

HA  
4.810  
1998/1  
OSZK

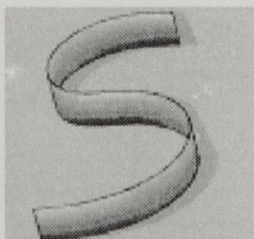


HA 4810

# *A mozgófénykép, 1913*

*Mozgás – kép*

*Metaforák*



FILMSPIRÁL

11

IV. évfolyam (1998) 1. szám  
Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával

*Szerkesztőbizottság:*

Györfly Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

*Olvasószerkesztő:*

Szűcs Katalin

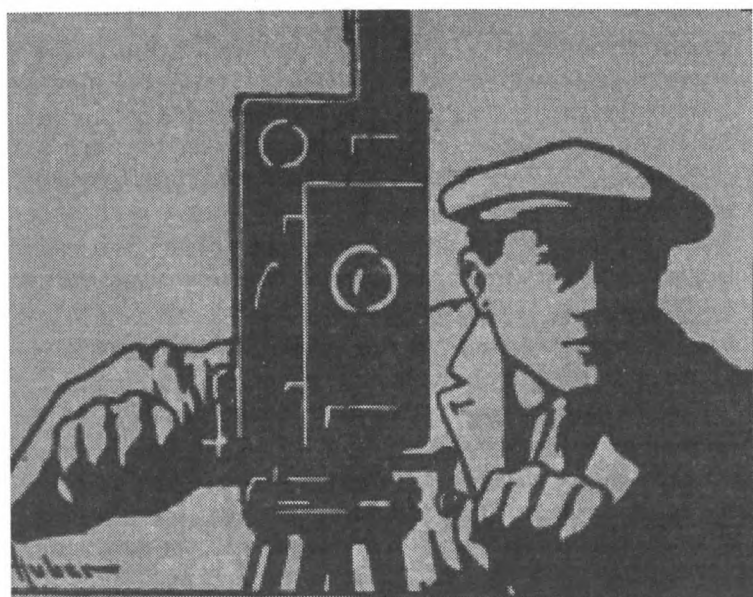
ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral



BECK SZILÁRD:

A MOZGÓ-  
FÉNYKÉP

RA:  
K 1.20

## A mozgó fénykép

### ELŐSZÓ.

*A mozgófénykép, mint kitűnő oktató és szórakoztató eszköz, az egész emberiség érdeklődését vívta ki magának.*

*Ez az általános elterjedés indított arra, hogy a mozgófényképelőadásokat látogató magyar közönséget a kinematográfia alapelveivel megismertessem a végből, hogy így a lényeg felismerése által e nagyszerű találmány szellemi értékének emelésére buzdítsam. Ha ezt csak némileg sikerül is elérnem, úgy munkám már nem veszett kárba.*

*Szerény művem tehát a nagy közönség részére van szánva, bár helyenkint megszólalni valót a szakember is talál benne.*

*Ismertetéseimmél általában saját tapasztalataim vezettek és ezeket csak egyben-másban egészítettem ki F. Paul Liesegang: »Handbuch der praktischen Kinematographie« és H. Lehmann: »Die Kinematographie« című műveiből.*

*Budapest, 1913. június hóban.*

*A szerző.*

### I.

#### A MOZGÓFÉNYKÉP ÁLTALÁBAN.

A mozgófénykép előállításához az egymásután következő pillanatfelvételeknek egy megszakítatlan, hosszú sorozat szükséges; a sorozatot alkotó egyes képeket a fényképező gép szünet nélkül, gyorstüzelő ágyúként készíti. Ha az így nyert képeket szemünk előtt megfelelő gyorsan elvonultatjuk, létrejön a mozgókép, mely azután az illető jelenet minden felvett mozzanatát hűen visszaadja.

Figyelemmel kísérve egy mozgófényképező gép működését, észre kell vennünk, hogy minden egyes felvétel után egy-egy rövidke szünet áll be. A felvételek ugyanis – miként az ismert »Kodak« gépeknél – fényérzékeny filmszalagra készülnek; csakhogy itt a film-

szalag jóval keskenyebb és aránytalanul hosszabb alakot vesz fel. Az orsóra felcsavart filmszalag a fényképező »objektív« lencse mögött szalad le az orsóról és gombolyodik ismét fel egy másik orsóra, a mely mozgás közben történik a felvétel. Minden egyes felvételnél a film egy rövid pillanatig állva marad, gyorsan megvilágítatik, azután egy meghatározott hosszúsággal – ugrásszerűen – továbbvitetik úgy, hogy a felvett képek apró kis közzökkel egymás után sorakozzanak. Így a filmszalagon az apró fényképecskéknek százait, sőt ezreit kapjuk.

A film továbbítása egyik felvételtől a másikig, akármilyen gyorsan történjék is az, mégis csak egy kevés időt vesz igénybe. A mi ez idő alatt történik, azt a gép nem fényképezi le; a mozgás tehát, melyet kinematografikusan felvettünk, csak egyes részleteinek sorozatban való fényképezése által van megőrizve.

Mozgófényképek bemutatása legcélszerűbben vászonra való vetítéssel történik, mert ezáltal az erősen megnagyított képet egyszerre sokat szemlélhetik.

A mozgófénykép-felvételek ilyen visszaadásánál a vászon természetesen szintén nem megszakítatlanul folytatódó mozgással, hanem csak az illető jelenet egyes mozzanatainak gyors egymásutánban bemutatott képsorozatával van dolgunk. A film a vetítésnél is ugrásszerűen halad a vetítő-lencse mögött; minden egyes kép magányosan – mint állókép – vetítettik a vászonra, ahol egy rövid pillanatig állva marad, hogy azután nyomban helyet adjon az utána következő másik képecskének.

És mi mégsem az egyes képek százait, vagy ezreit látjuk egymástól különállva, elválasztva, hanem csupán csak egyetlen képet: egy megszakítás nélkül egybefolyó jelenetet, akár csak a természetben. Mi ennek az oka?

A magyarázatot szemünknek egy tulajdonságában, mondhatni tökéletlenségében kell keresnünk. Ha ugyanis szemünk egy benyomást felvesz, például ha egy tárgy előttünk hirtelen felvillan, úgy egy bizonyos idő szükséges ahhoz, hogy a kapott benyomás öntudatunkba jusson, vagyis hogy róla tudomást vegyünk. Ezért a szem a felvett

benyomást nem ereszt rögtön szabadon, hanem egy rövid ideig, ha mindjárt csak a másodpercnek egy tört részéig is, fogvatartja.

Mozgassunk például sötétben egy izzó gyufaszálat ide-oda. Lassú mozgatsáznál egy tovahaladó, mozgó világító pontot, gyors mozgatsáznál azonban már nem pontot, hanem tüzes csíkot fogunk látni, mert a szem a tüzes gyufaszál különböző helyzetéről nyert benyomásokat egymástól elkülöníteni többé már nem képes, azok egybefolynak és a fénylő csík látását idézik elő.

Még egy példa. Mozgassuk nagyon gyorsan fel és le közel szemünk előtt kinyújtott tenyerünket s nézzünk közben a forgalmas utcára. Minden úgy fogunk látni, mint máskor és nem vesszük észre, hogy szemünk most kívülről csak részleges benyomásokat kap. Nem látunk az emberek és a járművek mozgásában megszakítást, miként annak szemünk szabályszerű eltakargatása által okvetlenül be kellett következnie. Ugyanígy van ez a mozgófényképeknél is. A mi felvétel alatt a gép előtt történt, az a felvevő-gép részletképek által csak részlegesen örökítette meg. Ha a vetítésnél a részletképek megfelelő gyorsan következnek egymásra, úgy szemünk az egyes képeket szétválasztani, megkülönböztetni már nem tudja, azok egybeolvadnak és a mozgás a képen éppen olyan fontos lesz, mint volt a természetben. Tehát a mozgóképek csodálatos hatása tényleg szemünknek egy csalódásán alapul. Hogy a filmszalag továbbításának milyen gyorsasággal kell történnie, hogy t. i. szemünk egy séges, megszakítatlan benyomást kapjon, arra a tapasztalat a mesterünk, a mely azt mondja, hogy másodpercenként 15–20 képet kell bemutatnunk. Természetesen éppen olyan gyorsan, mint a bemutatás, kell a fotografikai felvételnek is végbemennie, mert különben a mozgás természetellenes lesz. Ha a felvételnél másodpercenként például csak 10 képet készítünk, a vetítésnél ellenben ugyanannyi idő alatt 20 képet mutatunk be, úgy minden mozgás kétszer nagyobb sebességgel fog megjelenni, mint ahogy az a valóságban történt és egy sétáló ember szaladni – egy szaladó ember eszeveszetten száguldani fog. Mozgófénykép-előadásokon ezt a hibát gyakran tapasztalhatjuk

A mozgóképek szemlélésénél a képnek több sajátos tulajdonosságát lehet észrevenni. Ilyen az egyes képeknek pillanatszerű *felvil-lanása*. Honnét ered ez, mi okozta ezt a sokszor igen kellemetlenül ható jelenséget?

Előbb megállapítottuk, hogy a mozgóképek szemünknek egy csalódásán alapulnak; gyors egymásutánban képek hosszú sorozatát mutatjuk be, miközben minden kép egy igen rövid pillanatilag állva marad és csak azután lesz az utána következővel felváltva. Valahányszor a filmszalag egy képpel tovább halad, mindannyiszor működésbe lép egy zárószerkezet, mely a vetítést egy pillanatra megszakítja. A vetítést felfogó vászon tehát ezalatt a rövid idő alatt sötétben marad, mert a film továbbmozdulását – a képváltási folyamatot – szemünk előtt el kell takarni, vagyis minden egyes kép után egy rövid sötét szünetnek kell következnie. Szemünk – ha csalatkozik is azáltal, hogy az ugrásszerűen következő képeket egységes, megszakítás nélküli mozgó képnek véli látni – mégis észreveszi, hogy valami nincs rendben, valami más itt, mint a természetben való nézésnél: észreveszi a világos és sötét állapot közötti váltakozást.

A ki a szem előtt mozgatott kéz kísérletét – melyről előbb beszél-tünk – megpróbálta, hasonló villanást figyelhetett meg. Hajtsuk vég-re még egyszer e kísérletet: mozgassuk fel és le nyitott tenyerünket közel a szemünk előtt először lassan, majd gyorsabban! Látni fogjuk, hogy a kéz lassú mozgatásánál a villanás erősen észrevehető és kellemetlenül hat. Minél gyorsabban történik azonban a mozgatás, annál kevésbé zavar. Nekünk tehát egyszerűen csak gyorsabban kell a kinematográf-gépet hajtánunk, hogy a villanás gyengébb legyen. És valóban, ez a legegyszerűbb segítőeszköz egy erősen villanó ki-nematográf számára. Csakhogy ennek van nagy hátránya is: a moz-gás a vetített képben természetellenesen gyors lesz és a bemutatás maga sokkal hamarabb ér véget. Ha ezen segíteni akarnánk, a fel-vevő-gépet is megfelelően gyorsabban kellene működtetni, úgy, hogy másodpercenként a szokásos 15–20 kép helyett 40, vagy en-nél is több képet vehessünk fel. Ez lehetséges volna ugyan, de ak-kor egy és ugyanazon jelenet felvételéhez kétszer-háromszor

hosszabb filmszalagra volna szükségünk, ami a film nagy drágasága miatt gazdasági szempontból mellőzendő.

Más módhoz kell tehát fordulnunk a villanás legyengítésére. S erre elég egyszerű megoldásnak kínálkozik a következő eljárás. Tegyük fel először, hogy 15 képet mutatunk be egy másodperc alatt. Tudjuk azt, hogy minden kép rövid ideig áll és azután tovább ugrik. Az állvamaradásra és továbbugrásra tehát a feltételezett esetben minden egyes képnek összesen  $\frac{1}{15}$  másodperc áll a rendelkezésére. Tegyük fel továbbá, hogy a készülék a kép váltására épen annyi időt igényel, mint a meddig a képet állva tartja. Ekkor a vásznon a világos és sötét állapot váltakozása egyenlő mértékű lesz, mert minden kép  $\frac{1}{30}$  másodpercig áll, mely után egy ugyanilyen hosszú sötét szünet következik. Egy kinematográfnál, mely ilyen »tempó«-val dolgozik, ugyancsak erős villanást fogunk észlelni. Ezen tehát az álló-idő hosszabbítása és a sötét szünetek rövidítése által kell még segíteni és ebben rejlik épen a feladat megoldása. A készüléknek minél gyorsabban kell a képeket váltania, hogy a sötét időközök rövidek legyenek és a képek megfelelően hosszabb ideig állva maradjanak. Vegyük fel, mint előbb, hogy az állvamaradásra és képváltásra összesen  $\frac{1}{15}$  másodperc használódik el. Ha már most a szerkezet ebből félidő helyett csak  $\frac{1}{5}$  időt fordít a képváltásra, úgy  $\frac{4}{5}$  idő marad a kép álló helyzetére, vagyis a váltási folyamat ekkor  $\frac{1}{75}$  másodpercet igényel, míg az egyes képek  $\frac{1}{19}$  másodpercig állhatnak. Ilyen tempónál a villanás már jelentékenyen gyengébb lesz és nyilvánvaló, hogy ez még jobban is gyengíthető, ha a készülék még gyorsabban vált! Ezt célozza a váltást eltakaró fénylezáró berendezés tökéletesítése is.

A képváltakozást ugyanis egy fényzárólap takarja el szemeink elől. Abban a pillanatban, mikor a váltási folyamat megkezdődik, a zárólapnak már az egész filmképet el kell takarnia, de csak akkor nyílhatik ismét ki, ha a váltás már teljesen bevégeződött. A zárás és nyitás természetesen szintén kíván bizonyos időt, a mely a sötét szüneteket hosszabbítva számunkra ismét csak veszteséget jelent. Fontos tehát, hogy a fénylezáró-berendezés a zárásra és nyitásra minél kevesebb időt igényeljen, vagyis minél tökéletesebb legyen.

