által rendezett M. G. M. film, a Green Mansions (1959) részére. vö: Pierre Vidal: Floresta do Amazonas. in Presença de Villa-Lobos. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1965–67. II. köt. 177. o.
- 38 Mauro 1944-es rádióelőadásának szövegét közli M. R. Galvão – J.-C. Bernardet: i. m. 20. o.
- 39 Az adatokat ld. Ciclo de Cinema Brasileiro i. m. 53. o.
- 40 F. de Azevedo: i. m. 480. o.

## Jelek a filmben\*

A filmet mint *analóg* rendszert mint olyant, amelyben a jeleket a valóság látható és hallható aspektusához *hasznló* jelenségek alkotják, csak a *mindennapi* (filmen kívüli) *élet* észlelési-megismerési-gondolati tapasztalatai alapján, ezeknek felhasználásával érthetjük ma (= a moziban!). Az elemzés, amely ezt a megértést módszeressé akarja tenni, nem indulhat ki tehát másból, mint ebből az „alapigazságból”.

Tanulmányunkban azonban mindvégig törekedtünk arra, hogy elkerüljük ezt az összekapcsolást: a kategóriák pszichológiai interpretálását. Tettük ezt annak érdekében, hogy bemutassuk, a szemiotika (pszichológia-mentes) leíróapparátusát vizsgálva is eljuthatunk intuíciónkkal meg-egyező alapokhoz.

### Függelék

1. Mindenekelőtt ez a cím igényli a magyarázatot. A továbbiakban ugyanis Carlos Vilardebo: *A kiskanál* (La petit cuillère) című filmjét vizsgáljuk meg, hogy a tanulmányban használt fogalmakat konkrét filmanyagon is bemutassuk. Ez a vizsgálat azonban semmiképpen sem lesz a film elemzése a szónak abban az értelmében, amely szerint az elemzésnek ki kell terjednie a mű minden rétegére, minden aspektusára, valamennyi vonatkozására ahhoz, hogy betölthesse hivatását.

Nyilvánvaló ugyanis, hogy a szemiotika mint apparátus csak akkor tölti be hivatását, ha operatív: ha eljuttatja a nézőt arra a pontra, amelyen túl a „kör bezárul”: amelyen túl már csupán az elemző integratív személyisége következhet (mert egyébként, ha nem áll ott, édes mindegy, hogy hatékony eszköz-e a szemiotika).

Ez a megállapításunk még akkor is helytállónak tűnik fel, ha egy szemiotikai vizsgálat nem tekinti elsődleges céljának az elemzést, miként ez a tanulmány sem. – Ebből a kettősségből érthető meg a függelék jellege: az alábbi vizsgálat csupán egy nagyra növesztett példa a fogalmak megvilágítására, de semmiképpen sem bizonyítja helyességüket, értéküket. Ez a tény azonban még a tanulmányba olvasztást írná elő. Ámde a tanulmányban bemutatott fogalmak önmagukban nem elegendőek a példák megkonstruálására, hacsak nem maradunk meg a trivialitások szintjén.

---

\* A tanulmány első és második részét folyóiratunk 8., ill. 9. száma közölte.

Ez a tanulmány céljából ered, így vizsgálataink közben ki kell egészítenünk apparátusunkat, ami viszont a szétválasztás mellett szól.

Végül megjegyezzük, hogy a vizsgálat szemiotikai elemzésnek sem nevezhető, mert a kódnak mint rendszernek a tételezéséből eredően ez a rendszer csak a szemiózis nagy „darabjából” (a filmek tömegéből) olvasható ki. Egyetlen funkcionális egységből, egyetlen üzenetből nem, illetőleg csak igen korlátozott érvennyel, a vizsgált film néhány részletére vonatkozóan végezhető szemiotikai értékű vizsgálat.

## 2. A film leírása.<sup>65</sup>

1. Remercie les conservateurs du Musée du Petit Palais et du Musée du Louvre sans lesquels ce film n'aurait pu être réalisé

Voix de Jean Négroni

Premier Quatuor de Beethoven

Adagio affettuso ed appassionato

Zene indul.: expozíció főtéma; Kép: bordó-rozsdás durva textúrájú kőfal

un film de Carlos Vilardebo

Narrátor (férfi, „melankolikus” hanghordozással):

Egy múzeum folyosója néha

egy szeretett arc képmásához vezet.

A Kamera vízszintesen jobbfelé kocsizik, a beállításban végig töretlenül.

A művészi alkotásokkal úgy vagyunk, mint az élőlényekkel, nem tudjuk biztosan, mi fűz hozzájuk, mégsem tudjuk levenni a szemünket róluk.

És hogy ez a a pillantás egy másodpercig tart vagy évekig?...

*K megáll*

A szépség fittyet hány az időnek.

elsötétedés

2.  $S_{c1}$  szobor arcának részlete, *K* statikus, *Z*: átvezetés a beállítás vágással ér véget.
3.  $S_{c1}$  balról, előlről, *K* stat., *v*.
4.  $S_{c1}$  balról, hátulról derékig, *K* stat., *v*.
5.  $S_{c1}$  jobbról, előlről, *E* sötét, *K* stat. majd sülyyed és hátra fordul,  $S_{c1}$  lábai előlről, *E* világos, *v*.
6.  $S_{c1}$  lábai előlről, *E* világos, *v*.
7.  $S_{c2}$  nő, előlről, jobbról, *E* sötét, *K* stat., *v*.
8.  $S_{c3}$  nő, ruhában, fa, előlről,  $E_1$  sötét,  $S_{c3}$ -tól jobbra egy múzeumi tárló üvegfalának éle, *K* stat., *v*.
9.  $S_{c4}$  nő, ruhában, fém, előlről,  $E_1$  sötét,  $S_{c4}$ -tól jobbra egy tárló éle, *K* stat., *v*.

10.  $S_{c5}$  nő, meztelen, fa,  $E_1$  világos,  $S_{c5}$  mögött sötétebb és tőle balra a tárló éle,  $K$  stat.,  $v$ .
11.  $S_{c6}$  nő, térdig, fa,  $E_1$  sötét  $S_{c6}$  mögött világos,  $K$  stat., elsötétedés
12. kivilágítás  $E_2$  tárló, zöldes,  $K$  ráközelít életlenül,  $Z$ : melléktéma,  $v$ .
13.  $E_2$  zöldes tárló,  $K$  a 12-ben megkezdett mozgást folytatja,  $E_3$  tárló vörösbársony,  $K$  jobbra kocsizik,  $S_{c7}$  egy plexi tartó, utána  $S_{c8}$  a kiskanál
14.  $E_2$  majd  $K$  balra koci, ráközelít,  $E_3$  majd  $S_{c7}$  és  $S_{c8}$ ,  $v$ .
15.  $S'_{c8}$  tükörben az  $S_{c8}$ , majd  $K$  balra koci és  $S_{c8}$ ,  $v$ .
16. A tárló feliratát mutató tábla:

EGYPTE  
Cuillère à fard  
dite à la nageuse

environ 15000 ans  
avant JC.

$K$  ráközelít,  $v$ .

17.  $S_{c7}$  és  $S_{c8}$  oldalról,  $E_3$ ,  $K$  a 16. mozgást folytatja balról jobbra ívben és utána fordul,  $Z$ : zárótéma.
18.  $S_{c8}$ ,  $E_3$  szakaszosan elsötétedik,  $Z$ : az expozíciónak vége, elsötétedés
19.  $S_{c8}$  haja előlről,  $K$  hátrakocsizik,  $E_4$  zöld, homogén,  $S_{c8}$  haja, arca előlről,  $Z$ : kidolgozás, az expozíció zárótémájának anyagával indul,  $v$ .
20.  $S_{c8}$  csípőig ki„úszik”,  $E_5$  (tenger) zöld,  $K$  stat.,  $v$ .
21.  $S_{c8}$  újakezdi az „úszást” és fordul,  $E'_5$  (kissé „haragossá” válik)  $K$  stat.,  $v$ .
22.  $S_{c8}$  „úszik” .....-kal ellentétes irányban majd leereszkedik,  $E''_5$  ( $E'_5$ -nél világosabb)  $Z$ : kidolgozás vége,  $v$ .
23.  $Z$  expozíció főtémája indul, harmóniára várva,  $S_{c8}$  oldalról, 22-nél kissé távolabb  $E_6$  sötétebb az  $E_5$ -nél,  $K$  stat.,  $v$ .
24.  $Z$  szünet után harmóniára vágva,  $S_{c8}$  a 23-nál távolabb,  $E_6$  márványos jellegű, az  $S_{c8}$  fölött barnás, alatta lila,  $K$  stat.,  $v$ .
25.  $Z$  szünet után harmóniára vágva,  $S_{c8}$  24-nél távolabb,  $E_7$  az  $E_6$ -nál színtelenebb, fölül barna, alul intenzíven világítva,  $K$  stat.,  $v$ .
26.  $Z$ : szünet után harmóniára vágva  $S_{c8}$  feje előlről,  $K$  kerülni kezdi, elsötétedés
27.  $E_8$  sárgás porózus jellegű, mintha homok volna,  $Z$  főtéma variációja indul,  $K$  kocsizik balra, lefelé,  $S_{c8}$  fokozatosan megjelenik, a fej nem látszik,  $v$ .

28.  $S_{c8}$  oldalról, könyöktől combközépig,  $K$  oldalról a fejre fordul,  $E$  sötét,  $S_{c8}$  fejrésze mögött sárgás,  $Z$  a főtéma variációjának vége,  $v$ .
29.  $S_{c8}$  feje előlről, haj nélkül,  $Z$  melléktéma indul,  $K$  stat.,  $v$ .
30.  $S_{c8}$  keze,  $E$  sötét,  $K$  stat.,  $Z$ : ütemelőre vágva,  $v$ .
- 31.–36.  $S_{c8}$  egy-egy felismerhetetlen része (illetőleg 34-ben a vese környéke, 35-ben oldalról a lapocka, 36-ban előlről a mell-has rész) egy-egy sérüléssel, a 31, a 32, a 33 a 9/8-os ütemen belül a 3/8-ra vágva, a 34, 35, 36 az ütemelőkre, mindegyik végén  $v$ .
37.  $S_{c8}$  haj, nyak hátulról majd  $K$  hátra, balra kocsizik  $S_{c8}$  könyökig combközépig,  $E_8$ ,  $Z$ : melléktéma vége, majd a zárótéma,  $v$ .
38.  $S_{c8}$  előző helyzetben kissé távolabbról,  $K$  a 37-es kocsizás folytatódik,  $S_{c8}$  átlósan és teljesen,  $E_8$ ,  $v$ .
39.  $S_{c8}$  kéz, fej elmosódott,  $E$  sötét,  $K$  a fejre majd tovább oldalt kocsizik,  $Z$ : zárótéma vége,  $v$ .
40.  $S_{c8}$  életlen oldalról, majd élesedik,  $E_9$  szürkés majd sötétül, ráúsztatva  $S_{c8}$  haja oldalról, majd  $K$  koci a hajról a jobb szemre,  $Z$ : kóda indul,  $v$ .
41.  $S_{c8}$  jobb szem,  $v$ .
42.  $Z$  nyomaték,  $S_{c8}$  orr és szája,  $v$ .
43.  $S_{c8}$  két szem és orr,  $v$ .
44.  $S_{c8}$  szája,  $v$ .
45.  $Z$  blokkra vágva,  $S_{c8}$  jobb szem,  $v$ .
46.  $Z$  blokkra vágva,  $S_{c8}$  bal szem,  $v$ .
47.  $Z$  blokkra vágva,  $S_{c8}$  jobb szem és orr,  $E_3$ ,  $v$ .
48.  $S_{c8}$  arca minimális, haj jobbról hátul,  $E_3$ ,  $Z$  kóda vége,  $v$ .
49.  $Z$  a kóda kódjára indul,  $S_{c8}$  haj hátulról,  $K$  hátrakocsizik,  $E_3$ ,  $v$ .
50.  $S_{c8}$  oldalról combközéptől az ujjakig,  $S_{c7}$ ,  $K$  49-es mozgást folytatja,  $E_3$  majd elsötétedik.

VÉGE

3. A filmről kialakult, jobbára intuitív kép alapján az alábbi tagolás látszik helyesnek:<sup>66</sup>

- A. (1.) a cím, a narrátor szövege;
- B. ( 2–11.) bevezetés;
- C. (12–18.) az általános bemutatás;
- D. (19–26.) a „hajjal” bevezetett rész;
- E. (27–40.) a „hibák” bemutatása;
- F. (41–49.) az arc;
- G. (50.) befejezés.

Ezek után nézzük a részletes szintagmatikus rendet. A film hét

nagyszintagmára bomlik a fogalom metzi értelmében. Ezek a következők:

**I.** (1.) a film verbális bevezetése, amely egyúttal a szonátaformában megírt vonósnégvestétel expozíciójának főtémáját is bemutatja.<sup>67</sup>

**II.** (2–11.) Ez két részre bomlik. A 2–6-ban bemutatja az  $S_{c1}$ -t, az 5–10-ben az  $S_{c2-6}$ -ot. A 8-ban jelenik meg először a múzeumi tárlónak valami „halvány” jelzése, mint  $E_1$ , ez a 10–11-ben válik fokozottan hangsúlyossá. A teljes nagyszintagmát egy elsötétedés zárja le. Zeneileg ez a nagyszintagma egybeesik az átvezetéssel. A metzi nagyszintagmatikában pedig paralel szintagmaként tipologizálható.

**III.** A szintagma bevezetéseként a múzeumi tárló (12.) jelenik meg önmagában, majd a 13–16-ban megjelenik a kiskanál ( $S_{c8}$ ), a film denotációja. A 17–18. ennek a nagyszintagmának lezárása is. Ez teljes egyezésben van egyébként a zenés anyaggal is: a 17–18 az expozíció zárótémája, míg a 12–16 a melléktéma. A 12-ben a tárló üres, itt nincs tárló és a kiskanál önmagában van, mintegy kiemelve múzeumi környezetéből a további „vizsgálatra” előkészítve.

Metz rendszerében ez leíró szintagmának tekinthető.

**IV.** Már az előző nagyszintagmában is megfigyelhető a szintagmatikus rend szigorúbbá válása, amely ettől, a IV-től már teljesen kibontakozott A 19. és a 26. keretet alkot. A 20–22-ben mintegy mozgás közben mutatja be a kiskanalat a film, mintha „úszna”. (Ez egyébként a szonáta *kidolgozása*.) Az egyetlen mozgásban álló egység három részre bontását csak a teljes film stílusára utalva tudjuk megmagyarázni. A film ugyanis kerül a dinamikusabb beállításokat, és legfőképpen a szobor mozgatásától való tartózkodás jellemzi. Ezt az úszó mozgást azonban a szobor formája is sugallja (kezét és lábát zártan előre, illetőleg hátra nyújtja).

A 23–25. három különböző környezetet ( $E_{5-7}$ ), háttérrel von a kiskanál köré, amely egyre kisebbedik. Ennek viszont csak a képi funkciója van, hogy a 26. záróbeállítással erős képi méret-oppozíciót alkosson. Az efféle képi „játékra” a filmben rengeteg példa van. A 23–26 zeneileg már a reexpozicióhoz tartozik, és ennek főtémájával esik egybe. Itt a film szintagmatikus és zenés rendje nem fedi egymást. E pillanatban még nem tudjuk magyarázatát adni.

A részletes szintagmatikus elemzés a 27–40-es beállítások egyetlen nagyszintagmába tartozását nem igazolja, mint azt az első (intuitív) tagolás feltételezte. A 27–29-es sorozat ugyanis a 26. variációja, egy új képi „tétel”, amely végeredményben ugyanoda jut el, az arca, ahonnan elindult, de bizonyos fokig a 19-es és a 26-os beállítás inverzét alkotja,

nem a haját és az arcot, hanem a haj nélküli arcot mutatja. Ez zeneileg is igazolódik, mert a 27–29-ben az előző főtéma egy variációját halljuk.

A IV. nagyszintagma zárójelezőként tipizálható Metz értelmében. A 20–22-es beállítási-sorozat önmagában is teljes értékű nagyszintagma és egyszerű szekvenciának tekinthető.

V Ezt a nagyszintagmát a 30–39-es sorozat alkotja. A 30. és a 39. beállítás keretként mutatja a kiskanál kezét. Közben hét beállításban a sérüléseket látjuk. Igen érdekes, hogy ez a sorozat nélkülöz minden látható (belső) rendet. Többnyire el sem dönthető (különösen a 31–33. beállításokban), hogy a sérülés a szobor melyik részén van. Ez a tény azonban vélhetően zavarta a film igen szigorú belső rendjét, ezért az egyes beállítások itt zenére vannak vágva, ami – mondhatnánk – „kívülről” strukturalja a képet.

A 37–38-as beállítás „funkcióját” csak a zenei anyagból értjük meg: a 37–39 ugyanis már a reexpoziáció zárótémája (a 30–37 alkotja a meléktémát). Ez a megoldás nagyon hasonlít a III-ban tapasztaltakhoz.

Az V. nagyszintagma ismét zárójelező.

VI. A 40. és a 49. beállítás keretezi a VI. nagyszintagmát, a fejet, pontosabban a haját mutatja, mint már korábban is a IV. szintagma kereteként. Belső szerkezete szerint két részre tagolódik: a 42–44 beállításokat magába foglaló hármasra és a 47–49 hármasra. Mindkettőben a fej, illetőleg az arc-részletek bemutatásának egy-egy jellegzetes irányát figyelhetjük meg: az elsőben felülről lefelé, a másodikban előlről hátrafelé.

A 40–49-es beállítások zenés anyaga már a szonáta kódája (tehát már befejeződhetett volna a mű). A kóda a főtéma anyagából készült.

Ez a nagyszintagma ismét zárójelezőként tipologizálható, míg a két hármas leírás szintagmaként.

A két hármas (al)részt a 45–46-os beállításpár választja el egymástól. (Az elválasztó párost azonban már a 41. beállításban „bevezeti” a film. Tulajdonképpen a 40. – bevezető keret – folytatása a 41. A 40-ben ennek „végeredményét” látjuk, a kiskanál jobb szemét.) A 45-ben a 41. megismétlődik, majd a 46-ban ennek oppozíciójaként a balszem, s hogy világosan lássuk a sorozatjellegét (ami egységnyivé teszi és igazolja a több beállításra kiterjedő elválasztást), a 47-ben még visszaugrik a jobb szemre, de már a 45-höz képest más beállításban, a 47–49-es mozgásnak megfelelően.

A 45–47-es beállítások a zenei blokkokra vannak vágva, amelyek emlékeztetnek a kidolgozás zenei anyagára.

A 49. beállítás legalább háromféle funkciót lát el: befejezi a 47–49-es mozgást, keretezi a 40–49-es nagyszintagmát, és előkészíti a 50. befejezést

(amely önmagában alkotja a **VII.** nagyszintagmát mint önálló szintagmát a metzi rendszerben) egyrészt a kameramozgással, amely jellegében azonos mindkettőben, másrészt a zenével. Itt kezdődik ugyanis az utolsó zenei tömb, amely már a kóda kódája.

Végül még egy érdekes részletre érdemes figyelni: a 42–44-ben a részletek bemutatásának iránya az arcon függőleges. Vagyis: 1. a két szem és az orr; 2. az orr és a száj; 3. a száj. Csakhogy a filmben nem ez a sorrend: 42. orr és száj; 43. két szem és orr; 44. száj. Vajon mi ennek a 42-t és 43-t érintő cserének az oka?

Talán nem járunk messze az igazságtól, ha a film belső rendjének az egymást követő nagyszintagmákban való fokozódására utalva emlékeztetünk a művészettörténészek által jól ismert példákra, amelyekben a művész tudatosan megbontotta a saját maga által konstruált rendet. Ez a „rendetlenség” egyfelől lázadás, másfelől pedig még inkább hangsúlyozza a rendet. Aligha véletlen, hogy ez a 42–43 „anomália” a film legszigorúbban megszerkesztett nagyszintagmájában van.

A szintagmatikus vizsgálatnak mindenképpen meg kell oldania legalább még egy problémát; a teljes film szerkezetének magyarázatát. Ennek (intuitív) alap gondolata, hogy az I. nagyszintagmában felvetett problémákra–gondolatokra maga a film (II–VII.) válaszol. – És valóban, a filmnek könnyedén megszerkeszthetjük topic-comment (T–C) struktúráját, amely magyarázza a teljes filmszerkezetet, bár a T–C struktúra korántsem mutatja a legegyszerűbb képet.<sup>68</sup>

A T–C tagolódás szerint a T<sub>1</sub> bevezetésre (I.) felel a C<sub>1</sub> film (II–VII.), amely tovább bomlik a T<sub>2</sub> befejezésre (VII.) és a C<sub>2</sub>-re, amely most már a ténylegesen új (II–VI.). A filmnek ez a rendje jó összhangban van azzal az észrevételünkkel, hogy egy különlegesen szerkesztett, szimmetrikus, a szó művészettörténeti értelmében „klasszikus” alkotással állunk szemben, amit a zenés anyag is megerősít.

A C<sub>2</sub> most már oly módon épül, hogy a T<sub>6</sub> rögzíti a múzeum tényét, amelyre ráfelel a (C<sub>6</sub>), az a műalkotás, a kiskanál, amelyet kiemelünk belőle. Idáig tart a szonáta exozíciója, amely a két legtávolabbi topicot (aT<sub>1</sub>-et és a T<sub>5</sub>-öt, így a T<sub>6</sub>-ot is) fogja egybe: a kifejtendő-megoldandó problémát és a hozzávezető út kezdetét. Ez a kiskanál (T<sub>5</sub>) azonban nem egy közönséges műtárgy, hanem valami módon egy eleven nő (C<sub>5</sub>), aki elevenességét bizonyítva úszik (20–22), sőt nemére jellemzően – öltözködik (23–25): Három „ruhát” próbál (E<sub>5-7</sub>): ugyanis a múzeumi szobrocscska habitusa, ruhája az a tárló, amelyben „él”.

A zenés anyag ennek látszólag ellentmond: eszerint az eleveniséget csak a 20–22 képviselné, a szonáta kidolgozása, amely tökéletes egyezésben a képpel az egész mű legdinamikusabb része. Az öltözködés ugyanis már a reexpoziáció főtémája. Ámde ha arra gondolunk, hogy a reexpoziáció va-

lójában a kidolgozás konzekvenciáit hivatott levonni, akkor az ellentmondás valóban látszólagossá válik: a dolog lényege szempontjából mindegy, hogy az elevenség bizonyítéka vagy következménye az „öltözés” elevensége. Ezzel a kettős struktúrával azonban az „úszás” fontosságát jól kiemeli a film.

Ezt a múzeumban élő műtárgyat, ezt az eleven nőt ( $T_4$ ) azonban megtépzta az idő, testén számtalan sérülés nyoma látható ( $C_4$ ), de mégis, arcának varázsa töretlen ( $C_3$ ).

A film e  $C_3$  nélkül megoldatlan volna, mégha a  $T_3$  tartalmazza is mindazt már, amit a  $C_3$  felszínre hoz, vagyis a szonáta befejeződhetett volna a reexpoziáció zárótémájával; de mégsem fejeződött be, hanem a  $C_3$  mellett megjelenik a kóda, amely visszahatott a  $T_1$ -re, a főtémára meg a  $T_2$ -re is, és egy végső „búcsúzó” ad, amely nem szenvedélytelen, nem is „kibékítő”, hanem összefoglalás.

Előttünk áll tehát a film. Közvetlen, denotatív jelentésében semmi egyebet nem céloz meg, mint egy múzeumi műtárgy bemutatását, de ez a képében, hangjában egyaránt meditatív film konnotatív rétegeiben már mérföldekkel tágabb léptékben mozog; egy mosoly titkát kutatja, a szépség örökkévalóságát feszegeti. Olyan kulturális, ideológiai (?) rétegekbe kalandozik, amelyekbe nem követjük e vizsgálatban. Célunk a jelölő struktúrák, nem pedig a jelentések struktúráinak vizsgálata, noha ezek teljesen nem szétválaszthatók.

Az I-ben elhangzó narrátor-szöveg, amely a  $T_1$ -t alkotja, összhangban van a film zenéjével. Vagyis egy „absztrakt” síkon újrafogalmazza a narrátor szövegét, és ez mint egy topic az egész filmben jelen van, amelyre vonatkoztatva a kép az előzőekhez képest más értelemben válik commentté.<sup>69</sup>

Végül egy érdekes kérdés: vajon építkézhetne-e ez a film más  $T-C$  struktúrával is? Pl. elhangozhatnék-e a film alapvetően „klasszikus” jellegének megsértése nélkül a bevezető szöveg a film végén? Valószínűleg nem, ez esetben ugyanis a szöveg comment jellegű poénná válna. Értelmezne a filmet, és felborítaná gondosan szerkesztett szimetriáját, szonáta formáját, ha kölcsönözhetjük e film részére annak a zenei formának a nevét.

Vélhetően ugyanezen okból lett a befejezés (VII.) is éppen olyan, amilyen: szép, de lapos; mert szokványos, mert sztereotíp a befejező „nyitás”, a totálba kocszás „minden szálát elvarró” jellege. Vajon nem lett volna izgalmasabb és a titok talány voltát is jobban hangsúlyozó, ha ebbe a végső nyitásba belevágja a rendező a szobor arcát?

Itt azonban végképp megálljt kell parancsolni gondolatainknak. Ezekre a kérdésekre egyetlen film vizsgálatával nem adhatunk szemiotikai választ, legfeljebb intuitívet, de most nem ez a feladat.

4.1. A szintagmatikus elemzés után a paradigmaticus aspektust vizsgáljuk meg. Legelőször a beállításpárok viszonyrendszerét. Három viszonytípus található meg: a kombináció, a szétválasztás (szeparálás) és az opozíció.

A kombinációban (+) két beállítás (E) közvetlen összekapcsolásáról van szó. A vizsgált filmben az alábbi variánsok fordulnak elő:

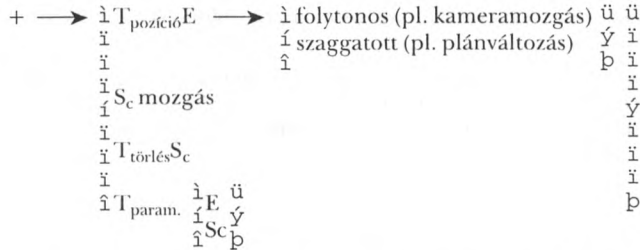
a kamera mozgásának iránya megegyezik: 12 + 13; 16 + 17; 42 + 43 + 44; 47 + 48 + 49; 49 + 50;

egy  $S_c$  mozgásának egysége: 20 + 21 + 22;

összefüggő plánváltás (szűkítés vagy nyitás): 23 + 24 + 25; 40 + 41; részről az „egészre”: 2 + 3

egy  $S_c$  vagy egy EP szembeötlőbbé válik: 10 + 11

Ezek alapján az erre a filmre érvényes átírási rend a következő formában adható meg:<sup>70</sup>



A vízszintes nyíl az átírást (a „+” helyett vedd „ezt és ezt”) jelöli, a kapcsos zárójel az alternatívan választható lehetőségek foglalata. A T a transzformáció jele, amely két szerkezet között teremt kapcsolatot, pl. a pozicionális transzformáció egyazon asztal két különböző helyről felvett képe között; a törlés mint transzformáció ugyanazon asztal két tetszés szerinti részletének képe között teremt kapcsolatot; a parametrikus transzformáció többféle lehetőséget foglal magába: a nagyság, a megvilágítás, az élesség változtatását. Végül jegyezzük meg, hogy a szintagmatikus vizsgálatoknál elemzett beállításcsere (42. és 43.) ugyancsak transzformációként értelmezhető.

A szétválasztás ( $\ominus$ ) mint kapcsolattípus egyféle változattal fordul elő: beillesztés: 44  $\ominus$  47;

A beillesztett rész a 45–46. beállítás, amely funkciójában nem egyezik meg a Metz által vizsgált négy beillesztéstípus közül egyikkel sem. Metz beillesztéseinek narratív funkciójuk van.

A harmadik kapcsolattípus az *opozíció* (/) vagy ellentét.

Az alábbi változatokat találhatjuk meg a filmben:

jobb/bal ( $S_C$ ): 4/5; 10/11; 13/14; 46/47; 47/48;  
 előlről/hátulról ( $S_C$ ): 3/4; 4/5; 5/6;  
 távol/közel ( $S_C$ ): 23–25/26;  
 sötét/világos (E): 8–9/10–11;  
 folytonos/szagatott (MP): 20–22/23–25;  
 függőleges/vízszintes ( $T_{\text{pozíció}}E$ ): 42–44/47–49.

Ezek az oppozíciók elsődlegesen szintaktikai jellegűek és ugyancsak transzformációval volnának tárgyalhatóak; a következők inkább szemantikai jellegűek:

egyik/másik: 2–6/7–11;  
 fa/fém: 8/9;  
 tárlóban/tárlón kívül: 7/8–11;  
 kép/felirat: 13–15/16.

Ezekből a változatokból azonban nem alakul ki semmi kódszintű rendszer, ami nyilvánvalóan az adatok viszonylag kis számával függ össze.

**4.2.** A nagyszintagmák határa (#) az a következő paradigmátípus, amelyet vizsgálunk. Az elválasztástól abban különbözik, hogy a határ mindig párosan jelenik meg, az elválasztás pedig sohasem páros.

I.	2.	kivilágítás
	1.	elsötétítés
II.	12.	kivilágítás
	18.	elsötétetés
III.	19.	Z indul, $S_{C8}$ haja
	26.	elsötétetés, $S_{C8}$ haja, $K$ kocsi
	29.	0
IV.	30.	$S_{C8}$ kéz
	39.	$S_{C8}$ kéz, $K$ kocsi
V.	40.	$S_{C8}$ haj
	49.	$S_{C8}$ haj, $K$ kocsi
VI.	50.	0
		elsötétetés



130

V. 30-39  
↓  
 / 30 / -32-37 / 37-38-(39)

VI. 40-49  
↓  
 / 40-41 / -42-44 / (45-46) / 47-49- / 49 /

Az elrendeződésekből világosan két változat bontakozik ki. A II. és a III. talán tiszta oppozíciós szerkezetnek volna nevezhető, a IV., az V. és a VI. alkotja a másik változatot és szimmetrikusan oppozíciósnak nevezhető.

Arra a kérdésre, véletlen-e, hogy a kétféle szerkezeti változat nem keveredik egymással, ennek az egyetlen filmnek a vizsgálata alapján nem adható választ.

**4.4.** Utoljára az  $S_c$  *paradigmarendszereket* vizsgáljuk meg. Négy jelentős paradigmát különíthetünk el:

MŰTÁRGY, elemei:  $S_{c1-6}$ ,  $S_{c8}$

TEST, elemei: 19. 26. 29. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49.

FEJ, elemei: 13. 14. 15. 17. 18. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 27. 28. 37. 38. 40. 50

SÉRÜLÉS, elemei: 31. 32. 33. 34. 35. 36.

A MŰTÁRGY és a SÉRÜLÉS paradigmákat szemantikai tényezők, a másik kettőt szintaktikaiak generálják, pontosabban transzformációk. Különösen a pozicionális és a törlő transzformációk segítségével vezethetők le az  $S_{c8}$ -ból. A transzformációk egyúttal szemiotikai magyarázatát is adják annak, hogy a paradigma egy-egy elemét (vagyis a szobor képének részletét) hogyan vonatkoztatjuk az egészre, ami a denotáció szempontjából elengedhetetlen, rendező jellege miatt. A transzformációk ugyanis magyarázzák, hogyan jutunk el egy részletből egy másikba, az egészből egy részletre és viszont.

Pontosan ugyanezért véljük operatív szempontból is megalapozottnak az  $S_c$  jelként való értékelését. A komplex szintagmából a transzformációk segítségével mindig előállítható a fenomenális alak, a vetítívászonon megjelenő kép.

Végezetül még a film egy „gyöngyszemére” szeretnék utalni, a 13-16-(17)-es beállítássorozatra. Valójában itt, a kiskanál általános bemutatásában egy igen sajátos paradigmával állunk szemben:

13. a kamera balról közelíti a kiskanalat;

14. a kamera jobbról közelíti a kiskanalat;

15. egy tükörből látjuk a kiskanalat, majd egy kocsizás után „közvetlenül” is;

16. a tárló feliratát látjuk;

(17. újra a kiskanál „közvetlenül”.)

Ebben könnyen egy sorozatos (képi) tagadást fedezhetünk fel: a 13-ast a 14. tagadja, a 13–14-et a 15., a tükör által mutatás és a „közvetlen” bemutatás ellentétével (ezt csak jobban kiemeli a 15. második része). Ezután egy újabb értelemben a képi közvetlenséget a nyelvi „ekvivalenssel” tagadja a film, hogy utána „visszajusson” a kiinduló „helyzetbe” (17).

Az erre emlékeztető struktúrákat az algebrában Klein-csoportnak nevezik. Ezen alapszanak az ún. hagyományos logikai négyzetek, vagy Piaget INRC struktúrája, amely „szabályozza” az értelmi műveletek genetikáját a gyermekekben.

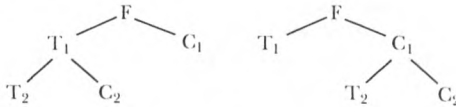
Amikor Sartre-ék a strukturalizmus névumában kételkedve a struktúrák mindenütt-jelenválóságát hangoztatták (amiben egyébként nyilvánvalóan igazuk van, noha ez nem érinti a strukturalizmus katalizáló, releváló hatását), akkor épp a Klein-csoporton mutatták ezt be.<sup>71</sup>

Hogy teljesen véletlen-e ez a találkozás, vagy pedig nem, azt a filmből sohasem tudjuk meg; de mindenképpen elgondolkoztató, és a film az üzenet igen bonyolult nyitottságára figyelmeztet. Nyitott, mert rajta kívül ismert (illetőleg megismerhető) vagy ismeretlen (illetőleg meg sem ismerhető) tények is magyarázzák belső rendjét, amely rend igen áttételesen, a konnotatív jelentések láncain keresztül a társadalmi-kulturális háttérre utal. E ponton azonban biztosan átveszi a filmszemiotikától az elemzés stafétabotját a kultúra szemiotikája.<sup>72</sup>

### Jegyzetek

65. A leírásban használt jelölések egy részét már korábban bevezettük, a többi:  $K$  = kamera,  $v$ . = vágás,  $Z$  = zene, a soraileji arab számok a beállításokat különböztetik meg.
66. Ezt nevezik első analízisnek, vö. Siertseme 37. p.
67. A tétel teljes egészében, minden változtatás nélkül megjelenik a filmben.
68. A T–C elemzési „technikát”, amely egyébként jóval meghaladja a „technikai” szintet, s amelyet aktuális (mondat) tagolásától lélektani alany-állítmány szerinti elemzésnek, téma-réma vizsgálatnak neveznek, itt nem mutatjuk be részletesen. Jelentős hagyományai vannak, és minden jel szerint szemiotikai univerzálénak kell tekintenünk. Csupán a szakirodalomra utalva (Mathesius 1936, Elekfi 1964, Heidolph 1966, Dezső-Szépe 1967, Halliday 1967) emlékeztetünk arra, hogy fogalmilag a topic mindig az a része az üzenetnek (vagy egy részének), amelyre a belépő új, a comment vonatkozik. A topic az az „adottság”, amiről a közlés történik, a comment pedig, amit a topicról közlünk. A T–C struktúra az üzenetben az elemek rendjét szabá-

lyozza oly módon, hogy a  $T_i-C_i$  párok új  $T_{i-1}$ -ké válva egy újabb  $C_{i-1}$ -t kapnak, vagy fordítva:



Természetesen nem csak kétlépcsős üzenetek, és nem csak tiszta típusok fordulnak elő. A vizsgált film mindkét szempontból példa.

69. Legfőképpen érdekessége miatt idézzük Szabolcsi Bence néhány megjegyzését e szonátára vonatkozóan: A darabban (...) „Bizonyos programszerű indítékok lappanganak: a D-moll Adagiót, mondják, Beethoven mindjárt elkészültekor eljátszotta Amendának, s mikor ez afféle 'szerelmesek búcsúját' gyanította benne, a művész igazolta feltevést és a 'Romeo és Júlia' sírbolt-jelenetére utalt; a tétel befejező részének vázlata fölé pedig odaírta francia nyelven: 'Végős sóhajok'. (Igaz, hogy a végleges kidolgozásban épp e 'sóhajok' maradtak el.) (Szabolcsi 1942. 62. p.)  
Nyilvánvaló, hogy ez a zenéből kiolvashatatlan, noha koherens a képi jelenetekkel.
70. Meg kell jegyeznünk, hogy az átíró „formula” igen elnagyolt, azonban szükségtelennek látszik részletesebben, nagyobb technikai apparátussal való bemutatása, mert célját tekintve is csupán illusztratív.
71. Barbut 1966.
72. E helyen is megköszönöm Földes Imrének a film zenei anyagának elemzését.

## A tér–idő jelölése\*

### A filmi szintaxis szemantikai természete

Az eddig elmondottakból úgy tűnne, hogy nem is lehet szintaxis a filmben, mivel ha minden egyes filmesnek jogában áll a saját költött világára utalni, akkor megteremtheti a saját szabályait is. Bizonyos fokig ez igaz is, de az a filmi elbeszélés, amely megszegi vagy semmibe veszi a kódok által korábban létrehozott összes szabályt, nem fog tudni kommunikálni. Ahhoz, hogy egy filmet megértsenek mint elbeszélést, bizonyos szemantikai információt kell közvetítenie a nézőnek, mert a szükséges szemantikai információ nélkül a néző nem tudja elképzelni vagy megérteni azt a költött világot, amelyre a film készítője gondol. Úgy tűnik, Jan Mukařovský erre gondolt, amikor azt írta:

„Nem az alkotó, hanem a befogadó attitűdje a műhöz az, ami alapvető, vagy amit 'figyelmen kívül hagynak' a mű valódi művészi szándékának megértésénél.”<sup>51</sup>

Jelölés akkor jön létre, amikor a néző megérti azt a költött világot, amelyet a film készítője meg akart vele értetni. A megértés biztosítása érdekében a filmes azon szabályok szerint alakítja az üzeneteket, amelyek létét hallgatólagosan elfogadja. Tudja például, hogy x számú standard módja van két felvétel összekapcsolásának, de nem kell ezekre a kódokra szorítkoznia. Azt is tudja, hogy ha inkább egy új idiolektus létrehozása mellett dönt, semmint hogy egy elfogadott kódot használja, nő a kétértelműség lehetősége. Továbbá elfogadja, talán kissé vonakodva, hogy a kódokat nem lehet önkényesen nagyobb szekvenciákba kapcsolni a paradoxon veszélye nélkül. Ezt már korábban szemléltettük ebben a fejezetben azzal a példával, amikor John Ford megszegte a 3. szabályt 1948-ban készült *Apacsverőd* című filmjében. Mivel Ford már jelezte, hogy fikciószerűen igaz: az indiánok és O'Rourke hadnagy is jobbról balra haladnak, a néző paradoxonnal kerül szembe, amikor később azzal az állítással szembesül, hogy O'Rourke még mindig üldözi az indiánokat, de most balról jobbra halad. A nézőnek arra kell következtetnie, hogy valamelyik állítás téved, vagy hogy a film készítője szándékosan paradoxont mutat be.

Ennél a pontnál *nem* szabad azt a következtetést levonni, hogy a filmesnek egyértelmű és paradoxonmentes állításokra kell szorítkoznia, mert

---

\* A tanulmány első, illetve második részét folyóiratunk 8., ill. 9. száma közölte. (A szerk megjegyzése.)

ha ez igaz lenne, akkor Carroll jogosan javasolhatna egy olyan szabályhalmazt, amely az összes jól megformált képsort felöleli. A valóságban vannak olyan filmesek, bár kisebbségben, akiknek a filmjei az ambivalenciára és a paradoxonra épülnek. És ezek miatt lehetetlen megfogalmazni a filmnyelv szintaxisát. A filmi képsorok elrendezésének szabályai valóban szintaxist alkotnak, de olyat, amelyet csak hallgatólagosan ért meg a filmalkotó és a néző.<sup>52</sup> Azt tagadni, hogy van szintaxis, annak tagadásával egyenlő, hogy vannak ambivalens és paradox képsorok.

### **A szintaxis egy hitrendszeren alapul**

A tér-idő szintaxis egy hitrendszer miatt létezik. Az a szabályosság és rendszeresség, amellyel a filmesek újra meg újra alkalmazták ugyanazokat a kódokat és képsorokat, kialakította azt a hiedelmet, hogy a szintaxistól való eltérés a néző elvárásai miatt elfogadhatatlan.<sup>53</sup> Ez a hit bizonyos fokig téves volt, de tényleg meggátolta a szintaxis megszegését. Ennek bizonyítéka Billy Bitzer következő élménye. „Sokszor lehordott a Biograph, mert Griffith újításait alkalmaztam...”<sup>54</sup> Azok az újítások, amelyekre itt Bitzer utal, sok esetben eltérést jelentettek az akkoriban létező tér- és idő szintaxistól. A standard nagy látószögű kép például megfelelt annak, ahogy a néző rendes körülmények között látna két vagy több embert pár méter távolságból; az ilyen beállítások tehát ikonként működtek. Amikor Griffith először döntött úgy, hogy egy puska vagy más kis tárgy premier plánjára vág át a jeleneten belül, lényegileg olyan idiolektust teremtett, amelyben a jel funkciója inkább index, mint ikon. A felzúdulás ennek az új idiolektusnak a bevezetése ellen azon a hiten alapult, hogy a filmi elbeszélésnek úgy kell bemutatnia a dolgokat, ahogy azok megjelennek (ikonikusan), nem úgy, ahogy rájuk mutatnak és bemutatják őket (indexszerűen). Szerencsére sok filmrendező, pl. Griffith, Robert Wiene és Eisenstein, nem osztozott ebben a hiedelemben, és így makacsul új idiolektusokat hozhattak létre – amelyek közül sok később kóddá fejlődött.<sup>55</sup>

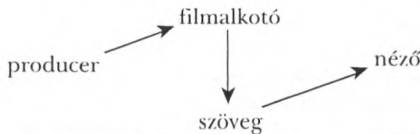
### **A filmalkotó viszonya a szabályokhoz**

Láttuk, hogy nyolc módja van a vászontér megváltoztatásának egy beállításon belül, és hogy a beállítások között a filmes választhat, új jelenettérre vág-e át vagy ugyanarra a jelenettérre, a nyolc lehetséges változat valamelyikének felhasználásával. A film készítőjének a kamera minden beállítása előtt el kell döntenie, hogy a következő kép új területen lesz-e vagy ugyanazon. Hasonlóképpen választania kell a filmesnek az öt időbeli lehetőség közül. Amikor forgatni készül, válaszolnia kell a kérdésre: „Ez az előző beállítás előtt, után vagy azzal egyidőben lesz?” Aztán össze kell

kapcsolnia ezt a választ a térre vonatkozó korábbi döntéseivel. Ez a különböző kombinációk vagy kódok miatt nagyszámú lehetőséget ad a film készítőjének.

Egy filmesnek több mint száz tér-idő kód áll rendelkezésére, de a szabályok korlátozzák választását. Például ha úgy dönt, hogy visszavág egy specifikus helyszínre azt jelezve, hogy közben több óra telt el, ezt a szemantikai üzenetet csak úgy közölheti, ha megváltoztatja vagy a) a megvilágítást, b) a sminket, c) a díszletet, vagy d) átútsztatást használ. Ezért a filmrendezőnek korlátozott számú tér-idő jelölés közül kell választania és be kell tartania az adott kód teremtette szabályokat.

Éppen azért, mert a szabályszegés korlátozza a szemantikai információt, engedelmességek ezeknek a szabályoknak a filmrendezők túlnyomó többsége mind a mai napig, és alkalmazta ugyanazokat a fogásokat, amelyeket Griffith, Ford és Murnau korai filmjeiben láttunk. Ha a szintaxis viszonylag állandó maradt, annak megvan a maga nyomós oka. A filmek nem csupán a filmesek esztétikai alkotásai, hanem fogyasztási cikkek is egy kommersz rendszerben. Ráadásul, a játékfilm mint kommersz termék olyan koordinációs problémával szembesíti a film készítőjét, hogy az bizonyos választásokra kényszerül, amelyek, úgy reméli, egyensúlyba hozzák majd a szóban forgó három erőt: a producert, a nézőt és önmagát.



Mint a fenti modelltől látható, a filmalkotó üzenetek kódolójává válik, amelyeket a néző vagy elfogad vagy elutasít. Ha ezek az üzenetek összezavarják vagy akadályozzák tájékozódásában a nézőt, az elbeszélés valószínűleg sikertelen lesz és olyan helyzetet teremt, amelyben a filmalkotónak végül nincs módja filmeket készíteni.

A fent leírt helyzet nyilvánvalóan főként a kommersz filmre érvényes, amely egy profiton alapuló gazdasági rendszerhez kötött tömegkommunikációs eszköz. Nem jellemzi ugyanilyen mértékben azt az esetet, amikor a film készítője azonos a producerrel, ami megszokott a kísérleti film terén. Jellemző viszont azokra az esetekre a kommersz filmben, ahol a producer és a film alkotója azonos, mint például Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola és mások, mert mindnyájan kénytelenek különbséget tenni produceri és filmalkotói funkciójuk között, hogy folytathassák a filmgyártást. Az, hogy ez a modell érvényes a nem-kapitalista országokra is, evidens a filmtörténésznek, aki foglalkozott Szergej Eisenstein és a szovjet kormány konfliktusaival, amikor a filmrendező úgy manipulálta a teret és az időt,

hogy az megzavarta a közönséget.<sup>56</sup> Mivel három szereplő van ebben a rendszerben, a filmalkotó nincs a tiszta művész helyzetében (ha van egyáltalán ilyen), hanem figyelembe kell vennie a kommunikációs rendszer komerciális aspektusait is. Ily módon a filmalkotó célja kibogozhatatlanul összekapcsolódik a másik két szereplő céljaival, éppen annyira, amilyen mértékben az ő kielégítésüktől függ a sikere. Művészi szabadsága tehát korlátozott annyiban, hogy célja elérésének érdekében olyan üzeneteket kell gyártania, amelyek nem gátolják, hanem segítik a kommunikációt. Ebben az értelemben bizonyos mértékig előre meghatározott, hogyan szerkeszti meg a filmet az elbeszélést. Ez nem azt jelenti, hogy a film készítőjének nincs választása abban, hogyan strukturálja az üzeneteket, hiszen mint J. R. Pierce információelméleti szakember megjegyzi: „... minden üzenet forrásánál, legyen az élő vagy gépi, állandó választás folyik, különben a forrás gyártotta üzenetek előre meghatározottak és teljesen megjósolhatók lennének.”<sup>57</sup> Hogy jobban megértsük a filmrendezőnek mint egy koordinációs problémával küzdő szereplőnek a helyzetét, ahogyan ezt a kiindulásnál említettük, hasznos lesz megvizsgálni a kommunikációelméletben használt játékelméleti megközelítést.

A játékelméletet eszköznek használják a viselkedési konfliktusok vizsgálatánál, és egyes kommunikáció-teoretikusok a hatvanas évek vége óta alkalmazzák. Robert Bostrom cikke jó bevezetés a témába.<sup>58</sup> Bostrom azal kezd, hogy három alapvető feltételezés előrebocsátásával alkalmazható a játékelmélet a kommunikációs kölcsönhatásra.<sup>59</sup> Megállapítja:

„Az első szükséges feltételezés az, hogy a legtöbb kommunikáció céltudatos tevékenység, amely legalább két résztvevő között megy végbe. Kommunikációs helyzetbe lépve egy 'együttműködő' csoport jellemzőit öltik magukra. Ez az együttműködést a kommunikációs kölcsönhatás határozza meg és nem a szó megszokott értelmében vett kooperáció.”<sup>60</sup>

Mint korábban megjegyeztük, a szóban forgó résztvevők itt: a producer, a filmalkotó és a néző. Céltudatos tevékenységük nem más, mint részvételük a filmi elbeszélésben. Bostrom így folytatja:

„...tételezzük fel, hogy a kommunikációs folyamat résztvevőinek megfigyelhető és mérhető céljai vannak. Mérhetőn azt értem, hogy kívánatos voltuk a résztvevők számára számrendszerek alkalmazásával elrendezhetjük és összehasonlíthatjuk.”<sup>61</sup>

A filmi elbeszélés esetében ez olyan tényezők figyelembevételével történhetne, mint a producer számára kívánatos „profitszint”, a filmalkotó „esztétikai elvárásai” és a néző által elvárt „szórakozási szint”. A fenti tényezők mindegyike elrendezhető a kielégítő, sikeres, nagyon sikeres stb. terminusokban kifejezve, de erre itt most nincs szükség.

A harmadik feltételezés Bostrom szerint „az, hogy az ideális kommu-

nikáció célja maximális értékű kölcsönhatást biztosítani a résztvevőknek”.<sup>62</sup>

Jelen elmélet számára a játékfilmelméletnek ez az aspektusa a legfontosabb. A filmelbeszélés terén három szereplő van, mindegyiknek megvan a maga maximális értéke, de az ideális kommunikáció maximális értéke ritkán azonos bármelyik szereplő maximális értékével. Általában a producer számára a szerzett anyagi haszon jelenti a maximális értéket, a filmalkotó számára az elért kritikai siker, a néző számára pedig a szórakozás foka és/vagy a kapott esztétikai élmény.<sup>63</sup> Olyan filmre, amely lehetővé tette mindhárom szereplő számára a maximális értékek megközelítését, példa Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* című alkotása, amely 24.100.100 dollárt hozott az MGM és a United Artists cégeknek a forgalmazásból 1978-ban. Robert Altman filmjei viszont arra jó példák, mi történik, amikor egy filmes több ambivalenciát teremt, mint amennyit a néző hajlandó elfogadni.<sup>64</sup> Anyagilag sem a *Képek* (Images, 1972), sem a *Három nő* (Three Women, 1976) nem volt sikeres (noha bizonyos körökben ragyogó kritikákat kapott mindkettő), míg a *Mash* (1970) teljes bevétele elérte a 36.720.000 dollárt, ami nyilván tetszett a 20th Century cégnek. Altman egy másik filmje, a *Kaliforniai vágás* (California Split, 1975), amely ugyancsak betartotta a norma minden konvencióját, szintén nagyon sikeres volt anyagilag. Az utóbbi két film közül azonban egyik sem tűnt ki különösebben a stílusával, noha a *Mash*-nek elég figyelmet szenteltek társadalomkritikája miatt.

Olyan filmek, amelyeket térbelileg és időbelileg nem konvencionálisan szerkesztettek és amelyek nem is kerültek be a Variety egyik 1978-as számában közölt, „Mindен idők nagy kasszasikerei” közé: Nicholas Roeg *Az ember, aki a földre esett* (The Man Who Fell to Earth, 1976) és George Roy Hill *Ötösszámú vágóhíd* (Slaughterhouse Five, 1972). Egy hasonlóan szerkesztett film, Joseph Losey *Romantikus angol nője* (The Romantic English Woman, 1975) a legtöbb városban még csak nem is került mozikba két évvel eredeti bemutatása után, ami a fogadtatásával kapcsolatos rossz éltérzetet jelzi. Világos, hogy számos más oka is lehetett, amiért a fenti filmek egyike sem lett kasszasiker, de a mi feltételezésünk itt az, hogy kevés film szeghet meg számos olyan szabályt, amely már elfogadott a tér-idő szintaxisban, és tud ennek ellenére elég érthető maradni ahhoz, hogy tetsszen a tömegeknek.<sup>65</sup>

Befejezésül: azért létezik szintaxis, mert a filmesek a szabályok hallgatólagos értelmezése szerint mutatják be a teret és az időt, hogy korrelációba hozzák a három szereplő mindegyikének maximális értékét.

## Összefoglalás

A tanulmány látszólag a film tér-idő nyelvéről szól, de a korábbi fejezetek csak a nyelv elemeivel foglalkoztak, amelyekből felépül minden nyelvi rendszer legalapvetőbb eleme, nevezetesen a szintaxis.

Meghatározásánál fogva a szintaxis a kis elemek helyesen történő kijelentésekbe rendezésével foglalkozik, amely utóbbiak elrendezésük révén kapnak jelentést. Továbbá a helyes elrendezés fogalma maga után vonja a szabályok gyűjteményét. Ez a fejezet indukciós eljárással próbálja meghatározni a szabályok összességét. Miután megfigyeltük, hogyan szoktak a filmesek standard kódokat szerkeszteni, megfogalmaztuk feltételezésünket arról, mit tartanak helyesnek a filmesek. A fenti indukciós eljárással megállapított szabályok mellett számos korábban megfogalmazott szabályt is felsoroltunk. Nem az volt a szándékunk, hogy minden elképzelhető szabályt felsoroljunk, és az sem, hogy elég sok szabályt említsünk ahhoz, hogy azok felöleljék az összes képsort és filmi kódot, hanem csupán szabályok olyan halmazát akartuk megadni, amely jellemző a filmi szintaxisra.

A fejezet második részében részletesen megvizsgáltunk egy bizonyos elméletet a filmi szintaxisról. Kimutattuk, hogy John Carroll transzformációs-generatív nyelvtana három tévedésen alapul: a) hogy a film nyelvtanát meg lehet ítélni a tapasztalt filmnéző ködös fogalmával; b) hogy Chomsky elméletét az „univerzálíákról” át lehet vinni a képsorokra; és c) hogy a képsor analóg a mondattal.

Miután elvetettük a nyelvészeti szintaxis lehetőségét, javaslatot tettünk egy olyan szintaxiselméletre, amely Gregory Bateson fantázia- és játékelméletén alapul. Ennek a szintaxisnak, mint jeleztük, a következő jellemzői vannak: a) lehetővé teszi olyan ítéletek létrehozását, amelyek vagy fikciónszerűen igazak, vagy fikciónszerűen hamisak; b) szabályokat tartalmaz, amelyek megsértése kétértelműséget, paradoxont és/vagy a tájékozódás megzavarását eredményezi; és végül c) az ilyen szintaxist soha nem lehet megfogalmazni, hanem mindig hallgatólagosan elfogadottnak kell maradnia a filmgyártás természetéből adódóan.

A fejezet utolsó részében azt sugalltuk, hogy kölcsönkapcsolat van a szabályok megszegése és egy film kereskedelmi sikere között. E hipotézissel együtt azt is feltételeztük, hogy a szintaxis azért marad életképes, mert a filmalkotónak nagyon is érdeke, hogy koordinálja üzenetei összetettségét a néző elvárásaival. Láttuk, hogy három szereplő (a filmalkotó, a producer és a néző) mindegyikének megvan a maga értékrendszere. A szintaxis azért emelkedik „törvényerőre”, mert a film alkotójának figyelembe kell vennie a többi szereplőt.

## Jegyzetek

- 51 Jan Mukařovský: *Structure, Sign and Function*, 97. o.
- 52 Ludwig Wittgenstein: *Lectures on Aesthetics*, in: *Philosophy of Art and Aesthetics: From Plato to Wittgenstein* (New York, Harper and Row, 1969), 519. o. Az, ahogy a filmes hallgatólagosan ismeri a szabályokat, analóg azzal, ahogy Wittgenstein a szabályok megtanulását jellemzi: „A szabász megtanulja, milyen hosszú legyen egy kabát, milyen széles legyen az ujja stb. Szabályokat tanul – begyakoroltatják, ahogy az emberrel a zenében begyakoroltatják a harmóniát és az ellenpontot. Feltételezve, hogy szabónak megyek és először megtanulom az összes szabályt, egészében véve kétféle attitűdöt vehetek fel. Lewy azt mondja: 'Ez túl rövid!' En azt mondom: 'Nem. Ez így helyes. Megfelel a szabályoknak...' Ezzel esztétikai ítéletet mondanék a dolgról, amely megfelel a szóban forgó szabályoknak. Viszont ha nem tanultam volna meg a szabályokat, nem lennék képes esztétikai ítéletet mondani. A szabályok megtanulásával az ember egyre kifinomultabb ítélőképességre tesz szert. (Még ha az ember nem is tanult összhangzattant, de jó füle van, akkor is felfedezheti a diszharmóniát egy hangsorban).” Ez az utolsó mondat különösen érvényes a filmnézőre. Esetleg nem tudja megfogalmazni a szabályokat, de felismeri a nyelvtanilag helytelen képsort, amikor látja.
- 53 Lotman azt állítja (*Filmszemiotika*, 45. o.), hogy két tendencia érvényesül a filmnyelvben. Az egyik a néző elvárásain alapul, a másik pedig ennek a várakozásrendszernek a megtörésén.
- 54 G. W. Bitzer: *Billy Bitzer: His Story* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973) 70. o.
- 55 Látni fogjuk, hogy különböző kódok egymás mellett létező normák kialakításához vezettek. Így Wiene filmjei segítették a német expresszionizmus létrejöttét, Eisenstein filmjei pedig az orosz montázs kialakulását.
- 56 Eisenstein formalista és kubista stílusa bizonyos megütközést keltett a producerében, a szovjet kormányban, amely attól félt, hogy a nézők nem értik meg Eisenstein radikális stílusát. Ennek következtében a filmrendező pályája különböző szakaszaiban improduktív volt.
- 57 J. R. Pierce: *Symbols, Signals, and Noise: The Nature and Process of Communication* (New York, Harper and Row, Harper Torchbooks, 1961), 79. o.
- 58 Robert N. Bostrom: *Game Theory in Communication Research*, in: *The Journal of Communication* 18 (1968), 369–388. o.
- 59 Uo., 372. o.
- 60 Uo., 272–273. o.
- 61 Uo., 373. o.
- 62 Uo., 374. o.
- 63 Nyilvánvalóan vannak esetek, amikor a producer épp annyira vagy jobban érdekelt a művészi sikerben, mint a film alkotója, és olyan esetek is, amikor a filmes csak anyagi érdekeire gondol, de az esetek többségében az egyes szereplők maximális értéke megfelel a fent leírtaknak.
- 64 *Variety*, 1978. január 4.
- 65 Mike Nichols *A 22-es csapdája* (Catch-22) című 1970-es filmje tűnik az egyetlen kivételnek, mely 12.250.000 dollárt hozott a Paramountnak. Ez való-

színtülleg azzal magyarázható, hogy a közönség akkoriban elfogadta a hábo-  
ruellenes filmeket, hiszen a *Mash*-t is abban az évben mutatták be.

## A TÉR- ÉS IDŐ NORMA

Eddigi tételünk szerint a filmek a kezdet kezdetétől fogva tudatosan vagy öntudatlanul tér- és idő kódokat gyártanak. A tér-idő e kodifikáció miatt érthető a néző számára. Ez a jelölési folyamat nyilvánvalóan annak köszönhető, hogy minden egyes kód kifejlesztette a maga szabályait, és a filmek, hallgatólágoosan elfogadva az így kialakuló tér-idő ábrázolás in-  
herens logikáját, engedelmekkedtek ennek az új szintaxisnak.

Ez a fejezet a következőt fogja megkísérelni: 1) leírja, hogyan hatnak a „tér-idő norma” kialakulása felé a „kódok” és „jel”-funkciók, a „szabá-  
lyok”, a „szintaxis” és a szabályok érvényesítésének fogásai, és 2) érvekkel alátámasztja, hogy számos tér-idő norma van, de csak egyetlen tér-idő nyelv.

A tér-idő nyelvben működő norma következő elemzése Jan Mukařovský irányelvei szerint történik, aki egy 1937-ben írott tanulmányában dolgozta ki egy esztétikai norma fogalmát:

„Minden tevékenység és minden tárgy válhat az esztétikai funkció állandó vagy ideiglenes hordozójává – társadalmi konvenció vagy egyéni akarat következtében. Az uralkodó gyakorlati funkcióhoz képest ez az esztétikai funkció csak másodlagos, de mindazonáltal hatékony. És pontosan itt emelkedik törvényerőre az esztétikai norma. Az esztétikai normák ízlésnek nevezett rendszerének olyan jelentős tekintélye van itt, hogy megszegése annak egyéni, sőt társadalmi megvetéséhez vezethet, aki szembeszegül az ízlésszabályokkal. Az ízlés azonban szorosan kapcsolódik a művészet normáihoz.”<sup>1</sup>

A filmi elbeszélés tér-idő normájának elemzése érdekében nem a szintaxist vizsgáljuk, amely elvont fogalom a verbális nyelvek *langue*-jához hasonlóan, hanem azokat a konkrét „fogásokat” (kifejezést), amelyek a verbális nyelvek *parole* aspektusával analógok. Gianfranco Bettetini kifejti a különbséget a *langue* és a *parole* között:

„A *langue* potenciális eszköz, a *parole* pedig lefordítása cselekvésbe; az első ’magunk által kiejtett vagy másoktól hallott tényleges hangokból hátramaradó hang-benyomások’ rendszere, a második pedig a választás és a specifikus helyzet expresszív szükségleteire való alkalmazás személyes műveletének eredménye, a ’*langue* alkalmazása egyetlen személy által egy specifikus helyzetben’. A *langue* ezért csak része a nyelvnek – nyelv mínusz *parole*. Léte nem korlátozódik egyetlen egyénre,

még ha potenciálisan a kommunikatív képességek közé tartozik is, hanem együttesen társadalmi csoportot alkotó számos egyén hagyományos használatára terjed ki, akik kommunikációs cseréik során kitalált szavakhoz folyamodnak.”<sup>2</sup>

Ha a szintaxis alkotja a tér-Idő nyelv alapját, és a szabályai megkövetelik, hogy fogásokat alkalmazzanak a szabályok betartása érdekében, akkor ezek a fogások a tér-Idő nyelv *parole*-jának részét alkotják.<sup>3</sup> Például, a 11. szabály megköveteli, hogy egy nyomra vezető jel tájékoztassa a nézőket az elbeszélés tartalmán belül elfoglalt helyszínről, amikor egy új jelenetre vágunk. Tipikus nyomra vezető jel vagy fogás lehet itt New York felhőkarcolóinak képe, miként az Orson Welles *A sanghaji asszonyában* (*Lady from Shanghai*, 1947) látható. Tehát minden szabályra végtelen számú fogás lehetséges, amelyek közül a filmes választhat. Az, hogy a filmek általában „ugyanazoknak a fogásoknak” a variációt választják egy adott korszakban, hozzájárul a norma kialakulásához.