A mozgófényképnek egy másik szembeötlő tulajdonsága a rezgés vagy »vibrálás«, a mikor a kép ahelyett, hogy nyugodtan egy helyben maradna a vásznon, fel és alá ugrál. Ez igen kellemetlen jelenség, mely csak akkor szűnne meg teljesen, ha a készülék tökéletes pontossággal váltana, azaz: minden kép egészen pontosan a előbbinek helyére kerülne. Ezt elérni igen nehéz, mert, amint tudjuk, a gyors képváltás azáltal jön létre, hogy a film egy hirtelen rántást kap és e lökészerű továbbításnál a lendület következtében azon lesz, hogy kelletténél valamivel tovább csússzék. Ha ez ellen nem teszünk semmit, akkor a vetített mozgókép vadul fog elöttünk táncolni.

A vibrálást elkerülendő a filmet mozgása közben le kell fékeznünk, ami rúgók által történik. E rúgók nyomást gyakorolnak a filmre és megrögzítik azt abban az állásában, melyben vetítjük. De könnyen belátható az is, hogy ez a rögzítés annál nehezebb, minél hirtelenebb a film továbbbrántása, vagyis minél gyorsabban vált a készülék.

A vibrálásnak, vagy rezgésnek lehet oka egyébként a gép egyes lényegesebb részeinek esetleges »játéka«, vagyis nem elég pontos illeszkedése is. A gépnek tehát feltétlenül pontos kivitelűnek kell lennie; de ezenkívül még tartósan is legyen felépítve, hogy hosszabb használat után se váljék hasznavehetetlenné.

A gép erős felépítése már azért is szükséges, mert szerkezetének igénybevétele a korábban említett »villanás« gyengítésére igényel gyorsabb »tempó« előállítása által fokozódik.

Nagy fontossággal bír végül minden érdekelre nézve a drága filmszalagok kímélése. Itt is érvényes az az elv, ami a szerkezetnél áll, hogy t. i. az igénybevétel nő a tempóval. A kinematográf-szerkesztőnek ügyelni kell tehát arra is, hogy a filmszalag, a továbbító-mű által vezetve, semmiféle sérülést ne szenvedjen.

Mindazon tapasztalatok, melyeket a kinematográf-szerkesztés terén éveken át összegyűjtöttek, ma már az összes követelményeknek nagy mértékben megfelelő készülékek előállítását teszik lehetővé.

Mielőtt azonban a kinematográfok szerkezeti leírására térnénk át, a filmszalagot kell közelebbről megismernünk.

## II. A KINEMATOGRÁF-FILM.

A vetítési célokra alkalmas kinematográf-film egy hosszú, keskeny celluloidszalag, mely egyik oldalán fotografikai réteggel van bevonva. A réteges oldalon sorakoznak a képek és pedig egyik közvetlen a másik után. A filmszalag szélességére és a képek nagyságára nézve ma már egységes nemzetközi méretek szolgálnak alapul, melyeket Edison a ő »kinetoskop«-jánál használt először és pedig: a film szélessége 35 milliméter, a képek rajta 25 mm szélesek és 19 mm magasak.

Egy méter hosszú filmre tehát több mint 50, egy 20 méter hosszú szalagra 1000-nél is több kép kerül. Ha másodpercenként 15–20 képet mutatunk be, úgy egy 20 méter hosszú filmszalagrésznek bemutatási ideje körülbelül egy perc. Több száz méter hosszúságú filmszalagok manapság már nem mennek különlegesség számba.

Az 5 mm széles, szabad csíkok, melyek a képek jobb és baloldalán található, szabályos sorrendben következő lyukakkal vannak ellátva úgy, hogy minden kép jobb és baloldalára 4–4 lyukacska esik. Ez a lyukasztatás az u. n. »perforáció«, melynek igen nagy szerepe van a film továbbmozgatásában. Nevezetesen a hengerek, melyeken a film szalad, széleiken apró fogakkal vannak felszerelve. E foggal belekapaszkodnak a perforációba s a filmszalagnak meghatározott mértékű biztos vezetést szolgáltatnak azáltal, hogy az egyszerre mindig csak egy-egy képecskének megfelelő 4–4 lyukkal tolják előbbre.

A filmszalag eme rángatásszerű továbbításának ugyanis, miként az a megelőző fejezetből már ismeretes, a legnagyobb pontossággal kell végbemennie, ha a vászonképnek hihetetlen mértékű ugrálását el akarjuk kerülni. Ezt a következő példából ítélhetjük meg. Tegyük fel, hogy a vetítendő 20 x 25 mm nagyságú filmkép a vászonon 4 x 5 méter nagyságot érjen el; ez esetben éppen 200-szoros nagyítással lesz dolgunk. Ha már most képváltáskor a film a gépben kelleténél csak  $\frac{1}{2}$  milliméterrel kevesebbet, vagy többet csü-

szik, akkor ez a hiba a vásznon szintén 200-szoros nagyításban jelenik majd meg és a vetített kép a fentiek értelmében éppen 10 centimétert fog az előbbi kép helyétől eltérni, ami a szemlélőkre nézve ugyancsak kellemetlen lesz.

És ez igen könnyen állhat be, ha figyelembe vesszük még azt, hogy a filmszalag a légköri nedvesség – vagy hőmérsékletváltozásokhoz képest maga is megnyúlni, illetve rövidülni képes és a filmtovábbító szerkezet fémalkatrészei sem mentesek a hőváltozások okozta tágulástól és összehúzódástól. Az ilyen elváltozások, bármilyen kicsinyek legyenek is, végeredményben – különösen az utolsó képeknél – igen érezhető hibát idéznek elő, ha a minden képnél ismétlődően visszatérő azonos lyukasztással ki nem egyenlítettnek. A különféle gyártmányú filmeknek képmagassága sem szokott tökéletesen egyenlő lenni. Ez a különbség a felületes vizsgálatnál néha észre sem vehető, de azonnal szembe ötlük, mihelyt két különböző film hosszabb darabjait egymásra helyezük; a lyukak és képek ilyenkor mind jobban és jobban eltolódva – nem fedik egymást. Itt is kiegyenlítő szerepe van a perforációnak, ez teszi lehetővé két ilyen különböző filmnek egy és ugyanazon készülékkel való kifogástalan vetítését, ha a perforáció mindkettőnél bizonyos pontosság határain belül azonos. A perforációnak tehát nagy befolyása van a képváltás pontosságára, a jó bemutathatásnak ezen elengedhetetlen kellékére. Hogy a filmnek a fényképetek magában foglalt réteges oldalát karcolások vagy másnemű sérülések ellen lehetőleg kímélni kell, azt követeli egyrészt ezen rétegnek érzékenysége, de másrészt és különösen az a cél, hogy a vetítésnél tiszta vászonképet kapjunk. Ugyanis a filmnek pontalakú vagy karcolászerű sérülései 200-szoros nagyításnál már tenyér nagyságú foltokat, illetve esőszerű vonalazást mutatnak a vásznon. A film egyik jellemző tulajdonsága még az, hogy a film anyagát képező celluloid rendkívül könnyen gyullad s meggyújtva nagy mohósággal ég. Megfelelő elővigyázatosság mellett természetesen nem kell veszélytől tartanunk, különösen azóta, mióta oly filmeket is készítenek, melyeknek anyaga nehezen gyullad.

A filmek előállítására ma már óriási arányokban, gyári úton történik. Aki mozgófényképek bemutatásával üzletszerűen akar foglalkozni, annak nem okvetlenül szükséges kinematografikus felvételekkel is bajlódnia, mert bemutatásra kész filmeket az e célból létesült kölcsönző intézetektől szerezhet; ezek viszont a kizárólagos felvételekkel foglalkozó nagy filmgyárakból szerzik be szükségleteiket.

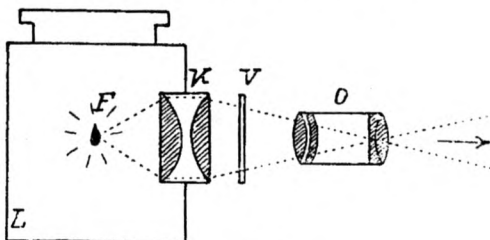
### III. A KINEMATOGRÁF

Mozgófényképek bemutatására, vagyis vetítésére – egy filmtovábbító szerkezettel kapcsolatos vetítő-berendezés szolgál. Rövidség kedvéért az egészet »kinematográf«-nak nevezzük, mely elnevezés a francia Lumière testvérektől származik. A vetítő-berendezés alapjában véve nem más, mint egy »laterna-magika«; a hozzákapcsolt filmtovábbító szerkezet lényegileg tőle egészen független.

Lássuk elsősorban a szoros értelemben vett vetítő-berendezést. (2. ábra). Ennek főbb részei: a fényforrás a lámpaházzal, a »kondenzátor« és a vetítő-lencse (objektív). A fényforrás szolgáltatja a vetítéshez szükséges fényt, míg a lámpaház vagy lámpatok, melyben a fényforrás elhelyezést nyer, a felesleges fény visszatartására s a tűzveszély elhárítására van hivatva. A lámpaház egyik oldalán találjuk a fénygyűjtő »kondenzátor«-t; ez rendesen két lapos-domború nagy üveglencséből áll, melyek domború oldalakkal egymás felé vannak fordítva. Rendeltetése a fényforrásból kiinduló fénysugarakat összegyűjteni s a vetítendő átlátszó képeket egyenletesen megvilágítani. A vetítő-objektív képezi a nagyító lencserendszert, mely a kondenzátor előtt foglal helyet. Hogy vele vetíteni lehessen, a vetítendő képet a kondenzátor és a vetítő-objektív közé kell elhelyeznünk. A vetítendő képnek azonban feltétlenül átlátszónak kell lenni, mert másképp a vetítő sugarak rajta nem hatolhatnak át és a nagyított vászonképet nem hozhatnák létre.

Az egyes részek vázlatos elrendezését különben az 1. ábra tünteti fel, a hol L lámpaházban F a fényforrás és ezelőtt K a kondenzá-

tor, V a vetítendő kép és O az objektív. A fénysugarak útját pontosított vonalak, a vetítés irányát egy kis nyíl jelzi.



1. ábra.  
Vetítő berendezés vázlatja.

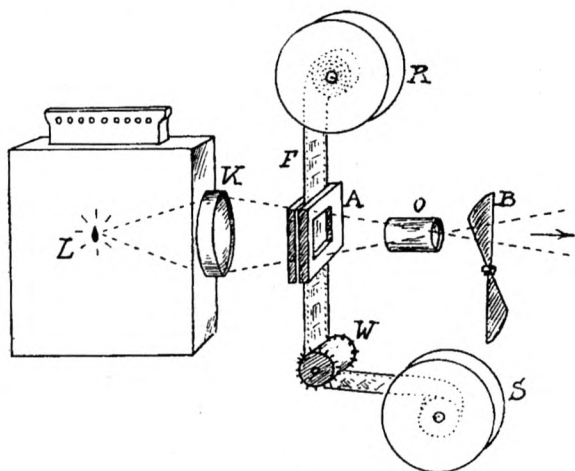
Mindkét lencserendszernek, tehát a kondenzátornak is, az objektívnek is meg van a maga külön gyújtópontja, illetve gyújtótávolsága. A fényforrást a kondenzátor gyújtópontjában, a vetítendő képet ellenben az objektív gyújtó-távolságában kell elhelyeznünk. Ugyancsak az objektív gyújtótávolságától függ a vetített kép nagysága, mert minél kisebb ez a gyújtó távolság, annál nagyobb lesz – azonos felfogó távolság mellett – a vetített kép és megfordítva.

Ha a vetítendő kép helyére egy magányos üvegeképet teszünk, akkor a vásznon csak állóképet kapunk; ha azonban az üvegeképet alkalmas módon, kinematográf-művel vezetett, filmszalaggal helyettesítjük, úgy készülékünk már mozgófényképek vetítésére is használható lesz, mert a mozgófénykép sem egyéb, mint állóképeknek gyors egymásutánban vetített láncolatossorozata.

Miután a vetítő berendezést ily módon nagyjából megismertük, lássuk a film-továbbító szerkezetet is, a tulajdonképpeni kinematográfot.

Ez a szerkezet önmagában ismét három főrésze oszlik. Ezek között, mint legfontosabb, első helyen említendő a filmet ugrásszerűen mozgóató mű, melytől egészen eltérő szerep vár a mozgást korlátozó fékberendezésre, valamint a vetítést meg-megszakító fényelzáró-lapra. Mind a három részt egy külön hajtószerkezet hozza

egységes mozgásba. Vegyük könnyebb áttekinthetőség kedvéért a 2. ábrában közölt vázlatképet segítségül, melyen természetesen csak a lényeges részek vannak feltüntetve.



2. ábra.

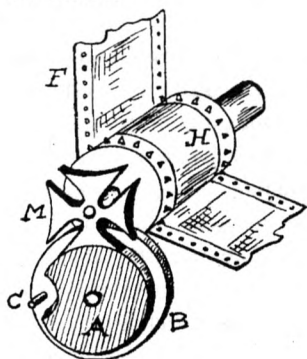
Egész »kinematográf« vetítő berendezés vázlata.

Itt az F filmszalag egy R orsóra van felcsavarva és onnan jut A ablakon át vezetve a »vetítő állás«-ba, ahol rúgók által alkalmas módon le is fékezhetik. Az A ablak (mások szerint ajtó) a filmképet keresztező fénysugarak átbocsájtására megfelelő nyílással bír. Alatta találjuk a fogashenger által képviselt továbbító-művet (W) mely a filmnek ugrásszerű haladását hozza létre. A továbbító-művön keresztül halad a film végül folytatólagos útjában az S orsóra göngyölődik ismét fel. Az O objektív előtt forog a szerkezet harmadik főrésze, a B zárólap (»Blende«), mely arra szolgál, hogy minden egyes képváltást eltakarjon.

Különös figyelmet érdemel azonban a filmnek ugrásszerű mozgatása, melyet különféle módszerekkel érnek el. Közülük e helyen csak azzal akarunk foglalkozni, mely a kinematográf vetítő-gépeknél manap leginkább elterjedt.

Mint előbb már láttuk, a filmszalag a pontos továbbmozgathatásra szélein szabályos lyukasztással (perforációval) van ellátva, a minnek megfelelően a továbbító-hengerek viszont kétoldalt elhelyezett fogakkal bírnak. Ha a filmet egy ilyen fogazott hengerre úgy illesztjük, hogy ennek fogai a perforációba helyezkedjenek el és a filmet egy rugórendszerrel felszerelt második henger segítségével a fogas hengerhez szorítjuk, akkor a film a fogashenger minden mozgását követni fogja. Tudjuk azonban, hogy nekünk időszakos mozgásra van szükségünk.