A harmincas, negyvenes és ötvenes években készült hollywoodi filmek esztétikai normájára jellemző térbeli és időbeli fogások közül a következők említhetők meg.<sup>4</sup> Az elbeszélés helyét és idejét általában az első beállításban meghatározták. Ez úgy történt, hogy a kötelező totál plánnal kezdtek, mint Raoul Walsh *Az utolsó emberig* (*They Died With Their Boots On*, 1941) című filmjében. Ezen a beállításban belül vannak fogások, pl. egy katonai parádé színtere és XIX. századi ruhák. Amikor az első kép nem ilyen bemutató-meghatározó beállítás volt, a filmek általában gumiobjektívvel vagy gyors vágással tértek rá erre a beállításra. George Sidney a *Cass Timberlane*-ben (1947) például egy bíró kalapácsának premier plánjával nyitott, amely éppen lecsapott az asztalra, és másodperceken belül addig hátrált a kamerával, míg feltárta a bírósági tárgyalótermet. Más filmek épületek totáljával kezdték filmjüket, mégha a cselekmény belsőben is folyt, vagyis John Ford *A hosszú szürke vonal* (*Long Gray Line*, 1955) és Howard Hawks *A dal megszületett* (*A Song is Born*, 1948) című filmjének második beállítása egy szobabelsőre vág át. A tér és az idő meghatározásának második módja a narrátor alkalmazása. Mind Joseph Losey *A zöld hajú kisfiú* (1948), mind Orson Welles *A sanghaji asszony* című filmjében narrátorokat alkalmaz, akik szereplők is a szövegben belül. Különböző mai filmek, amelyeknek szerkezetében a tér és az idő nem lineárisan van elrendezve, elsősorban a narrátorra építenek a szükséges szemantikai információ közlésénél. A jelenetek közti kisebb időbeli hézagok olyan változatos fogások segítségével érzékeltettek, mint a megvilágítás, a kosztüm, a díszletek stb. A megvilágítás megváltoztatása (világosból sötétbe) körülbelül jelzi azt az időmennyiséget, amely azóta telt el, hogy a katonák elmentek az erdőből – John Ford *A mohikán dobok mentén* (*Drums Along the Mohawk*,

1939) című filmjében. A nagy időkihagyásokat a kép elsötétedésével, majd kivilágosodásával jelezték, ami Kenneth H. Roberts és Win Sharplees szerint „a mai filmművészetben diszsonánsnak hat.<sup>5</sup> A zene is gyakran szolgál annak jelzésére, hogy az egyik időszakból egy másikra váltottak át. A *Déli 12 órában* (12 O'clock High, 1949) Henry King zenét alkalmaz átmenetként, amikor Dean Jagger gondolatai több mint húsz évvel korábbra kalandoznak el. Egy gyerek felnövése is jelezheti, hogy körülbelül mennyi idő telt el a jelenetek között, mint ez Ford *A mohikán a dobok mentén* című filmjében látható. Noha a felhasznált fogások száma túl nagy ahhoz, hogy felsoroljuk őket, egyikük, a bekopírozott inzert része maradt a normának, pl. a *New Bedford*, 1887 felirat Henry Hathaway *Le a tengerre hajókbán!* (Dow to the Sea in Ships, 1949) című filmjében. Ennek a fogásnak a kivételével azonban az eszközök többsége sokkal finomabb, és általában a néző észre sem veszi, noha a filmes tudatosan helyezte el ezeket mint indexeket, amelyek egy specifikus helyet és időt jeleznek az elbeszélésen belül. Tehát a tér és idő normába beletartozik a kódok gyűjteménye, a szabályok, a szintaxis és a szabályok betartását segítő fogások. Amikor megvizsgáljuk a harmincas, negyvenes és ötvenes években készült filmeket a tér-idő jelölés szempontjából, nyilvánvalóvá válik, hogy a szabályokat általában betartották, úgyhogy elmondhatjuk, létezett egy norma. Miközben továbbra is ez a norma uralja a filmi elbeszélést a hatvanas és hetvenes években, más normák is létrejöttek.

Mukařovský a következőt írta arról, hogy egynél több norma létezik: „...azt is meg kell említenünk, hogy az esztétikai normák több rendszere létezik egyszerre és fonódik össze egymással ugyanannak a ténynek a megítélésében. Egy specifikus korszak művészetében, egy specifikus közösség vonatkozásában mindig több különböző normarendszer egyidejű működését figyelhetjük meg, amelyek fokozatosan alakulnak ki egymást követő korszakokban.”<sup>6</sup>

A hagyományos hollywoodi rendszerrel együtt élő tér-idő normákra példa a német expresszionizmus, az orosz montázs, az olasz neorealizmus és a francia új hullám. Mindegyik más norma volt, de mind ugyanahhoz a nyelvhez tartozott. Más szóval, a német expresszionizmus *paroleja* eltér az orosz montázsétól, de az alapjukat adó szintaxis (a *langue*) ugyanaz. Mindezen normákon belül a különböző filmesek választhattak bizonyos kódokat másokkal szemben, bizonyos szabályok megszegése mellett dönthettek mások megszegésével szemben és használhattak bizonyos fogásokat másokkal szemben. De mindnyájan hallgatólagosan egyetértettek abban, „ahogyan” a filmi elbeszélés a tér-idő jelölést a szintaxis betartásával megalósítja.

**Elhajlások**

Thomas Munro szerint:

„Az a vágy, hogy egy bizonyos tárgyat egy bizonyos módon ábrázoljanak, a kor társadalmi és kulturális feltételeiből fakad, kölcsönhatásban az egyes művészek, irányítók és pártfogók személyiségével.”<sup>7</sup>

Az irodalomban és a filmben jelentkező modern elbeszélést kétségtelenül befolyásolják a jelenkor feltételei. Különösen a regényírókat ihlették meg a huszadik századi filozófusok és tudósok bizonyos felfedezései. Wylie Sypher például Henri Bergson filozófiáját az időfolyamról (időtartam) és a felbomlott énről összekapcsolja mint hatást Proust, Conrad, Eliot és Hesse regényeivel.<sup>8</sup> Sypher analógiája a regény és a kubista festmény között, ahol ellentétes szemszögeket érzékelünk egyidejűleg, egyben találó leírása az idő nem-szintaktikai alkalmazásának sok modern filmben.

A legfontosabb azonban Sypher koncepciója az entrópiáról. Sypher szerint a modern művészet azt a váltást tükrözi a romantikából az egzisztencializmusba, amelyet Kierkegaard és Nietzsche írásai indítottak el. Megjegyzi, hogy a huszadik század abszurd és irracionális látásmódját a legjobban úgy jellemezhetjük, mint „entrópiát”:

„Valójában az entrópia nem más, mint egy rendezett világegyetem hajlamossága arra, hogy átcsapjon a rendtelenség állapotába. Ez más megfogalmazása annak, hogy a dolgok viselkedése egyre tetszőlegesebbé válik, és minden tetszőlegességre hajló rendszerben ott van az irányvesztettség. A világegyetem, ahogy Arisztotelésztől Einsteinig elképzeltük, olyan törvények szabályozta rendszer volt, amely kozmoszt teremtet káosz helyett – vagyis a világegyetem rendkívül strukturált volt; az entrópia azonban sodródás egy olyan nem-strukturált egyensúlyi állapot felé, amely totális.”<sup>9</sup>

Az egzisztencialista mozgalom és a racionalitás felszámolása mellett Sypher utal arra is, hogy Ernst Mach azon tétele, miszerint az ok és az okozat csak agyunk koholmányai, hatott a művészetekre: „A század végére világossá vált, hogy a véletlen nem kivételes vagy másodlagos jelenség a természetben, hanem talán a természet inherens része.”<sup>10</sup> Ha figyelembe vesszük ezeket a hatásokat, nem meglepő, hogy a dadaizmus és szürrealizmus terén dolgozó költők és művészek támadást indítottak a nyelv ellen és hogy kevésbé radikális formákban a közelmúlt filmmozgalmi is követték őket.

Leonard B. Meyer elemzése a zenében és a színházművészetben jelentkező avantgárd ellenmozgalomról betekintést ad a nem-hagyományos filmmelbeszélésbe is:

„Ahogy véletlenül vagy számításból a zeneszerzők a zenei szintaxis lerombolására törekedtek a tonális kapcsolatok, ismétlések, szabályos rit-

mikus modellek elkerülésével, úgy kerültek a festők a szimmetriát, a perspektívát és a felismerhető tárgyak vagy modellek jelenlétét, mivel ezek hajlamosak struktúrát adni a vizuális élménynek azzal, hogy célokat és középpontokat teremtenek. Hasonlóképpen az irodalomban is egyre inkább gyengültek a szintaktika elemei – a cselekmény, a jellem és a nyelvtan konvenciói –, míg szinte csak a szavak maradtak.”<sup>11</sup>

Meyer a nem-cél és nem-szintaktikai beállítottságú művészetről vagy anti-ideológiai művészetről beszél. Szerinte ez tetten érhető Tobey és Rothko festményeiben, Beckett és Alain Robbe-Grillet írásaiban és Cage, Boulez vagy Milton Babbitt zenéjében.

Itt azt állítjuk, hogy azok a motivációk és hatások, amelyekről Sypher írt, és azok a jellemzők, amelyeket Meyer sorol fel, a normán kívül álló filmekre is érvényesek. A filmben ez annak a hagyományos normának a megszegését vagy semmibe vételét jelentette, amelyet olyan fíradtságosan teremtettek meg Griffith-től Fordig. A másik motiváció azonban inkább a filmes azon vágya, hogy el akar szakadni a fizikai világ hagyományos rögzítésétől, ahogy azt a való életben objektívan és evlágian látjuk. Míg Griffith és Ford egy valóságos világgal analóg háromdimenziós világ illúzióját próbálták megteremteni index-jelek alkalmazásával, addig a normától eltérő filmes megpróbálja lerombolni a film kapcsolatát a valóságos világgal. Rudolf Arnheim megfigyelte, hogy a modern filmes eltávolodása a valóságos fizikai világtól közeledés egy mentális konstrukció felé:

„Az idő és a tér folytonosságának lerombolása lidércnyomás, ha a fizikai világra alkalmazzák, de az agy birodalmában értelmes rendnek bizonyul. Valójában az emberi agy emléknymok formájában elraktározza a múlt élményeit és egy raktárban nincs időbeli sorrend vagy térbeli kapcsolat, csak hasonlóságon vagy kontraszton alapuló asszociációk és affinitások. Az agynak ezt a más, de határozott rendjét mutatták be az elmúlt pár évben a regényírók és a filmrendezők egy új valóságként, miközben eltörölték a régít. Azzal, hogy eltörölték a különbséget aközött, amit jelenleg érzékelünk, és aközött, amire csak a múltból emlékezünk, minden élmény új homogenitását és egységét teremtették meg, függetlenül a fizikai dolgok rendjétől.”<sup>12</sup>

Ha a tér-idő norma a szintaxisból, a kódokból és a fogásokból áll, akkor nagyon is lehetséges, hogy a normát megszegő filmi elbeszélések teljesen különböző módokon szegik azt meg. Például, ha egy filmes nem hajlandó nyomra vezető jelet adni egy specifikus tér és idő jelölésére, akkor megszegett egy szabályt. A szabály megszegésével ambivalens üzenetet hozott létre.<sup>13</sup> Más filmek azonban paradox képsorokból álló filmeket készítettek, noha végül az elbeszélésnek van értelme. Az elhajlás harmadik fajtája az, amikor a filmes egyszerűen megszeg egy szabályt, ami megzavarja a tájékozdást, pl. az ugrásszerű montázs. Ha a filmeket

ebbe a három csoportba sorolnánk – olyan képsorok, amelyek *ambivalensek*, olyanok amelyek hatása *paradox*, és amelyek *megzavarják a tájékozódást* –, talán három újabb normát mutathatunk ki. Úgy véljük azonban, hogy az ilyen csoportok olyasmit alkotnak, ami kevesebb a normánál. Umberto Eco úgy beszél ezekről a művekről, mint magánkódokról vagy idiolektusokról.<sup>14</sup> Annak alapján, ahogy Eco az idiolektust meghatározta, azt javasoljuk, hogy a három kategória bármelyikébe tartozó képsorokat tekintsük úgy, mint egy új idiolektus kialakítását.

#### *A megzavarás idiolektusa*

Noha számos mai elbeszélő film használ olykor fogásokat a néző tájékozódásának megzavarására, a kód effajta megszegéseivel a leggyakrabban az új hullám rendezőinek filmjeiben találkozhatunk. *A Minden rendben* (Tout va bien, 1972) című filmről írt cikkében Kristin Thompson megemlíti, hogy Jean-Luc Godard megszegi a szabályokat:

„*A Minden rendben* egyik fő stilisztikai jellemzője vágásának erős töredezettsége. A folyamatosságnak ez a hiánya ellentétes az elfogadott hollywoodi gyakorlattal, ahol a cselekmény sima folyásának megtörését a figyelem nem kívánatos elterelésének tekintik. A 'disszonáns vágások', a cselekmény megismétlése és a 'lehetetlen' összekapcsolás kidolgozott 'szabályai' (vagy 'kódjai') egy alternatív rendszert állítanak szembe Hollywoodéval.”<sup>15</sup>

Thompson példát is hoz a szabályszegésre ebből a filmből. Az egyik képen a nő a blúzát gombolja, a következőn keze hirtelen az álla alatt van.”<sup>16</sup> Másként zavarja meg a tájékozódást az 5. szabály megszegése. E szabály értelmében a szereplő vásznon kívülre vetett pillantását annak képe kell kövesse, amit lát. *Tüvely Marienbadban* (1961) egy sor beállítására utalva, Freddy Sweet megjegyzi, hogy Alain Resnais szándékosan hamis várakozást kelt.

„Megfigyelhető, hogy a szereplő minden egyes csoportképen különböző irányban tekint ki a vásznonról... Ebben a képsorban hamis elvárást kelt a rendező. Ezek a szemek nem két szomszédos tárgyat kapcsolnak össze néző-tárgy viszonyá.”<sup>17</sup>

Két 1960-as film tele van olyan szabályszegésekkel, amelyeknek célja a néző tájékozódásának megzavarása: François Truffaut *Lój a zongoristára!* és Godard *Kijfulladásig* című filmjére gondolok. Az előbbiről szólva Gerald Mast megjegyzi, hogy van a filmben:

„...egy rendkívül vakmerő irreleváns megszakítás. Az egyik szereplő megesküszik arra, hogy az igazat mondja. 'Ha nem igaz, holtan essen össze az anyám' – mondja. Ezután Truffaut egy kályha mellett üldögélő öreg hölgy képére vág át, aki hirtelen szívéhez kap és a földre zu-

han. Truffaut ezután minden további kommentár nélkül visszatér a történethez...”<sup>18</sup>

Ugyanabban a fejezetben Mast Godard-t Truffaut-hoz hasonlítja: „Ha valaki a *Kifulladásig* című filmjéért szereti Godard-t, talán azért szereti, mert olyan mint Truffaut. Még a *Kifulladásig*ban is az egyedi Godard-fogások uralják a művet, pl. támadás a logika ellen, hirtelen és váratlan események, a néző eltávolítása a film-illúziótól. Az, ahogy Michel lelövi a rendőrt, távoli bábjátékká válik Godard nem-folyamatos kusza vágása és a felvételi sebességgel való játszadozása miatt. Ahogy Michel a Champs Elysées-n sétál, egy autó hirtelen halálra gázol egy gyanútlan járókelőt. Megint Godard ugráló vágása és Raoul Coutard kézikamerája adja meg a balesetnek a véletlenszerűség és váratlanság meggyőző hangulatát.”<sup>19</sup>

Mast leírása világosan emlékeztet Sypher megjegyzésére azzal kapcsolatban, hogy Ernst Mach gondolatai az okról és okozatról hatottak a művészet világára.

#### ***Az ambivalencia idiolektusa***

Az ebbe az idiolektusba tartozó filmek hasonlítanak a tájékozódást megzavaró filmekhez abban, hogy ezek is megszegik a szabályokat, noha azok más szabályok. Általában a filmesek azzal teremtenek ambivalens kijelentéseket, hogy nem adják meg a specifikus tér és idő információra rávezető jeleket. Gillo Pontecorvo például *Az algéri csatában* (1965) szándékosan ambivalenciát teremt azzal, hogy nem ad térbeli nyomra vezető jeleket. Robert Stam így írja le a film egyik képsorát:

„A bombázott épületekből és azokon kívül felvett képek váltakozása megzavarja tájékozódásunkat, akárcsak az arra vonatkozó pontos viszonyítási alap hiánya, hogy miféle bombázott helyszínt látunk a képen.”<sup>20</sup>

Érdeemes megvizsgálni Dusan Makavejev *Sweet Movie* (1974) című filmjét, mivel az egész úgy van megszerkesztve, hogy ambivalenciát keltsen. Ahelyett, hogy a történet elbeszélésének hagyományos lineáris formáját követné, a *Sweet Movie* négy fő szálból áll és mint Herbert Eagle mondta, „A nézőt állandóan arra szólítja fel, hogy asszociációkat hozzon létre a különböző cselekményszálból vett képek között.”<sup>21</sup> Makavejev technikája nem az, hogy ugrásszerű vágásokkal zavarja meg a néző tájékozódását, vagy hogy a jelenből a múltba átlépve illogikus képsorokat hozzon létre, hanem helyett úgy fonja össze a négy szálát, hogy a néző soha nem biztos az időt vagy a helyszínt illetően. Úgy tűnik, az volt a szándéka, hogy inkább figuratív, mint specifikus kijelentéseket tegyen. A film elején Miss World cselekményszáláról vágással áttér a Survival nevű hajóra és kapitányára, Anna Planetára. Soha nem ad nyomra vezető jeleket,

amikor a jelenet az egyik elbeszélő szálról átvált a másikra, ezáltal a cselekmény pontos helye és ideje irrelevánssá válik.<sup>22</sup> A három fiatal fiú elcsábításának jelenetében Makavejev elkerüli az összhangos vágást, ami folyamatos időre utalna, és ehelyett egy-egy tárgyra vagy valamelyik figyelő figurára vág át.<sup>23</sup> A rendező ezáltal a nézőt kétségek közt hagyja afelől, valójában mennyi idő is telt el. Ugyanez érvényes a film többi részére is, beleértve Dr. Mittlefinger vizsgálatainak jeleneteit, Jeremiahs Muscle megszőktetésének jelenetét és a Tejút Kommunában játszódjó jeleneteket.

Robert Bresson, hogy elterelje a figyelmet az elbeszélés szemantikai alapjáról, általában minden új jelenetet premier plannal kezd a megszőkötött kötelező totál helyett, mint ezt az *Egy fulusi plébános naplója* (1956) című filmje bizonyítja. A tér-idő jelölés tekintetében ugyancsak ambivalensen szerkesztett filmek a következők: Alain Resnais *Gondviselés* (1977), Bob Fosse *Lenny* (1974), Lindsay Anderson *Ó szerencsés ember!* (O Lucky Man, 1973) és Dusan Makavejev *WR vagy az orgazmus rejtelmei* (1971).

#### *A paradoxon idiolektusa*

Noha az első két idiolektusnál említett filmek közül sok tartalmaz zavarba ejtő jeleneteket, elbeszélésük előrehaladását tekintve általában egyenesvonallúak. E filmekkel állnak szemben azok, amelyek paradox képsorokat vagy kódokat tartalmaznak. Erre példa Jean-Luc Godard és Jean Pierre Gorin *Keleti szél* (1969) című filmje, amelyben van egy háromszor megismételt beállítás, és Alain Resnais *Stavinskyje* (1974), amelyben van egy kép, amit kétszer ismételnék meg. A *Gondviselés*ben Resnais sokkal messzebb ment és rendkívül különös paradox képsorokat szerkesztett. Ennek a filmjének sok jelenetében azt látjuk, hogy egy szereplő saját konyhájának ajtaján át szeretője verandájára lép ki, vagy hirtelen fékez egy piros lámpánál az egyik időben, hogy mikor a lámpa zöldre vált, egy másik időben menjen tovább. Szemantikailag a film csak a végén válik koherenssé, amikor a néző rájön, hogy a cselekmény az egyik szereplő álmainak és képzelgéseinek része volt. A tér és az idő ugyanilyen illogikus George Roy Hill *Ötös számú vágóhidjában* (1972), Federico Fellini *8 és 1/2-jében*, Alain Resnais *Tavaly Marienbadban* (1961), Joseph Losey *Romantikus angol nő* (1975) és Luis Buñuel *A nap szépe* (1967) című filmjében.

#### **Összefoglalás**

Ennek a fejezetnek az volt a célja, hogy leírja, hogyan hozták létre a tér-idő kódok, a szabályok, a szintaxis és a normát alkotó fogások a hagyományos elbeszélés szemantikai alapját, és hogyan váltja fel ezeket bizonyos filmekben az idiolektusok három fajtája, amelyek a modern művé-

szeteknek a filmre gyakorolt hatását tükrözik. Roy Armes így kommentálja a mai filmnek ezt az irányzatát *Az ambivalens kép* című könyvében:

„Az új filmnyelv megformálásával Griffith lehetővé tette a film számára, hogy elfoglalja helyét mint olyan népszerű művészet, amely a XIX. század romantikus-realista modellre szabott szórakoztatásának folyamatos kínálatát biztosította a nagyközönségnek. Valójában a film a modernizmus áfولاتaként intézményesült, ahogy a történet, a jellem és a látványosság új menedékévé vált, és ennek köszönhette óriási népszerűségét. Általában a modernizmus a realizmus korszakát követi a művészetekben – a regényben Flaubert és Turgenyev, a színházban Ibsen és a festészetben Courbet után jelentkezett. Teljesen ki kellett aknázni a filmmédium realista lehetőségeit..., mielőtt valóban lépéseket lehetett tenni a modernizmus felé.”<sup>24</sup>

Vajon hogyan reagál a néző, amikor szembekerül a szabályszegésekben, ambivalenciában és paradox kijelentésekben bővelkedő modern filmművészettel? Eco választ ad erre, amikor ezt írja:

„A címetől felelős együttműködés kívántatik meg. Be kell avatkoznia, hogy kitöltse a szemantikai hézagokat, hogy csökkentse vagy tovább bonyolítsa a javasolt sokféle olvasatot, hogy megválassza a maga kedvenc értelmezési módjait, hogy egyszerre többet vegyen figyelembe (mégha összeegyeztethetetlenek is) és sokszor olvassa újra ugyanazt a szöveget, miközben mindannyiszor különböző és ellentmondó feltételezéseket próbál ki.”<sup>25</sup>

Eco javaslata összhangban van azzal, amit itt kifejtettünk, ugyanis ha a három idiolektus akár csak részben is kívül esik a szemantikai normán, akkor az egyik értelmezés éppen olyan helyes, mint a másik.

### Jegyzetek

- 1 Mukařovský: *Structure, Sign, and Function*, 54–55. o.
- 2 Gianfranco Bettetini: *The Language and Technique of the Film* (The Hague, Mouton and Co., 1973), 13. o.
- 3 Minden, amit egy filmben látunk és hallunk, a *parole* része, szemben a szintaxissal, amely soha nem látható. A „fogások” a *parole* azon elemei, amelyeket egy bizonyos tér és idő jelölésére használnak.
- 4 Sem a szabályokat, sem a fogásokat nem lehet esztétikainak nevezni. Az „esztétikai norma” terminus a tér-idő ábrázolás egy stílusára vonatkozik, pl. expresszionista, neorealista stb.
- 5 Robert and Sharples: *A Primer*, 207. o.
- 6 Mukařovský: *Structure, Sign, and Function*, 51. o.
- 7 Thomas Munro: *Form and Style in the Arts: An Introduction to Aesthetic Morphology* (Cleveland, Case Western Reserve University Press, 1970), 294. o.
- 8 Wylie Sypher: *Loss of the Self in Modern Literature and Art* (New York, Vintage Books, 1962), 60–61. o.

- 9 Uo., 73. o.
- 10 Uo., 80–81. o. Leonard B. Meyer ugyancsak hangsúlyozza, hogy sok esztétikai kritériumunk az okozatiságba vetett hiten alapul. Ld.: *Music, The Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture* (Chicago, The University of Chicago Press, 1967), 58. o.
- 11 Meyer: *Music, The Arts, and Ideas*, 73–74. o.
- 12 Rudolf Arnheim: *Art Today and the Film*, in: *Film Culture* 42 (1966), 45. o.
- 13 A nyomra vezető jelek specifikus teret és időt jelölnek. Egy ilyen jel használatának megtagadása ambivalenciát teremt azzal kapcsolatban, hol van a szereplő és mikor megy végbe az adott esemény a költött világban.
- 14 Umberto Eco: *A Theory of Semiotics*, 272. o.
- 15 Kristin Thompson: *Sawing Through the Bough: Tout va Bien as a Brechtian Film*, in: *Wide Angle* 1 (1976): 42–43. o.
- 16 Uo., 43. o.
- 17 Freddy Sweet: *Last Year at Marienbad: The Statues* (Mount Vernon, N. Y., Macmillan Films, 1975), 29. o.
- 18 Gerald Mast: *A Short History of the Movies*, 2dn ed. (Indianapolis, Bobbs-Merrill Co., 1976), 376. o.
- 19 Uo., 381. o.
- 20 Robert Stam: *The Battle of Algiers: Three women, Three Bombs* (Mount Vernon, N. Y., Macmillan Films, 1975) 21–22. o.
- 21 Herbert Eagle: *Collage in the Films of Dusan Makavejev*, in: *1976 Film Studies Annual* (West Lafayette, Ind., Purdue University, 1976), 26. o.
- 22 Azzal, hogy nem ad tér- és időbeli rávezető jeleket, Makavejev megszegi a 11. és 12. szabályt.
- 23 Itt Makavejev semmilyen szabályt sem szeg meg, hanem egyszerűen semmi-be veszi az összhangos vágás standard kódját.
- 24 Roy Armes: *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema* (Bloomington, Indiana University Press, 1976), 14–15. o.
- 25 Eco: *Theory of Semiotics*, 276. o.

## ÖSSZEFOGLALÁS

Carl G. Hempel a következőt mondja általában az elméletekről:

„Elméleteket általában akkor vezetnek be, amikor a jelenségek egy osztályának korábbi tanulmányozása a megegyezések olyan rendszerét tárta fel, amely kifejezhető empirikus törvények formájában. Az elméletek ezután igyekeznek megmagyarázni ezeket a szabályszerűségeket, és általában mélyebb és pontosabb értelmezését próbálják adni a jelenségeknek, mint a mögöttük vagy alattuk megbújó folyamatok és entitások megnyilvánulásainak.”<sup>1</sup>

Ez a disszertáció azt a jelenséget próbálta megmagyarázni, hogyan érti meg a néző a tér és idő tagolást a filmi elbeszélésben. A tanulmány alapvető hipotézise az volt, hogy egy filmelbeszélés szerkesztésekor a te-

ret és időt (ahogy azt a néző a való világban érzékeli) a film készítője másodlagos modellező nyelvvé alakítja át. Ennek az átalakítási eljárásnak a következtében a nézőnek meg kell tanulnia dekódolni a tér-idő nyelvet, ha meg akarja érteni az elbeszélést.

E nyelv jobb megértése érdekében tipologizáltuk a tér és az idő különböző fajtáit a filmi elbeszélésben. A vászontér és a jelenettér különösen fontosnak bizonyultak, mint a térbeli tagolás egységei. Ezek ugyanis lehetővé teszik a filmesnek olyan tételek gyártását, amelyekre egy költött világ épül. E tételek vagy állítások pedig lehetővé teszik a néző számára, hogy osztozzon a képzeletbeli alakzat terében. A cselekményidőről is kimutattuk, hogy a tagolás egysége, amelyet a filmes manipulálhat annak érdekében, hogy egy kötött világot szerkesszen. Így arra a következtetésre jutottunk, hogy a filmes (diszkrét) tér-idő egységeket válogat ki és úgy kapcsolja össze őket, hogy lineáris rendszer jöjjön létre, amelyet a néző nyelvként értelmez. Mivel minden kép vagy beállítás egy bizonyos helyet és időt jelöl a költött világon belül, mindegyik szimbolikus jelként funkcionál, felszólítva a nézőt, hogy szerkessze meg azt a költött modellt, amelyet a film alkotója sugall.

A következő fejezet azt az átalakítást vizsgálta, amelynek során a háromdimenziós valóságos világot egy lapos felületen ábrázolják, és ez az eljárás egy rendkívül összetett rendszert eredményez. Nemcsak minden kép az átlag festménynek megfelelő mennyiségű információt tartalmaz, hanem a montázs miatt a nézőnek több száz kép állandó folyamatát kell megfejtenie, amelyeknek mindegyike más helyet ábrázol más időben. Mint minden nyelvrendszerben, az információt csak akkor lehet megérteni, ha kódolják. Ahogy kifejlődött a tér-idő nyelv, bizonyos idiolektusokat addig ismételték, míg kóddá nem váltak, és így lehetővé tették a néző számára az új nyelv megtanulását. A fejezet célja annak bemutatása volt, hogyan fejlődtek ki ezek a kódok, és hogyan követelt mindegyikük új dekódolási eljárást, amikor a néző először látta őket. A néző (mint megjegyeztük) el tudta végezni ezt a kiigazítást a túl kis és túl nagy mértékű kódolás miatt. Ebben a fejezetben azt is kimutattuk, hogy a kódok tartalmuktól függetlenül jelekként funkcionálnak. Először olyan kevésbé összetett jelek fejlődtek ki, mint az indexek, aztán követték ezeket azok a kódok, amelyek 1915-re szimbólumként funkcionáltak.

A közelmúltban a filmteoretikusok megvizsgálták egy filmnyelvi szintaxis gondolatát, de csak egy lényeges elméletet dolgoztak ki teljesen. John Carroll elmélete, amely szerint a filmi szintaxisnak van egy felszíni és egy megismerési/érzékelési mechanizmuson alapuló mély struktúrája is, olyasmis, amit vagy elfogadunk, vagy elutasítunk. Kimutattuk, hogy ez az elmélet legalább három tévedésen alapul, és ezért elvetettük. Mivel az elmélet elsődleges célja a tisztázás, még meg kellett magyarázni a filmi

szintaxis fogalmát. A jelen disszertációban kifejtett elmélet szerint van szintaxis, s a filmesek és a nézők hallgatólagosan ismerik a szabályait, de ez a szintaxis nem nyelvészeti jellegű. Feltételeztük, hogy a tér-idő jelölésnél a tételek igaz vagy hamis volta arra a költött világra épül, amelyre a film alkotója hivatkozik. Ennek az elméletnek az az erénye, hogy meg tudja magyarázni az ambivalens és paradox állításokat, miközben biztosítja a minden művészi formában benne rejlő szabadságot is. Egy olyan nyelvészeti alapon nyugvó elmélet, mint Carrollé, szükségszerűen a nyelvtanilag helytelen film példáinak kell tekintse Luis Buñuel, Alain Resnais és mások alkotásait. Ha ez igaz lenne, az ilyen filmek érthetetlenek lennének a néző számára, mivel a jelentés a helyes forma függvénye.

A kódok és a szintaxis a tér-idő nyelvnek csupán egy aspektusát alkotják – azt az elvont fogalmat, amely a szemiotikában általában a *langue* néven ismert. Az utolsó fejezet a nyelv konkrét eseteit, a *parole*-t vizsgálta. A *parole* olyan nyomra vezető jelekből vagy fogásokból áll, amelyek specifikus helyszíneket és specifikus időszakokat jelölnek a költött világon belül. Noha a nyelv minden eleme, a kódok, a szabályok, a szintaxis és a fogások is részt vesznek a norma kialakításában, a néző csak a fogásokkal kerül kapcsolatba. Végtelen a száma azoknak a fogásoknak, amelyek a teret és az időt jelölik a filmelbeszélésben, ide tartozhat a megvilágítás, a kosztümök, a díszletek, a plakátok, a smink, az építmények stb. Együttesen azonban olyan lexikont alkotnak, amelyből a filmes kedvére válogathat. Mivel egy adott időszakban és egy adott kultúrában a filmesek hajlamosak szükségtelenül is ugyanazokat a fogásokat alkalmazni, egymás mellett létező normák alakulnak ki, pl. a német expresszionizmus és az olasz neorealizmus. E normák mellett a fejezet arra is utalt, hogy egyes filmek következetesen megszegték a szabályok három típusát és ezzel olyan üzeneteket hoztak létre, amelyek összezavaró, ambivalens vagy paradox jellegükkel megdöbbennek a nézőt. Ezeket a szabályszegéseket idiolektusoknak neveztük, mert még nem fejlődtek normákká.

A *tudományos forradalmak struktúrája* című művében Thomas S. Kuhn megjegyezte, hogy „...a rendes kutatás során nyert eredmények azért fontosak, mert növelik a paradigma alkalmazhatóságának körét és pontosságát.”<sup>2</sup> Itt egy olyan elméletet akartunk javasolni, amely megvilágítja és pontosabbá teszi annak a tér-idő jelenségnek a természetét, amely minden filmi elbeszélés alapja. Reméljük, hogy eredményei túlmutatnak a filmelmélet körén. A filmkritikusok például tanulmányozhatnák, hogyan próbálnak meg a különböző filmek egyedi, költött világokat teremteni azáltal, hogy eltérnek a tér-időbeli nyelv rendes használatától. Véleményünk szerint a filmalkotók tudatában vannak annak, hogy van nyelv és hogy bizonyos témákat a legjobban tér-idő manipulációval lehet kifejezni. A *22-es csapdájában* (1970) Mike Nichols megszegte a paradoxon sza-

bályait, hogy a háború irracionális voltát kommentálja, míg Carl Dreyer tudatosan teremtett ambivalenciát a *Jeanne D'Arcban* (1928) tér-idő manipulációval, hogy érzékeltesse az embertelen cselekedetek intellektuális és elvont okait, indokait.

Az itt bemutatott elmélet általában a tömegkommunikációra vonatkozik. Noha a televíziót nem említettük, a tér-idő nyelv alapvetően ugyanaz. Mind a filmet, mind a televíziót elsősorban elbeszélő formájukban használják, és ráadásul mindkét médium fontos szerepet játszik a modern társadalomban, noha egyiküket sem vizsgálták részletesen nyelvként. Az elméleti kutatás fő hangsúlya mindkettő esetében a társadalomra gyakorolt hatásukra, pl. az általuk közvetített szex és erőszak hatásaira tevődött. Az, hogy a néző hogyan érti meg az elbeszélést, elhanyagolt terület. Ez a disszertáció ennek egyetlen aspektusát vizsgálta és a tér-idő jelenség tisztázását kísérte meg. Noha még sok elvégzendő munka marad, az itt kidolgozott paradigma olyan modellt ad, amelyből kiindulhatnak az eljövendő tanulmányok ●

*Berkes Ildikó fordítása*

### *Jegyzetek*

- 1 Carl G. Hempel: *Philosophy of Natural Sciences* (Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1966), 70. o.
- 2 Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, The University of Chicago Press, 1970), 36. o.

## elemi KÉPTAN elemei

### A mélységélesség

Ha példával kellene illusztrálni, miként fejeződik ki a technikában az ideológia, miként hat az utóbbi az előbbire anélkül, hogy ennek *látható* jelei volnának, választásunk egy olyan technikai effektusra esne, mint a *mélységélesség*.<sup>37</sup> Az *Aranypolgár* bemutatása óta szinte divattá vált a mélységélességgel foglalkozni. Néhány kritikus, elméletíró a stilisztikai eljárás rangjára emelte, ahogy korábban a *nagyközelivel* (a *premier plánnal*), később a gépmozgásokkal tette. „A mélységélesség alkalmazása nem az operatőr megítélésétől függ, ahogy egy szűrő vagy egy világításmódé, hanem a rendezés privilégiuma, a filmyelv dialektikus fejlődésének eredménye.”<sup>38</sup> Látjuk, szó sincs itt az elméletalkotó számára kötelező vagy legalábbis óhajtott „objektivitásról”, amely együttesen vizsgálja őket anélkül, hogy érdekelné vagy privilegizálná egyiküket-másikukat, az ábrázolás technikai eszközeit. Épp ellenkezője játszódik le a szemünk előtt: Bazin egyet kiemel, normává tesz, önálló jelentést/jelentőséget tulajdonít neki.

A mélységélesség alkalmazásával a film újraterelemi, átveszi a reneszánszban kialakult monokuláris perspektívát, (tér) ábrázolást. A *perspektíva artificialis*<sup>39</sup> hatására a vászon felületén kibontakozó (ábrázolt) tér két kiterjedésű, amely a harmadik dimenzió (a mélység) illúzióját próbálja kelteni (:azaz, minél távolabb állnak a géptől a tárgyak, annál kisebbek). Ezt a még tagolatlan teret a fény hivatott tagolni, mezőkre bontani, *kiemelni* illetve árnyékban hagyni. A kamera helyzete meghatározza a *nézőpontot*, egy (képzelt) függőleges tengely köré rendezi el a teret, amely tengely meglepően hasonlít Alberti *központi sugarára* (az a látvány középpontját jelölte ki).<sup>40</sup> Az észlelés törvényszerűségeit mintegy alátámasztja, igazolja az ilyen fajta, a logocentrizmus diktálta, *normális* ábrázolás – mutatott rá Comolli –, hovatovább a mélységélesség az egyetlen, szabályszerűen visszatérő jellemzője a filmképnek. A mélységélességet nélkülöző kép – például a teleobjektívvel készült beállítás – másfajta ábrázolásmód, kódrendszer velejárója (annak érvényesítése révén jön létre), másfajta teret tükröz. Helyénvaló tehát korrigálni Pleyneet észrevételét, és megállapítani: csupán két-három – igaz, a leggyakrabban alkalmazott – objektív-típus képes „híven” utánozni a normális látást, kiigazítani a perspektíva-rendellenességet, *valóság-érzetet* kelteni.

Bazin érdeklődése a mélységélesség iránt éppen az objektív ez utóbbi képességéből adódott. A mélységélesség érvényesítésében – amely pszi-

chológiai és metafizikai következményekkel jár nála – látta bizonyítékát annak a visszafordíthatatlan fejlődési folyamatnak, amely a film eleve realista ábrázolásmódra teremtett mivoltát bizonyítani hivatott. „Az *Arany-polgár*ban – fejt ki – Welles egész jelenetsort ábrázol egyetlen beállításban, hála a mélységélességnek. (...) Ő és Wyler mindenkinél jobban használja ki a kép tér-idő egységéből adódó előnyt. Nem közömbös ugyanis, hogy az eseményt folyamatában, vagy részekre tördelve ábrázolják-e. A montázs jelentős fejlődést idézett elő a filmi ábrázolásban, de ez nem ment más, a filmre legalább oly mértékben jellemző értékek feláldozása nélkül. (...) A mélységélesség a valósághoz hasonlatossá teszi a filmi ábrázolást. Így nem túlzás azt állítani, hogy függetlenül az ábrázolás tartalmától, maga a mód realistább (!), mint másfajta ábrázolás. (...) A montázs – valóság-elemzése révén – feltételezte a drámai esemény jelentését tekintve egységességét. A mélységélesség – ezzel szemben – magába a képstruktúrába csempészi vissza a kértértelműséget.”

A Hollywoodban kialakult cselekmény és montázs a valóságban adódó többértelműséget egyetlenre korlátozza, a végletekig szubjektívizálta az esemény észlelését, rábízva a rendezőre minden egyes 'parcellájának' megítélését és ábrázolását. (...) A mélységélesség alkalmazása – a valóság esztétikáját hivatva érvényre juttatni – lehetővé teszi, hogy a néző maga alakítsa ki valóság-értelmezését.<sup>41</sup>

Mitry – bírálva Bazin álláspontját – arról írt, hogy a filmen látható világ mediatisztált, tükrözött valóság. A valóság és a néző közé beékelődött a felvevőgép, amit az utóbbi lát, az ezen előbbi ábrázolása, azaz alkotó módon történő értelmezése. „Naivság azt hinni – vélte –, hogy a felvevőgép (azért, mert automatikusan rögzíti az elébe táruló látványt) objektív képet nyújt a valóságról. (...) Az objektív átértékeli, átserkeszti az elébe táruló látványt, abból új valóságot teremt (de legalábbis annak látszatát). Az ábrázolat az ábrázoláson keresztül észleljük, és az utóbbi átalakítja az előbbit.”

„A beállításban, a kivágásban az ábrázolt világ nincs kapcsolatban a külvilággal. A keret széles, a parabolaütkörhöz hasonlóan, a kép középpontja felé tereli a tekintetet.” Mitry (anélkül, hogy tudatában lenne) Bazin-éval azonos álláspontra jut. A felvevőgép „észleléséről” alkotott véleménye ugyanazt az ideológiát védelmezi, mint elődje (: a monokuláris perspektívára épülő ábrázolásmódot), csak más megfogalmazást ad neki. Mitry érzékeli, hogy a valós tér és a filmtér más; hogy a tér „összetördelése” (a montázs) csökkenti, a mélységélesség (a tér egységének „visszaállítása”) növeli a film valószerűségét. Látja a mélységélesség jelentőségét, de figyelmeztet, „ne csináljunk a mélységélességből mindent helyettesítő, mindenek felett álló filmi (ábrázoló) eszközt”.

Bazin szerint a mélységélesség csak *növeli* a filmkép már meglévő (*on-*

*ológiai*) realizmusát, tökéletesebbé teszi azt. Mityri viszont a mélységelesség előnyét csupán abban látja, hogy hívebben reprodukálja a látványt, hozzásegít az észlelés kereteinek kitágításához.

A technicista ideológia, mely igyekszik a technikai gyakorlatot a jelentéshordozó rendszereken kívül rekeszteni, tagadja, hogy a technika nemcsak hozzájárul a film jelentésének alakításához, de maga is jelentéshordozó, hogy nem a következménye, hanem kiváltó oka valaminek. Mityri (pl.) olyan boszorkánykört rajzol, amelyben egy adott technikai változást mindig egy másiktól vezet le.

A korai filmekben a mélységelesség „magától értetődően adott”. Ezek az alkotások jórészt a szabadban készültek és – ahogy erre Mityri utal – az objektívek, amelyeket a filmekhez használtak (f/35 és f/50-es) ún. *közepes gyújtótávolságú* objektívek voltak. A mélységelességhez a *diafragmát* jócskán leszűkítették, ezért sok fény kellett. Egyetlen ok látszik elfogadhatónak: úgy ábrázolták a teret, ahogy a szemünk látja. Így jelentékeny mértékben hozzájárultak a film sikerét okozó valóságérzet felkeltéséhez. Ezek az objektívek lehetővé tették a korrekt mélységelességet, ez utóbbi viszont bizonyította „alkalmasságukat”, indokolta alkalmazásukat. A mélységelesség nem „ráadás”, amely jó, ha van, de az sem baj, ha nincs. Pontosan a mélységelességre volt szükség. Bármilyen áron, bármilyen eszközzel el kellett érni, meg kellett teremteni ahhoz, hogy a film hasson. Évtizedeken át száz és száz kutató munkálkodott a mind tökéletesebb illúziókeltés érdekében („a film mindjobban hasonlítson az érzethez”), így a filmgyártás irányítói nem mondhattak le a mélységelességről. Olyannyira nem, hogy a műteremben, ahol kellő mennyiségű fény nem áll rendelkezésre, a perspektivikus rövidülés szabályainak megfelelő festett díszketnyt alkalmaztak háttérként, hogy a mélységelesség illúzióját keltse.

A perspektivikus ábrázolás (a festészet és színházi kódrendszer) filmi/filmbeli kifejeződése, a mélységelesség, a filmkép meghatározó tényezőjévé vált már a mozgófénykép születése pillanatában.<sup>42</sup> A mélységelesség talán a kellenél jobban árulkodik a film ideológiai „bekebelezéséről”. Nem véletlen és nem ártatlan az a törekvés, hogy a mélységelességet az ábrázolás részévé tegyék, hiszen a mélységelesség „szabályozza, állítja be” a filmképet. Az elterjedt hittel, a technicista ideológia nézetével ellentétben (amely szerint a mozgás érzékeltetése, hiteles visszaadása, valamint a mélységelesség a kamerának köszönhető), a kamera egy seregnyi probléma megoldásának *nem eredményezője, hanem eredménye*.

A mélységelesség alkalmazásával kapcsolatos valódi probléma az, hogy a filmkép e meghatározó jellemzőjét vajon miért „számították” majd minden filmből 1925-öt követően 15–20 esztendőn át.<sup>43</sup> Hiba lenne a technika fejlődésében keresni ennek okát. A viszonylag egyszerű, csak a valóság tükrözésére szolgáló képtípust (amelynek hitelességét a mélységelesség

teremtette meg) felváltotta a hitelességét, meggyőző erejét a fikció logikájából (a cselekmény összefüggéseiből), a pszichológiailag hihetőből/valószínűből, a klasszikus dráma tér-idő homogeneitását sugalló/imitáló érzetből merítő kép-típus.

A korai filmek kiváltképp külsőben forgatott jeleneteiben a mélységélesség az objektív „természetéből” adódott, nem kellett megteremteni. Alkotó és néző elfogadta ezt az adottságot mint magától értetődő természetességet, nem gondolta, hogy a kép másfajta is lehet. Williamson, Stroheim, Feuillade, Griffith, Stiller, Lubitsch, Lang nemcsak fel-, de kihasználta hatását, megteremtette a mélységben elrendezett, tagolt beállítást. Mi történhetett 1925/1927 és 1936 között, hogy a *Vidéki kirándulás* (*Une partie de campagne*) című film felvételeire készülve, J. B. Brunius a következőket írhatta: „1936 nyarán a *Vidéki kirándulás* előkészületein dolgoztunk Jean Renoirral. Úgy döntöttünk, olyan beállításokat készítsünk, amelyekben a szereplők egymástól mélységben több mint tíz méterre játszanak. Csak nagy nehezen tudtunk azonban keríteni már kövületszámba menő, régi objektíveket: néhány f/3.5-ös Zeiss-t, egy Bausch és Lombot.”<sup>44</sup>

Lássuk, miként ír a mélységélesség eltűnésének okáról Jean Mityr. „Joggal kérdezhetjük, hogy kevés kivételtől eltekintve, miért tűnt el 1925 és 1940 között a mélységélesség a filmekből, miért nyert mindinkább teret a montázs? Divatból – állítják egyesek. A szovjet film hatására – erősítik mások. Anélkül, hogy teljesen kétségbe vonnánk ezen állítások igazságát, az ok mégis más. A nagy látószögű objektívek térnyerése már csak következmény.”

„A mélységélességhez bizonyos mértékig le kellett szűkíteni a diafragmát. Leszűkített diafragmával több fényre van szükség. 1925 előtt ez nem jelentett problémát. Ortokromatikus filmre dolgoztak, és nagyerejű ívfény lámpákkal világítottak. Ha több fény kellett, több és erősebb fényforrást állítottak be. 1925-től viszont a vöröstre érzékeny pánkromatikus nyersanyaggal forgattak, és mellőzni kényyszerültek az ívfény lámpákat, mivel az ívfény ibolyába hajló spektruma éppen a pánkromatikus film legkevésbé érzékeny pontjával esett egybe. Izzószálas világítótesteket kezdtek alkalmazni, amelyek azonban fényerősségben nem versenyezhetek az ívfény-lámpákkal. Rádásul kezdetben a pánkromatikus nyersanyag érzékenysége a maiénál jóval kisebb volt. Ahhoz, hogy megfelelő fény álljon rendelkezésre, szűkítés helyett nyitni kellett a diafragmán. Így került sor nagylátószögű objektív alkalmazására, ami maga után vonta a mélységélesség csökkenését, a beállítások, a képző beszűkülését, ez pedig mind több és több részlet-beállítást tett szükségessé.”

A technicista ideológia bravúrdarabja ez a részlet. Mityr úgy próbál áthidalni egy nehézséget, hogy probléma gyanánt mást állít helyébe. Egyik technikai okot másikra visszavezetve végül oda jutunk, hogy kiderül, az

alapvető ok nem a technikában keresendő. Azért kell a technikára hivatkozni, hogy ezt feledtetni lehessen. Mindennek az oka – állítja Mitry – a pánkromatikus film általános elterjedése a húszas évek közepén. Igaz, csupán azt hallgatja el, hogy az új nyersanyag új funkciót kapott, amelyet a régi nem tudott betölteni, mégis pontosan a kérdésre adandó válasz sikkad el, tudniillik az, mi indokolja a váltást; mi kényszeríti a filmgyártást arra, hogy bizonyos bevált, jó minőségű nyersanyagot kevésbé jó minőségűvel váltson fel, helyettesítsen be. Aligha érthető, hogy a filmipar gazdasági-technikai érdeke olyan termék favorizálása, mely kezdetben több problémát okoz, mint a bevált régi; ha valahol, valamilyen módon nem találja meg számítását, nem térül meg az egyelőre veszteséges befektetés.

Az ortokromatikus film az árnyalatokat tökéletlenül adta vissza. A színészek arcát ezért – hogy korrigálják – kékre, okkersárgára festették. A pánkromatikus emulzió – ahogy a neve jelzi – nemcsak érzékenységben múlta felül a ortokromatikus nyersanyagot (ez utóbbi csak a kék és az ibolyasugarakra reagált), hanem lehetővé tette a majdnem természetes színekkel történő sminkelést. A fekete-fehér képet adó, de pánkromatikus filmnek nevezett nyersanyag árnyalatokban is híven adta vissza a valóságban látottakat.

A nyereség nemcsak érzékenységben, de a valóság „színeiben” hívebb tolmácsolásában is megmutatkozott. A filmkép minősége sokat javult, ismét eséllyel vehette fel a versenyt a fotográfiával, amely már régóta használta a pánkromatikus emulziót. „A technikai fejlődés oka – írta Comolli – nem a technikában, hanem az ideológiában keresendő. Nem az számított (legalábbis elsősorban), hogy az egyik nyersanyag érzékenyebb-e mint a másik, hanem az, hogy a pánkromatikus emulzió tolmácsolásában a kép 'valósabbnak' hatott mint ortokromatikus változatban. A kezdeti időszak kemény, kontrasztos tolmácsolása már nem felelt meg a filmi realizmusról alkotott elképzeléseknek, mert a fényképezés, a fotóművészet tökéletesedésével a filmtől is igényesebb ábrázolást követeltek. Meg merem kockáztatni – fejezi be Comolli –, hogy a mélységélesség azért vesztett jelentőségéből, mert az ábrázolásban előtérbe került a tónus, az árnyalat, a színhatás.”

Az áttérés éveiben (ez egy, maximum két esztendő) az új emulziófajta előnyeit (nagyobb érzékenységet) teljesen még nem tudták kihasználni. 1931-ben azonban a Kodak piacra dobta a tökéletes pánkromatikus, szuperérzékeny nyersanyagot, ami azt jelzi, hogy megoldást találtak az ívfény ibolya felé tendálásának ellensúlyozására azzal, hogy a szénbe kalcium-, bárium-, stroncium-, krómfluorid sókat vegyítettek. Feltehető, hogy az a filmipar, amely oly gyors átalakulásra képes, mint amelyet a hangosfilmre áttérés igényelt, különösebb nehézség nélkül összeegyeztethette volna a pánkromatikus nyersanyagot a mélységélességgel. Figye-

lemre méltó, hogy míg a pánkromatikus nyersanyag elfogadtatásához bizonyos ellenállást le kellett győzni a „technikusok” körében, addig a mélységelesség megőrzését senki sem erőltette. Az ortokromatikusnál érzékenyebb pánkromatikus nyersanyag külsőben nem okozott problémát, nem akadályozhatta a mélységelesség érvényesítését sem. Mégis, a hangosfilm megjelenésétől az *Aranypolgár*ig, a mélységelesség a western és kalandfilmek táj-totáljainak csak dekoratív eleme. Nem tudatos munka eredménye, nem „megdolgozott” elem, hanem a táj adaléka.

A klasszikus hollywoodi filmben tehát nem a mélységelesség maga, hanem kerete, a táj, a környezet válik mellékessé, dekoratív elemmé. Gyakorlati, gazdasági, technikai szempontok, a tradíció „súlya” arra készítette az alkotókat, hogy a film nagyobb részét (még a külső jelenetek zömét is) műteremben forgassák. Ez a gyakorlat kodifikálta, normává emelte a műteremben ábrázolt táj megjelenési formáját. A színháztól örökölt, festett díszlet előtt játszották a színészeket, abban a hitben, hogy a lélektani dráma zajlása közben a közönség nem figyel a díszletre, a környezetre. A hitelesség növelése érdekében néha egy-egy külsőben felvett tájrészletet is beiktattak ugyan, de ez aligha változtatta meg a díszlet-táj dömpingje által kiváltott, rossz beidegződéssé vált táj-észlelést (pontosabban a táj nem-észlelését). Mitry – bevallatlanul – ezt a műteremben forgatott filmtájt és annak belső/külső (tér)ábrázolásmódját vette védelembe.

### Mélységelesség a hangosfilmben

1925-től 1930-ig a filmtörténet legjelentősebb változása következik be: lassan, de feltartóztathatatlanul tör utat magának a hangosfilm, szorítja vissza, majd ki a némafilmet. E változás kihat a filmipar egészére, technikailag és ideológiailag meghatározza az átalakulás folyamatát, a film jövőjét. A művekből eltűnik a mélységelesség, és csak a filmtörténetben határkőnek számító *Aranypolgár*ban jelenik meg újra. Welles és operatőre, Gregg Toland érdeme elvitathatatlan, de téves Bazin fent idézett állítása. Tekintsük-e kivételnek (amely a szabályt erősíti) Renoir filmjeit? Kétségtelenül különös, hogy a filmtörténészek „megfeledeztek” e filmekről, és csak Bazin irányította rájuk a figyelmet a filmnyelv fejlődéséről írott értekezésében, az *Aranypolgár* kapcsán, a mélységelesség szerepét tárgyalva. Majd 15 év feledése és az irányában megnyilvánuló hirtelen érdeklődés még rejtélyesebbé teszi e feledékenység okát. Nyilvánvaló, hogy itt nemcsak, nem elsősorban technikai kérdéssről van szó, hanem ideológiához vezető választásról, elvekről, a filmkészítés és filmterjesztés bizonyos fajta koncepciójáról; az uralkodó felfogás kétségbe vonásáról; a film mint ideológia hordozó funkcionálásáról, és e funkcionálás gazdasági feltételeiről.

Közeledjünk bár e kérdéshez a technicista Mitry álláspontjáról (ortokromatikus film *versus* pánkromatikus film), amelyet Comolli bírál, kidevül, hogy az új nyersanyag megkövetelte világitási és felvételei technika csak ideiglenesen összeegyeztethetetlen a mélységélesség alkalmazásával; hogy az egyik nyersanyag felcserélése a másikkra nemcsak a „technikai fejlődés” eredménye; hogy e fejlődést gazdasági és ideológiai indokok készítik elő, váltják ki; hogy egy, a filmi (fotografikus) „realizmus” fogalmával kapcsolatos változás velejárója, kísérőjelensége, amelyről csak technikai terminusokban lehetetlen számot adni. A mélységélesség, a technika történetileg meghatározott változásában a realizmust teremtő (létrehozó) kódok és ábrázolás változása, a valószínűség felismerését meghatározó eszmerendszer átalakulása fejeződik ki.

„A hangosfilm tíz éven át alakította a műfajokat, amíg 1938–1939-re tökéletesen beérett. A harmincas éveket a hang és a pánkromatikus nyersanyag uralta. Noha a műtermek berendezése fokozatosan javult, radikális újítások bevezetésére nem adott lehetőséget. A helyzet a mai napig nem változott, annak ellenére, hogy a nyersanyag érzékenysége nőtt. A pánkromatikus emulzió felborította a kép megszokott harmóniáját, az érzékenyebb nyersanyag módosította rajzolatát.<sup>45</sup> A korábbi, szabályszerűen visszatérő háttér-életlenséget az operatőr a leszűkített diafragmával korrigálni tudta a műtermi jelenetekben is. (...) A mélységélesség mindig megvalósítható volt kellő ügyességgel, akarással. (...) Nem annyira technikai, inkább stílári problémáról volt szó.”<sup>46</sup>

„Kellő akarással” – írta Bazin, mintha ezek a dolgok csupán az akaraton múlnának. A mélyebben fekvő összefüggésekig Bazin már nem ás le, megelégszik egy „akarom/nem akarom” elvvel. Mitry a technikában, Bazin a stílusváltozásban keresi a mélységélesség fel-, majd eltűnésének okát. Utaltunk már rá, hogy sem a technika, sem a stílus önmagában nem határozható meg, csak úgy, hogy mélyebb okokra vezetnek vissza egyik vagy másik változását. Az esztétika és filmtörténetírás a technikai fejlődés/stílári újítás fogalompartját magától értetődő természetességgel kezeli, és nem vizsgálja az elsődlegesség, a fokozatosság kérdését e két fogalom viszonyában sem. Szemmel láthatóan nem vesz tudomást arról, hogy a filmgyártást irányító/meghatározó eszmerendszer miként fejeződik ki egyikben és másikban, a kettő viszonyában, a primátus eldöntésében. A probléma előtérbe tolása elfedi a valós, az eredetre utaló kérdéseket, és vitára ösztönöz. A mélységélesség problematikájának funkciója, hogy eloszlassa a technika és esztétika egységének hamis tudatát (illúzióját), rámutasson az ellentmondás eredetére.

„A hangosfilm, amely az expozíciós időt 1/30-ról 1/50-re csökkentette – írta Brunius – szinte kötelezővé tette a pánkromatikus nyersanyagot és a mélységélesség száműzését.” Mitry 1925-je és a Bazin által említett „har-

mincas évek” végső soron 1927-et jelentenek. A pontos dátumjelölés azonban még nem magyarázat arra, miként iktatta ki a hangosfilm a mélységelességet.

A filmkép minősége, rajzolata javult, a fénykép minőségével vetekszik, amikor Hollywoodból elindul útjára hangosfilm. 1926-ban a *Don Juan*, 1927-ben *A dzsesszzenekes* és *A hetedik mennyország*, majd 1929-ben az első, száz százalékgig hangos film, a *New York Jényei* vetítése után egybehangzó a vélemény: a hang, az emberi beszéd végre megteremti azt a valóságghűséget, amely hiányzott a némafilmből. Alkotó és néző utólag döbbsen rá arra, hogy a korábban tökéletesnek hitt némafilmből valami hiányzott a tökéletességhez. Azok a filmek, amelyekből hiányzik ez a plusz, egy csapásra elavultakká, irreálisakká váltak. A hang első számú tényezővé lépett elő a valóságérzet felkeltésében, a valóságghűség kifejezésében. A filmképről alkotott nézetrendszer kiigazítása – amely a hangosfilm térnyerése láttán, kényszerűségből következik be – lassan módosítja a filmi ábrázolásról, a hitelességről alkotott elveket. A filmről terjesztett – csak részletében változó – eszmerendszer mindenkoron a film valóságghűségét, a filmi tükrözés gépies, épp ezért objektív leképzését tekintette alapvető jellemzőnek. A technikai fejlődés e nézet korrigálására kényszerítette az elméletalkotókat, de az alapvető elvet sosem adták fel, csupán kiigazították. Minden újabb fejlődési szakaszban megerősítették e nézeteket – az indokok kumulálásával –, kevésbé törődve azokkal az ellentmondásokkal, amelyek abból származtak. A harmadik dimenzió hiányát a mozgás és a mélységelesség volt hivatott feledtetni. Meghatározó tényezővé léptették elő a perspektívát, amely a nyugat-európai kultúrában a térképzetet biztosította. A zongora vagy zenekar viszont nem tudta feledtetni (ez utólag vált tudatossá) a szinkron zajt, zörejt és a beszédet.

A hangosfilm megjelenésével új eszmerendszer születik, amelyben a hitelességnek már nemcsak a vizualitásban, de az auditivitásban is fellelhető, kötelező ismervei vannak. A „még több realizmus” nem a valóság teljes birtokba vételét célozza, hanem a magát a valóság *tükröképének* elhittetni vágyó látványosság hitelét kívánja növelni.

Ahogy a húszas évek végén a mélységelesség, úgy válik a hatvanas évek végén a *képminőség* ideológiailag meghatározott választás tárgyává, eszmehordozóvá, eltérő vélemények, szemléletmód látható, látványos ütközési pontjává.

### Mélységelesség és képminőség

„A hetvenes évek francia filmjeinek képe sima, csillogó, tiszta” – írta Alain Bergala. „Szinte celofán alatt látható minden. Ebben a filmművé-

szetben, amelyről azt állítják, hogy nincs összetartó ereje, a kép az egyetlen, homogén összetartó erő.<sup>47</sup>

A hetvenes években a fekete-fehér film kimegy a divatból. Érdekeség, a nosztalgia hordozója csupán. Azok a rendezők is, akik esztétikai okokból, a mű sajátosságai miatt hívek maradnak a fekete-fehérhez, egyik-másik filmjükben kénytelenek színesre forgatni, ha dolgozni akarnak. Az ipar, a gyártás érdekei megkövetelik a színessé – öntudatlanul – követi ezt az érdeket (és értékrend) változást.

Az egyik film hasonlít a másikra. Ugyanaz a nyersanyag (a Kodak 5247), ugyanúgy előhíva. Tiszta rajzolat, láthatatlan szemcse, lágy színek. Jó tulajdonságok, amelyek feledtetik, hogy az ember filmet lát, amelyek azt az érzetet keltik, mintha a kirakat üvegén át szemlélnénk, ami a kirakataban történik. Oly tiszta ez a kép, mint a reklámkatalógusok fotói. Lakkozott és érinthetetlen.