A legegyszerűbb berendezés, mellyel a fogashengernek s vele együtt a filmnek ilyen ugrásszerű, »félbenhagyó« mozgást adni lehet, az u. n. »máltai-kereszt«; ennek szerkezete vázlatosan a 3. ábrán látható.



3. ábra.  
Máltai kereszt.

A H fogashenger tengelyére ezzel szilárd összeköttetésben egy keresztalakú lap (M) van erősítve, mely az A koronggal a kerületen érintkezik. Az A korong egyik oldalán egy valamivel nagyobb B lap foglal helyet, egy kiálló C peccel azon helyen, ahol az A-nak egy kis félkör alakú kivágása látható. Az A és B lapok egymáshoz erősítve egy ugyanazon tengelyen fekszenek.

Ha az AB korongpárt forgatjuk, az M kereszt az A korong felett mozdatlan marad mindaddig, míg a félkörű kis kivágás odaérve szabaddá nem teszi és a C pecek beléje nem kapaszkodik. Mihelyt ez bekövetkezik, a kereszt a pecek nyomásának engedve, elfordul. A pecek minden egyes bekapaszkodásánál M kereszt és vele együtt H henger is, a kereszt négyes beosztásának megfelelően  $\frac{1}{4}$  körfordulatot tesz. Ha már most a fogas-henger úgy van méretezve, hogy kerületére pontosan 4 kép essék, úgy a henger minden negyedfordulatánál a filmszalag épen egy teljes képmagassággal forog to-

vább. A mint a pecek a kereszt sugármélyedését elhagyja, kereszt és henger egyszerre megáll és a pecek visszatéréséig nyugodtan marad. Ily módon az állva maradás és az egy képmagasságnak megfelelő továbbugrás egészen szabályos sorrendben váltakoznak egymással, vagyis tényleg ugrásszerű mozgás áll be.

E mellett fontos az, hogy a fogashenger és vele együtt a film az állvamaradás ideje alatt feltétlen mozdulatlanul álljon. Ez azonban már csak a gondos kivitelnek a feladata, hogy az A korongnak és M keresztnek az ábrán feltüntetett kerületi érintkezése közben utóbbinak bármilyen szükségtelen mozgása ki legyen zárva.

Ha az AB korongpár megfelelő áttételekkel másodpercenként 15–20 fordulatot tesz, a mozgása által előidézett képváltozások száma ugyanennyi lesz, mert hiszen minden egyes fordulatanál a filmszalag épen egy képpel ugrik tovább.

Szó volt az első fejezetben arról, hogy a film továbbugrásának (a képváltozásnak) minél rövidebb – az állvamaradásnak pedig minél hosszabb ideig kell tartania, hogy villanás-mentes mozgóképet nyerjünk. Ezt egyszerűen az által érzük el, hogy az AB korongpár sugarát a csillagkereszthez viszonyítva nagyobbra vesszük. Hogy a kereszt 1/4 fordulata így rövidebb időt fog igényelni, mint az A korong nagy területének körülhaladása, az könnyen belátható. Az AB korongpár megnagyobbításával tetszőleges gyors »tempó«-t létesíthetünk ugyan, ennek azonban a célszerűség szabja meg a határait, melyeknek túllépése már a szerkezet és filmszalag rovására megy. Nem lehet közömbös a vetítésnél használt fényforrás minősége sem. Ennek igen erőteljesnek kell lennie, mert az apró filmképet leggyakrabban 100–200-szoros vonalas nagyításnak vetjük alá, ami 10.000–40.000-szeres területi nagyításnak felel meg. (Vonalas nagyítás alatt csak az egyes képoldalok megnagyobbodását értjük.) A célnak leginkább megfelel az elektromos ívfény, melyet szép fehér fénye, kitűnő fényereje és kényelmes kezelhetősége tesz felette alkalmassá. Vetítésre ezt használják tényleg a legtágabb körben.

Második helyen áll a mészfény (Drumond-fény), harmadikon az acetilén. Gáz és spiritus-izzófény, valamint a petroleum-világítás al-

kalmazása csak kis méretű vetítést engednek meg, az általuk szolgáltatott fény nyilvános előadásokhoz már nem elég erős. (...)

#### IV. A FELVEVŐGÉP

A mozgófényképek felvételére alkalmas fényképező (felvevő) gépek lényegileg ugyanolyan szerkezetűek, mint az e fajta képek bemutatására használatos vetítő gépek.

Van felvevő (objektív) lencséjük, e mögött fény-elzáró lapjuk, filmtartó orsóparjuk, és filmtovábbító művük épen úgy, mint a vetítőgépeknek. A filmszalag ugrásszerű továbbhaladása is azonos. Csak hogy itt a film még megvilágítatlan állapotban kerül a gépbe és azért a továbbító művel együtt egy fénymentes dobozba – »kamará«-ba lesz zárva. Eltérés tulajdonképpen csak abban van, hogy a fény sugarak útiránya a kétféle gépnél épen ellentétes.

Felvételnél ugyanis – film-állvamaradáskor – a fényelzárólap nyitja az objektívet, hogy ezen át bejövő fénysugarak a filmet megvilágítsák, vagyis erre képet rajzoljanak.

Közelfekszik az a gondolat, hogy egy és ugyanazon filmtovábbító-szerkezetet használjunk felvételekre is, vetítésre is; s ez tényleg elő is fordul. Ilyen egyesített gép műkedvelői célokra általában elég jól használható; de ha a géppel szemben magasabb követelményeket támasztunk, a mint ez a hivatásos munkánál szükséges, akkor a felvevő és vetítő gépet el kell egymástól választanunk, hogy hivatásának mindegyik külön-külön annál jobban megfelelhessen.

Mit kívánunk a felvevő géptől? – Megkívánjuk elsősorban azt, hogy szerkezete a filmszalagot ugrásszerűen mozgassa olyanképpen, hogy másodpercenként 15–20 képet állíthassunk elő. További követelmény, hogy ez a filmtovábbítás kifogástalanul pontos legyen, mert ha a film helyenként a szükségesnél csak egy gondolattal is többet, vagy kevesebbet csúszhatik, ez az egyenlőtlenség a vetítésnél már feltétlenül képrezgést idézne elő. A filmszalag le- és felcsavarodása zavartalanul simán menjen végbe a nélkül, hogy a film az egész úton bármily sérülést szenvedhessen. Fontos végül, hogy a

gép a változó világítási viszonyokkal és a felveendő tárgyak sebességével szemben a lehető legmesszebb menő alkalmazkodási képességgel bírjon.

Egy követelmény mindenesetre nagy előnyt nyújt; a villanásra itt figyelmet fordítani nem kell. Ez annyit jelent, hogy a vetítéssel szemben a »tempó«-t vagyis a film továbbmozgásának idejét az állvamaradási időhöz viszonyítva itt minél rövidebbre szabni nem szükséges; kevésbé hirtelen továbbítás is megfelel itt, miáltal a készülék sokkal nyugodtabban és biztosabban működhetik.

Kinematografikus felvételt természetesen csakis jó világítás mellett készíthetünk, mert a mozgás felvételénél az egyes képecskék megvilágítására szánt idő (expozíció) csak igen rövid lehet. Minthogy erőteljes napfény nem mindig áll rendelkezésünkre, a készüléket rendkívül »fényerős« fényképező-lencsével kell felszerelni, ami a világítási viszonyok tekintetében meglehetősen tág határokat enged meg.

A készülék által felvett képek nem egyebek, mint az illető mozgásról készült közönséges pillanatképek. Könnyen belátható azonban, hogy eme apró képecskéknek a későbbi erős nagyítás céljaira rendkívül éleseknek kell lenniök. A képek élessége az objektív finomságán kívül nagyban függ a felveendő mozgó tárgy sebességétől. Minél sebesebb a mozgás, annál rövidebb ideig kell exponálnunk, hogy éles pillanatképet kapjunk. Ezt különben az amatőr fotografus, aki valaha ugró lovat, vagy száguldó automobilt fényképezett igen jól tudja. A felvevőgép ennélfogva úgy van szerkesztve, hogy az egyes képecskék megvilágítási ideje körülbelül  $\frac{1}{30}$  és  $\frac{1}{5000}$  másodperc között tetszőlegesen beállítható, anélkül, hogy az egy másodperc alatt felvett képek száma megváltoznék.

A felveendő képet egy »kereső« mutatja, avagy, ha a filmet a továbbító-szerkezetből kikapcsoljuk és helyébe egy homályos filmlapocskát teszünk, úgy a képet közvetlenül is szemlélhetjük s élességét ellenőrizhetjük.

A felvevő-gép működésbe hozatala leginkább kézi erővel, egy hajtókar egyenletes forgatása által történik. A hajtókar természetesen összeköttetésben van a szerkezettel és pedig rendszeren olyképen,

hogy egyszeri megforgatásánál a készülék 8 képet vesz fel. A sebesség tehát, mellyel a kart forgatni kell, hogy másodpercenként 15–20 képet nyerjünk: körülbelül két forgatás egy másodperc alatt. A felvételt eszközlő szakember, az »operatőr« egy sebességmutatón tudja ellenőrizni azt, hogy a kart a szükséges gyorsasággal és egyenletességgel hajtja-e vagy sem. Finomabb felvevő gépeken ugyanazt a hajtókart többféleképp is lehet bekapcsolni, pl. egy második felillesztésnél 4, avagy éppen csak 1 képet készít a gép a kar egyszeri mozgatásánál. Az ilyen különleges berendezések leginkább felvételi fogások, u. n. »trükk«-ök kivételére használatosak.

A megvilágított film hosszát egy kis számoló-mű mutatja méterekben; a felvett jelenet végét pedig a filmen egy külön jelző-berendezéssel jelölhetjük meg.

Az üres filmeket olyan fénymentes kazettákban helyezik a felvevő-gépbe, melyek napfény mellett is válthatók.

A filmtovábbító-szerkezet és ennek működése lényegében teljesen olyan, mint a vetítőgépnél, csupán kivitelben találhatunk egyes célszerűségeket. Így például az előbbi fejezetben tárgyalt »máltai-kereszt« helyett, mely a vetítő kinematográfoknál legkedveltebb, itt egészen más rendszerű szerkezetet, a kapaszkodó villát használják előszeretettel. (...)

Az e fajta műszerek a legmesszebbmenő és legkülönfélébb igényeket is képesek kielégíteni; de általában csak hivatásos munkához valók. Műkedvelői célokra nemcsak költségesek, hanem a velejáró körülményes kezelés miatt még időtrablók is. Ezen szempontok által vezetettve, a szakmabeli gyárak a műkedvelők számára különféle szerkezetű, kicsinyített kinematográfokat hoztak forgalomba. Egy ilyen sikerült kis készülék az Ernemann cégnek »univerzalkino«-ja, mely mindent egyesít magában: felvevőgépet, másoló- és vetítőkészüléket. E műszer igazi remekműszámba megy, mert sokoldalúsága dacára kifogástalanul működik, a lehető legegyszerűbben kezelhető és oly kis méretekkel bír, (9 cm. széles, 14 cm. magas), hogy kabátzsebben is könnyen elfér. Főelőnye azonban a mérsékelt üzemköltség. A kinematográfiánál ugyanis ma még

mindig legdrágább maga a film. Azáltal, hogy ez a kis gép a rendes 35 mm. helyett csak félakkora szélességű filmmel dolgozik és ezen a szokásos 19.mm-rel szemben csupán 10 mm. magas képeket készít, a film szélességénél és hosszánál igen tetemes megtakarítást sikerült elérni. Eme lényegesen leszállított üzemköltségek tették épen lehetővé, hogy az »egylyukas« filmrendszerű univerzalkino műkedvelői körökben körökön kívül sok helyütt a tudomány szolgálatában is tudott magának alkalmazást biztosítani.

Egylyukas filmrendszert említettünk az imént. Ez a rendes, kétoldali lyukasztással szemben olyan célszerűségi újítás, melyet a keskeny filmszalagnak minél tökéletesebb kihasználhatása hívott életbe. Keskeny filmszalagon t. i. a kétoldalas lyukasztás túlságig csökkentené a kép szélességét és ezért sokkal jobb a képek között közepén elhelyezett egyes lyukak alkalmazása.

Meg kell még említenünk, hogy felvételnél a felvevő gépet egy háromlábú faállványra szokás erősíteni. Ezen állványnak igen erőteljesnek kell lennie, mert ha a gép nem tökéletesen mozdulatlan alapon nyugszik, akkor a felvett kép a vetítésnél rezegni fog. Ezért nagy filmgyárak műtermeiben többnyire erős faállványokat használnak e célra.

Az állványt rendszeren vízszintes és függőleges irányban forgatható fejjel szerelik fel, hogy a felveendő mozgást a műszerrel szabatosan követni lehessen.

## V

### *A FILMEK KIDOLGOZÁSA*

A felvevő-géppel megvilágított filmeket kidolgozás céljából sötét-kamrában vörös fény mellett veszik ki a kazettákból.

Első pillanatra még a gyakorlott fényképész előtt is nehéz feladatnak látszik a több száz méter hosszú filmszalag kezelése. A dolog azonban korántsem annyira kényelmetlen, ha az eljárás titkát ismerjük.

Miden segédeszköz nélkül ekkora filmet az előhívóban elhelyez-

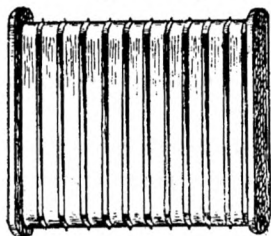
ni természetesen nem lehet; ehhez megfelelő kis berendezés szükséges.

E célra gyakran használt egyik segédeszköz a fűrösztő henger, melyre a filmet spirálisan felcsavarják. E henger forgathatóan van egy edény fölött felszerelve; alsó része bele is ér az edénybe, melyet a kidolgozáshoz szükséges folyadékkal töltenek meg. Ha a hengert a reá csavart filmmel együtt egyenletesen forgatják, a film folyatóságosan beleér a folyadékba, mely utóbbi a kívánt vegyfolyamatot elvégzi. Az ilyen hengerek méretei elég nagyok szoktak lenni, gyári üzemnél például 1 méter az átmérőjük és  $1\frac{1}{2}$ –2 méter a hosszúságuk.