Ennyit a nyersanyagról, amelynek jelentősége – kell-e ezt hangsúlyozni – nemcsak esztétikai. „Anélkül, hogy tudatosulna, metafizikai választásról van szó, amelyet azok a szakemberek készítettek elő, akik az új nyersanyagot kikísérletezték. A bizonytalan, nehezen körülírható társadalmi igény, amely ezt a választást indokolta, előkészítette, tíz évre biztosította a mindenható és mindenütt jelenlévő Kodak 5247-es uralmát.”

Kényszerű adottság volt ez a nyersanyag, de a képet a filmesek, elsősorban az operatőr „dolgozza meg”. Világítással, a laboratóriumi munkák irányításával, de legalábbis befolyása érvényesítésével.

A hetvenes évek közepéig az új hullám hatalomra kerülése óta használatos akvárium-világítás volt divatban: szórt, azonos intenzitású fény a helyszínen mindenütt, valódi árnyékok, kontraszt, sötét felületek nélkül. Nem lehetett tudni, honnan jön ez a fény. Hangulat, légkör, amelyből – úgy tűnik – hiányzik a világítás. A mélyben azért gazdasági szempontok is szerepet játszottak. Ez a „természetes” fény, pontosabban annak előállítására nem igényelt hosszú előkészítési időt, sok nyersanyagot. A rendezők számára egyre nehezebbé vált esztétikai igényeik kielégítése. Napjainkban, amikor ismét visszatérnek a „megmunkált” világításhoz, az örökségből még látható, hogy irtóznak a határozott árnyékoktól, a sötét felületektől, a homályban maradó részletektől.

A mai filmek operatőrei semmitől sem riadnak vissza annak érdekében, hogy ne legyen árnyék, hogy a képen jól látható legyen minden részlet, főként a színész. Valaha a szereplő a homályból, az árnyékból mozdult ki, mint egy „világító test”. Ma viszont a színész is csak kellék, aki a környezetet emeli ki, ahelyett, hogy belőle emelkedne ki. A „természetes” fényben könnyebb a mozgás a helyszínen, de amit így nyertek, azt más tekintetben elveszítették. Azelőtt a fényben játszottak a színészek,

ma ezt a fényt meg kell osztaniok a képmező egy-egy tárgyával, és lehet-e rivalizálni „csillogásban” egy hűtőszekrényvel?

Mi magyarázza a változást, túl a felszín esztétikai okain? Mindenekelőtt egy, a filmgyártást befolyásoló új eszköz, a televízió hatalomátvétele. A hetvenes években született filmek jelentős hányadát azért forgatták oly módon, ahogy forgatták, mert arra szánták őket, hogy egy nap a televízióban is megjelenhessenek. A televízió azonban nem adja vissza hitelt érdemlően a kontrasztos képet, a tompított világítással készült, árnyéknak tartalmazó kép élvezhetetlen benne. Ellenfényben például a sötét nagyközeliel szinte a felismerhetetlenségig elfeketedhetnek és élvezhetetlenné válnak. A tévé néző pedig, még inkább mint a moziba járó, világosan akar látni, minden részletre kiterjed a figyelve. Ez az alapvető igénye, ez az, amit úgy nevezhetnénk: a vizuális komfort biztosítása. A reklámfilmeken mint ideálon nevelkedett tévé néző hozzászólt ahhoz, hogy a vizuális információ világos, tiszta és azonnal felfogható.

„A televízió mint hivatkozási alap – írta Bergala – bár meggyőzőnek látszik az érvelésben, mégsem magyarázza teljesen, miért irtóznak a mai operatőrök annyira az árnyéktól, az erős kontrasztoktól. A stílusváltásban a változó idő érezteti hatását. A kispolgár katalógus-esztétikát kíván és kap ezekről a képekről. A filmektől azt várja, hogy kedvenc színészét (önnön mását) álmai díszletében elevenítsék meg. A filmen látható hétvégi rezidencia modern, fények járják át, szagtalan, egyszóval tökéletes. Az árnyék, a sötét felületek, a piszok irtásában a francia film odáig jutott, hogy általánosan elterjedtette az árnyéket és a kontrasztot nélkülöző konyha- és műtővilágítást, nézőit megváltva a szorongástól, félelemtől.”

Az azonos nyersanyag és azonos világítás (amely a hetvenes évek filmjeit jellemzi) befolyásolta a mélységélességet is. Az operatőrök nagy része – mesterséges megvilágításban – a 100/ASA érzékenységű 5247-esre f/4-re szűkít le, ami közepes gyújtótávolságú objektívvel olyan „sem-sem” mélységélességet eredményez. A háttér nem életlen, de nem is éles, úgy szólván cseppet életlen, ami különösen azokban a jelenetekben elviselhetetlen, amelyek minimális mélységélességet igényelnek. A mélységélesség alkalmazása – Bergala szerint – esztétikai kérdés, tudatos választás eredménye, nem szabadna – mint a hetvenes évek filmjeiben – a körülmények kényszeréből, az általánosan elterjedt filmzési gyakorlatból fakadnia.

Az új hullám gazdasági-esztétikai forradalma után, a hetvenes évek elejére egyensúly alakult ki a gyártás gazdasági és a filmkészítők esztétikai igényei között, ez az egyensúly kielégítette a közönséget is. Az ennek nyomán kialakuló gyártási-esztétikai normák bevallatlan rendeltetése, hogy lehetőség szerint minimálisra korlátozzák a művészi újítást. A képminőség normái a képalakítás valamennyi szakaszában (felvétel, megvi-

lágítás, hívás, fénymegadás) technikai, gazdasági, szakmai követelmények mezét öltik, és korlátok sorát állítva, *standard* képtípus kialakításához vezetnek.

A normát könnyebb leírni, mint a normától lehetséges eltérés mértékét és jellegét meghatározni. A normasértések ugyanis az elmúlt évtized folyamán nem álltak össze rendszerré. Elszigetelt próbálkozások maradtak, noha nem is egyben a radikális szakítás kísérlete tükröződött. Így Godard filmjeiben nem világítottak, Straub és Huillet forgatás közben kivárták a természetes fény kedvező alakulását, Pialat pedig rá se hederített a kép minőségére. Nem baj, ha a kép életlen vagy szabálytalanul komponált, a lényeg másutt, a hangsúly máson van.

Az egyetlen, jól követhető tendencia a mind gyakoribbá váló „megdolgozott” világítás. A fiatal filmrendezők (Wim Wenders, Raul Ruiz) komoly szakmai múlttal és felkészültséggel rendelkező operatőrök kértek fel munkatársnak (az előbb említettek pl. a 70 éves Henri Alekant).

A normaváltás jelei a nyolcvanas évek elején tapasztalhatók, de előkészítése a hetvenes évek végén indult. Az új hullám esztétikájához hű új naturalista, intimista stílust kedvelő Rohmer és Truffaut, tizenöt évvel pályakezdésük után, műteremben, kosztümös filmet forgattak. Márpedig kosztümös filmet nem lehet gyertyavilágítással készíteni, sem olyan technikával, ahogy a *Kifulladásig* készült. Ismét felfedezték tehát a műtermi megvilágításban rejlő kifejezési lehetőségeket, amelyeket a természetes környezetben forgatott filmek feledtetni látszottak. Új rendezők sora – Téchiné, Jacquot, Vecchiali – szegényesnek érezték – a klasszikus film világításához képest – az elmúlt évtizedben elterjedt világítási stílust.

Annak ellenére, hogy a filmgyártásban nehéz elhatárolni, hol végződik a gazdasági érdek és hol kezdődik az esztétikai, a piszkos kép minden bizonnyal a korlátozott anyagi lehetőségek következménye volt (16 mm-es felvevőgép, a felvételen közreműködők számának csökkenése, gondatlan fénymegadás), amit jól példáz az 1968 után készült, elkötelezett, kézből forgatott filmek sora. Hiba volna azonban ezeket az alkotásokat technikai tökéletességük vagy tökéletlenségük alapján esztétikailag minősíteni, hisz az eszközválasztásban, a forgatás módszerében mindig több, a valóságról alkotott és adandó kép is szerepet játszik.

Tagadhatatlan, hogy bizonyos határon túl az esztétikai követelmények technikai követelményekké válnak, amelyeken változtatni aligha lehet. A kép minősége (ha jó) lehet tudatos választás eredménye, de az élvezhetetlen kép óhatatlanul a szaktudás hiányára, és nem az alkotó sajátos világszemléletére utal elsősorban.

A hetvenes évek közepén lezajlott technikai forradalom (a video elterjedése) megosztotta a filmszakmát. A választóvonal korábban a 35 mm-es, illetve a 16 mm-es film között húzódott, ma a film és a video között

helyezkedik el. A video főként azokon a területeken, azokban a „műfajokban” terjedt el, amelyekben korábban 16 mm-re dolgoztak. A 35 mm és 16 mm között a különbség azelőtt gazdasági okokra volt visszavezethető. A technikai fejlődés úgy hozta, hogy napjainkban kiváló minőségű filmet lehet forgatni 16 mm-re is, így a választás az eszköz tekintetében egyre inkább esztétikai kérdéssé válik, eszköz és nem anyagi különbséget fejez ki.

A normától eltérni az átlagossá vált képtípus esetében is két irányba lehet. Lefelé, az elhanyagolt, a piszkos, a gondozatlan, és felfelé, a tiszta, a gondozott, a túlápolt képtípus felé. Chantal Ackerman és Wim Wenders – két alkotó azok közül, akik a hetvenes évek filmművészetét meghatározták – irtózik az „átlagos” képtől, filmenként más és más képtípust kíván. A piszkos kép minden bizonnyal szakmai kockázatot is jelent. Létezik egy olyan szint, amely alá süllyedni már rangvesztést jelent, még akkor is, ha ez a szint tudatos választás kifejezője. Csak a szakmán kívülállók engedhetik meg maguknak, hogy egyáltalán ne törődjenek a képminőséggel.

### A szín világa

„(...) Sokat vitatkoznak manapság a szín jelentőségéről. A kukacoskodók azt állítják, hogy a vásznon látható tónusok helytelenek, és a film sohasem lesz képes egy remekművű festmény kellemes színérzetét felkelteni. Bizonyos, hogy a színes film technikája – a tagadhatatlan fejlődés ellenére – nincs még tökéletesen kidolgozva. Az is nyilvánvaló, hogy a film csak reprodukálni képes – többé-kevésbé jó minőségben – a valóságot, és nem átkölneni azt, amire csak egy festőművész képes. Nem volna csekélység már az sem, ha a mechanikus leképezés útján megközelítően hiteles színekben sikerülne tolmácsolni jeleneteket vagy személyeket. Sajnos, csak részsikerek bizonyítják, hogy a vérmes remények jogosultak. Magam az első, elfogadható minőségű, egyébként nagyszerű betéteket tartalmazó színes filmet – Irving Cummings *Vogues 1938* című művét – látva értettem meg, hogy előbb vagy utóbb, de a színes film szükségszerűen megöli a fekete-fehéret, éppúgy, ahogy a hangosfilm is a némafilm végét okozta.”<sup>48</sup>

A szín – ahogy ez a Le Sidaner-től vett idézetből kitűnt – a valóság hű tükrözésében újabb eszközökkel szolgált a filmalkotók számára. Azt hihetnők, hogy ebben a megállapításban senki sem talál kivétnevelőt. Mitry azonban úgy véli, hogy a szín – kiváltképp a film történetének első két évtizedében – inkább gyengített, mint erősítette a nézőben a valóságérzetet. A filmeket ekkortájt kézzel színezték<sup>49</sup> és az átmenet nélkül egymás mellé kerülő, egymástól eltérő színes felületek inkább a képregényhez, mintsem festményhez hasonlóvá tették a műveket. Az átmeneteket nél-

külöző színábrázolás azonban néhány alkotásnak – mivel azok lényegéből fakadt, mint pl. Olivier *V. Henrikje*, Renoir *Aranyhintója*, a mesefilmek és a *musicalek* egy része esetében – később is kifejezetten jót tett.

A japán Kinugasa 1953-ban készült *A pokol kapuja* című filmjében alkalmazták először a finom színátmeneteket tolmácsolni képes *Eastmancolor*-eljárást. A konkurencia jelentkezése a többi eljárás (így a *Technicolor*) tökéletesítésére készítette a szakembereket.

A szín azonban nemcsak a valósághűséget erősítő funkciójával járul hozzá a filmalkotás gazdagításához. A „színes valóság” és a „valóság színei” mellett találkozzunk – igaz, elég ritkán – a színek alkotó, tehát alakító felhasználásával.

A szín stílusmeghatározó, azaz a művet lényegében befolyásoló szerepe csak akkor nyilvánulhatott meg, amikor mint eszközt, már tökéletessé tették. Mityr joggal bírálja azokat, akik – mint Henri Agel illetve Jean R. Debrix – a valósággal mind erőteljesebb szakításban látják a filmművészet sajátos feladatát, és akik épp ezért valamennyi, a film realista, tehát a valóságot mind hívebben tolmácsoló, stíluselemében újabb, a filmet rossz irányba befolyásoló eszközt véltek felfedezni.<sup>50</sup> Holott egy művészeti ág eredményességét – írta Etienne Souriau – egyebek között azon is lemérhetjük, hogy kevés eszközzel képes-e sokat tenni. Az eszköztelenség azonban igénytelenség. A film nem mondhat le a rendelkezésre álló újabb és újabb eszközökről, mégha az eszközök gazdagsága a vele szemben támasztott igényszint növekedését eredményezi is. Valamennyi, a film története során megjelenő eszközt – a színt, a hangot, a szélesvásznat – annak fényében ítélték meg, vajon a rendelkezésre álló ábrázolóeszköz milyen mértékben, milyen irányban befolyásolja az ábrázolást, azaz magából az eredményből, az ábrázolt világból.<sup>51</sup>

Eizenstein volt az első, aki sokat foglalkozott a színek jelképes szerepével a filmben. A színérzékelés pszichofiziológiai vizsgálata kimutatta, hogy az emberek megfelelést keresnek és találnak bizonyos színek és – ahogy Mikel Dufrenne nevezi – bizonyos *érzelmi kategóriák* vagy – Etienne Souriau szavaival – *elvont érzelmek* között. Ma már világosan látjuk, hogy az ilyen-fajta megfelelés a kulturális kodifikáció – képzés, oktatás – eredménye. Nem véletlenül tapasztalható tehát nézetazonosság a különböző társadalmi csoportokhoz tartozó nézők értékítéleteiben. A szín alkalmazása a művészetben azonban nem ennek a társadalmilag szabályozott viselkedésnek a mechanikus eredménye, mivel nem egyes színek felelnek meg egyes érzelmeknek, hanem a színviszonyok hordozzák a jelentést. Nem analógiáról (egy szín és egy érzelem megfeleléséről), hanem *homológiáról* (az érzelmek egy csoportjának és a színek egy csoportjának megfeleléséről) van szó tehát. A színek jelentésüket a műben betöltött funkciójuknak és nem a valóságnak megfelelő vagy attól eltérő, a nézőben tudatosult

mivoltuknak köszönhetik. Ilyen értelemben tehát a szín jelentése a film-ben mindig motivált, ebből fakadóan – akarva-akaratlanul – természetes vagy természetesnek látszó.

(Folytatjuk)

### Jegyzetek

- 37 A mélységélesség a rövid gyutávú objektívek azon képessége, hogy az objektívhez viszonyítva távlatban közelebb illetve messzebb elhelyezkedő tárgyakról egyaránt éles képet rajzolnak. Az ún. *normál objektívvel* is hasonló hatást lehet elérni, ehhez azonban jelentős mértékben szűkíteni kell a *díáfragmát*, ami maga után vonja, hogy igen erős fényforrást, vagy igen érzékeny filmet kell használni.
- 38 Bazin, André: *L'évolution du langage cinématographique*. I. m.: I: 143.
- 39 A *perspectiva* vagy *prospectiva* a középkori latinban az optika tudományát jelölte. A XIII. században John Peckham optikai értekezése a *Perspectiva* címet viselte. A perspektíva-elméletet matematikai és geometriai alapra Raffaello Alberti helyezte. A reneszánsz festői és elméletalkotói az ő elmélete alapját tették különbséget a *perspectiva communalis* vagy *naturalis* (: a látás és annak tudománya) valamint a *perspectiva artificialis* között. Az utóbbi szabályainak engedelmessé válik lehetővé a helyes ábrázolás.
- 40 Leonardo *A festészetről* írott értekezésében bírálta Alberti vonalperspektíváját, azt állítván, hogy a perspektíva törvényszerűségei alapján szerkesztett képet a néző bizonyos távolságból szemlélhette a torzulás veszélye nélkül. Amint bizonyos határon túl közelített a kép középpontjához, annak szélein a látvány torzult.
- 41 *William Wyler ou le janséniste de la mise scène*. I. m.: I: 149–173.
- 42 Méliès már 1897-ben így nyilatkozott monteuil-i műterméről: „Ez a fotográfus stúdiójának és a színpadnak az egyvelege, csak kissé felnagyított méretben.”
- 43 Mitry ezt az időpontot tartja fordulópontnak. J. B. Brunius a hangosfilm kezdetét (1927) jelöli meg, mint dátumot, amelytől kezdve a mélységélesség eltűnt. (*Photographie et photographie de cinéma*. Arts et métiers graphiques, Paris, 1938.
- 44 *La revue du cinéma*, 1947: 4: 24
- 45 Az érzékenység növekedése lehetővé tette, hogy a filmkép „realizmusa” a fénykép „realizmusához” hasonlatossá váljék, azaz ugyanolyan formai jellemzőkre épüljön. Az érzékenyebb nyersanyag kompenzálta a fényvesztéséget, amely abból adódott, hogy a némafilm 16 vagy 18 kép/mp sebességét a hangosfilm 24 kép/mp sebessége váltotta fel. A filmkép – ahhoz, hogy hatásából ne veszítsen, hogy épp oly reálisnak lássék, mint a fénykép – a fotó normáihoz kellett igazítani. A technika e változásban csak okozat és nem ok. A változás előidézője a képet létrehozó, annak előállítását meghatározó, realista másolást követelő „ideológia” (nézetrendszer), amely a fénykép objektív tükrözésnek nyilvánította ki és követendő például jelölte meg. „Egy mű – idézi Pierre Bourdieu-t Comolli – akkor látszik hasonlatosnak

vagy realistának, ha a létrehozását meghatározó szabályok megegyeznek a való világ objektív észlelését meghatározó szabályrendszerrel. Azaz olyan, az észlelést és az ítéletet befolyásoló társadalmi kategória-rendszerhez igazodnak, amely e szabályok alapján alkotott műveken iskolázódott. Társadalmunk azzal, hogy a fotográfiát objektívnek, realistának kiáltja ki, csak önmagát erősíti meg (tautologikusan) abban a hitében, hogy az objektivitásról kialakított nézetrendszernek megfelelő kép valóban objektív. E hitében megerősítendő, elegendő csupán elfelednie, hogy a fénykép csak azért tűnik hasonlóknak vagy valósoknak, mert ugyanazon szabályok alapján észleljük azt mint az ábrázolás objektivitásáról kialakított nézetrendszert. Amennyiben igaz – miként állítják –, hogy a 'természet utánozza a művészetet', nincs meglepő abban, hogy a fénykép a 'legtermészetesebb valóság', és a leghűbb tükörképpé válik."

- 46 Bazin: *L'évolution...* I. m. I: 138–139.
- 47 Bergala, Alain: *Petite variation sur le propre et le sale*. Cahiers du Cinéma, 325 (1981): 75–79.
- 48 Le Sidaner, Louis: *Nouveau propos sur le progrès et l'avenir du cinématographe*. In: *Les machines qui parlent*. Edition de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1941: 150.
- 49 „A színes filmnek is vannak igenlői és vannak ellenzői. (...) Az emberiség nehezen adja fel évszázados szokásait és fogad el teljesen új kifejezési formákat. (...) A színes film bevezetésére irányuló törekvések még ígérteesebbek. A Gaumont háromszíneljárása a legtöbbel kecsegtető. A vörös, a zöld és a sárga a szemünk előtt áll össze különböző színkeverékké. (...) Él még azonban a régi eljárás, a filmszalag kockáról-kockára történő színezése is. Az eredmény majd mindig szárnalmas. A hold kék fénye, a fák zöldje, a tűzvész vöröse gyerekes játszadozásnak tűnik. Az eltűzött színek ellenére a filmszalag színezése – ez a türelemjáték – néhány esetben a nézőt is érdeklő szintre emelkedhet, ha a fotogramok pontos és gondos színezése folytán átütő erőre tesz szert.” (Canudo, Ricciotto: *Lusine aux rêves*. Paris, 1927: 127–128.)
- 50 „A film azon túl, hogy megcsönkítja a teret, hogy megváltoztatja az időviszonyokat, más módosítást is végrehajt a világon az érzékelhető valóság tükörözésekor. Évtizedeken át kénytelen volt nélkülözni a színt, a hangot. (...) Az előbbieket és az utóbbiak között azonban lényegbeli különbség van. Az előbbieket alapvetőek, lényegbevágóak és nélkülözhetetlenek, egyszóval funkcionálisak a filmi ábrázolásban, mert a film sajátosságát alkotják. Az utóbbiak csak a felszínt érintik, csak a valóság látszatát és nem szerkezetét változtatják meg. (...) A filmi ábrázolás tér- és időkezelésével alapvetően megváltoztatta szemléletünket. Funkcionális szempontból viszont alig van annak jelentősége, hogy a film színes, hangos, térhatású, mivel ez a három tényező lényegtelen. (...) Alapjában – a filmkép jellegét, szerkezetét illetően – és következményében (esztétikai funkciójában) mi sem változott a Lumièreféle kinematográf felfedezése óta. (...) A színe a valóságnak csak jelensége és nem szerkezetét érintő lényeges eleme. Az objektív tükörözésmódjából fakadó ábrázolásbeli sajátosság sokkal nyomatékosabban hatott a filmművészet alakításában, mint az a tény, hogy a filmszalag képes-e vagy sem színessé

válni. Ebből fakad az a következtetésünk, hogy a film művészi funkcióinak megítélésében nem azonos súllyal esnek latba a különböző tényezők. Azok, amelyek a valóság szerkezetének ábrázolásmódját érintik, ún. *ontológiai funkciók*, amelyek csak a látszat ábrázolását módosítják, másodlagos, a film fejlődéstörténete során változásnak kitett funkciók (...)” (Debrix, Jean R.: *Les fondements de l'art cinématographique. I. Art et réalité au cinéma*. Les Editions du Cerf, 1960: 117–119.)

- 51 Souriau, Etienne: *Les effets du film en fonction des techniques nouvelles*. Revue Internationale de Filmologie, 20–24 (1955): 93.

## Filmgyártás- és kölcsönzés Magyarországon 1896–1919 között\*

### Mozifront és moziproblémák

A mozi Magyarországra elég gyorsan betoppant, Lumière-ék vetítését követően nem egészen négy hónappal (1896. április 29-én) a Somossy mulatóban már vetítettek. A színhely a télikert volt, az időpont: délelőtt 10 órától estig, a belépti díj: 1 korona. Az előadást a *Pesti Hírlap* 1896. május 2-án hirdette.

A várt siker azonban elmaradt és a „rövid filmek” egy hét után lekerültek a műsorról.

Nagyobb érdeklődést keltettek az eredeti Lumière-féle kisfilmek, amelyeket ügynökük, Eugene Dupont mutatott be az 1896. április 30-án ünnepélyesen megnyílt körúti Royal Szállóban. Itt a főbejárattól balra lévő kávéházi részben folytak a vetítések 1896. május 10-től 1897. április 5-ig. A belépti díj itt 50 krajcár (egy korona) volt, s a nyitó program fél órát tartott. Hirdetésük mint hír jelent meg „Élő fényképek” címmel az *Egyet-értésben* s más lapokban 1896. május 10-én.

Meg kell említeni, hogy 1896. június 8-án a millenniumi ünnepek alkalmából felvonulást rendeztek, amelyről Lumière cége 6 felvételt készített, s ezeket Dupont természetesen beillesztette a műsorába.

A Lumière-féle mozgófényképekkel szemben Lágymányoson egy nyári szórakozóhely (Konstantinápoly Budapesten) is rendezett vetítéseket 1896. május 23. és 1896 augusztus vége között. Itt Edison cynematographját hirdették. Az Ósbudavár Edison pavilonjában látható volt fonográffal egybekötött kinematográf. Kis képeiről Paur Géza cikke számolt be a *Képes Folyóiratban* (1897. 385. lap). Egy Edison-féle filmműsor látható volt május 24-én a mulatótelep műsorában, ahol a képeket már kivetítették.

Az első állandó mozit azonban a fővárosban a Sziklay testvérek, Arnold és Zsigmond létesítették. (A *Mozgófénykép Híradó* 1915/45–47. száma közli Arnold ezzel kapcsolatos visszaemlékezését.) Eszerint: 1896. április 20-án az Andrássy út 41-ben mozi céljaira bérbe vették Eisele Józseftől a Fischer Emil féle porcelánüzletet. Évi 2500 forintot fizettek és külön 280-at a kirakattért. A bérleti szerződés 1897. május 1-ig szólt. Dél-

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

után 17 órától 30 perces előadásokat tartottak. A program 6 darab 80 méteres film volt, amely részben Edison-féle, részben saját felvételekből állt. A 10 méter hosszú nézőtéren 100 széket helyeztek el. 1896. május 5-én tartották meg az első bemutatót újságírók számára.

Sziklayék eredeti Lumière-féle gépet szerettek volna vásárolni, de a cég 60 ezer frank előleget és a tiszta haszon 60 %-át kérte (erre előleg a 60 ezer frank!), s a vetítógép megtérítését. Ez akkora összeg volt, hogy egy két emeletes házat lehetett volna rajta venni – állapította meg Sziklay Arnold. Ezért megegyeztek egy Thern (Merk?) nevű lyoni munkással, aki Lumière gyárában dolgozott, s 20 frank napidíjért és az útiköltségért megcsinálta a masinát. (A műszaki kontrollt állítólag az École Polytechnique egy fiatal mérnökjelöltje végezte.)

Sziklay Arnold szerint június 7-én volt az első mozielőadás. (A helyidőnyilvántartás szerint, amelyet a főváros vezetett, június 20-tól augusztus 20-ig vetítettek.) Magyar Bálint kutatásai szerint a rendőrségi akták június 13-ra teszik az első előadás napját.

A bemutató alkalmával színre kerültek a hódoló felvonulásról készült képek, valamint Londonból hozott kinetoscop képek. A beléptidő 50 krajcár volt. A gépet kézzel kellett hajtani. A vetítőlencse Zeiss gyártmányú, a kondenzátor szintén. A fényforrás Molteni rendszerű egyenáramú ıvlámpa. A falakat fekete vászonnal vonták be. A gépház részére a helyiségből egy részt elkerítettek deszkával és azon két ajtót vágtak. Előadást akkor tartottak, ha legalább 20 néző összegyűlt. Magyar Bálint ezzel szemben kimutatja, hogy a helyiség az Andrássy út 21. alatt volt, s a belépődíj 30 krajcár. A feljegyzések szerint Sziklai Arnold 18 ezer koronát fizetett rá a vállalkozásra s az egy évre bérelt helyiséget a záradék alapján félév múlva felmondták. (Sziklay azt állította, hogy a mozi Lumière cége vette meg!)

A Sziklay testvérek mozijának jelentősége, hogy megindított egy folyamatot. Nemcsak a vetítések mindinkább szélesedő sorozatát, de azt a gyakorlatot is, hogy a mozis maga is készít filmet, hogy a műsort ezzel vonzóbbá tegye. Amint az köztudomású, ekkor vették fel a következő három eseményt:

1. I. József megnyitja a millenniumi kiállítást
2. A király felkeresi Munkácsy Mihályt
3. Munkácsy Mihály: Ecce Homo című festménye

1897. április 17-én Zlinszky András szerzett magának egyhónapra szóló vetítési engedélyt. Perme Antónia 1897. október 4-től kért ilyen engedélyt a Kerepesi út 21-be, az Orczy mulató helyiségébe, Stein Mór október 15-én az Andrássy út 69-be, a Plasticonba.

Az egy hónapos kísérleteknél életképesebbnek bizonyult Lévy Adolf (Nagydiófa utcai lakos) vállalkozása, aki 2537/97 engedélyszámmal mint Lumière magyarországi megbízottja kívánt vetíteni a Kerepesi út 11-ben,

a Reyner sörház udvari termében. Itt 3-tól 8-ig vetítettek egészen 1898. január 30-ig. A terembe 120 ember fért be. Február 27-én a mozit Herbst Samu vette át (mint vállalkozó), üzletvezetőül pedig Lévy Adolfot alkalmazta. Az előadások április 27-én fejeződtek be.

1898-ban próbálkozott Solymosi Sipos Sarolta is.

Az 1261–98 engedélyszám alatt Décsi Gyula, az Ősbudavár nevű szórakozóhely igazgatója Kosmogroph néven 1898. május 14-én kezdett vetítéseket.

1899-ben a Dob utca 31-ben, a Kohn Lajos kávéházban folytak mozi-előadások 1899. november 1-től 1900. március 19-ig. Innen szerződtette Ungerleider Mór és Neumann József a gépészt, Engel Miksát gépesterlő a Velence kávéházba. Erre az engedélyt 1899. december 9-én kapták meg. (Kb. egyévig tartottak itt előadásokat.)

A kezdeti időkben még a következők tartottak mozielőadásokat:

1900: Szeibert Győző (Kerepesi út 22.)

1900. december 27.: Grünhut József

1900. november 26.: Wohlmuth Adolf (Kerepesi út 32.) mintegy fél évig a felesége nevén is.

1900. január 11.: Hirn Sámuel (Kerepesi út 82.)

1900. március 10.: Domayer Károly (Baross utca 111.)

1900. március 21.: Singer József (Felsőerdősor 26.)

1900. november 25.: Löwinger József (Király utca 23.)

1901. február 22. – március 23.: Brück Zsigmond (Pálffy tér)

1900: Tepli József (Csömöri út 13., Vanek vendéglő)

Vetítettek Vanek József Erzsébet körüti kávéházában, 1902-ben a Margit körút 8-ban lévő kávéházban. Úgyisintén vetített Zwillingner Adolf és Bruder Sándor a Podmaniczky utca 37-ben.

Egyes adatok szerint az első állandó (nem kávéházi) mozi Fényes Mártonné tulajdona volt, amely 1902. április 5-én nyílt meg, 1902. december 11-én pedig Georg Narten hannoveri vándormozis adott műsort a Teleki téren. (Ezzel szemben Magyar Bálint csupán olyan nyomra lelt, hogy Narten 1904-ben a III. Pacsirtamező utca 4. számú telken 40 filléres belépti díjú előadásokat tartott.)