Egy ugyancsak elterjedt másik ilyenféle segédeszköz az alumíniumból vagy fából készült fűrösztő keret; erre a 4. ábrán látható módon kell a filmet felerősíteni.

A keretek egyenként mintegy 15–20 méter hosszúságú filmszalagot képesek felvenni és ezzel együtt ép úgy kezelgetnek, mint a nagyobbfajta közönséges fényképeszeti üveglemezek.

Maga a kidolgozás következőképpen megy végbe: a fotografált filmszalagot az egyes jelenetek végeinél elvágják (ott, ahol ezt a filmen még a felvételnél megjelölték) s az így nyert részeket külön-külön fűrösztő-keretre erősítik. Miután a film érzékeny rétegét vízzel kissé megpuhították, belekerül az egész az »előhívóba«. Arra természetesen ügyelni kell, hogy a film érzékeny oldalával kifelé legyen a keretre felcsavarva, hogy a vegyszerek az érzékeny réteghez mindenütt hozzáférhessenek. Az előhívó-folyadék vegyi



4. ábra.  
Fűrösztőkeret a feltekert  
filmmel

hatására megjelennek lassan a kis képecskék, melyek azután fokozatosan erősödnek mindaddig, míg az előhívás be nem fejeződik. Ekkor a filmet tiszta vízben való alapos mosás után kerettel együtt a rögzítő-fürdőbe, az u. n. »fixir«-be helyezik. A fixáló fürdő az előhívóból csak áttetszően kikerült képeket átlátszóakká teszi és rögzíti

oly módon, hogy a film ezentúl a fényhatások iránt érzékeny már nem legyen. A rögzítést egy olyan lelkiismeretes mosás –, ezt pedig egy glicerinoldat-fürdő követi, mely utóbbi a filmnek gyűrődésnélküli, szép sima megszáradását segíti elő. A kidolgozás evvel véget ért, a filmet meg kell még csak szárítani.

A felvevőgéppel megvilágított s azután kidolgozott film vetítésre azonban nem alkalmas, mert az még csak a fényképészetből jól ismert »negatív«. A negatívon ugyanis minden, ami a természetben fehér volt, fekete lesz és megfordítva: ami eredetileg árnyék volt, az a negatívon megvilágított résznek látszik.

»Pozitív másolat«-ot kell tehát készíteni, akárcsak a negatív üveglemezről a papíros képeket, hogy minden a maga természetes fényárnyalataiban mutakozzék.

A másolásra rendszeren külön készülékek szolgálnak, de gyakran a felvevőgép berendezése is lehetővé teszi ezt.

A másolatok készítésénél két film – a kész negatív és a megvilágítatlan pozitív – halad egyszerre ugrásszerűen, réteges oldalakkal egymásfelé fordítva és egymáshoz szorítva. Minden állvamaradásnál a negatív (első) filmen keresztül világítjuk meg a mögötte elhelyezett pozitívet, megfelelő egyöntetű fényel. Nyilvánvaló, hogy így egy negatívról tetszőleges számú pozitív másolatot lehet készíteni, melyeket azután épen úgy kell előhívni, rögzíteni és szárítani, mint a negatívet.

Végül az egyes jeleneteket megfelelő sorrendben összeragasztják, a szükséges felírásokat közbeiktatják és az egészet tekercsbe csavarják. Ezzel az előadásra már alkalmas filmkép kész.

## VI.

### *A »MOZIDARAB« ÉS A »RENDEZŐ«.*

A kinematográfia óriási elterjedését és népszerűségét leginkább ama szerencsés körülménynek köszönheti, hogy oktató szerepén kívül szindarabszerű, szórakoztató képek bemutatására is kiválóan alkalmas.

Régebben, mikor a mozgófénykép még gyermekkorát élte, a ké-

pek tárgya tekintetében a legszerényebb igények kielégítése is hatást ért el. A folyton fokozódó érdeklődéssel párhuzamosan azonban a követelmények s az ezek kielégítésére fordított törekvések oly mértékű növekedést értek el, hogy ma már az ismeretterjesztő felvételeken kívül aktuális és humoros képek, pompás trükkök, történetek, vígjátékok, sőt drámák tarka változatosságában is gyönyörködhetik a szemlélő.

A mai mozgóképelőadások legnagyobb részét országszerte a szindarabszerű »moziparab«-ok foglalják le. Az általános közneveltség hozta magával azt, hogy a moziparabok egy egészen önálló művészeti ág képviselőivé lettek, nagy tökéletességet ígérő jövővel, ha az e tekintetben megnyilvánuló nemes törekvéseket majdan teljes siker fogja koronázni. Ma a művészeti irány fejlődésének csak a kezdeténél tartunk még, ami nem is csodálható, hiszen a művészetnek ez az ága maga is még fiatal és az itt kielégítendő követelmények igen különlegesek.

Komoly, művészi értékű moziparabok írása ugyanis más előtanulmányokat és ismereteket, más szempontokat és felfogást követel, mint színházi irodalom. Számtalan példa igazolja, hogy a legtehetségesebb színházi írók moziparabjai – érdemes szerzőik másirányú, kitűnő képességeinek dacára – egyáltalán nem sikerültek, mert a nyelvezet, az író eme legfőbb erőssége itt teljesen kiszorul. Innen van az, hogy a színpadon nagy sikereket elért darabok mozgófényképen megörökítve vonzóerejüket, érdekességüket többnyire egészen elvesztik.

A cselekvénynek itt nem szabad túlfínoman részletezettnek lennie, mert az ilyen darab könnyen válik unalmassá. A finomságnak a játékban és a beállításban kell megnyilvánulnia. Viszont túl élénk, vagy túl bonyolult sem lehet a darab, mert ez esetben a gyorsan lepergő jeleneteket elég gyorsan felfogni a szemlélő nem lesz képes, azokat össze fogja zavarni és az egész darabot nem érti meg.

A darabok tartalmára nézve bajos volna korlátokat vagy szabályokat felállítani; ez az egyéni természetnek és a jóízlésnek kell, hogy fenntartva maradjon. Bizonyos csak az, hogy a nagyközönségnek

szánt darabokban az erkölcstelenséget és a durvaságot okvetlenül mellőzni kell, mert különben szellemi termékek és nagyfokú izléstelenségek nemcsak a hatóság üldözését, de a közönség megvetését is méltán megérdemlik.

A cselekménnyel majdnem egyenértékű, sőt néha talán még fontosabb a »beállítás«, azaz a jeleneteknek a kép szempontjából vett minősége. Egy-egy megkapó, eredeti, érdekes beállítású kép néha jobban lebilincseli a nézőt, mint a legsikerültebb cselekvény, mely sablónos egyhangú részletképek keretében folyik le. Kár, hogy a legtöbb filmgyár a beállításra még mindig nem fordít elég gondot.

Jól megválasztott téma, kifogástalan játék és művészi beállítású részletképek, ezek képezik az ideális mozidarab kellékeit.

A mozidarabot általában jelenetről-jelenetre szokás megírni, párbeszédek nélkül. Az összeállított darab vagy előzőleg esetleg annak rövid vázlatos kivonata a »rendező« kezébe kerül, aki azt áttanulmányozás után felvételre elfogadja, vagy visszautasítja.

A rendező a filmgyár lelke; reá hármlik a legfontosabb és legnehezebb munka. Ő választja ki és alkalmazza felvételre a darabokat, kiosztja a színészeknek a szerepeket, megállapítja a felvételek helyszínét s a beállítás körülményeit és intézkedik egyáltalán mindarról, ami a felvételhez szükséges. Ugyancsak a rendező tanítja be a szereplőket és dirigálja a felvételt, egyszóval ő rendezi az egész darabot. Egyes eszméket mozidarabbá kidolgozni is feladatai közé tartozik.

A rendező szavának a felvételt és körülményeit illetőleg minden közreműködő személy engedelmeskedni tartozik. Ebből következik, hogy az egész mozidarab a rendező egyéniségét fogja visszatükrözni, vagyis hogy a darab minősége, kiállítása, sőt művészi értéke is elsősorban a rendező egyéni kiválóságaitól függ. Kitűnő filmrendező néha a legrosszabb darabból is pompás moziképet tud teremteni, míg egy kevésbé arra való ember viszont a legjobb darabot is alaposan elronthatja. Ezt a tapasztalt filmgyárak tudják s ezért a rendező megválasztására igen nagy gondot szoktak fordítani, abban a meggyőződésben, hogy készítményeiknek nemcsak a minő-

sége, de ebből kifolyólag azoknak a kelendősege is az ember kezébe van letéve.

A jó filmrendezőnek valóban sokféle kitűnő tulajdonsággal kell bírnia, hogy nehéz hivatásának kellőképpen megfelelhessen. Ezek között első helyen áll a jóformán alapját képezi az összes továbbiaknak a hatalmasan kifejlődött elképzelő-tehetség és fantázia. Neki már a felvétel előtt – képzeletben – egészen tisztában kell lennie avval, hogy az, amit és ahogy fel akar venni, miképpen fog a vásznon hatni. Elmaradhatatlan tulajdonságai közé tartozik a fotográfálás és kinematográfálás összes szabályainak és fogásainak nagyon alapos tudása, mert csak így lesz képes a jeleneteknek fotográfika-ilag is művészi beállítást kölcsönözhetni. De nem hiányozhatik nála a jó izlésen és művészi érzéken kívül a műszaki képzettség és a találékonyság sem, melyekkel a felvétel nehézségeit célszerűen megoldja a trükkök mibenlétét kieszelje.

Előnyére válnak még a legkülönfélébb ismeretek és tapasztalatok is, melyeket a játék rendezésénél értékesíthet. Ezek volnának nagyjából ama követelmények, melyeket a jó rendező fogalmához fűzni kell, melyektől azonban csak akkor várhatunk sikert, ha érvényesítésükhöz a megfelelő energia és türelem megvan. A rendezőnek testi-lelki odaadásra, összes tudására és tetterejére van szüksége, hogy a darab minden tekintetben kifogástalan legyen. A nagy filmgyárak képszükségleteinek felvétele természetesen túlhaladja egy rendezőnek a munkabírását és ezért ezeknek több rendezőjük is van, akik viszont egy főrendező vezetése alatt állnak.

Olyan rendezőt azonban, aki képesség és tudás tekintetében valóban feladata magaslatán áll, csak keveset lehet találni és ez általában nem a jó színházi rendezők közül kerül ki. Színházi és filmrendező között – de egyáltalán mozi és színház között elvi és alapelvi különbség van és ezek csak első pillanatban látszanak közel azonos fogalmaknak.

A filmrendező munkája nagyon hasonlít a festőművészéhez, amennyiben valamely gondolatot, vagy cselekvényt mindketten képek által fejeznek ki. De míg a festő valamely cselekvénynek egyszerre

csupán egy mozzanatát örökíti meg, addig a filmrendező a különböző mozzanatoknak egész sorozatát teremti meg, csak az eszköze más: *ami a festő kezében az ecset, az a filmrendezőnél az operatőr a felvevőgéppel.* A kinematográfiában tehát a rendező a legnagyobb művész, őt illeti meg egy-egy sikerült mozi-képert a közönség részéről a legfőbb elismerés, a filmgyárok részéről a legnagyobb honorárium.

Az »operatőr«, aki a felvevőgépet kezeli, szintén okvetlenül szükséges – de egyénileg korántsem oly lényeges személy, mint azt néhol még szakkörökben is gondolják. A felvevőgép kezelését, annak minden fortélyát és a kapcsolatos eljárásokat ugyanis kevés ügyességgel és némi gyakorlattal minden különösebb tehetség nélkül el lehet sajátítani. Felvételnél természetesen az operatőr is teljesen a rendező fennhatósága alatt áll.

Hogy az értelmes rendező hiánya mire vezethet, azt a következő tapasztalatommal óhajtom némileg megvilágítani. Tanúja voltam egyszer olyan felvételnek, ahol a jelenetek beállítását tisztán az operatőrre bízta. E magasztos feladatnak ez a szakférfiú (?) olya módon felelt meg, hogy a rendezés körül az összes közreműködők egymásnak ellentmondó szava lett úrrá és a felvétel óriási zűrzavarban ment végbe. E mellett másodpercenként 16 kép helyett csak 8-at készített, a mindek elmaradhatatlan következménye nem lehetett más, mint kínos felsülés a színen, vagyis: a természetes mozgásnál kétszer gyorsabban lejátszódó cselekvény értelmetlen zagyvasága, megbocsájthatatlanul kezdetleges részletképekkel súlyosbítva. Látam, tehát tény. De milyen másképp festett volna mindez ha valóban hozzáértő – rendező – kezelte volna!

## VII. *A MOZISZÍNÉSZ.*

A mozgófénykép darabokat a felvevő-gép előtt moziszínészek adják elő. Ezeknek a művészete azonban egészen más, mint a szoros értelemben vett színházi színészeké, ki a beszédre, vagy énekekre fekteti a főszűlyt. A moziszínésznek sokkal nehezebb a dolga; neki művészi módon mozdulatokkal és arcjátékkal kell kifejeznie azt, amit

a színész egyszerűen – néha esetleg csak egy szóval is – kifejezésre tud juttatni. Ehhez képest mások lesznek a kettőnél a siker eszközei, amiből önként következik, hogy e kétféle művészetet el kell egymástól választani, bármilyen közelállóknak látszanak is.

Ahol ezt az alapigazságot kellőképpen fel nem ismerik, vagy ki-elégítő módon nem méltányolják, ott napirenden van a balsiker. Mert lehet valaki a színpadon kitűnő színész, de a mozi vásznán egyáltalán nem érvényesül, és megfordítva. Egy hősszerelmes például szerepével ellentétben igen könnyen válhatik ellenszenvenné, noha ugyanazon szerepkörrel a színpadon esetleg kitűnő sikereket érne el.

Az nyilvánvaló, hogy a vásznon a színpaddal szemben aránytalanul jobban érvényesül a szereplőnek külső megjelenése; a képen ez lép előtérbe, a mozisínész iránti rokon- vagy ellenszenvenvet ez kelti fel leginkább.

Hogy valaki jó mozisínész legyen, ahhoz megfelelő szellemi és testi képességen kívül esztétikai érzék, nagy mimikai gyakorlat; az arc és mozdulatok sajátosságainak tökéletes ismerete és kitűnő képzelő tehetség szükséges. A mozisínésznek ugyanis előre kell már éreznie és tudnia azt, hogy arcjátéka, mozdulatai a képen miként fognak érvényesülni, mert aki evvel tisztában nincs, a vásznon hihetetlen meglepetésekben lesz része. Itt t. i. sok minden másként mutatkozik, mint ahogy az a természetben van.