A mozipark tehát kávéházakban települt először (volt idő, amikor vagy 40 működött, 1912-ben 4, 1913-ban már csak 3), és vidékre vándormozisok vitték a műsort részint saját sátraikban, részint alkalmi helyiségekben tartva meg előadásait. Az ősmozisok közé tartozott ebben az időben a már említett Narten György mellett Lifka Károlyné (Lifka Bioskop vállalat, alapítottatott 1900-ban), valamint Kepes Nándor, Hertzka Lothár, Tepli Nándorné és Kellner Mór. Neves mozis család volt a Fisch család. Ők építették fel a Városligetben a The Royal Viót (alapítási év: 1903. július 5.), ennek azonban nyomát Magyar Bálint nem találta.

A mozi Magyarországon tehát a mutatványos szakmából sarjadt ki, nem véletlen, hogy korai képviselői között számos mutatványos dinasztia akadt. Ezek a mozgófényképpel az üzletmenetet próbálták eleinte fellendíteni, utóbb az egyik bevételével hozták egyensúlyba a másikat, majd – és ez volt a fejlődés következő lépcsőfoka – teljes mértékben átpártoltak a mozihoz.

A mutatványos jelleg rányomta bélyegét az előadás külsőségeire. Az első évtizedben még kikiáltók csalogatták befelé a nézőket, a kisfilmeket hosszú mutatópalcás magyarázók kommentálták (a *Mozgófénykép Híradó* 1912. január 28-i száma közli, hogy a belvárosi Corso Bioscopban már nem konferálnak), s amint ilyenkor szokás, a konkurensok igyekeztek egymásra licitálni.

A vándormozik saját áramfejlesztő teleppel rendelkeztek. (Megléhetősen lármás gőzmasina állította elő a vetítéshez és a nézőtér megvilágításához szükséges energiát. A mozihelyiség amolyan cirkuszi ponyvasátor volt és rendszerint oda telepítették, ahol üres telek akadt vagy tágas tér. (Természetesen az üzletmenet szempontjából sokat jelentett, hogy sikerült-e forgalmas helyet találni, ahol sok ember megfordul s a kíváncsiak közül inkább toborzódik néző.)

A mozi plakáton is hirdette magát s nemegy a kialakult Sziklay-féle hagyomány szerint egy-egy eredeti felvétellel is büszkélkedett. (Az ötlet tulajdonképpen Lumière metódusa. Ő vezette be azt a rendszert, hogy abban az országban, ahol gépet és filmet adott el, operatőrei rövid riportokat készítettek s ezek a tulajdonképpeni reklámfilmek csalogatták be a nézőket az előadásokra.)

A Narten-féle vándormozi, Zeller Mátvás Elektro-Bioscopja, valamint az Edison Mozgófénykép Színház dicsekedett időközönként azzal, hogy a műsorán szereplő egy-egy rövid esemény „saját felvétel”. (Részint ezzel indult el a magyar filmgyártás, részint az Uránia Tudományos filmszínház illusztráció-filmjeivel, amelyek az elhangzott előadásokat kísérték.)

Vári Rezső dr. *Emlékiratok a magyar filmről* című munkájában így emlékezik meg az első idők mozifejlődéséről: „1896 évben két kísérlet történt. Herbst Samu a Rákóczi úton, a volt kis Rókus kórház épületében alapított mozgószínházat, egy vállalkozó pedig az Óbudavárban mutatott be kinematográfot. Mindkét vállalkozás rövidesen kimúlt. 1898-ban Décsi Gyula kapott engedélyt Óbudavárban tartandó előadásokra. Neumann és Ungerleider pedig 1898-ban a Velence kávéházban (Rákóczi út és Szövet-ség utca sarok). 1902-ben Fényes Márton a Városligetben sátmormozival telepedik meg. 1903. június 5-én Fisch Ferenc a szomszédban megnyitja a Royal Viót. Narten sátmormozija 1902-ben a Teleki téren nyílik és 1903-ban Winkler Lambert a Hungária körúton, az ottani piac közelében állít fel sátmormozit. Lifka 1903-ban Szabadkán és vidéken mozizik. 1903-ban

Moskowitz Benő a Kálvária téren nyit mozit. Neumann és Ungerleider, akik a Velence kávéházban nagyszerű üzletet csinálnak, Budán a Fő utca 71-ben és 1906. február 20-án Pesten az Erzsébet krt. 25. alatt nyitnak mozit, és a Rottenbiller utcában, a volt gyermekszínház helyiségében. 1906-ban Zeller Mátyás a Városmajorban, ugyanabban az esztendőben Bodó József a József krt.-on. (Ez azonban nem megy jól!) Fényesék a Rákóczi út 22. alatt és Budán nyitnak mozgósínházat, mindkettőt, mint a ligetit, Fortuna néven. 1908-ban Fényes Márton a városligeti sátor helyébe díszes épületet emel lakással. A szomszédban Fisch Ferenc The Royal Vio néven emel állandó épületet. Moskowitz Benő a sógora által épített díszes épületet foglalja el a Kálvária téren. Winkler Lambert 1908–1909-ben 1000 személyes nagy mozgósínházat épít. A mozgósínház nálunk a város pereméről terjed a város belseje felé.”

A *Mozgófénykép Híradó* 1914/47. száma szerint Magyarország nagyobb városaiban 1912-ben így festett a mozisztatika:

Újpest: 7, Pozsony: 5, Kolozsvár: 5, Szeged: 4, Debrecen: 3, Nagyvárad: 3, Miskolc: 3, Pécs: 3, Győr: 2, Brassó: 2, Szabadka: 2, Temesvár: 2, Arad: 2, Kecskemét: 1, Kassa: 1, Nyíregyháza: 1, Hódmezővásárhely: ?

Ezzel szemben a *Mozihét* 1916/25. száma szerint Budapesten 29 472 moziülőhely van s a napi előadások száma: 3 – a fővárosi statisztikai adatok így festettek.

1904-ben 7 mozi volt Budapesten, 1908-ban 50, 1909-ben 46, 1910-ben 115, 1911-ben 110, 1913-ban 114, 1914-ben 108 (más források szerint 105), ebből azonban csak 70 működött, 1915-ben 97. 1918-ban ez a szám visszaesett 77-re (ami 25 852 ülőhelyet jelentett!).

A *Mozihét* 1916/53-as száma szerint vidéken becslés szerint mintegy 670 mozi van.

A számok különben azt tanúsítják, hogy a mozi meghódította Budapestet. Ami a kerületi elosztást illeti, a kép imígyen fest 1913-ban: I. – 9, II. – 6, III. – 5, IV. – 3, V. – 6, VI. – 25, VII. – 27, VIII. – 22, IX. – 9, X. – 2.

A térkép elemzése azt mutatja, hogy Vári Rezső megállapítása helytálló. Sőt, azzal egészíthető ki, hogy Budán igen kevés filmszínház települt és a külső kerületek is meglehetősen gyéren voltak mozival ellátva. Annál elkeseredettebb konkurenciaharc bontakozott a belső városrészek utcáiban.

Természetesen a mozipark kialakulása a kép állandó módosulásával is járt. A *Mozgófénykép Híradó* 1915/3 száma közli, hogy 1907 óta 160 mozi szűnt meg. Ennek magyarázata, hogy a moziipart Magyarországon is ellepték az „aranyások”, akik a gyors meggazdagodásban reménykedtek. Szakértelem híján azonban terveik nem váltak valóra.

A fejlődési vonal tehát Lumière és társainak bemutatójától ívelt. Egyik megnyilvánulási formája volt kezdetben a technikai érdekesség bemutatása, a tudományos előadás illusztrálása. A kávéházi mozi nagyjában a

varieté szintet jelentette, míg a vándormozi fő vadászterülete lassan-lassan a főváros helyett mindinkább a vidék lett. Ahogy azután ott is a városjellegű településeken mozikat létesítettek, az ormótlan ponyvasátrak kihúzódtak a falvakba. A rendszer különben az volt, mint ma a színházak gyakorlatában, hogy az egy-egy városba, illetve a fővárosba települt vállalkozó „tájékol” vándormozikat is fenntartott, amelyek a környéket járták műsoraikkal.

A vándormozik a fokozatosan kiépülő állandó mozik konkurenciájának estek áldozatul. Nyilvánvaló, hogy a néző szívesebben kereste fel az időjárás viszontagságainak kevésbé kitett kőépületeket, mint a sátrakat. A kényelmesebb rögzített széksorok is vonzóbbaknak bizonyultak, mint lócák. Idővel tehát a szaklapokban kezdtek elszaporodni azok a hirdetések, amelyek vándormozikat kínáltak eladásra. Nem utolsó szempont volt az is, hogy a vándormozik technikai és film-ellátottsága mindinkább színvonaltalanná vált. (Az utóbbi magyarázata abban keresendő, hogy a műsordarabokat a húszadik század első évtizedében még örökáron vásárolták, azaz nem kölcsönözték, így a vándormozik már a kőmoziktól lejátszott filmeket vették meg olcsóbb áron, s azokat pergették szerte az országban, míg végképp tönkre nem mentek.) Részben ez az oka annak, hogy a korszak filmjeiből alig-alig maradt fenn valami.

Magyar Bálint a magyar némafilm története 1896–1918 című munkájában elemzi Budapest mozi térképét, s a felsorolásból kiderül, hogy az 1913-ban meglevő száztizennegynéhány mozgóből napjainkra mindössze 20 maradt meg. (Ezek az Alkotás, a Palota (ma: Diadal), a Heliosz (ma: Budai Híradó), Flórián (ma: Felszabadulás), Ujlaki, Elit (ma: Tanács), Tivoli (ma: Tinódi), Mozgóképek Otthon (ma: Művész), Walter (ma: Gorkij), Olympia (ma: Zrínyi), Sport kávéház, Fővárosi Nagymozgó (ma: Honvéd), Velence kávéház (ma: Tisza), Edison illetve Chicago (ma: Marx), Plutó (ma: Vasváry), Bodográf (ma: Bányász), Omnia (ma: Gutenberg nyomdászotthon), Eldorádó (ma: Nap), Népotthon (ma: József Attila), Tátra (ma: Balaton), Ludovika (ma: Akadémia). Ehhez még hozzá kell számítani az Uránia mozit, amely akkor még Uránia Tudományos Színház címen működött.

A korabeli cikkek és visszaemlékezések általában megegyeznek abban, hogy a mozipark csak relatíve (a vándormozikhoz képest) volt igazán korszerű. Kezdetben többnyire alkalmi helyiségekben létesültek, s csak kevés vállalkozó fektetett annyit az „üzletbe”, hogy különálló filmszínház épületet is építsen. Temesvárott például az 1909. május 1-én megnyílt Apolló mozi létesítési költsége kereken 100 ezer korona volt. (Igaz, 900 személyes nézőtérrel rendelkezett!)

A konjunktúra 1909 után virágzott. A mozik száma megduplázódott annyira, hogy a főkapitány hamarosan nem adott több moziengedélyt

illetve csak nagy összeköttetések révén. Természetesen, mint minden rendelkezést, ezt is ki lehetett játszani. Miután főútvonalra egyáltalán nem adtak engedélyt, a Nyugat mozi a Szobi utcai oldalra, a Royal mozgó a körút és a Dob utca sarkán a Dob utcára kérte s kapta engedélyét.

Ami azt illeti, nehezítette a helyzetet az, hogy nem tisztázták illetve nem dolgozták ki a mozgóképszínházak jogállását. A mozivállalkozó kezdetben mutatványos engedély alapján kapott vetítési jogot, ami azt jelentette, hogy rövid időközökben újítani kellett a papírt. Ez részben kényelmetlen, részben megalázó s nem utolsósorban létbizonytalanságot teremtő volt.

A mozi a Belügyminisztérium hatáskörébe tartozott. Erről a magyar filmszakma egyik fő jogi szaktekintélye, az újságíró Vári Rezső dr. emlékirataiban (*Emlékiratok a magyar filmről*) így ír:

„A moziengedélyt olyan rendelet alapján adták ki, amely a vásári mutatványosok engedélyét szabályozza. Ez a rendelet a kintornától a medvétáncoltatásig és a biribi játékig terjedően szabályozza a mutatványokat. A rendelet szerint azonban az ilyen vásári mutatványokra a rendőri engedélyt az illetékes elsőfokú rendőrhatóság (Budapesten a főkapitányság!) adja ki. Legfeljebb elsőízben négy hónap tartamára, amely meghosszabbítható ismételten is egy-egy hónapra. (Az engedély megadandó, ha az illető erkölcsi tekintetben nem esik kifogás alá és rendészeti akadályok nem merülnek fel. Hangsúlyozni kívánom, hogy az engedély megadandó, ha ilyen akadály nincs és meghosszabbítható, ha a rendőrség helyénvalónak találja. Ezt azért kell aláhúznom, mert ezeknek a rendelkezéseknek nagy és hátrányos befolyása volt a mozgóképszínházak fejlődésére. A proletár diktatúráig egyedül ez a rendelet szabályozta a mozgóképszínházak engedélyezését.”) (64573/901 BM)

Emellett a filmszakmában a következő rendeletek foglalkoztak a mozik működésével:

1907. november 12. – Főkapitányi rendelkezés a hangos, a zavaró reklám, az erőszakos kikiáltók és csalogatók ellen.

1908. április 4. – A tízperces szellőztetési szünet elrendelése az egyes előadások között.

1908. április 4. – Nem használható a mozi névben a színház szó! (Pl. Filmszínház!)

1911. október 18. – Nem szabad egyes előadásokat úgy reklámozni, hogy azt csak felnőttek tekinthetik meg.

1911. november 28. – A filmeket csak magyar felirattal ellátva szabad vetíteni. Idegennyelvű felirat csak a magyar mellett használható.

1913. január 29. – Ismét a szellőztetésről rendelkezés.

Az a tény, hogy a mozi a Belügyminisztérium hatáskörébe tartozott, különösképpen vidéken jelentett rendkívüli nehézségeket. A szakmai lapok időről időre rendszeresen beszámoltak a helyi túlkapasokról, betil-

tásokról, engedélymegvonásokról. Máramaroszigeten a rendőrkapitány betiltotta a mozit, mert rossz volt a zongorista, a film, a közönség. (*Mozihét* 1916 – 4. szám.) A kaposvári mozit 5 napra betiltották, mert több volt a néző, mint a hely a Lyon Leánál, s a közönség betódult (*Mozihét* 1916 – 7. szám). Amikor 1916-ban az Országos Közművelődési Tanács a mozit a Kultuszminisztérium hatáskörébe kívánja utalni, ugyanakkor javasolja a mozcenzúra behozatalát. A *Mozihét* 1916/15. számában Korda Sándor foglalkozik ezzel a memorandummal és megállapítja, hogy: „Az áttétel innen oda a rendőrruralom teljes megszűnését jelenti.”

A rendezetlen jogállás megváltoztatására próbáltak olyan javaslatot tenni, hogy a moziengedélyt kössék iparengedélyhez. Ezt a több ízben felmerülő megoldást, amelyet többek között Radó István újságíró is szorgalmazott Garami Ernő miniszterhez intézett nyílt levelében 1918-ban, Décsi Gyula, a szakma egyik legtekintélyesebb képviselője azzal utasította el, hogy a szóbanforgó ipartörvény, amelynek rendelkezéseit a mozira kívánják alkalmazni, régebbi, tehát nem illeszthető bele a javaslat, bár a mostani állapot (a mutatónyos státusz) sem tartható fenn. Új ipartörvény kellene! – ez a konklúzió. (Décsi Gyula nyilatkozata a *Mozgófénykép Híradó* 1919. február 9-i számában.)

A mozinak, kivált a tízes években, még a színház hatalmi konkurenciájával is számolnia kellett. Értendő ezalatt, hogy az új művészeti ág, a mozgófénykép természetesen csökkentette a színházi közönséget, mint ahogy napjainkban a televízió hat károsan a mozipénztárak bevételeire. Különösképpen megmutatkozott ez vidéken, ahol a színtársulatok igazgatói beadványokkal fordultak a helyi rendőrhatalmásokhoz a mozik korlátozása érdekében. Így születtek azután az olyan regionális rendelkezések, amelyek kimondták, hogy mozielőadások csak akkor tarthatók, ha a színtársulat nem játszik a városban. (Persze az érdeklődés csökkenését nemcsak a mozikonkurencia okozta, hanem a társulatok gyenge művészi színvonala, repertoárja is!)

Ez a jelenség – meg kell jegyezni – nem korlátozódott csupán a vidékre. A budapesti színházigazgatók is kísérleteztek a fiatal konkurens diszkreditálásával. Felléptek például a Nick Winter francia társulatának bemutatkozása nyomán elburjánzott szkeccs-divat ellen is.

A fejlődés egyik velejárójaként a nagy múltú, a magyar filmgyártás bölcsőjéül szolgált Uránia Tudományos Színház is alulmaradt a mozival folytatott versenyben. Az Uránis – mint ismeretes – berlini mintára, a Magyar Tudományos Akadémia III. (természettudományi) szakosztályának kezdeményezésére létesült. Első előadását 1899 novemberében tartotta, s egészen 1916 derekáig megmaradt eredeti hivatása mellett. Ekkor Szabó Ödön igazgató nyilatkozott a *Mozihét* 1916/43-as számában. A cikk címe: *Az Uránia renaissance-a*. A cikkben Szabó Ödön arról számol

be, hogy az eddigi tudományos iránynt népszerűsíteni kívánják. A tudomány mellett azonban cél a művészetek, az irodalom, a történelem népszerűsítése. Unalmas felolvasások, rossz vetítések helyett elsősorban írók és a legjobb művészek munkáit akarják bemutatni, minél több mozgófényképpel kapcsolatban. Cél: a mozi nemesebb irányzatának bemutatása, s így kényszeríteni a mozikat jobb ízlésre. Hetenkint négyszer – amint arról a *Mozihét* értesül – csak filmelőadásokat tartanak. 1929-ben azután végleg mozivá alakult át a vállalkozás!

Érdekes módon azonban, miközben a mozik száma ugrásszerűen megnőtt, megszaporodott a csődbemenő filmszínházaké is. A sűrűn települt mozik különösen a belső kerületekben egymás elől szívták el a nézőket. A tulajdonosok egymásra licitáltak, hogy állják a versenyt. Megnőtt tehát az előadások hossza egy órától kettőre, ugyanakkor ennek következtében a műsorok is megdrágultak. Kialakult az előadások rendszeres kezdési ideje, s nem lehetett akármikor bemenni.

1916-ban újabb tehertétellel kellett a filmszínház tulajdonosoknak számolni. Vázsonyi Vilmos képviselő a Székesfőváros Törvényhatóságában javaslatot tett az úgynevezett vigalmi adó bevezetésére. Igaz, ez csak később valósult meg, de hozzájárult az általános perspektíva elhomályosulásához. Az első világháború idején ugyanis emelkedtek az árak, nőttek a mozik terhei. 1910 táján (amint arról Vári Rezső dr. emlékiratai megemlékeznek) így festettek egy mozis költségei:

1. Bélyegilleték
2. Szegényalap díj (város, 10 ezer lakosnál nagyobb község) havi: 50 korona
3. Rendőri engedélydíj: havi 15 korona
4. Rendőri ügyelet díja (nagyobb mozinál: őrmester és rendőr, kisebbnél: rendőr) 2–5 korona napidíj.
5. Tűzrendészeti okokból vagy díszleteknél, személyi fellépésnél tűzoltói díj (egy tűzoltó), napi: 2–3 korona.
6. Ha a mozivállalkozó nem fizetett kereseti adót, úgy a bruttó bevétel 5 %-át fizette kereseti adó címén.

A legnagyobb tétel a lakbér, a filmkölcsonzés, a villanyáram és a személyzet volt. A filmbeszerzés költségei aránylag csekélynek bizonyultak. (A bérleti feltételek szerint méterenkint 1,5 fillér. Az átlagmozi részére 1000 méteres film esetén 15 korona a kölcsönzés, de hirdettek 10 koronáért is!)

A személyzet legfőbb kiadása a gépész volt. (Havi: 150–200 korona.) Zongoristát bármely összegért lehetett kapni. Ez jelentette a legkisebb tételt: havi 60 koronát. Pénztárosnő: havi 60 korona. A jegyszedő bére: napi 1 korona (meg a borralaló.)

A villanyáram költségeit az Áramszolgáltató Rt. a szövetség közbenjárására kedvezményes tarifában állapította meg.

További kiadások közé számított a takarítás, a fűtés, a reklám, a per-metezés.

Átlagbevétel: napi másfél telt házat véve (300 személyes mozinál): 450 korona. Kiadás: 100 korona.

A reklám a tízes években már általában a plakátot jelentette. Ez a pesti moziknál a *Mozihét* 1916-os becslése szerint 100 ezer korona lehetett. Maga az adat nem sokat mond, az azonban már egyet s mást elárul, hogy a költség 75 %-ban a nagy moziké!

Az általános drágulás egyik ismérve volt, hogy 1917-ben a vasutak fel-emelték a csomagszállítás díját. Az életbelépett új díjszabás 100 percenttel megdrágította a vasútexpresszt. Ez azt jelentette – állapítja meg a *Mozihét* 1917/47. száma –, hogy ha eddig egy filmküldemény szállítási díja Aradra 8 korona volt, a drágulás következtében ez az összeg éppen a duplájára, azaz 16 koronára emelkedett. S ha azt számítjuk, hogy hetenkint többször is vasútra adnak egy-egy szállítmányt, ez a különbség a mozgóképszínházaknak évente igen nagy tétel.

A kiadástöbbletet csak úgy háríthatták át, ha fokozatosan emelték a belépődíjakat.

Növelte a gondokat, hogy 1916-ban, amint arról a *Mozihét* 1916/4. számában Stark Lipót, a Székesfővárosi Elektromos Művek vezérigazgatója nyilatkozta, a villamosáram drágítását tervezték. Az áremelést karácsonyra el is fogadták.

A szakmai érdekvédelmi szervezetek természetesen mind a vigalmi adó, mind az áram díj emelése ellen felléptek. A *Mozihét* 1916/53. száma például teljes egészében közli „A vigalmi adó fellebbezés”-t. Erről a harcról valóságos haditudósításokat adtak ki a filmlapok. *Mozihét* 1916/4. szám: Akció indul a moztulajdonosok részéről a moziadó ellen. Ebben a tárgyban január 19-én értekezletet tartottak. 1916/18. szám: *Útban a pesti vigalmi adó!* (cikk); 20. szám: Vázsonyi Vilmos és Décsi Gyula a vigalmi adóról; 22. szám: Kedden kezdik tárgyalni a vigalmi adót. Sebő Béla tanácsjegyző és Décsi Gyula nyilatkozata; 23. szám: Tárgyalások a mozi vigalmi adójáról, A százalékfilléreket kikerekítik s az adóbehajtás egyszerűbbé válik (cikk), kész a tervezet (Sebő Béla székesfővárosi számvevőszéki tanácsos nyilatkozata). 4.szám: Egy millió koronát vár a főváros évente a moziktól. 51. szám: Megfellebbezték a vigalmi adót. A Magyar Kinematográfusok Országos Szövetségének akciója. 17. szám: Országos mozigyűlés lesz a mozienczúra szabályrendelet és a vigalmi adók dolgában. 19. szám: A vigalmi adó a küszöbön, villanyadó a láthatáron. Fedezik már a főváros deficitjét. (cikk). 20. szám: Vélemények a vigalmi adó-

ról: a) Borhegyi János, az Olimpia mozi tulajdonosa, b) Gerő Sándor, a Fővárosi Nagy Mozgó igazgatója, c) Siklósi Iván, a Projectograph Rt. főtítkára, d) Weiser Kálmán, az Est Mozgó tulajdonosa. 48. szám: Ungerleider Mór cikke: Halasszák a háború utánra a vígalmi adót! A vígalmi adó tervezete. A 80 fillér alatti jegyek nem esnek adó alá. 4. szám: Vázsonyi Vilmos a moziadóról. (A *Mozihét* munkatársának beszélgetése a nagy port felvert javaslat érdemi szerzőjével.) 30. szám: Vita a vígalmi adóról (jegyzőkönyv a Székesfőváros törvényhatósági bizottságának üléséről). 5. szám: A belügyminiszter a vígalmi adóról. (Pekáry Ferenc és Jalsoviczky Sándor tanácsos nyilatkozata) stb.

A közhiedelemmel ellentétben egyébként a mozitulajdonosok léptenyomon azt bizonygatták, hogy elmúltak azok az idők, amikor egy Narten állítólag szegényen jött Németországból, s egyedül a vándormozija jövedelméből vagyonos ember lett. Ezzel a hivatalosnak is elfogadott állásponttal vitakozott dr. Vári Rezső a *Mozgófénykép Híradó* 1915/30. számában, amikor felelt Boda Dezső főkapitánynak a rendőrségi kékkönyvvel illetve annak megállapításaival kapcsolatban. A Kékkönyv azt állította, hogy az engedélydíjak nem szállíthatók le, mert 1) jól ment az üzlet, 2) mert ezek a vállalatok a kulturális vállalatokat megillető díjtételeket fizetik s ezeknek nem lesz állítása, hanem felemelése volna a helyes. Vári ezzel szemben azt bizonygatta, hogy egyetlen budapesti mozi sem zárt számottevő nyereséggel, s 1914 decembere és 1915. július 1. között 92 moziból 14 szűnt meg. „Méltóságodat – szögezi le Vári – kétségtelenül az tévesztette meg, hogy a nagy előkelő mozik, amelyeket méltóságod látogat, tömve voltak. Ez lehet. De elsősorban 3–4 ilyen van. Ellenben a kis mozik szegény közönsége hadba vonult, és bizony nem jár moziba!”

Érdekes és szokatlanul érdes hang ez!

Vári különben a moziszakma álláspontját képviselte, amikor utóbb 1916. december 24-én azzal érvelt a *Mozihét*ben, hogy közterhekben évente 6 millió koronát fizetnek ki a magyar mozgóképszínházak az államnak.

Egész sajátos helyzet alakult ki a mozik és a sajtó viszonylatában. Ebben a korszakban ugyanis a kritika mint olyan szinte ismeretlen volt. A gyártóvállalatok vagy kölcsönzők egyszerűen megszövegezték a maguk reklámszövegét (kommuniké), amelyet a lapok némi változtatással általában leadtak. (Ezért természetesen fizettek a kiadónak!)

A *Mozgófénykép Híradó* 1915/46. száma például a hírlapok és a mozi című cikkében szemérveti a *Magyarországnak*, hogy hirdetéseket fogad el, de ugyanakkor a fizetett reklám mellett támadja a mozit (!). Sőt, a *Mozgófénykép Híradó* 1915/40. száma arról az esetről is beszámol, hogy a Corso mozi igazgatósága pert indított *Az Újság* című napilap ellen, mert az lerántotta Maria Carmi olasz színésznő filmjét. A mozi jogi képviselője a sajtótörvénynek arra a szakaszára hivatkozik, amely kimondja, hogy

kártérítési alap a sajtóközlemények okozta erkölcsi kár, ha nem is foglaltatik benne valamely büntetendő cselekmény. (A felfogásra jellemző, hogy a *Mozgófénykép Híradó* hozzáfűzi, *Az Újság* kritikájának hangja valóban erős volt!)

1917-ben újabb probléma borzolta fel a mozis kedélyeket: a kormány zárórendelete. Erről a *Mozgófénykép Híradó* 1917/8. száma számolt be. Az új zárórendelet és következményei címmel. Ezt követően május 13-án a 20. számban már vezércikkben foglalkoztak a helyzettel. (A zárórendelet megölte a mozit!) Természetes, hogy a hátrányos rendelkezés ellen a szakma fellépett. A Magyar Kinematográfusok Országos Szövetsége beadványt intézett Ugron Gábor belügyminiszterhez a záróra kiterjesztése ügyében. (1916-ban ugyanis 10 órában állapították meg a zárórát, s ezt sikerült egy órával későbbre kitolni.)

Vidéken rendre elmaradtak az utolsó előadások áramtakarékosági okokból. (*Mozihét* 1916/38. szám. Debrecenben csak két előadást tarthattak a mozik.) 1917-ben pedig elrendelték a szénrel, villanyárammal való kényszertakarékosságot, ami azt jelentette, hogy a mozik 17 napon át zárva voltak. Ugyancsak nem játszhattak Ferenc József halálát követően, s ekkor a szaksajtóban megjelentek olyan hangok, hogy a magyar hivatalos körök túlzott mértékű gyászt rendeltek el (Bécsben sem volt ekkora), s ez hátrányosan befolyásolja a mozisok anyagi helyzetét.

Mintegy a nehezedő helyzetet foglalta össze dr. Vári Rezső a *Mozgófénykép Híradó* 1917. február 25-i számában A magyar moziszakma fekete krónikája címmel. Ebben megírja, hogy 1916. december elsejével korlátozódott a devizaellátás, azaz megnehezedett a filmbehozatal. (A háború ténye kizárta az ellenséges országok termését, de a fizetési eszközök hiánya már a semleges illetve a baráti országokból történő behozatalt is nehezítette.) Tizenegy napig zárva kellett tartaniuk a moziknak ebben az időben Ferenc József halála miatt. (A gyász nemcsak anyagi kiesést jelentett, de a műsorkötések vonalán egész sor vis maiort eredményezett, s a vitákat végül tárgyalás útján kellett megoldani a mozitulajdonosok és a kölcsönzők között.) December 23-án rendeletet adtak ki, amelyben a háború megpróbáltatásaira való tekintettel megtiltották a luxuscikkek behozatalát. (A filmet is egyszerűen annak nyilvánították!) 1917 januárjában a világlítási áram fogyasztását korlátozták, s a rendelet megszegői ellen a legszigorúbban felléptek még akkor is, ha egyetlen árva villanykörtéről volt szó. Ezzel párhuzamosan 15 %-kal emelték a villanyvilágítás díját. Februárban kimondták, hogy a mozik csak délután 5-től este 10-ig tarthatnak nyitva. A MÁV a háborús erőfeszítésekre való tekintettel beszüntette a nem hivatalos küldemények szállítását, ami azt jelentette, hogy voltaképpen a filmforgalmazás szűnt meg (ezt utóbb részben feloldották).

Hasonlóképpen fekete tónusú cikk colt Décsi Gyuláé a *Mozihét* 1916/

50. számában. Ebben a mozgóképszínházak Ferenc József halála miatti helyzetét vizsgálva arra a következtetésre jutott a szerző, hogy a mozgóképszakma került válságba. Igaz ugyan, hogy a kölcsönzők és a mozik a gyász következtében előállott vis maiorokat pereskedés helyett egyezséggel oldották meg, de a perspektíva az, hogy emelkedik az áramköltség, az áramadó, a gázadó. Németországban gyártásszünet fenyeget és az árak emelkednek. Ha ennyi nehézség közepette nem marad meg ez a most előállott egyetértés, úgy elsöpör bennünket a világháború.