Érdekesen csal a mozgófényképen – fényképeken egyáltalán – pl. az alakok magassága. Azt hinnők, hogy minél magasabb valaki a természetben, annál nagyobb lesz a fényképen is minden körülmények között. Ez mértanilag véve természetesen feltétlenül áll; de optikailag véve – vagyis a kép szemlélése közben – ,ár nem mindig bizonyos és különösen nem akkor, ha a képen csak egy emberi alak szerepel.

Magányos emberi alakot ábrázoló képeken ugyanis, ha becslésre vagyunk utalva, az alak valódi testmagasságát megítélni nagyon nehéz. Ilyenkor egészen önkéntelenül a test és fejmagasság egymás közti aránya vezeti a szemlélőt arra a meggyőződésre, hogy egy kisebb

termetű embert – ha feje a természetéhez viszonyítva kicsi – magasabbnak lásson, mint egy másik képen azt a tényleg nagyobb termetű alakot, kinek természetéhez mérve azonban aránylag nagy a feje. Ez persze csak látszat mindaddig, míg a két alak egymás mellé nem kerül.

Az arc egyéniségével is furcsán vagyunk. kinek a természetben mondjuk pl. tekintélyes arca van, nem bizonyos, hogy a fényképen is ilyennek fog mutatkozni. Az arcnak eme látszólagos elváltozása különösen a nőknél szokott meglepetéssel járni, amennyiben egy valóban bájos, rokonszenves női arc a mozgófényképen néha határozottan csúnya lesz és viszont: egy kevésbé kellemes arc a képen esetleg meglepően előnyösen érvényesül. Alkalmam volt személyesen látni több olyan nevesebb mozisínészt és színésznőt, kiket mozgófényképekről már régebben ismertem. Képeikkel ellentétben levő igénytelen természetes kinézésök, vagy ennek az ellenkezője néhány esetben igazán rendkívül meglepett.

Mint ismeretes a mozisínész nem játszik mindég a saját rendes ábrázatával a gép előtt, hanem a szerephez képest maskírozza magát. Ilyenkor neki a színházi maskírozástól és kifestéstől eltérően a fényképezés törvényeit kell szem előtt tartania és nem szabad például az arcot kipirosítania, mert ez a képen egyszerűen sötét foltot mutatna, ami az arcot alaposan elégtelenítené.

A ruházati színek sem közömbösek fotográfiai szempontból és ezért a felismerhetetlen maskírozás s helyes ruházkodás ugyan csak nagy gyakorlathoz van kötve.

A mozgóképek művészeit leginkább a nagy honoráriumok miatt szokták irigyelni. Egyik-másik filmgyár valóban hatalmas összegeket fizet kiváló művészeinek és tényleg van, aki játékaival százezreket is keres évente, de e mellett természetesen a kis fizetésű javadalmazás sem ritka – tehetség és siker szerint.

Miután a rendező a felveendő darabot tövéről hegyére átdolgozta és a szerepeket kiosztotta, kezdetét veheti a felvétel.

Az a körülmény, hogy a jobb filmek a világ minden zúgába eljutnak, mindenesetre nagyon kiváltságos helyzetet teremt a mozisí-

nész számára, amennyiben ő száz és száz helyen lép fel egyszerre és játékát mégis megérti minden nemzet fia, bármilyen nyelvet beszéljen is.

### VIII. A FELVÉTEL

Miután a rendező a felveendő darabot tövéről-hegyére átdolgozta és a szerepeket kiosztotta, kezdetét veheti a felvétel.

E célra a filmgyárak hatalmas műtermekkel rendelkeznek, melyek csaknem minden oldalról átlátszó, óriási üvegházakhoz hasonlítanak. A sok üvegfal az üvegtetővel együtt mind arravalók, hogy a műteremben bent lehetőleg ugyanolyan jó világítás legyen, mint a szabadban künn. Ilyen épület méretei néha valóban bámulatbaejtők, van olyan, hol nyolc-tíz, sőt több operatőr is dolgozhatik egyszerre, egymástól függetlenül, más-más felvételeken, pedig egy felvétel is elég tetemes helyet igényel.

Magában a műteremben azonban a felvételeknek csak bizonyos részei készülnek, nevezetesen azok a jelenetek, melyek szobákban, vagy más zárt helyiségben játszódnak le. Ezeket t. i. valóságos szobákban felvenni nem volna célszerű nemcsak az elégtelen világítás és egyéb technikai nehézségek miatt, de már azért sem, mivel ilyen helyiségek a jól berendezett és tökéletesen felszerelt műterem kulisszái segítségével a csalódásig híven utánozhatók és főleg gyorsan vannak kéznél. Szobarészletek előállítására tehát rendszeren kulisszákat használnak.

Természeti tájak keretében lefolyó jeleneteket ellenben mindig csak a valóságos természetben vesznek fel és ebben rejlik épen a mozarabok soha nem remélt vonzóereje.

Az a körülmény t. i., hogy a kinematográfia az egyes jeleneteknél díszletekül magát a valóságot – a természet szépségeit – is felhasználni képes, a színpaddal szemben olyan előny, mely a moziháznál közvetve is közvetlenebbé teszi. Ez az az alap, mely a mozaraboknak a létjogosultsággal együtt a sikert is biztosítja s ez a tér, a melyen a mozgókép a színpadot messze maga mögött hagyja. Csak

helyeselni lehet tehát minden olyan törekvést, mely a természeti szépségek közreadásánál a művészi érték emelésére irányul.

A mi magát a felvétel lefolyását illeti, ez a következő módon megy végbe.

A rendező kijelöli mindenek előtt saját ízlésének megfelelően a felveendő jelenet helyszínét és intézkedik a beállítás részleteiről. Elhatároltatja (zsinórral vagy vonallal) a játékteret, vagyis a helyszínen azon részét, mely a képre kerül (5. ábra). Ez azért szükséges, mert a játékteret kívül eső dolgokat a gép nem veszi fel, s a színészek csak e határvonalakon belül mozoghatnak, ha a képről lemaradni nem akarnak.

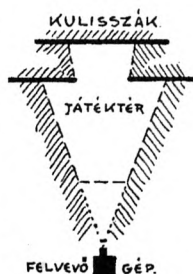
Ilyen előkészületek után kezdődik az illető jelenet próbája. Ehhez a rendező megmagyarázza, esetleg meg is mutatja minden egyes színésznek a szerepét, miközben a színész egyéniségének érvényesülése mellett jóformán minden lépést és mozdulatot a fényképészet törvényeivel összhangba hoz. Erre a jelenetet néhányszor elpróbálják mindaddig, míg az előadást a rendező felvételre alkalmasnak nem találja.

A próbák száma természetesen a jelenet nehézségeitől függ; néhelykor elegendő egy, más esetben viszont öt-tíz próba is szükséges lehet – a rendezőnek nem csekély testi és szellemi munkájával.

Midőn az összjáték már egységes kép benyomását kelti, akkor megy végbe a jelenet végleges előadása és ezzel párhuzamosan a felvétel.

Felvétel közben a rendező a játék menetét még ellenőrzi, hogy véletlen hibák is elkerültsenek.

Meg kell itt jegyeznünk azt, hogy a mozdaráb egyes jeleneteit nem mindig abban a sorrendben veszik fel, a mint azt szemünk előtt leperegni látjuk. Az ugyanazon helyiségben, vagy ugyanazon helyen lejátszódó jelenetek többnyire – a természetes sorrend mellőzésével – közvetlenül egymás után kerülnek felvételre azon gyakorlati célból, hogy egyrészt a környezet változatlansága biztosít



5. ábra.  
A játékteret beosztása.

tassék, de másrészt az ismételten használandó kulisszáknak és berendezéseknek jelenetről-jelenetre való szétszedése és újból való felszerelése mellőztessék.

## IX. A TRÜKKÖK

A mozaraboknak egy különleges fajtát képezik a u. n. *bűvész-* vagy *trükk-filmek*, melyeken valami varázslatos folyamat, természetfeletti erők működése, vagy más titokzatos jelenségek mennek végbe.

Minthogy a szemlélő tudja, hogy fotografiai úton előállított képeken csak az szerepelhet, a mi a felvevőgép előtt tényleg meg is történt, nem lesz talán érdektelen, e gyakran bámulatbaejtő és megmagyarázhatatlannak látszó trükkfilmek technikáját kissé közelebbről megismerni.

A trükkök, – vagyis felvételi fogások – összességét kimeríteni természetesen lehetetlen; de ez nem is szükséges, mert mibenlétök néhány példából is eléggé ki fog tűnni.

Előre kell bocsájtanunk, hogy csaknem valamennyi trükknek az alapját a *felvétel megszakítása* képezi. Ezen alapul pl. a leggyakoribb trükkök egyike: a *személyek eltűnése*. Ennél az eljárás abból áll, hogy – abban a pillanatban –, a mikor az eltűnésnek be kell következnie – a felvételt megszakítják és az objektívet elzárják. Ekkor az eltűnendő személy egyszerűen elhagyja a játékeret, mire az objektívet ismét kinyitják és a felvételt folytatják. Így a gép a színész távozását nem vette fel, a vetítésnél tehát a távozásra fordított szünet nem látszik meg, és az alak tényleg pillanatszerűen fog a képen eltűnni.

Személyek helyett persze tárgyakat is lehet hasonló módon eltüntetni, vagy akár másokkal kicserélni.

Ugyancsak a felvétel megszakításán alapul az a közismert másik eset, midőn egy *részeg* ember az út közepén fekszik. Egyszerre jön egy automobil, keresztülgázol rajta és levágja mindkét lábát. A részeg, lemetszett lábait kezébe kapva, elkezd ordítani. Az autó megáll, a benne ülő orvos kiszáll és helyére illeszti az elgázolt lábait,

melyek a testtel egy pillanat alatt összeforrnak úgy, hogy a részeg ismét talpra állhat.

Ebben a rejtélyes esetben a felvételt akkor szakítják meg először, mikor az autó az utonfekvőhöz ér. Ekkor az autó megáll, a részeget kicserélik egy nyomorékkal, kinek tényleg mindkét lába hiányzik s a hiányzó helyébe egy pár mesterséges lábat tesznek. A nyomorék magától érthetően egészen úgy van maszkírozva, mint a részeg. A mint a csere – a nélkül, hogy a filmre került volna – megtörtént, működésbe lép ismét a felvevő-gép: az autó még egyszer neki szalad és keresztülgázol most már a múltábakon. De a mint a kiszállott orvos a levágott lábakat helyreillesztette, újból megszakad a felvétel, hogy most meg a részeget a nyomorék helyére visszacserélhessék. Csak ha ez is megtörtént, folyik tovább a rendes felvétel.

Miután a filmen kép kép után sorakozik, a szemlélő a vetítésnél nem veheti észre, hogy két egymásra következő kép között a felvételnél – ez esetben két helyen is – szünet volt, mely alatt a trükköt végrehajtották.

Ily módon a legkülönfélébb, érdekes varázslatos jelenségeket lehet előállítani: élettelen tárgyak pl. táncot lejtenek, e mellett a tárgyaknak emberi ábrázatuk van, mellyel komikusan grimaszolnak; vagy gyufaszálak sétálnak elő egy önmagától kinyíló gyufadobozból és különféle figurákat alkotnak; láthatatlan kéz alakokat, fejeket rajzol, melyek torzképet vágnak ránk stb.

Sokáig mutogatták mindenfelé azt az érdekes trükkfilmet, melyben egy *asztalosműhely* szerszámai, a gyalú, fűrész, kalapács, egészen önmagukban – minden emberi segítség nélkül – egy egész bútordarabot készítenek el. A ki ezt először látja, ugyancsak elgondolkozik rajta. Pedig magyarázata igen egyszerű: a segítő folyamatok a néző szeme előtt el vannak rejtve, azokat a felvételtől kihagyták.

Hogy egy ilyen felvétel a sok megszakítás miatt rendkívül fáradtságos és hosszadalmas, azt könnyen be lehet látni; de a vele való foglalkozás igen hálás hatás tekintetében.

Gyakran látni olyan képeket is, melyekben emberek vagy járművek *házfalakon* járnak, vagy *tetőn* keresztül szaladnak. Ezeknél már

más a fogás. A felvételnél a műterem padlójára fektetik a díszleteket, melyek valamely épület oldalfalát vagy tetejét ábrázolják és az illetők egyszerűen ezeken sétálnak vagy másznak keresztül, miközben *felülről-lefelé* fotografálják őket.

A felülről lefelé való fényképezés nyer alkalmazást akkor is, ha pl. egy *ember repülését* akarják előállítani. Ilyenkor a színész egyszerűen háttal fekszik a padlóra és kézzel-lábbal repülő mozdulatokat utánoz.

Sok találgatásra adott okot a következő kép:

Egy *tudós tanár* feltalál laboratóriumában olyan különös anyagot, mely a testekkel érintkezve ezeknek a nehézségét megszünteti úgy, hogy minden ilyen tárgy a levegőbe emelkedik. Találmányát a tudós önmagán is kipróbálja, és csakugyan: azonnal a magasba kezd emelkedni. Látjuk őt a város felett repülni, majd a felhők között úszni.

Itt az alaknak a képen mutatkozó kigyózó lebegését a felvevőgép ide-odatologatásával hozták létre; a fekvő alak tulajdonképpen nem mozdult el helyéről. Azt a látszatot pedig, mintha a felvevőgép követné a felhők közti repülést, azáltal érték el, hogy előzőleg a padlón füstgomolyokat fújtak át, melyeket a filmre még a repülő alak megjelenése előtt fényképeztek le. Ezek helyettesítették tehát a ég mozgó felhőit.

Végül a Marsra kerül a tudós, a hol az óriási Marslakókkal borzalmas élményei vannak. Tüzes lehetüktől egyszerűen elvágódik; vagy a mint egy hegyet meg akar mászni, ez hirtelen megelevenedik és mozog és i. t.

Az e fajta trükkök az előbbiektől eltérő, újabb módszeren, – az egymásra való *kopírozás* elvén – alapulnak.