Ami a mozihelyárakat illeti, az 50 krajcáros kezdeti belépti díjakban az idők folyamán a következő változások állottak be. (Az összeállítás természetesen viszonylagos, mert különféle típusú filmszínházakról van szó!) 1908 szeptemberében Békéscsabán 4 üléses páholy 4 korona, támlásszék 80, kőrszék 60, zártszék 40, erkélyülés 50 fillér. Erkély álló: 30 fillér, a karzati álló: 20 fillér. Diákok és katonák belépti díja: 30 fillér. 1912-ben egy nagy moziban a páholy ára: 2 korona, a zsöllye: 1 korona, a támlásszék: 80 fillér, a zártszék: 60 fillér volt. Az Andrássy út 60-ban a Danton mozi (amikor 1912-ben Fröhlich János és Fodor Aladár átvették és Magyar Írók Mozija névre keresztelték) a *Pesti Moziban*, Korda Sándor lapjában, az 1912. november 23–30. számban a következő hirdetést tette közzé: Húsz százalékkal olcsóbban mehet Ön és társasága a Magyar Írók Mozijába, ha ezt a szelvényt átadja a pénztárnál. A M.I.M. (Fröhlich János és Fodor Aladár újságírók mozija az Andrássy út 60. alatt). Rendes helyárak: 8 személyes páholy: 8 korona, 6 személyes: 6 korona, páholyülés: 1.20 korona, zsöllye: 1 korona, zártszék: 80 fillér, I. hely: 60 fillér, II. hely: 40 fillér. Gyerekek a felét fizetik. E kedvezmény minden hétköznapra szól. A hirdetésen felbuzdulva az Akácfa utca 4-ben lévő Walter mozi is hasonló akcióval próbálkozott a *Pesti Mozinál* azzal a különbséggel, hogy „20 fillérrel olcsóbban ad a pénztárban fenntartott helyre szóló jegyet. Ez az utalvány (a *Pesti Moziban*) hétköznap egyszer érvényes!”. Radó István visszaemlékezése szerint (*A magyar filmgyártás a kapitalizmus idején* 30. oldal): „a mozijegy ára 30 fillértől 1.20–1.50 koronáig terjedt. A francia Pathé testvérek, amikor kölcsönzőfiókot nyitottak Pesten, méterenkint 3 filléért adtak naponta filmet kölcsön a mozisoknak, vagyis egy 1000 méteres műsor; amelynél hosszabb akkor kis mozikban nem létezett, 30 korona volt egy napra. Bródy Sándor ugyanakkor *A mozik elszaporodásáról* így ír a *Cinema* 1912. január 1-i számában: „Egy csomóban, egy városrészben – ahol nem a jómódúak laknak – hat nagy mozgóképszínházba néztem be. A népe mind. Övé a Jupiter (Dohány utca 73.), a Chikagó (István krt. 39.), az Aréna (Aréna út 74.), a Luna (Aréna út 19.), az Agor (Rákóczi út 66.) mozi. Tíz, húsz és harminc krajcárért övé a humor, a dráma, a história árnyéka.” 1916-ban, amint azt a *Mozihét* 1916/14. száma hírül adta, Tábori mozik a Böhm Ermolli hadseregnél, 11 mozi van. Vezető: von Delfini

Kundergraber József ezredes. Belépőjegy: 30, 70 fillér, 1 korona, 1 korona 50 fillér. A műsorokat a Philip és Pressburger, a Handl, a Schwartzberg cég ingyen adja. Játsszanak zsákmányolt szerb és orosz anyagot, amelyet a bécsi Krieger archívum bocsájt rendelkezésre. 1916-ban a miskolci Uránia moziban a páholyülés ára 1 korona 65 fillér volt, a fenntartott helyé 1 korona 10, a zsöllye: 88, a támlásszék: 66, a zártszék: 44 fillér. (Mérsékeltlen felemelt helyárak: 2 korona, 1 korona 60, 1 korona 20, 90 fillér, 60 fillér.) 1917-ben a nyíregyházi Diadal mozi árai: páholy: 2 korona, zsöllye: 1 korona 50, támlásszék: 1 korona 20, I. hely: 90 fillér, II. hely: 60 fillér volt. Év végén (*Mozihét* 1916/52) helyáremelés történt az elsőhetes mozikban: Uránia, Mozgóképek Otthon. A közép és drága helyek ára emelkedett 10–15 %-ot egészen 3 koronára. A közép helyeknél 10–20 fillér az árkülönbözet. A páholyoké 30 fillértől 1 koronáig drágult. A közép és olcsó mozik 10–30 fillérrel emeltek.

1918 decemberében a helyárak így festettek (általában): 3 korona, 2 korona 50, 2 korona, 1 korona 40, 1 korona. (A drágulás észrevehető, ha arra gondolunk, hogy Narten vándormozijában a visszaemlékezések szerint 40 krajcár volt a legdrágább hely!)

A mozik különben a színházakhoz hasonlóan a nyári évadra bezártak, és csak ősszel nyitották meg kapuikat. Hétköznap többnyire két előadást tartottak, s csak vasárnap és ünnepnapokon vetítettek folyamatosabban.

Állandó téma volt, hogy jó üzlet-e a mozi vagy sem. Fröhlich János például *Az Újság*ban cikket írt, s erre reflektál a *Mozgófénykép Híradó* 1913. január 12-i száma (Mozikrach Budapesten). Fröhlich ugyanis úgy vélte, hogy Budapest 140 egynéhány mozija közül a kisebbek megszűnnek, mert a felmerült kölcsöndíjakat, a pendlizés megszüntetését nem bírják el. A *Mozgófénykép Híradó* szerint sok a mozi, az a baj. Bécsben ugyanis 60, Berlinben 80 van! Fröhlich, aki maga is mozis volt, téved. A pendlizés megszüntetése a kis moziknál megszüntette az ádáz konkurenciaharcot. (Az adatok persze nem túlságosan pontosak, mert a *Világ* cikket írt, amelyet a *Mozgófénykép Híradó* 1912. január 28-án idéz illetve ismertet. Ebben *A magyar mozi című* cikkben a cikkíró elmondja, hogy míg Budapesten 110 mozi van, addig Bécsben 116. Igaz, hogy Budapesten 900 ezer néző, Bécsben 2 millió néző számára játsszanak.

Nagyjában a helyzet úgy alakult, hogy a gazdasági törvényeknek megfelelően az erősebb mozik fennmaradtak, a gyengébb tőkéjű vagy rosszul vezetett vállalkozások elhulltak.

Vidéken a század első évtizedének derekán nyíltak meg az első filmszínházak. Temesvárott 1908. június 27-én volt az első vetítés (*Mozgófénykép Újság* 1911. november 15.). 1909. május 1-én nyílt meg a 100 ezer koronáért létesített 900 személyes Apolló. Tulajdonosa Müller F.(erenc?). Ma már (1911-ben!) két mozi működik a városban. Kaposvárott (*Mozgó-*

*fénykép Híradó* 1911. december 1.) 1909-ben épült a 450 személyes Apolló. A városnak 26 ezer lakosa van. (A 450 helyből 40 az emeleti páholyülés.) A képnagság 3 x 4 méter. A tulajdonos Kozma Sándor. Az elmúlt hetekben 2 mozi is létesült. Korábban a vándormozik a várost elkerülték. Általában Pathé filmeket vetítettek, s a Pathé Journal-t. Néha egy hétig is (!) ment egy film. Napi két előadást tartottak (8 illetve 10 óráig). Szerdán, szombaton délután egy-egy gyéren látogatott gyermekelőadás is van. Vasárnap a programban 3 előadás is szerepel. Pécssett a Winkler vándormozoi játszott és vasárnaponként néhány kávéházi mozi ad gyenge programot. Szabadkán (*Mozgófénykép Híradó* 1911. december 15.) 80 ezer lakos van, erős bunyevác nemzetiségi perem s a mozilátogató közönség a mintegy 3000 főnyi intelligenciából tevődik. Vándormozik jártak itt, de nem arattak sikert. 1908-ban létesült az Uránia. Kassán (*Mozgófénykép Híradó* 1911. december 15.) városi mozi van, amelyet a Városi Szépitő Bizottság igazgat. Késmárkon (*Mozgófénykép Híradó* 1912. február 1.) a Szabad Lyceum tart egy mozgófényképes vetítőestélyt. Vasárnap 5-kor az úri közönségnek, 7-kor a munkásoknak, hétfőn 5-kor a diákoknak játszanak. (A városnak 8 ezer lakosa van s 1911-ben a kassai mozi játszott itt.)

Ami az erdélyi területrészt illeti, a meglevő legrégebb mozihirdetmények szerint 1898-ban Gyulafehérvárott, Erzsébetvárosban, Kézdivásárhelyen és Balázsfalván voltak filmvetítések. A gyulafehérvári, 1900. április 28-i előadást így hirdették: Az egész kontinensen egyedüli két villanygéppel működő Élő színjáték, életnagyságú cselekvő alakokból álló mozgó fényképek 300 négyzetlátnyi nagyságban, 3000 gyertyafénnyel világítva. Az összes gépek vezetését és a mozgó, élő fényképek bemutatását Benkő M. tanár személyesen eszközözi. Ahogy a szaklapok megemlékeznek róla, az egyik legkitűnőbb mozivállalkozó Tóth István Emil volt, aki 1907-ben indított állandó és vidéket járó vándormoziját még 1910-ben is nagy sikerrel és anyagi eredménnyel tartotta fenn. (*Mozgófénykép Híradó* 1908. január 18., 1910. március 2.) Az újság Tóth István Emilt a legnagyobb utazó mozgósínház tulajdonosnak nevezi, s közli, hogy 1200 férőhelyes mozgó színházat épített Brassóban, amelynek megnyitója 1908. november 28-án volt. A brassói Apolló Jordáky Lajos megállapítása szerint (*Az erdélyi némafilm gyártás története 1896–1930*) Erdély legnagyobb és legjobban menő, elsőrangú technikai berendezéssel felszerelt mozija volt. Tóth Emil egyike az ország legtekintélyesebb kinematográfusainak. Sok tekintetben úttörője az új, a réginél sokkal célravezetőbb felfogásnak. Ő is az elsők között volt, aki megmutatta, hogy a mozgóképszínházak iparszerű üzése is eléggé jövedelmező foglalkozás. Helyes tapintattal átlátta azt az úrt, amely a mozgósínház ipar és a filmipar között (legyen az gyártás vagy kölcsönzés) tátong. S ebből igen helyesen és gazdasági szempontból mély előrelátással vonta le a megfelelő konklúziót: kizárólag a mozgó-

színház ipar kultiválását vette fel üzleti programjába. Brassói mozija mellett – emlékezik meg róla az újságcikk – van egy nyári utazósátra, a legmodernebb és legpraktikusabb felszereléssel. (Ez pótolta a nyári jövedelemkiesést, amely a moziszünet következménye volt!)

Kolozsvárott 1899-ben már vetítettek, de a villanyt csak 1905-ben vezették be a városba. (Érthető, hogy a mozgófénykép színházak elterjedése erősen összefüggött a magyarországi városok villamosításával!) Nagyváradon 1906-ban, Aradon 1907-ben, Désen, Zilahon 1908-ban nyílt állandó mozi.

Kolozsvárott, ahogy arról Vitéz Tibor *A kolozsvári filmgyártás története* című kéziratában megemlékezik (20. oldal) Udvary András, Radák utcai kocsigyártó bérbevette a Wesselényi utcai Mezei Szálló (inkább kétes hírű vendégfogadó) nagytermét, oda padokat állított be, és megnyitotta a városban 1906 augusztusában az első mozit. Akkoriban Kolozsvárnak 60 ezer lakosa volt.

A terem végében vékony rabicfallal körülvett kis fürke állt, rajta két kis négyszögletes nyílás. Ez volt a gépház. Udvary valahonnan szerzett egy vetítógépet, s elkezdte játszani azokat a tízperces kisfilmeket, amelyeknek akkor Pali volt a sztárjuk. A megnyitó előadás színlapja így festett:

1906. augusztus 25-én. Első Kolozsvári Villamos Színház. Wesselényi Miklós utca 17., a Mezei Szállóban e célra díszesen átalakítva. Teljesen helybeli magyar vállalkozás. Megnyitó műsor: *A vihar áldozata* 4 képben, *Rossz kávé*, humoros jelenet, *A kellemetlen vendég*, *Más bűne*. 1. A bűntény elkövetése, 2. Egy nap a gyilkosság után, 3. A vélt bűnös üldözése, 4. Tetemrehívás, 5. A törvényszék előtt. Szünnapok – eredeti magyar felvétel. Csodalegyező, fantasztikus látványosság. Szirén, gyönyörűen színeztve. A magyar tulipánkert megteremtője. Korzó a budapesti Kossuth Lajos utcában. Látható mágnás asszonyaink színe java, a tulipánkert előharcosai, úgymint: Kossuth Ferenc, Wlasits Gyula, Ugron Gábor, Apponyi Albert gróf főuraink. Előkészületben a koalíciós kormány.

Vitéz Tibor hozzászói, hogy az elbeszélések szerint a hevenyészett mozi eleinte nem valami jól ment. Rossz szagú, piszkos kis odú volt, ahová jobb ember nemigen tette be a lábát. Közönsége nagyobbrészt suhancokból, bakákából s néhány cselédlányból állott.

Ugyancsak Vitéz Tibor számol be a második kolozsvári mozi megnyitásáról (22. oldal). „1907. május 8-án a Séta téri Újvilág nevű igen rossz hírű vendéglő helyiségében megnyílt a második mozi. S ide, ha ritkán is, de már ellátogatnak azok is, akik eddig a szórakozásnak ezt a fajtáját lenézték. Ez a mozi már tapintattal odabiggyeszté neve mellé a tudományos jelzőt. (Mint ilyen, utánzata a budapesti Uránia Színháznak. Ilyen alakult például Kaposvárott 1911. október 28-án.) A megnyitó színlap: Kolozsvári, tudományos Uránus Színház. Nagyséta tér sarok. Újvilág helyiség.

Kolozsvár, 1907. május 8-án. Bemutató előadás. Írta: Halácsy Endre, felolvassa: Erdős Béla. 59 vetített képpel. A budapesti tudományos Uránia Színház szíves engedélyével. Ezt követik mozgóképek, mégpedig: 1. Olasz lovaglóiskola Torre de Quintóban; 2. Kellemetlen meghívás; 3. Ajánljon nekem egy autóbilt; 4. A baleset. Ezen előadás díszelőadás keretében tartatik meg. Kezdeté délután 5-kor, vége 7-kor. A díszelőadásra jegyek nem árusíthatnak. Ezen program tart csütörtökön, pénteken és szombaton. Minden héten két felvonás iskolák és felnőttek részére.

...Október 7-én az Uránus átköltözik új téli helyiségébe, a Wesselényi utca 5. számú ház udvari helyiségébe.”

A második mozi már értett a reklámfogásokhoz, s nemcsak plakáton hirdette magát, de úgynevezett hírverő előadásokat is tartott, hogy közönséget toborozzon. Vitéz Tibor kutatásai alapján (*A kolozsvári filmgyártás története*, 25. oldal) plakátja így mutatott:

Uránus Színház. Kolozsvár. Wesselényi Miklós utca 5. szám. Mozgó fényképek. Műsor: 1907. október 19, 20, 21 és 22-én. Ma este 6, 7, 8, 9 órakor. Megnyitó díszelőadás. 1. Évezredes történetek; 2. A házasságközvetítőnél; 3. A lecsirizelt csákó; 4. Házibarát a ládában; 5. Úrnapi körmenet Bécsben; 6. Hitelező áldozata; 7. Tíz lány és egy férfi; 8. Éjjeli menedékhely; 9. Egy vidám éjszaka szomorú következményei; 10. Maria Antoinette (színes). Ugyancsak ma délután 5–6-ig szabad bemenetű, ingyen előadás.

1908. február 26-án nyílt meg Rózsa Lajos kolozsvári villanyszerelő mozija. (Ez Vitéz Tibor megjegyzése szerint már kezd megfelelni a kor tűzrendészeti követelményeinek.) A műsor Zigomár, Fantomas, Nick Carter és más bűnügyi filmek, izgalmas szerelmi drámák, természetes felvételek a világ minden tájáról, és Pali, a mozilátogatók kedvenc mulatatója. A megnyitó előadás színlapja:

(25. oldal) 1908. február 26-án Kolozsvári Apolló Színház. Mátyás király tér 26. Megnyitó előadás. *Halál egy rózsza miatt. Harc a rézbőrűekkel, Elvarázsolt sífon, Liszszaboni rémdráma, Szerpentintánc, A kaméliás hölgy, Az omnibusz tetején, Elvarázsolt kocsi, Örök ifjúság*. A műsor keretében fellép: G. Kápolnai Irén úrasszony, a budapesti Vígszínház tagja.

1908-ban kezdték a Ferenc József út elején építeni azt a három emeletes bérpalotát, aminek földszintjén már szakemberek által tervezett mozi rendeztek be... Itt nyitotta meg filmszínházát nádudvari Udvary András városi polgár.

*A Mozgófénykép Híradó* 1910. március 22-i száma megemlékezik arról, hogy itt nyílt meg 1910-ben az Uránia Színház, amely a Budapesti Magyar Tudományos Uránia kolozsvári színpada nevet viselte. Nagyméltóságú Molnár Viktor államtitkár úr, az Uránia elnöke személyesen nyitotta meg a Budapesti Uránia Magyar Tudományos Színház kolozsvári intéze-

tét. December 10-én díszelőadás keretében este 7 órakor került színre a Napoleon, amelyet Pekár Gyula országgyűlési képviselő írt és olvasott fel.

Erdélyben ettől kezdve gyorsan terjedt a mozikultúra. A nagyobb városokban általában 2–3 mozi működik, de a kisvárosok sem maradnak el az új találmány bevezetésével. 1910-ben Resicán például két kijáratú (tűzrendészetileg dícséretesen épített) mozi létesült, ahol tűz esetén a közönség kimenekülhetett gyorsan a helyiségből. 1911-ben a már említett Tóth Emil új, nagyszabású mozgófénykép színházat alapít Nagyszebenben, 1912 novemberében pedig már banktőkével (Egyesült Biharmegyei Bank) alakult Apolló Színház nyílik meg Nagyváradon.

Nagyszebenben, Besztercén, Nagykárolyban 1910-ben, Abrudbányán, Gyulafehérvárott, Nagyenyeden, Gyergyószentmiklóson, Szászvárosban, Déván, Szamosújvárott, Máramarosszigeten 1911-ben, Szatmáron, Fogarason, Karánsebesen, Lugoson, Kézdivásárhelyen, Erzsébetvárosban, Szászrégenben, Vajdahunyadon, Nagybányán 1912-ben, Marosvásárhelyen, Segesvárott, Csíkszeredán, Székelyudvarhelyen, Szászsebesen, Szilágysomlyón 1913-ban. Tordán 1914-ben nyílt meg állandó mozi – amint azt Körmendy Ékes Lajos *A mozi* című, forrásértékű kiadványa felsorakoztatja (Bp. 1915, 102–109 lap). A *Mozgófénykép Híradó* két ízben, 1910. március 2-án és 1913. június 18-án írt a Temesvárott épített mozirról. Itt a szakértelem s a mozi iránti érdeklődés szerencsésen találkozott. A bérelő és az építő ugyanis ifjú Ecker József műépítész volt, aki egy 900 férőhelyes, földszinttel, emelettel és páholyokkal, tűzbiztonsági szempontból 11 széles kijáratral ellátott és modern gépházzal felszerelt mozit építtetett. Az épület a várostól kapott telken létesült. Ennek ellenében a napi bevétel 10 %-át kellett befizetnie a városi számvevőségnek. A szerződés értelmében a mozi teljes berendezésével a megnyitástól számított öt év lejártával átmegegy Temesvár tulajdonába. Amikor 1913-ban Ecker kérte a szerződés meghosszabbítását, a városi tanács ezt elutasította, a mozit saját kezelésébe vette, mert a jövedelmet a szegények segélyezésére, a kórház újjáépítésére akarták felhasználni.

Akárcsak Budapestben vagy más vidéki nagyvárosokban, úgy itt Erdélyben sem nézték jó szemmel a színingazgatók a mozik elszaporodását. A váradi színház igazgatója Erdélyi Miklós (*Mozivilág* 1912. január 13. és *Mozgófénykép Híradó* 1912. május 13.) beadványokban ostromolta ezügyben a város vezetőségét és követelte a meglévő mozik megrendszabályozását.

1913-ban főként a *Pesti Hírlap* hadakozott. Az 1913. január 10-i számban például (r.s.) monogrammal *Harc a mozi ellen* címmel a vidéki színház érdekeiben hirdet harcot. Ellenérvül a *Mozgófénykép Híradó* (1913. január 12.) azt hozza fel, hogy nem lehet a kérdést szociális szempontból nézni, hiszen ma a film harmadfélezer családnak ad kenyeret, ha a 400 mozit csak 5–6 emberrel számoljuk (tulajdonos és alkalmazottak). Cáfó-

latul idézi Abonyi Árpád, Béldi Izidor, Molnár Ferenc, Murai Károly, Porzolt Kálmán, Ráskai Ferenc, Szomaházi István moziról szóló véleményét, akik éppen a *Pesti Hírlap* munkatársai.

Voltak bemutatómozik: a Mozgókép Otthon, az Uránia, az Omnia, később a Royal Apolló, a Corsó. Ezek fizették a legnagyobb kölcsöndíjat, ezek gondoskodtak a film reklámjáról (közönségreklám). Voltak ezenfelül másod, harmadrendű mozgóképek, a többiek pedig úgy játszottak, ahogy filmjük került. A premier színházak már abban az időben is éles harcot vívtak egymással, egyrészt úgy, hogy egy-egy filmet kizárólagos joggal kötöttek le, másrészt nagy műsorokat adtak (két sláger egy műsorban!), s ezzel elvonták a később játszó mozi közönségét. E harc egymás ellen és az utánjátszókkal folyt. A kölcsöndíjak enyhítése miatt a kisebb mozik pendliztek. (A kölcsönző olcsóbban adhatta a filmet, a mozisoknak pedig kevesebb kölcsöndíjat kellett fizetni.)

Érdeemes kitérni arra, Janovics Jenő dr. hogyan jutott el odáig, hogy színházigazgató létére felcsapjon mozisnak. A legvalószínűbb verziót Vitéz Tibor írja meg a kolozsvári filmgyártás történetéről szóló, forrásértékű munkájában (27. oldal). Eszerint: „1910-ben Janovics megnyitja a Színkört, de hamarosan be kell látnia, hogy az épület teljesen alkalmatlan színházi előadások céljaira. Mégis, két évadon át nem csekély ráfizetéssel kísérletezik ott. Igen valószínű, hogy e felismeréssel egy időben fogant meg benne a gondolat, hogy moziként hasznosítsa az elpuskázott építésű színházat.

...1912-ben (bár a telket a város azzal a kikötéssel adta, hogy az mindenkoron a magyar színház ügyét szolgálhatja csak) Janovics megkapta az engedélyt és bár nem a saját vállalkozásában, de mozit nyit Színkör Mozgó elnevezéssel.

Az akkori újságokban olvassuk, hogy Körössy Endre színházgazda megvált a színháztól és bérbevette a Színkört mozi céljára. Körössy volt az engedélyes, de mindenki tudta, hogy Janovics a vállalkozó tőkés és a mozit is ő irányította. Körössynek csupán adminisztrációs és elszámolási teendők maradtak.

A Színkör mozgnak igen jól bevált. Visszhangos mivolta mit sem zavarta a némafilm nyújtotta szórakozást. Főleg annak élénk műsorpolitikája vonzotta a tömegeket.

Erről a tevékenységről maga Janovics Jenő *A Hunyadi téri színház* című művének kéziratában így emlékezik meg (297. lap): „ugyanabban az időben, amikor nemzeti nyomokon a magyar filmgyártás megindult Kolozsváron a Kultuszminisztérium óhaja szerint, (!) mozgófénykép előadásokat rendszeresítettem a Színkörben. A hatalmas, 1200 nézőt befogadó helyiségben rendkívül alacsony: tíz filléres (!) helyárák mellett másfél órán át tartó előadásokat tartottam... Közegészségügyi, közbiztonsági,

tűzbiztonsági és művelődési szempontból egyaránt eszményi mozgófénykép színháznak bizonyult a Színkör. A közönség tízezrei látogatták nagy szeretettel ezeket az előadásokat.”

A szakma ennek persze kezdetben nem örült; amikor először híre terjedt annak, hogy Janovics mire készül, a moztulajdonosok nyugtalankodni kezdtek. (*Mozgófénykép Híradó* 1912. május 2., *Újság* 1912. szeptember 29., *Mozivilág* 1912. január 10.) Janovics maga azonban akkor még cáfolta a hírt, de a mozi 1912 október elején mégis megnyílt. A filmeket 10 tagú zenekar kísérte s a hirdetések úgy tájékoztattak, hogy ez az első mozi, amelyben nem lesz állandó bemenet, mert a ki és bejáráskelés zavarja a nyugodtan ülő közönség élvezetét.

Janovics fokozatosan építette ki a gyártó apparátusát párhuzamosan moziparkját. Vitéz Tibor feljegyezte, hogy az 1916-os esztendőben 3 mozija volt s ezek 39 955 korona jövedéki adót fizettek (158. oldal). A 70. oldalon pedig azt szögezi le *A kolozsvári filmgyártás története* című művében, hogy: „Ma már ellenőrizhetetlen, de eléggé megbízhatónak látszó közlések szerint 1918-ban Janovics Jenőnek 30 mozija volt az országban.”

A kedélyeket természetesen nemcsak az zavarta, hogy Janovics betört a filmbrancsba és terjeszkedett. Ez csak konkurenciát jelentett. Annál fenyegetőbb veszélynek mutatkozott az a tendencia, hogy vidéken városi kézbe óhajtják venni a mozikat. Fel-felbukkan egy másik hír is, különösen a tízes évek derekán – s ez mindennél jobban megrémíti a magánmozisokat: az államosítás. A szakma lapjai természetesen állást foglaltak a moztulajdon mellett. A *Mozihét* 1916/7. száma például *Vihar a Reichpost* körül címmel azzal a hírrel foglalkozik, hogy egy bécsi mozis levélben javasolta a filmipar államosítását. A cikk a magánkezdeményezés nevében ezt az ötletet elveti. A 49-es számban mintegy megnyugtatóan viszont a *Frankfurter Zeitung*ra hivatkozva közlik, hogy „Oroszország nem monopolizál”. A minisztertanács – teszik hozzá – ugyan elhatározta, 150 állami mozit állít fel az országban, de a meglévő magánmozikhoz nem nyílnak. A *Színházi Élet* Mozikronika rovata 1918/26. számában foglalkozik a témával (*A mozi államosítása ellen*). A fővárosban és az egész országban – írja a cikkíró – jogos és méltó felháborodást és izgatottságot keltett az a törvényjavaslat, amely a mozgószínházak és filmgyárak államosítását tervezi. Eszerint 1918. július 1-től kezdve új moziengedélyt csak községeknek és városoknak adhat a belügyminiszter; és két év múlva a mai mozik kártérítésre való igény nélkül átszállnak a városok és községek tulajdonába. Ez a törvényjavaslat egyik legszebb és legnemesebb kultúrtényezőnket semmisíti meg. A magyar filmipar tavalyi és jövő termékeit a *Színházi Élet* olvasói alaposan ismerik a lapokból. Ha a javaslatból törvény lesz, tetemesen csökken a filmipar művészi értéke, kivész belőle az individualitás, a mozgók előadásai is a legalacsonyabb nívóra süllyednek. A törvényjavaslat jövő filmgyára messze el-

marad a mai mögött, amely ma a legnagyobb költséggel, milliós befektetéssel, művészi hozzáértéssel eleveníti meg a magyar és külföldi klasszikusok műremekeit. A magyar napisajtó egyhangúlag tiltakozik a magyar filmművészet elnyomása ellen. Az egész közvélemény a legerélyesebben felemeli tiltó szavát az államhatalom jótalan és indokolatlan beavatkozása ellen olyan művészi ügyekbe, amelyek intézéséhez szürke állami hivatalnokok egyáltalán nem értenek, de elérik a legszebb és legnemesebb magyar iparág, a filmipar lejáratását. Tiltakozunk a jóízű magyar színházközönség nevében, amely a moziból kultúrát akar, nem pedig jövedelmi forrást. Az állam, a város eddig is alaposan részesedett a mozi jövedelméből, elégedjék meg továbbra is ezzel, ne tegye tönkre virágzó művészi iparágát, ne rontsa le a magyar filmművészet tekintélyét a külföldön, és ne semmisítsen meg olyan iparágat, amely kényeret és megélhetést nyújt írók, művészek és műszaki emberek számára. (A problémakörrel foglalkozik még a *Mozihét* 1917. április 15-i cikke: *A nagyváradi mozikat átveszi a város*, a *Mozgófénykép Híradó* 1917. május 13-i, 20. szám: *A vidéki mozik városítása*, valamint a *Mozihét* 1917. április 22-i írása: *A mozik kommunizálása* stb.)

### Adatok

Nyíregyházán kb. egy évtizede (tehát 1907 körül) a Korona Szállóban, annak dísztermében rendeztek mozielőadást. Nem sokkal később nyílt meg az Apolló. Hetente 2-szer, utóbb 3-szor játszott. Bérletje Dokupil és Antal volt. Utóbb évi 12 ezer koronáért megnyílt a Városi Színház Mozgó.

**MOZIHÉT** 1917. október 28./43. szám

Az Omnia mozi Hadifilm sorozatot mutat be monopolban.

1. *Turnopol visszafoglalása*, 2. *Áttörés Bukovinán*, 3. *Galícia visszavétele*, 4. *Háború a hóban I. rész*, 5. *Háború a hóban II. rész*, 6. *Ütközet a tengeren*, 7. *Repülőgépek esala*.

**MOZIHÉT** 1917. november 11./45. szám

A 20 esztendő Projectograph (alapítva: 1898 február) tulajdonosa a Royal Apollónak, a Tivolinak, az Odeonnak, a Tátrának és az újpesti Apollónak s főrszvényese az Omniának.

**MOZIHÉT** 1917. november 18./46. szám

A 830 személyes Uránia moziban egy héten át naponta 4 előadásban 23.240 ember nézte meg a *Gólyakalifát*. A 680 személyes Mozgóképek Otthonban 2 héten át napi 4 előadásban 44 080 nézője volt a *Szent Péter esernyőjének*. A 660 személyes Omniában egy héten át napi 4 előadásban 16 480 ember nézte meg a *Harrisson és Barrissont*.

**MOZIHÉT** 1917/48. szám

A Sátoraljaújhegyi mozi bérlői évi 40 ezer koronát keresnek!

**CINEMA** 1912. február 4.

Üzérkedés a moziengedélyekkel (cikk)

**CINEMA** 1912. február 4.

A Dohány utcai New York mozit, mely 2 hónapja nyílt, tulajdonosa, Kertész Ármin eladta.

**CINEMA** 1912. február 11.

Walter Nándor, az Apolló Színház igazgatója a napokban nyitja meg az Akácfa utca 4-ben moziját.

**CINEMA** 1912. február 25.

Reissmann Ármin, a Projectograph Rt. Üllői úti mozijának bérlője több adósság hátrahagyása után bezárt és ismeretlen helyre távozott.

**MOZHÉT** 1917. október 1.

1917. szeptember 22-én nyílt meg a Diadal mozi Nyíregyházán. Bemutató műsor: *A nap álka* Maria Carmival a főszerepben. (A Diadal Rt. igazgatója Kertész Zsigmond.)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. január 1.

Weisz Sándor, a szegedi Apolló Színház igazgatója Vas Sándorra magyarosította nevét.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. január 20.

Tóth Emil Brassóban két mozit tart fenn. Egy vándormozit és egy állandó 1600–1800 személyes télit.

Ifjú Ecker József 100 ezer korona befektetéssel létesítette a Temesvári Apolló mozit, amely 900 személyes. Ennek beosztása 1–4 hely és páholy. 12 földszinti, 14 első emeleti, 2 földszinti II. osztályú oldalpáholy van a moziiban. A gépházat az épület homlokzatán helyezték el.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. február 1.

(hír) Csuzán leégett a mozi.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. május 15.

(hír): Víz Ilona 12 éves pesztonka (Vörösmarty utca 43.) leugrott a II. emeletről, mert nővére elvitte a bérét és emiatt nem tudott moziba menni.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. június 1.

(hirdetés): Teljesen újonnan felszerelt mozgósínház sátor, 20 méter hosszú, 8 méter széles, saját villanyteleppel, más vállalkozás miatt 4000 koronáért eladó. Littauszky Pál. B. Szarvas

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. szeptember 1.

A hírheht Numerus clausus (cikk)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. november 15.

Kolozsvárott Udvari András Apolló moziája épül. Ennek falán reliefet helyeztek el, amely meztelen férfit ábrázolt. S ezzel kapcsolatban megtörtént a *Fügefalevel* című későbbi magyar film története. A puritán városbeliek fügefalevelet parancsoltak a szoboralakra.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. december 1.

Rendkívül figyelemreméltó hír arról, hogy a mozi a proletariátus mellé áll s a maga eszközeivel segít nyomorúságán. (A szöveg így szól: A Váci úton levő Szaturnusz mozi tulajdonosa 50 kilakoltatott Hétház-i lakó részére dalárdával egybekötött jótékony célú előadást hirdetett meg. 2000-en vettek rá jegyet, azonban a VI. kerületi kapitányság részéről Laky felügyelő betiltotta az előadást. Erre deputáció ment a főkapitányságra, ahol Pekáry főkapitányhelyettesnél sikerült kieszközölni a szokatlan előadás megtartását.)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1910. december 24.

A kölcsönzés nálunk ötletszerű, minden rendszert, üzleti elvet nélkülöz. Nincs szerződés ugyanis kölcsönvevő és kölcsönző között. Ha pedig van, úgy nem sokat ér. A filmszínház tulajdonos nem tudja, a kölcsöndíjért milyen minőségű filmeket követelhet. A kölcsönvállalatok féktelen versenye ugyanakkor leszorította a kölcsöndíjakat. Ezek nincsenek arányban a magas filmárakkal és a kölcsönző vállalatok horribilis fenntartási költségeivel. (Első heti műsor: 60–70 korona.) Rákfene a sűrű műsorváltás. Külföldön hetente cserélik a műsort, nálunk heti 3-szor, sőt olyan is előfordul, hogy harmadnaponként (?)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1911. március 15.

Idézi a *Pesti Hírlap* március 5-i számát (Molnár Ferenc a moziról).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1911. február 15.

*Dekadencia* (cikk arról, hogy rossz volt az idei szezon), majd a cikkhez a március 15-i s a május 1-i számban Borhegyi János és Róth József hozzászólnak.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1911. április 15.

*Zsolt úr és a mozi* (cikk). Írója a *Pesti Hírlap* munkatársával, Porzsolt Kálmánnal vitatkozik.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1911. május 25.

Budapest manapság moziváros, de a mozi nem megy jól. Erről szól az *Eladó mozik* című cikk.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1911. június 15.

*A mozisok társadalmi helyzete* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1911. szeptember 1.

*A reformokhoz* (cikk). Ez visszautal arra a javaslatra, amely az augusztus 15-i vezércikkben került nyilvánosságra: a heti műsorcseréről.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1909. december 1.

*A sajtó és a mozgóképszínházak* (cikk). Írója ebben elmondja: Az első években egyre-másra nyíltak a mozik, a filmeladási üzlet élénk volt. Később nagyobb tőkés vállalatok alakultak, s ezek a saját színházaikban lejátszott képeket tovább kihasználni akarva, kölcsönadták azokat a ki-sebb színházaknak. Ma 3–4 vállalat működik (nem számítva a kis üzereket). Ezek veszik a gyárosoktól, a többiek innen kölcsönzik.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1909. december 1.

A Dohány utca és Király utca sarkán megnyílt a Király mozi.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1909. július 15.

A Városmajorban leégett Zeller Mátyás két éve ott működő sátor mozija.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1908. december 1.

Brassóban 1908. november 28-án megnyílt az Apolló mozi.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1909. május 1.

Klotz Károly, a Projectograph Rt. volt alkalmazottja a Fehérvári úton megalapította a Simplon mozit.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. október 12.

Október 8-én Szegeden megnyílt a Corsó mozi, a Kossuth Lajos utcában. 850 személyes. Igazgató: Vass Sándor.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. október 19.

Sándor János belügyminiszter levele egy erdélyi kislánynak arról, hogy nem tiltják meg a gyerekek mozibajárását. (Ez különben vissza-visszatérő téma volt. Egyfelől a helyi rendészeti szervek akadékoskodtak s valósággal vadásztak a szülői felügyelet nélkül mozizó gyerekekre. Másrészt az elővigyázat valóban szükséges is volt, hiszen a műsorok egy része valóban nem 16 éven aluliak számára készült. Külön problémát jelentett, hogy a különböző erkölcsvédő egyletek, főúri hölgyek újra meg újra mozitilalmat szerettek volna kierőszakolni a gyermekekre vonatkozóan. E harc egyik apostola gr. Apponyi Albertné volt.)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. október 19.

*A kávéházi mozik* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. október 19.

Szekszárdon Grünfeld Miksa a Garay téren új mozit építtetett. A 600 személyes filmszínház október 29-én nyílt meg. (A dátum későbbi hírben található meg.)

Bronyai Lajos a Világ mozi igazgatója.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. november 2.

Meghalt Geissler Károly, az Andrásy mozi társtulajdonosa.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. november 9.

November 7-én Kecskeméten megnyílt a Kecskeméti Városi Mozgóképszínház mint a budapesti Uránia fiókja.

A Projectograph Rt. mozijai az Apolló, a Tivoli és az Odeon.

*A mozi* címmel műsorlapot létesítettek.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. december 14.

Budapesten 9 színház, 15 varieté és 115 mozi működik.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. január 7.

Boda Dezső főkapitány szerint 121 mozi van s 26 elvi engedélyes.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. január 21.

Megszűnt a Magyar utcai Belvárosi mozi (tulajdonos: Gelb Malvin, aki valószínűleg azonos az ismert virágkereskedővel!) és a Petőfi téri Kammam mozi. Ez utóbbi tulajdonosa Romeiser Ferenc mérnök körülbelül 10 ezer korona adósságot hagyott hátra.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. január 28.

Az Akácfa utcában megnyílik Walter F. Nándor mozija. (A dátum február 4., de a mozi csak március 2-án nyitott.) Igazgató: Walter F. Nándor és Paulini Béla író, konferanszié, a Gyöngyösbokréta későbbi igazgatója, a *Háry János* szövegírója (1881–1944). A mozi 350 személyes.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. április 7.

Dr. Vári Rezső cikke: *Hogyan lett Budapest moziváros?*

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. május 12.

*A vándormozi* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. június 16.

*Új mozgófénykép színházak a Rákóczi úton* (cikk)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. június 23.

Klotz Károly az újvidéki Apolló Színház igazgatója átvette a zuglói Napoleon Színházat és a mozgót június 22-én megnyitotta.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. augusztus 25.

Roschka Gábornak, a temesvári Grand Lyria vállalat és gépgyár vezetőjének több vándormozija van.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. szeptember 15.

A Royal Nagy Mozgó kölcsönosztálya napi 15 koronáért műsort kínál napi 20 koronától feljebb 1 hosszú slágerképpel.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. október 27.

Megnyílt az átépített Mozgóképek Otthon. 600 néző fér el benne s 20 páholya van. 8 tagú zenekar játszik benne. Igazgatója: Décsi Gyula.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. november 3.

(hirdetés) Bérbeadó Hódmezővásárhelyen a Fekete Sas szállóban az 1600 személyes Apolló Színház. Esetleg eladó vagy társ kerestetik. Évi bér 3000 korona. – Bozók Imre hirdetés.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. november 17.

1912. november 9-én megállapodás a mozikban a heti kétszeri műsorcsereéről. Életbelép: december 2-án.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. november 24.

1912. november 21-én megnyílt a váradi Apolló mozi. Új bérlő: Székely Jenő, az Uránia igazgatója és Boros Jenő lapkiadó.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. december 8.

Írók a moziról. (Ábrányi Emil, Béli Izidor, Bíró Lajos, Braun Sándor, Fényes László, Földes Imre, Garvai Andor, Ignóty, Lengyel Meny-

hért, Miklós Andor, Molnár Ferenc, Szomory Dezső, Porzsolt Kálmán, Rákosi Viktor.) Igaz, az írók egy része újságíró.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1912. december 22.

Keleti Lajos (az Edison filmvállalat igazgatója) cikke: *Kölesővállalatok és mozgószínház tulajdonosok.*

**SZÍNHÁZI ÉLET** 1916/27. szám

A mozgószínházak nyitása (cikk) A budapesti színházak nyitásával egyidőben megnyílnak a nagy pesti mozgószínházak kapui. Elsőnek a Mozgóképek Otthon nyílik meg (augusztus 28-án). Szeptember 2-án a Royal Apolló nyílik meg egy hatalmas amerikai filmújdonnással, a *Boston Caesarjával*, majd szeptember 4-én az Omnia kezdi meg előadásait a *Sárkány* című fantasztikus drámával...

**SZÍNHÁZI ÉLET** 1918. október 6–13/40. szám 49. oldal

Megszűnt a Velence kávéház, ahol Budapesten először mutattak be mozgófényképeket, és a helyébe került egy impozáns külsejű mozi, a Phönix mozi a Szövetség utca sarkán, szemben az állandóan zsúfolt Fővárosi Nagy Mozgóval. Mindegyik mozi más műsort mutat be. A Phönix 400 személyes. Katona Jenő: *Szerelmem a film* (kézirat) 10–11. oldal

1899-ben Petrik István a monori járásból engedélyt kért mozgófényképek bemutatására. A kérvényt a monori főszolgabíró terjesztette fel az alispánnak, az alispán a belügyminiszterhez. (Engedélyszám: 83.867/1899. Megkapta: 1899. augusztus 27-én.)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. január 19.

*A moziüzérkedés* (cikk). A bérleti rendszer új szemlélete szerint a tulajdonos, akinél az engedély van: marad. A vevő pedig „bérlő” a mozit. A rendőrségi felfogás szerint ugyanis 1) a mozivállalat = felszerelés + üzem, 2) engedély. Az első átruházása megánjogi ügylet, ebbe nincs hivatalos beleszólás. Az engedély viszont átruházhatatlan!

**KISPEST-PESTSZENTLŐRINCI LAPOK** 1906. november 25.

Katona Jenő idézi *Szerelmem a film* című kéziratában (20. oldal): A Tepli féle Villamos Színház (hirdetése) november 25-én megnyílik. (A hirdetés 24-re is ad műsort!) 600 személyes, fedett, vízmentes pavilon, saját locomobil, 60 amperes dinamó, 6 ívlámpa, 300 izzó, 2500 gyertyafényű reflektor.

Ezen vállalat ez idényi eladásait megtekintette Budapesten 56 ezer, Kispesten 20 ezer, Újpesten 14 ezer, Vácott 12 ezer, Esztergomban 18 ezer és Győrben 8 nap alatt 10 ezer látogató. A hirdetés bekonferálja a pikáns, csak felnőtteknek szóló „úri estélyeket” felemelt helyekkel. Vasárnap az előadások folytatólagosak. Alíráás: Tepli Nándor Budapestről. A kispesti Piac téren három hétiig működtek. Utolsó előadás: december 16-án. Programjukban szerepelt a chicagói színházézés.

**KISPEST-SZENTLŐRINCI LAPOK** 1906. június 3.

Idézi Dr. Katona Jenő a *Szerelmem a film* című kézirat 17. oldalán.

A Tepli-féle Elektro Bioscop hirdetése: A kispesti Piac téren szerepel a „feltűnően javított kinematográf”. Az előadások „külön e célra épített és legnagyobb kényelemmel berendezett csarnokban” lesznek, továbbá „a legelső ilyenmű vállalat, saját gőzdinamó locomobillal van ellátva és fényesen kivilágítva”. A hirdetést, amely az első három nap részletes műsorát közli, Tepli Nándorné tulajdonos írta alá „mély tisztelettel”. A június 3., 4., 5. napi műsor: I. Orosz-japán háború 5 képben: 1. 1203 méteres domb elfoglalása, 2. Ütközet a Yalu folyónál, 3. Port Arthur veszedelme, 4. Jelentei nagy csata (halottrablók a csatatéren), 5. Orosz-japán élet-halál harc; II. A két anyós; III. A vihar áldozata; IV. Az arany tyúk, 5 képben, óriási színezett mozgófénykép: 1. A szerencsés nyerő, 2. Az elvarázsolt tyúkvetrec, 3. Rövid gazdagság, 4. A megbüntetett zsugori, 5. Apotheózis gyönyörűen színeze; V. A párizsi szépségverseny (színes); VI. A megbüntetett lepkevadász (gyönyörűen színeze); VII. Egy katona levele; VIII. A dinnye hatása (humoros); IX. A párizsi altiszt tragédiája és halála (8 képben): 1. A mulatóhelyen, 2. A kaszárnyában, 3. Mint betörő, 4. A szökés, 5. A becsületrontója lakásán, 6. Az elfogatása, 7. A lefokozása, 8. A börtön és a halál; X. Egy gigerli kalandja a vasúti kocsiban (humoros); XI. A nővadász (humoros).

Helyárak: I. hely: 60 fillér, II. hely: 30 fillér, III. hely: 20 fillér, gyerekeknek 10 éven alul: 20 fillér.

**SZÍNHÁZI ÉLET** 1918/41. szám – október 13–20.

A spanyolnátha miatt a rendőrség szóbeli rendelete alapján a mozgószínházak csak két előadást (első és harmadikat) tarthatnak. A közbeeső második előadás helyett szellőztetni kell. A rendeletet az érintettek sérelmesnek tartották és ezért október 13-ig a mozikat zárva tartották. Amennyiben a járvány terjedése nem szűnne meg, nincs kizárva, hogy a mozik a következő héten is zárva lesznek.

**SZÍNHÁZI ÉLET** 1918/50. szám – december 15–22.

A budapesti mozik január 6-ig kötelesek a jelenlegi korlátozások mellett játszani. (Délután: 4-től 6-ig és 8-tól 10-ig.)

**MOZIHÉT** 1916/23. szám

Moson megyében 15 éven aluli gyerek kísérő nélkül nem mehet moziba Hegyi Miklós alispán rendeletére. Indoklás: sok a detektívdráma.

**MOZIHÉT** 1917/33. szám

Felemelték a rendőri inspekción díját. A közrendőr nem 3 korona 40-et, hanem 6 koronát kap. S miután az inspekción tartama hat óra, vasárnaponként, amikor a legtöbb mozgóképi színház hét óra tartamban tartja előadásait, 12 korona fizetendő. A lap megjegyzi, hogy nem a rendőröktől sajnálják a pénzt, de úgy vélik, ha a közrendőri fizetések valóban alacsonyok, úgy azt kiegyesíteni nem a magánfelek zsebéből kell.

**SZÍNHÁZI ÉLET** 1918/7. szám 47. oldal

Wekerle Sándor miniszterelnök mint pénzügyminiszter leiratot intézett Décsi Gyulához, a Mozgóképszínház Tulajdonosok Országos Szövetségének elnökéhez, amelyben köszönetet mond a mozgóképszínházaknak és filmgyáraknak a VII. hadikölcson körül kifejtett eredménydús és önzetlen támogatásukért.

**MOZI** (Miskolc) 1916/4. szám – október 8.

Apolló, Uránia kezdési ideje: 6, 1/2 9

**MOZI** (Miskolc) 1916/15. szám – december 24.

Hubert János cikke: *A mozi Miskolcon* (A Buzavásár téren sátorban működött a Bioscop. 1912. január 1-én a Weindlich udvarban megnyílt az Apolló. Alapító: dr. Sándor Alfréd. 1913-ban Fazekas Jenő és Miklós vették át a mozit, majd 1914 júliusában megalakult az Apolló mozgószínház Rt.)

Az Apolló igazgatója (1916 december) Veres József, az Urániáé Kertész Zsigmond.

**MOZI** (Miskolc) 1918. december 2.

Helyárak emelkedtek: 3 korona, 2 korona 50, 2 korona, 1 korona 40, 1 korona. Az előadások kezdete: 1/2 7, 1/2 9, vasárnap és ünnepnap: 1/2 3, 1/2 5, 1/2 7, 1/2 9.

**MOZIHÉT** 1918. november 10.

*Ürsek a budapesti mozik* (cikk).

**MOZIHÉT** 1918/46. szám

*Mozisok tanácsa = mozisok kartellje* (cikk).

**MOZIHÉT** 1916/1. szám

Gábor Dezső: *Jegyzetek a moziról* (a mozi-színház konkurencia) – cikk.

**MOZIHÉT** 1916/1. szám

Armuth Náthán (nagybányai mozis): *Reflexiók és tapasztalatok* (cikk) ... A magyar film méregdrága, sőt megfizethetetlen. Ezt részemről nem az előállításnak, a technikai dolgokra fordított kiadásoknak, hanem a művészek óriási honorációjának tulajdonítom. A magyar színművészet anyagilag túlbecsüli magát, s oly magas árat szab filmen való fellépésének, hogy nem kell azon csodálkozni, ha a magyar film túl drága. A kereskedők világában csak a konzumáru hozza a hasznot, s így van a szakmában a filmmel is... Az 1915-ös év reánk, mozisokra a terhek horribilis emelkedését jelentette (helyár emelése, filmkölcsonzók emelték a műsordíjat). Csökkent a közönség, s bár az ár magasabb, kevesebb a jövedelem. Kiadásaink aránytalanul emelkedtek. Drágaság!

A műsorokat illetően erkölcsileg kötelezve vagyunk a közönséggel szemben bármely áron is a legjobbat beszerezni. Ennek túlnyomó részben maga a sajtó az okozója. A közönség követeli, hogy amiről olvasott, azt

lássá is... Ki vagyunk szolgáltatva a kölcsönzőknek. Nincs deficit, de bizony haszon se!

**MOZIHÉT** 1916/1. szám

Új mozi Nagykőrösön. Weisz Jenő szállodabérlő a szálloda nagytermében vetít. Ez a második mozi a városban.

**MOZIHÉT** 1916/3. szám

*A mozikvítikák dolga* (Décsi Gyula, Ungerleider Mór nyilatkozata).

**MOZIHÉT** 1916/3. szám

Karánsebesen elkészült a 600 személyes mozi, amelyet a város épített. Dr. Franenkel Béla, a lugosi Olympia mozi tulajdonosa 25 évre bérbevette. Örvedetes, hogy a háborús mozimegszűnések után új létesítéséről is lehet olvasni.

**MOZIHÉT** 1916/6. szám

Rendőri túlkapások Besztercebányán és Kiskunfélegyházán

**MOZIHÉT** 1916/7. szám

A besztercebányai mozis panasza (levél)

**MOZIHÉT** 1916/9. szám

Mozicenzúra Szegeden, mozitalalom Aradon (cikk)

**MOZIHÉT** 1916/9. szám

*Filmmúzeumot Budapestnek!* (Írta: Magyar Miklós székesfővárosi bizottsági tag.) Jelentős pedagógiai, történelmi, városi szempontból. Három éve indítványozta ezt, s a közgyűlés el is fogadta.

**MOZIHÉT** 1916/10. szám

Örvös János: *Új mozi Nyíregyházán* (cikk).

**MOZIHÉT** 1916/12. szám

Gerőffy J. Béla (későbbi rendező) a Kecskemét Városi Mozgóképtár titkára 1916. április 1-től az Eger Uránia Mozgóképszínház titkára.

**MOZIHÉT** 1916/11. szám

Lendvai Zoltán az ungvári Uránia mozi igazgatója (hozzászól a *Mozihét* ankétjához: *A moziengedély*).

**MOZIVILÁG** 1913/46. szám

Sárvárott mozi nyílt: az Új Uránia (november 8-án). Tulajdonos: Palkovits István, eddig kisebb mozija volt.

**MOZIVILÁG** 1918. szeptember 15.

*Ész, érvelés és tapintat* (A magyar közigazgatás dzsungeléből) Cikk a cenzúráról.

**MOZIHÉT** 1916/13. szám

Illés Jenő filmjét, a *Szulamithot* (Kinoriport), amelyet április 1-én mutatnak be, a Royal Apolló 9 napra kötötte le.

**MOZIHÉT** 1916/14. szám

Fenyő Sándor a kecskeméti Városi Mozgósínház tulajdonosa.

**MOZIHÉT** 1916/14. szám

A Szabadkai Városi Színházat (ideiglenes intézmény a régi leégett helyett) konzorcium mozi számára kibérelte. Április 24-én nyit. Beosztás: 8 hónapig mozi, 4 hónapig színház. Program: csakis nívós filmek. Művészeti vezető: Katona Béla, a *Bácsmezei Napló* szerkesztője.

**MOZIHÉT** 1916/14. szám

Siklósi Iván, a Corsó mozi igazgatója lett a Projectograph Rt. új főtitkára.

**MOZIHÉT** 1916/14. szám

Az Omnia e hó 12-én Rt. lett. Igazgatósági tagok: Ungerleider Mór, Cantor Ferenc, Roboz Imre, Dr. Szücs Ernő, Gerő Gyula, Dr. Gelléri Miklós.

**MOZIHÉT** 1916/18. szám

Betilították a nyíregyházi mozit. Félévig nem játszhat a színtársulat miatt.

**MOZIHÉT** 1916/18. szám

47 ezer korona Arad jövedelme a moziadóból. 3 mozi van itt. Bruttó jövedelem: 470 ezer korona. Napi: 1205 korona, egy mozié tehát: 360. Ez jó! A háromból két mozi (Apolló, Uránia) talán a két legnagyobb az országban.

**MOZIHÉT** 1916/18. szám

A pesti mozikban 30 ezer férőhely van.

**MOZIHÉT** 1916/20. szám

Weiser Kálmán az Est mozgó tulajdonosa, Gerő S. Sándor a Fővárosi Nagymozgó igazgatója.

**MOZIHÉT** 1916/21. szám

Nagyváradon el akarják tiltani a gyerekeket a mozilátogatástól.

**MOZIHÉT** 1916/23. szám

Nyilatkozat: a Projectograph Rt. közli, hogy Zwirschitz Károly, a zombori Aréna mozi tulajdonosa körlevélben akarja az „Arany sorozatot” bojkottáltatni, mert mi tönkre akarjuk tenni a mozisokat. Az igazság az, hogy potom áron akart filmet. Zsarolás és rágalmazás miatt feljelentettük.

**MOZIHÉT** 1916/24. szám

Filmcenzúrát és gyermeklátogatási tilalmat akar a Főváros segítő bizottsága. Elnök Fejérváry Imréné bárónő.

**MOZIHÉT** 1916/24. szám

Dr. Éles Béla, a Projectograph Rt. igazgatója a hírek szerint érdekeltiséget vállalt az Omnia Mozgókép Palota Rt.-nél.

**MOZIHÉT** 1916/25. szám

Budapesten 29.472 moziülőhely van és napi 3 előadás.

**MOZIHÉT** 1916/25. szám

Lesz-e hatása Fejérváry báróné indítványának? (Gyermeklátogatási titalom a mozikban)

**MOZIHÉT** 1916/47. szám

Vári Rezső dr.: *Új és feltámadt mozgók* (cikk).

**MOZIHÉT** 1916/49. szám

A győri mozisabályrendeletet nem hagyta jóvá a belügy. A város akart a jövőben mozijogot adni.

**MOZIHÉT** 1916/50. szám

A kiskunfélegyházi Apolló Mozi felvételt készített a király temetéséről. A kópiákat forgalomba bocsájtja.

**MOZIHÉT** 1916/52. szám

Szabadkán 1/2 10-kor, Szentesen 11-kor este zárják a mozikat.

**MOZIHÉT** 1916/31. szám

Egy képtelen indítvány (Preussische Jahrbücher-ben Erich Schlaikjer újságíró ötlete): Államosítsák a német mozgóképszínházakat!

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/27. szám – július 5.

Kármán Béla: *A nagy mozikról* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/27. szám – július 5.

*Budapest filmmúzeuma* (Magyar Miklós javaslata).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/29. szám – július 19.

Kármán Béla: *A filmmúzeum* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914. július 15.

Rózsa Izidor, az Elit mozi igazgatója e hó 22-én leugrott a IV. emeletről.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/31. szám – augusztus 2.

*Háború és mozi* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/39. szám – október 4.

*A székesfőváros filmmúzeuma* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/51. szám. – december 27.

Vas Sándor cikke: *A vidéki mozik és a háború*

*A filmmúzeum* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/19. szám – május 10.

*Tönkrement mozik* (cikk).

*A monopol fogalmához* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/22. szám – május 31.

Új mozi nyílt Beregszászon, a Royal (május 25.).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1914/12. szám

*A színészegyesület és a mozi* (cikk).

*Főpapok és a mozi* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/ 10., 11. szám

*A székesfőváros filmmúzeuma* (cikk). A főváros filmmúzeumának első bemutatója a Mozgóképek Otthonban. Kb. 1500 méter Kinoriport és Thália filmet vetítettek.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/29., 30. szám

A Népoperából mozit akarnak csinálni. Emiatt a Magyar Kinematográfusok Országos Szövetsége 26-án értekezletet tart.

*Consummátum est* (vezércikk – emiatt).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/31. szám – augusztus 1.

*Mozisok a Népopera ellen* (cikk).

*A temesvári pendlizés* (Dr. Gábor Dezső ügye).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/32. szám – augusztus 8.

Apróhirdetés: Mozgóképszínházhoz ezer koronával társat keresek. Értekezni: Veres Pálné utca 30. – *Ruhatisztító* (glossza).

A szövetség a Népopera ügyében memorandumot készít a belügyminiszterhez. Dr. Vári Rezső még meg is szerkesztette.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/35. szám – augusztus 29.

*Hogyan vélekezzünk a mozi szabályrendeletek ellen?* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/38. szám – szeptember 19.

*Mi lesz a Népoperával?* (A bérlő csoport visszalépett.)

Erlemann Ádám Újverbáson mozit nyitott.

A Projectograph Rt. október elején megnyitja a Rottenbiller utcában az Odeon mozit.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/41. szám – október 10.

Körözik Eötvös Nándor (Ferenc) Sz. 1894. római katolikus vándormozi tulajdonost a Heller cég (Hermes) 200 koronát meghaladó értékű filmjének eltulajdonításával. (Szombathely. 1915. szeptember 29. Kir. Büntetőtörvényszék vádтанácsa.)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/43. és 44., 45., 47.

Sziklay Arnold: *Az első budapesti mozi*

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915. október 31.

Szombaton este nyílik meg a Projectograph új mozija, a Royal Apolló.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/45. szám – november 7.

*A Népopera mozilerve újra feléled.*

Október 30-án nyílt meg a Royal Apolló. Jelen volt Boda Dezső főkapitány és Bárczi István polgármester.

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/47. szám – november 21.

Vári Rezső: *Kismozik veszedelme* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/50. szám – december 12.

Pék Dezső cikke: *Az ideális mozi.*

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1915/52. szám – december 26.

*Dr. Schreiber Emil rendőrtanácsos a mozikról*

*Folytatólagos előadás vagy egyes?* (ankét)

*Három mozi nyílt vidéken* (Kömlő, Barczarozsnyó, Kiszvárd).

*A mozi* (recenzió Körmendi Ékes Lajos könyvéről).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. február 9.

*A városi mozik* (a cikk a magánkezdeményezés mellett szól).

*Mozi és mozis* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1913. február 23.

*A gyermekek mozibajárása* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1918/30. szám – július 28.

Mit mondott Décsi Gyula az államosítási törvényjavaslatról, Wekerle nyilatkozatáról és a bankok bérleti tervéről? Magyarországon egy vállalat van, amelynél 3 részvénytársaság 8 moziját kezelik. (Wekerle olyan tröszt beállítású vállalatokról szólt, amelyeknek 10–15 mozija van. Kb. 300 mozi van, amelybe 2–3 család fektette a vagyonát. A 600–700 mozinak kb. 3–4000 tulajdonosa van.)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1919/4. szám – január 26.

Iparengedélyhez kötik a mozit. A mozi a Kereskedelmi Minisztérium hatáskörébe kerül. Az 1884. é. XVII. tc. hatályát kiterjesztik a mozikra. (Az 1918. november 10-i számban Radó István nyílt levele Garami Ernőhöz ebben a kérdésben.)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1919/5. szám – február 2.

Moziipar és kormánybiztosság. (A kereskedelmi minisztérium jövő terve.)

*Amerikai tőke a moziiparban* (cikk).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1919/7. szám – február 16.

*A rendőrség hajlandó moziengedélyeket adni* (Dr. Schreiber Emil főkapitányhelyettes nyilatkozata).

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1919/8. szám – február 23.

Ismét kísért a rém... A kormányhoz egy Ruttkai nevű állítólagos áhírlapíró (?) tervezetet nyújtott be arról, hogyan lehetne a mozikat egyszerűen kommunizálni.

Városi tervek a pesti mozikról. (Beszélgetés Preusz Porosz Mór szerkesztővel, a Munkástanács delegáltjával.)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1919/9. szám – március 2.

Kommunizmus Rákospalotán. A rokkantak birtokukba akarták venni Kovács Péter moziját, a Colosseumot. (Író: Pánczél Lajos)

**MOZGÓFÉNYKÉP HÍRADÓ** 1919/10. szám – március 9.

Megnyílik március végén a József körút 70-ben a Fészek mozi. Bemutató előadás: *Sundal*.

**MOZIFUTÁR** 1914. április 24.

Sikeres gyermekelőadások Kecskeméten. Fenyő Sándor mozgósíntéza kísérletet tett, hogy rendszeres délutáni gyermekelőadásokat tartson. Hasonlóan sikere van ugyanennek az aradi Apollóban.

**MOZIHÉT** 1917. április 22.

Kalmár József (Arad) *A vidéki mozgósíntépszínházak jövője*.



- A mozgófénykép (Kozma Sándor) 1
- A cseh film formanyelve (Marie Benesova) 41
- A filmmontázs (Sz. A. Tyimosenko) 66
- Propaganda és film (Szlágyi Ágnes) 109
- Jelek a filmben (Horányi Oszéb) 119
- A tér-idő jelölése (Jerry Lee Salvaggio) 133
- elemi KÉPTAN elemei (Szlágyi Gábor) 153
- Filmgyártás és -kölcsonzés Magyarországon 1896–1919 között (Ábel Péter) 169