A szóban forgó óriások ugyanis nem egyebek, mint fantasztikusan felöltöztetett közönséges emberek – nagyon közelről, azaz nagy arányban felvéve; tüzes lélegzetük rendes cigarettafüst. A tudós ellenben nagy távolságról, azaz kicsinynek vették fel, még pedig külön negatívra. A két negatív filmet azután egyidejűleg, egymáson keresztül, egy és ugyanazon pozitív filmre másolták.

Az egymásra való másolás módszerével is csodálatos hatásokat lehet elérni. Egyszer az álmodó előtt apró tündérek jelennek meg; máskor óriási virágszirmok közül parányi női fejek bontakoznak ki, vagy teli vizes pohárban apró táncosnő produkálja magát, és így tovább.

Meg kell említenünk, mert bizonyos esetekben igen kómikusan hat, azt a fogást, melynél a filmszalagot a vetítésnél nem a rendes módon, hanem *visszafelé* pergetik le. Ez által t. i. minden mozgási folyamat fordítva látszik végbemenni és az emberek hátrafelé sétálnak, a lovak visszafelé ugranak, a kövek a hegyen visszafelé gurulnak. Vagy analog módon az úszó a vízből emelkedik az úgródeszkára és ruhái visszarepülnek a testére; a dohányzó a levegőből szívja magába a füstöt s szivarja az égés dacára egyre hosszabb lesz; stb. stb.

Mínthogy a vetítő kinematográfot mindig egy irányban és egyforma gyorsasággal szokás forgatni, a legutóbb említett trükköknek már a filmszalagban kell befoglaltatniok, s ezért előállításukhoz olyan felvevő gépet kell használni, mely különleges berendezésével a filmszalagnak visszafelé való lefutását teszi lehetővé. Az *Ernemann*-féle felvevőgép pl. olyan berendezéssel van felszerelve, melynek bekapcsolása mellett az egyes képecskék megfordított sorrendben kerülnek a filmre, hogy a vetítésnél tényleg fordított irányú mozgást eredményezzenek.

Egy további csoportja a trükköknek az, melynél kétszer egymásután fotografálnak egy és ugyanazon filmre.

Ilyen természetű pl. a *szellemjelenések* előállítása, mikor az üres szobában átlátszó testű, ködszerű szellemek, emberi alakok bontakoznak ki, mozognak, járkálnak és a levegőben ismét széteszlanak.

Ha az ilyen képen csak szellemek fordulnak elő, akkor a legegyszerűbb eljárás: a szobát butorzatával együtt előbb csak magában – szellemek nélkül – felvenni és a szellem-személyesítőket ugyanarra a filmre utólag, azaz másodszeri megvilágítással, reáfényképezni. Eme második felvételnek azonban pontosan az elsőnek helyéről kell történnie, és csak akkor szabad kezdődnie, mikor a megfelelően öl-

töztetett személyek már a szobában vannak, hol szerepüket adják. Az első ízben használt film a második felvételnél is elülről kezdi a lefutását a gépben, csakhogy most minden megvilágítás nélkül szabad mindaddig, míg a szellemek megjelenésére sor nem kerül. Ha ez bekövetkezik, az objektivet a gép működése közben lassan és fokozatosan kinyitják s a »túlvilágiak« végzik teendőiket. Ugyanilyen lassan és fokozatosan történik később az objektív lezárása akkor, mikor a szellemeknek kötelességszerűen ismét el kell tűnniök.

Az eredmény más most az, hogy a szoba, noha kétszer fotográfáltatott is le, mégis éles, egységes képet nyer, miután minden butordarab első és második képe a filmen egymást pontosan fedi. A színészek ellenben, kiket csak a második felvételnél fényképeztek le, a filmnek egyszer már megvilágított helyére kerülnek és így képük az élesen látszó butorok előtt csak ködszerűen jelenhetik meg.

Hogy a szellemek megjelenése, illetve eltűnése ne hirtelenül, hanem átmenetesen történjék, arra való az objektív lassú és fokozatos kezelése.

Ha szellemjelenésnél a szellemeken kívül halandó embereknek is jelen kell lenniök, úgy az eljárás némileg módosul, a mennyiben ilyenkor a szellemeket egészen egyedül, előzőleg szokták felvenni, teljes fekete háttér mellett, hogy a filmen a háttérnek nyoma ne maradjon. A negatívon tehát ekkor csupán csak a szellemek képe van meg – minden háttér nélkül (és egyelőre elő nem hívott állapotban), Az így előkészített filmre azután rendes felvételt készítenek arról a szobáról, melyben a butorok és halandók vannak, de a szellemek már eltávoztak.

Ennek az eljárásának természetes következménye csak az lehet, hogy a képen a tárgyak és halandó emberek rendes alkukban fognak megjelenni, míg a szellemeket alakító színészek teste az előbbieik értelmében ködszerűen átlátszó lesz.

Lehet különben ugyanezt a jelenetet két negatív film összeházasítása által előállítani olya módon, hogy egyikre csak a szellemeket –, a másikra meg a halandók társaságát veszik fel és a kétféle negatívot egymáson keresztül egy pozitív filmre másolják. –

Az előzőekben kimondottan trükkfilmekről volt szó. Trükköt alkalmaznak azonban nemcsak ilyeneknél, de gyakran komoly tárgyú mozidarabok egyes helyein is, pl. drámában ott, hol szemünk előtt valami végzetes szerencsétlenség vagy olya cselekedet megy végbe, melynek valóságos véghezvitele előreláthatólag a színész életébe kerülne.

Ily esetekben a trükknek nem az a célja, hogy természetfeletti csodát hozzon létre, hanem épen ellenkezőleg, hogy borzalmas valóságot mutasson.

Lássuk pl. egy *öngyilkosnak* az ötödik emeletről való leugrását.

Ennek ábrázolásánál addig kell a rendes felvételnek folynia, míg az öngyilkos-jelölt az elugrás helyére felkapaszkodik és ott olyan mozdulatot tesz, mintha tényleg le akarná magát vetni. E pillanatban megszakítják a felvételt s a színész helyett egy hasonlóan öltöztetett, kitömött bábút dobnak le, melyes esés közben fényképeznek.

A mint a leejtett bábú földet ér, a felvétel ismét megszakad, hogy most már a bábú helyére a »holt« színész feküdhessék.

Ember zuhanása gyors lefolyású, igen szokatlan látvány lévén, a szemlélő a valódi ember és bábú közti különbséget a képen észrevenni egyáltalán nem lesz képes, ha a rendezés megfelelő szakértelemmel ment végbe.

Hasonló az eljárás *vonatlegazolásnál* és robozó vonatból való *kiugrásnál* is, bár az utóbbinál egy más természetű fogás alkalmazása sem ritka. Ez abban áll, hogy a felvételnél a színész egy lassan haladó vonatból tényleg kiugrik, csakhogy az operatőr gépével másodpercenként pl. csak 4 képet vesz fel, míg a vetítésnél ugyanennyi idő alatt 16 kép perreg le, következésképpen minden mozgás 4-szer sebesebbnek, a lassú vonat meg épen robozóknak fog tűnni.

A különféle *vasúti katasztrófákhoz* gyakran játék vonatokat szoktak használni. Ezekhez megfelelő kicsi tájakat készítenek és így vesznek fel oly közletről, hogy vetítéskor a játékszerek is rendes nagy vonatoknak tünjenek.

A fogások használata egyébként olyan sokoldalú, hogy a közönség gyakran ott is trükköz vél látni, a hol arról tényleg szó sem

lehet. Ilyenek az artistamutatványok, melyeket mindig csak természet után szoktak felvenni, és ilyenek ama életveszélyes, ás produkciók, melyekre szintén akad vállalkozó, bár a vakmerőséget sokan életökkel fizették már.

Inkább tudományos-, mint trükkfilm-jellege van az olyan felvételeknek, melyeknél egy növény pl. a gomba vagy valami *virágbimbó* szemünk láttára nő, illetve kifakad. Ilyen felvétel nem nehéz, csak hosszadalmas. A felveendő növényt a felvevő gép elé kell helyezni és ez utóbbit egy óraművel kapcsolatba hozni.

Az óramű bizonyos időközökben, pl. óránként egyszer működésbe hozza a felvevő gépet, mely azután minden ilyen alkalommal egyetlen egy képecskét vesz fel. Így a felvétel természetesen napokon, sőt heteken át is eltarthat. A vetítésnél ellenben néhány perc alatt pereg le a film és a növénynek heteket igényelt növekedési folyamata csakugyan szemünk láttára megy végbe.

Ennek épen megfordítottja az az eset, mikor pl. egy *kilőtt puska-golyó* mozgását mutatják be és mi egészen világosan látjuk, a mint a golyó lassan haladva utoljára a fadészkába fúródik. Ilyen felvétel csak különleges felvevőgéppel készíthető, mert a nagy sebesség miatt 2000, sőt ennél is több képet kell egy másodperc alatt felvenni, a mire a rendes gép már nem alkalmas. Az által, hogy a bemutatásnál másodpercenként csak a szokásos 15–20 képet vetítik, a golyó sebessége a vásznon 100-szor meglasztva jelenik meg és a mozgás minden részletében szemlélhető.

A mint ezekből látszik, nincs az a szövevényes mese és nincs az a merész fantázia, melyet a kinematográfia élőképekben megvalósítani ne tudna, mert: *a tér és idő mértéke felett szabadon rendelkezik.*

De épen olyan végtelen az a tér is, melyen a kinematográfia a tudomány szolgálatában hasznosítható ●

## **A mozgófénykép budapesti törvényhatósági forrásai**

(1896–1906)\*

A filmvetítések (kinematografikus mutatványok) a Főv. Államrendőrségről szóló törvény, illetve a Főv. Törvényhatóság 1889. évi szabályzata szerint a rendőrség főkapitányának engedélye alá tartoztak, akár önálló helyen, akár kávéházakban történtek. A megállapított engedélydíjat a rendőrség szedte be és a fővároshoz utalta át. Nem helyi illetőségűek (a helyben nem adózók) még a bevételnek 5%-át voltak kötelesek a törvényhatósági szegényalap javára befizetni. Ezt is a rendőrség szedte be megváltási díjként, kivéve azon mutatványi előadásokat, melyekre a jegyek az előadást megelőzően voltak váltandók. Utóbbiaknál az engedélydíjon felüli 5%-os bevételi díj a kerületi előjáróságok kezelése alá tartozott. E téren egy korábbi, de időszakunkban nem érvényes szabályzat egyéb előírásai is hatályban voltak, amint egy mutatványi peres ügy mutatja. A díjjegyzék összegei időközben módosultak és időszakunk végén újabb szabályozás lépett életbe.

A rendőrfőkapitányság engedélyiratai nem maradtak fenn és a ker. előjárósági hatósági díjak kezelési könyvei is elpusztultak. Ezek hiányában a mutatványokra vonatkozó hatósági források a főváros számviteli és pénzügyi ügyviteli irataiban keresendők. 1897–1903-ig a vonatkozó díjak számviteli nyilvántartással fennmaradtak; kb. 10 kinematográfus-engedélyre, azok időtartamára találtam adatokat. A számviteli források teljessége még szakvizsgálat alá veendő a továbbiakban.

Kutatandó lenne 1903 után az egyéb számviteli segédkönyvek

---

\* Kézirat, 1964. A címet a szerkesztőség adta. Eredeti cím: A mozgófénykép mutatványok hatósági engedélyei és helyi díjai (szabályok és joggyakorlatok) 1896–1906

(számfejtőkönyv stb.) anyaga, minthogy a számviteli rend és szervezet változó volt és esetleges kimutatások előbukkanhatnak.

Az ügyosztályi (tanácsi) és polgármesteri ügyviteli iratokban a számviteli vonalon megtalált nevekre esetlegesen található adatok személyi kérelmek vagy díjdiferenciák kapcsán, ugyanígy a megmaradt előjárósági iratokban is. Az 1896. év adatait egy kinematográfusra és egy későbbi mutatónyelepre vonatkozóan a díjelszámolások nem számviteli, de pénzügyi ügyviteli irataiban felkutattam és tisztáztam.

Kutatandók a mutatóny stb. helyidíjak elszámolásainak, a kapcsolatos észrevételeknek pénzügyi osztályi iratai, míg a szegényalappal kapcsolatos átutalások a szegényügyi ügyosztály irataiból, úgy látom, kiselejteztettek, s ugyanígy a rendőrség által rendszeresen küldött díjkimutatások is számadási okmányként megsemmisültek. A teljesség érdekében azonban minden engedély, elszámolás kutatandó volna felbukkanható adatok reményében.

A tűzrendészeti ellenőrzés (mozihasználati engedély) volt még feladata a kerületi előjárósági tűzrendészeti bizottságoknak. Ennek forrásai a kerületi előjáróságok iratai és a fővárosi központi ügyosztályok vonatkozó iratai, melyekben egyes mozgókép-adatok előbukkanhatnak.

A kutatás fentiek szerint részben kiegészítő, nem elsődleges forrásokat vizsgálva történhet, ami nehezíti és eredményességét az 1903 utáni évekre vonatkozóan csökkenti, bár 1907 eleji adatunk szerint ekkor 44 mozi volt Budapesten.

A kutatási munka összefoglalása:

- a) A fővárosi központi ügyosztályok, polgármesteri elnöki iratok külön irattárainak az általános címszavakra (közíg. eljárás és hatóság szerint) és személynevekre vonatkozó részletes kutatása: egyben a mozira vonatkozó hatósági szabályzatok összeállítása. (Időszakunk végén több mint 200.000 iktatásuk volt évente.)
- b) Számviteli könyvek és vegyes iratok kutatása 1903-tól.
- c) A fővárossal terület-, helyiség-átengedés kapcsán bérleti viszony-

- ba került mozgókép előadást tartók vonatkozó szerződésinek kutatása, tételes átvizsgálása 1903-tól.
- d) 1900 utáni kerületi előjárói értekezletek mutatózatlan anyagának átvizsgálása.
  - e) 1900 utáni kerületi előjárósági közigazgatási iratok kutatása nevekre (melyek anyaga fennmaradt), IV. ker., VII. ker., X. ker.
  - f) Külön kutatás egyes cégek (részvénytársaságok) irataiban, levéltáron kívüli forrásokban, megbeszélés szerint.

\*\*\*

Bár a 100%-os feltárás a források hiányossága miatt még kétséges, a mozi történetére vonatkozó fenti források az egyedüli hatósági források Budapesten, ami jelentőségüket hazai viszonylatban különösen növeli, s feldolgozásuk útmutató lehet a további sajtókutatásokra is.

A kutatás során felmerülő adatokról részletes cédula-feljegyzés készül, ami teljes feltárást ad a hatósági forrásanyagról, ennél fogva az anyag átvizsgálása egészében felesleges. Minthogy az anyag sokrétű kutatást igényel a mozi kezdeti korszakára vonatkozóan, a kutatás ideje csak hozzávetőlegesen határozható meg, 100–150 órában. Bárha a kapitalista-kori kincstári rendszerű számvitel és gazdálkodás, valamint törvényhatósági közigazgatástörténet első feldolgozója vagyok, a fentiekben összeállított anyag, ill. kutatás-előkészítés számomra is 16 órai munkát igényelt.

Budapest, 1964. április 28.

## I. A mozgófénykép mutatványok hatósági engedélyei és helyi díjai

(szabályok és joggyakorlatok) 1896–1906

A mozik ügye egységes és tételes szabályozásra nem került 1906-ig bezárólag. A jogszabályok szerint a mozgófénykép-előadások, mint a színházi stb. mutatványi előadások a fővárosi államrendőrség engedélye alá tartoztak, a fővárosi törvényhatóságot azonban az engedélyek után szabályrendeletileg megállapított helyi díj illette meg. Ezen kívül az előadótermek tűzrendészeti hatósági használati engedélye is a törvényhatóság jogkörébe tartozott.

### a) Rendőrségi engedély

A színházi stb. mutatványi előadások engedélyezését a fővárosi államrendőrség felállításával a belügyminiszter rendőrségi hatáskörbe utalta (BM 1875. évi 404. sz. rendelete, Bp. főv. tanácsi iratok VIII. 1371/1874. sz.) A főkapitány már 1894-ben foglalkozott a dalcsarnokok és szórakozóhelyek közbiztonsági stb. ellenőrzéséről alkotandó szabályrendelet ügyével, majd a dalcsarnokok, látványos és mutatványos helyek rendjéről 7445/eln. 1897. sz. alatt adta ki rendeletét, melyet a belügyminiszter is jóváhagyott, de a fővárosi törvényhatóság annak törvényes voltát elvileg nem ismerte el, mert jogköre csorbítását látta benne, amint arra színházi vonalon (ahol ugyanez volt a helyzet) már korábban is rámutattak. (Vö. Bp. fővárosi tanácsi iratok 1900. évi 50477 és 14035 I. sz.) 1904-ben a főváros is foglalkozott a dalcsarnokok, mutatványos helyek szabályrendeletének megállapításával, ez azonban nem került kiadásra. (Bp. főv. polgármesteri elnöki iratok 3157/1903. sz.)

1901-ben a belügyminiszter 64573. sz. közrendeletével országosan szabályozta a mutatványok rendőrhatalósági engedélyezését, miszerint ezt Budapesten az államrendőrség főkapitánya adja ki meghatározott időre, mely 4 hónál hosszabb nem lehet, de újabb folyamodvány alapján meghosszabbítható. (A főkapitány határozata ellen a belügyminiszterhez lehetett fellebbezni.) A szükséges

külön helyhatósági engedély Budapesten a rendőrhatalósági engedéllyel egyidejűleg adatik meg a mutatóványokra, s a megállapított városi díjakat a szegényalap javára kell befizetni. (Rendeletek Tára 1901. 489. 1.)

Budapesten a főkapitányi rendelet szerint a rendőrségi engedély mozgófénykép mutatóványokra 1896-tól rendszerint 1 óra szólt, de a körülmények által indokolt esetben kivételesen hosszabb időre is kiadták. A kávéházaknál beléptidő nélkül például 1904-ben (lb. Frühauf VIII. ker. és Ungerleider) egyszer s mindenkorra szól az engedély. Az engedély kiadását a főkapitány esetenként közli a fővárosi tanáccsal (a főváros központi közigazgatósági hatósága!). 1904-től azonban ez a gyakorlat megszűnik és csupán a kerületi előljáráóságokat értesíti. A fővárosi tanács felé csupán összesítő havi kimutatásokban számol el a beszedett díjakról, ezek az 1896–1906 közötti időszakra vonatkozó iratok azonban nem maradtak fenn, kiselejtették őket a fővárosi tanács IX. közjótékonysági ügyosztályi, illetve számvevőségi irataival. (Az ügyosztály iratainak alig egynegyede maradt meg.)

**b) Tűzrendészeti vizsgálatok, mutatóványos helyiségek használhatósági engedélye**

A 183/1881 közgyűlési számú fővárosi törvényhatósági tűzrendészeti szabályrendelet szerint a tűzrendészetet a fővárosi tanács és a kerületi előljáráóságok gyakorolják, s minden év első harmadában a közintézetek és olyan magánépületek, melyek nagyszámú közönség által látogattnak, tűzrendészeti szemle alá veendőek. A szemlét a kerületi előljáráósági szemlebizottság teljesíti. Másodfokon a fővárosi tanács intézkedik. *A tűzrendészeti szemle nem egységes gyakorlatát mutatja az 1900. évi tűzrendészeti szabályzattervezet* (Fővárosi Közlöny 1900. március 23-i szám), mely nem került kiadásra. E szerint a nagyobb számú közönség által látogatott helyek az előljáráósági bizottság által minden második évben veendő tűzrendőri szemle alá. A mulatóhelyekre előírja a vizsgálat fő szempontját, miszerint megfelelő számú és méretű kijáratokkal kell rendelkezzenek. A be-

rendezéseikkel kapcsolatos előírásokat esetről-esetre a kerületi előjáróságok állapítják meg.

(A színházak tűzbiztonságáról külön szabályrendelet intézkedett 744/1882. közgyűlési szám.)

A kerületi előjáróság akár az érdekelt fél kérelmére, akár a rendőrség stb. bejelentésére a szemle után határozatban adta ki a helyiség használhatósági engedélyét (a tűzrendészeti kikötésekkel), aminek végrehajtását időnként ellenőrizte (közzegei útján).

1903. augusztus 25-én, egy nappal a Párisi Áruház leégése után, ami nagy visszhangot keltett, a polgármester rendeletet adott ki a kerületi előjáróságoknak a tűzveszélyes üzletek és helyiségek megvizsgálására, azzal, hogy a tapasztalatoknak megfelelően hozzanak első fokú határozatot. 1903. szeptember-november havában a kerületek számos üzletet, bérházat, gyárat, színházat, középületet vizsgálnak felül, de *a VIII. ker. 99 határozatában egy sem szól mozgóképbemutató helyiségről, s ugyanígy a többi előjáróság jelentéseiben sincs erre semmiféle adat.* (Budapest főváros polgármesteri elnöki iratok 3157/1903. sz.)

Foglalkozik továbbá az orfeumok, mutatványos helyek tűzbiztonsági szabályzatának elkészítésével is a főváros (tervezete mellékelve), 1906-ig azonban ezt nem adták ki; 1904-től az előjárósági vizsgálatok gyakoribbá válnak, de nem lehetnek rendszeresek ekkor sem.

Az 1906. november 21-i közgyűlésen dr. Gyalay Mihály törvényhatósági bizottsági tag (foglalkozása szerkesztő volt) interpellációt intézett a polgármesterhez arról, van-e tudomása a derűre-borúra nyíló villamosszínházakról, s javasolja, hogy azok az előleges kerületi mérnöki vizsgálat mellett még külön, központilag, tűzrendészeti szempontból is vizsgáltassanak meg a villamos szerelés és a kijáratok tekintetében. Az 1907. január 16-i közgyűlésen adott hivatalos válasz szerint (Fővárosi Közlöny 1907. 126. lap) az újabb időben a fővárosban mindenféle bolt és kávéházi helyiségekben mozgófényképes villamosszínházak nyílnak nagyobb számban: ez ideig mintegy 44. A helyiségeket az engedély megadása előtt a ke-

ületi mérnök és a kerületi tűzrendészeti bizottság is megvizsgálja, melynek tagja a kerületi mérnökön kívül a rendőrség és tűzoltóság egy-egy kiküldöttje. A közrendőri felügyeletet a mozikban a rendőrség gyakorolja és tűzrendészeti szempontból is ellenőrzi. A rendőrség az engedély megadása előtt felhívja az illetékes előljárást az engedély megadása előtt felhívja az illetékes előljárást a tűzrendészeti szemle megtartására, és az engedélyt csak akkor adja ki, ha közbiztonsági szempontból kifogás nem tétetett. A villamosberendezések ellenőrzésének tárgyalása folyamatban van és a tanács az összes előljárást utasította, hogy a villamosszínházak használati engedélyének kiadásánál elektrotechnikus mérnök bevonásával, körültekintéssel járjanak el.

A Fővárosi Közlöny 1907. február 26-i száma közli az 1906 decemberétől a fentiek nyomán kiadott rendelkezéseket.

A tanács 1906. december 13-án 273.365/1906. IX. tan. sz. alatt hozott határozatával felhívást intézett a kerületi előljárástokhoz, hogy a használhatósági engedély kiadásánál helyszíni vizsgálat alapján járjanak el. A közelmúltban a mozgófényképes színházakban, melyeket a nagyközönség különösen ünnepi időben igen élénken látogat, három tüzeset volt, amiért is a főkapitány 1907. január 7-i 678/1907. sz. átiratában azzal kereste meg a tanácsot, hogy az összes villamosszínházak és mozgófénykép mutatványi helyiségek műszakilag vizsgálattassanak meg s e célra bizottság rendeltessék ki, másrészt állandó műszaki ellenőrzés gyakoroltassék a jövőben. A tanács ezután 1907. január 10-i ülésén kelt 4063. sz., határozatával az egyes kerületekben lévő mozgófényképes színházak jegyzékének kiadása mellett felhívta a kerületi előljárástokat, hogy az összes ilyen helyiséget vizsgálattassák meg és tegyenek javaslatot az állandó műszaki ellenőrzésre. Utasítja végül a tanács a tűzoltófőparancsnokságot, hogy a moztüzek okait vizsgálja meg és preventív megakadályozásukra tegyen javaslatot. (A vonatkozó akták 1938-ig levezetve, de nem maradtak fenn. A 4063/1907. IX. sz. határozat megmaradt a VI. ker. előljárást közizgatási irataiban 3303/1907 sz. alatt.)

(Egy moztüzzről adatokat 1906-ban Fisch Ferencnél találtak, ld. ott.)

Az előjárók értekezlete ezután (1907. február 11-i ülés jegyzőkönyve 18. sz.) javaslatot tesz az egyöntetű előjárósági eljárásokra, miszerint az előjárósági használati engedély három óról három óra terjedhet stb. Az egységes gyakorlat tehát 1907-től alakul ki, bár az ellenőrzés 1905-től már erősödik (többször rendőrségi bejelentések formájában) általánosan a mozik tekintetében. Az 1907. évi felülvizsgálat és az új előírások pedig kihatnak a mozik állapotára és további alakulására.

\*\*\*

### **A mutatónyok – előadás után fizetendő helyi díjak**

A főváros a területén kiadandó, színháznyitásra, színelőadásokra, mutatónyokra stb. szóló hatósági engedélyek után fizetendő díjak jegyzékét legutóbb 1889-ben szabályozta. (Bp. fővárosi közgyűlési jegyzőkönyvek 393/1889. sz.)

Mutatónyokra vonatkozó előírásai a következők:

- III. Színházon kívül nyilvános látogatásra szolgáló zárt vagy nyílt helyiségekben minden néven nevezendő mutatónyvi előadásokra szóló engedélyek után, ha az engedély csak egy előadásra szól: 5–20 forint, ha több előadásra szól: egy hónapon belül 20–50 forint, egy hónapon túli időre 50–200 forint vettetik ki egyszer s mindenkorra a helybeli szegényalap javára.
- IV. Kocsmákban, kávéházakban az engedély mutatónyokra csak hónapról hónapra adható.  
Orfeumokban a helyi díjat a maximális bevétel arányában állapítja meg az előadásokra.
- VII. Panorámák, gépszínházak és hasonló vállalatok engedélye után havonként külön-külön 10–100 Ft helyi díj vettetik ki.
- IX. A III. pontban írt előadások-mutatónyok után (a mozik is ide tartoznak!), amelyek a nap bizonyos szakaszában tartatnak s amelyekre a jegyek az előadást megelőzőleg válthatók, a helyi díjon kívül még az előadás bevételének 5 %-a fizetendő be az illetékes kerületi előjáróságnak a fővárosi szegényalap javára.

A III. stb. pont alá tartozó egyéb előadások és mutatóványok ezen 5 % megváltása fejében ugyanannyi összeget tartoznak a fővárosi rendőrségnek befizetni, mint amely helyi díj fejében kiszabott. *Ezen 5 % befizetésére a helyben állandóan lakó és vállalatuk után adózó egyének nem kötelezettek.* A beszedett díjakat a rendőrség a főváros pénztárába jegyzék kíséretében havonként beszállítja. Az 5 % járulék beszedése és kezelése körüli feladatokat az előjáróságokra vonatkozóan a fővárosi tanács külön is szabályozta. (37841/1890. IX. sz. utasítás.) A szabályzat értelmében a díjjegyzék IX. pontjában felsorolt előadásoknál és mutatóványoknál az idegen vállalkozók tartoztak bemutatni a helyek árait a kerületi előjáróságoknak, és a kiadható jegyek kettős értékbárcából álló átfűzött füzetekben voltak kezelendők, de szabályozta a rendelet a kerületi előjáróság ellenőrzését is.

(Megjegyzendő, hogy Norton György 1904. évi engedélyénél a rendőrség a helyárat egységesen megszabta.)

A tanács 48756/1884. VIII. sz. határozatával már 1885-ben kimondotta, hogy az idegen mutatóványokat tehető 5 % díjat akkor is be kell szedni a szegényalap javára, ha az engedélyt nem a mutatóványos, hanem az ingatlan (helyiség) tulajdonosa kéri. (Ker. előjárósági értekezletek jegyzőkönyvei. 1902. 36. sz.)

A fővárosi tanács 1902. március 18-án kelt 739554/1902. IX. sz. határozatával utasítja az előjáróságot, hogy a mutatóványok stb. után fizetendő 5 %-os bevételi járulék befizetéséről a számvevőség illetékes osztályát rövid úton, havi kimutatások formájában értesítsék. A főkapitányt megkeresik, hogy ilyen engedmények kiadásánál az érdekelt előjáróságot esetről-esetre a befizetett összeg feltüntetésével értesítse. (1908-ig állott fenn.)

A kerületi előjárósági naplók nem maradtak fenn, csupán a helyi díj-nyilvántartások a központi számvevőségnél 1903-ig, melyek a belső ellenőrzést szolgálták. A főkapitányi kimutatásokat is leselejtezték.

39528/1904. tan. sz. érk. 1904. febr. 26.

**Szabályrendelet (tervezet)**

Orfeumok, hangverseny- és táncztermek, kiállítási-csarnokok, múzeumok, dalcsarnokok, mutatványos-mulatók és műlovardák élet és tűzbiztonsági berendezéséről.

1. §

Nagyobb számú közönség befogadására szolgáló helyiségeket csak előzetes helyhatósági engedély mellett szabad használatba venni.

2. §

Olyan mulató helyek, melyekben állandó színpadi berendezés alkalmaztatik, különösen pedig színi előadásokra is szolgálnak, hasonlóan a színházakhoz, több emeletre terjednek, és amelyek több mint ötszáz látogatót befogadni képesek, élet- és tűzbiztonsági szempontból a színházakra szóló szabályrendelet határozománya alá tartoznak.

3. §

Hangverseny, táncztermek és hasonló gyülekező helyek, melyekben állandó színpadi berendezés nincs, de nagyobb számú, 500 személyen felüli közönség befogadására szolgálnak, csak földszint vagy egy emelet magasságban létesíthetők.

Ha ezek emeleten vannak, ott megfelelő számban tűzbiztos és füstmentes lépcsőknek kell lenni, elegendő kifelé nyíló kijáratokkal ellátva olyformán, hogy minden 200 személy után 1,50 m széles ajtó kijárat legyen.

Ezen termeknek legalább egy oldala az utcára nyíljon és terjedelméhez képest megfelelő számú ablakokkal bírjon.

4. §

Az ilyen termék vagy mulatókat, oly épületbe, ahol tűzveszélyes raktárak vagy telep van, berendezni vagy létesíteni nem szabad.

5. §

Ilyen helyen tűzveszélyes mutatványokat tartani vagy berendezést létesíteni nem szabad. Ideiglenes színpadot csak a hatóság engedélye mellett szabad felállítani.

6. §

A mesterséges világítás tűzbiztos és megbízható módon alkalmazandó. Kőolaj vagy ehhez hasonló természetű világítást alkalmazni nem szabad. A fűtés tűzbiztosan helyezendő el.

7. §

A termekben, illetve a közönség által elfoglalt helyiségekben mindenütt kellő mellékvilágítás alkalmazandó, úgyszintén a lépcsőkön vagy folyosókon.

A kijáratok feliratokkal látandók el.

A szellőztetésről gondoskodva legyen.

Megfelelő ruhatár berendezendő.

8. §

Állandó ülőhelyek azaz rendes zártszékek berendezésénél a pad-sorok egymástól 0,85 m távol kell hogy legyenek, az ülések pedig 0,55 szélesek. Húsznál több ülésnek egy sorban nem szabad lenni, az ülések végén pedig egy-egy 1,25 széles közlekedési út, mely a kijáratához vezet. Az ideiglenesen berendezett ülőhelyek, azaz székek egymáshoz erősítve merevítendőek.

9. §

Ezen nagyobb terjedelmű helyeken megfelelő tűzoltási berendezést kell létesíteni és tűzjelzőt a legközelebbi tűzörséggel berendezni. A használatba vétel idejére legalább egy tűzoltónak jelen kell lenni és rendőri felügyelet is tartandó.

10. §

Kisebb mérvű és terjedelmű mulatók és termek, azaz 500-nál kisebb számú közönség befogadásúak, ha pódiumszerű színpad is berendezve van, általánosságban a biztonsági követelményeknek megfelelően legyenek elrendezve és elhelyezve. A pódium vagy színpad terjedelme a nézőtér terjedelmének egy negyedénél nagyobb nem szabad legyen, ott sem díszletet, sem könnyen éghető tárgyat elhelyezni nem szabad. Tűzveszélyes mutatványokat vagy berendezést létesíteni nem szabad.

Az öltözők vagy ehhez hasonló helyiségek tűzbiztosak legyenek.

Kellő világításról, kijáratokról és közlekedésről gondoskodva legyen. Tűzoltási készlet kéznél legyen.

Biztonsági szempontból a fenti §§-ban előírt intézkedések esetéről-esetre a helyzethez képest alkalmaztatnak.

11. §

Műlovardák, melyek 500-nál nagyobb közönség számára szolgálnak, a 2. §. szerint bírálандók. Ötszáznál kisebb számú közönségnek szolgáló mulató, általánosságban a 10. §-ban előírt biztonsági követelményeknek kell megfeleljen. Különösen pedig istállót a nézőtér közelében tartani vagy berendezni nem szabad, és az oly távolságban legyen, hogy a közönséget tűz esetén ne veszélyeztesse.

Minden mulatóhelyen terjedelméhez képest rendőri felügyelet gyakorlandó.

13. §

Ezen szabályrendeletben foglalt intézkedések foganatosításának a végrehajtására a ker. előjáróság illetékes, mely hatóság a tűzrendészeti bizottság javaslatához képest intézkedik élet és tűzbiztonság, valamint közbiztonság érdekében, esetről-esetre a megfelelő, ezen szabályrendeletben nem foglalt intézkedést is elrendelheti.

14. §

A jelen szabályrendelet intézkedéseinek valamint a közhatóság által élet- és tűzrendőri ügyekben kiadott rendelkezéseinek áthágói kihágást követnek el és amennyiben mulasztásuk a büntető törvénykönyv határozmányai alá nem esnek, 5–100 K-ig terjedhető pénzbüntetéssel büntetnek. –

Eck.

A főváros közgyűlése 1904. január 27-i ülésen úgy határozott, hogy a színházak és orfeumok tűzbiztonságára vonatkozó szabályrendelet külön tárgyalassék. E határozat alapján készítette e tervezetet a tűzoltófőparancsnokság.

**II. A fővárosi számvevőség helyi díj nyilvántartásaiban  
szereplő cinematograph-mozgófénykép előadások adatai  
1896–1903.**

(A „Konstantinápoly Budapesten és Ósbudavár mutatványos telepek, a mozgófényképekhez hasonló optikai stb. mutatványok”, Somossy K. orpheum.)

1900-tól a forint nyomtatványon kiállított díjak összege koronában értendő.

*1896. évi helyi díj nyilvántartás füzet* (vegyes számvevőségi iratokból került elő, elhelyezve az 1897-től könyvben vezetett nyilvántartásban) teljes feljegyzéseket tartalmaz január-december hóra a mutatványokról.

Cinematograph mutatványosok:

*Dupont Eugen*: 1896. május 6.–október 31., november 4.–1897. január 2.

*Konstantinápoly Budapesten* című mutatványtelep cinematograph mutatványa 1896. május 23.–1896. augusztus 20-ig.

*Sziklay Zsigmond* cinematograph kb. 1896. június 20.–július 20-ig.

*Dokumentáció*

*Dupont Eugen*re az 1896. évi előfeljegyzések január–június havi részének 33. sz. alatt a következők foglaltnak:

Dupont Eugen cinematograph: Bevétel rendőrségi naplószáma 1896. 1101. Engedély ideje 1896. május 6-tól október 31-ig. Bevétel, mely összege 300 Ft.

Majd a július–december havi rész 33 sorsz. alatt november 4-től december 3-ig 60 Ft, december 4-től 1897. január 2-ig 30 Ft engedélydíj és 30 Ft 5% bevételi járulék van kimutatva. Megjegyzendő, hogy a bejegyzést áthúzták, de ez nem jelenti az előadás elmaradását.

A füzetnek a rendőrségi elszámolási megjegyzéseket tartalmazó 13. lapján 4-es sorszám alatt 1896 május megjelöléssel fel van tüntetve, hogy Dupont Eugen cinematographja után miért vétetett csu-

pán a városi helyi díj, miért nem szedetett 5 % nyereségi járulék is. Válasz feljegyzése szerint az 5 % bennfoglaltatik. (Utal a 2377/1897 IX. tan. számra.)

A budapesti fővárosi tanácsi iratok IX. 817/1896 jelzetű ügyiratában (a mutatónyi díjak elszámolása a főváros és a rendőrség között) feljegyeztetett, hogy Dupont Eugen cinematographja után az 1896. május 6-tól október 31-ig terjedő időre 150 Ft városi díj, s 150 Ft, 5 % nyers bevételi járulék vételeztetett be (a főv. rendőrség 1897. január 2-án kelt átirata a fővárosi tanácshoz).

Az 5 %-os járulékból megállapítható, hogy Dupont E. nem volt budapesti illetőségű, de nevezetűre 1896–1897-ben sem a tanácsi, sem a polgármesteri és főpolgármesteri iratokban nincs semmiféle adat.

*A látványosi Konstantinápoly mutatónytelepre* adatok az 1896. évi nyilvántartásban (január-október havi rész).

A mutatóny megnevezése: Konstantinápoly.

Mutatónyai, melyek után engedélydíjat fizetett:

	Kulcsszám	Ft
Általános beléptidj	III.	30.-
Török kávéház	IV.	100.-
Sulejman sátra	III.	30.-
Camera obscura	III.	20.-
Vaggon panorama	VII.	10.-
Cinematograph	III.	30.-
Tűzijáték	III.	20.-

A mutatónyok kezdete május 23., vége augusztus 20. (kérdőjelezve 30.). A kávéház megjegyzés szerint szeptember 27-én szűnt meg.

A 33. lapon található feljegyzés szerint a „Konstantinápoly Budapesten” látványosság az 1889. évi díjjegyzék alapján nyert engedélyt (10371/1896. IX. főv. tanácsi szám).

A fővárosi tanácsi iratok IX. 817/1896. sz. ügyiratában lévő feljegyzés szerint Schwartz Jakabnak mint a Konstantinápoly Buda-

pesten c. millenniumi kiállítási részlet főügynökének mutatványaira az 1896. évi május 18-án kelt 10371. IX. sz. tanácsi határozat szerint az általános díjjegyzék lett volna alkalmazandó, azonban a rendőrség a kültelki mutatványok utáni kedvezményes tarifát számította. Schwartz Jakab 1896. március 6-án kelt beadványára a fővárosi tanács a látványosságot vámvonalon kívülnek (kültelkinek) minősítette, de a közgyűlés 1897. február 24-i 297. sz. határozatával az 5 % nyers bevételi járulék fizetése alól a vállalkozást, mely törvényszékiel bejegyzett céggként (rt) működött, nem mentesítette. Fellebbezésre a közigazgatási bíróság 1897. szeptember 21-én kelt ítéletében a belépti díjak utáni 5 % fizetése alól mentesítette az rt-t, de a telepen lévő váltakozó mutatványok különálló napi nyers bevétele 5 %-ának befizetési kötelezettségét megállapította. Az indoklás szerint az rt. telepén részint az rt-nek. részint másoknak adtak ki engedélyt, s 8 idegen egyénnek volt külön mutatványa, ami után 5 % nyers bevételi járulék fizetendő. Az ítéletet a bíróság már az rt. csődtömeggondnokának kézbesítette. *Tehát több mutatvány is volt, mint a számvevőségi feljegyzésben, s biztosan nem állapítható meg, meddig létezett a cinematograph mutatvány.*

Az 1897. évi nyilvántartásban nincs a Konstantinápoly mutatványai közt cinematograph, ekkor Somossy Károly tartott mutatványokat, majd a Hircher és társa cég vette át. Valószínűleg nem volt 1897-ben cinema-graph mutatvány.

#### *Sziklay Zsigmond*

Az 1896. évi nyilvántartás 57. sorszáma alatt a május-október havi részben Sziklay Zsigmond cinematograph szerepel. Bevétel 1896. január 22-én, mely időre 30 nap, 30 Ft. – A rendőrségi jegyzék nem közölte pontosan a kezdeti időt, de a bevétel napja körül történhetett.

További adat a polgármesteri és tanácsi irattárban nincs a mutatványra, ill. irat nem maradt.

***Bp. főv. számv. helyi díj nyilvántartása 1897–1899. évre.***

155. sz. kötet

(Általában a különösen nyilvántartott nagyobb és legalább 1 hónapra szóló mutatóanyagok, előadások helyi díjairól készült.)

153. lap:

*Dupont Eugen* cinematograph mutatónya 1897. január 3. – április 5. Havi 30.- Ft helyi díjjal rovatott meg. Április 5-én megszűnt. (22657, 14573/1897. IX. sz. irat nem maradt.)

*Zlinszky András* cinematograph mutatónya. 1897. április 17-től május 16-ig 20.- Ft helyi díj vetetett ki. Megszűnt. (22657. IX. sz. tan. sz.)

229. lap:

*Lévy Adolf* cinematograph, Kerepesi út 11. 20.- Ft helyi díj vetetett ki 1897. november 22-től december 21-ig. 5 % helyi díj fizetésére van utalás, e szerint nem helyi illetőségű volt.

174. lap:

*Stein Mór* cinematograph mutatónya a Plasticoon helyiségében 1897. október 15-től november 13-ig 20.- Ft helyi díj vetetett ki. Utalás van a mutatóanyag megszűntére is. (Megjegyzendő, hogy a Plasticoon Andrássy út 69. sz. alatt szerepel más bejegyzéseknél, itt 1897–99 évben Fischer Józsefnek volt Plasticoon mutatónya, ami után mozgófénykép kulcsszám vetetett ki. Utalást találunk továbbá a Plasticoon részvénytársaságra is.)

213. lap:

*Perme Antonio* cinematograph, Kerepesi út 21. 1897. október 4-től 31-ig 20.- Ft helyi díj vetetett ki.

235. lap:

*Herbst Samu* mozgófénykép (Kerepesi út 11.) mutatónya után 20.- Ft helyi díj vetetett ki. 1898. február 27-től március 28-ig, majd március 29-től április 27-ig újabb 20.- Ft.

19. lap 50. sz.:

*Solymosi Sipos Sarolta* engedélyt kapott mozgófénykép mutatóra a VIII., Kerepesi út 40. sz. alatt (idő nincs jelezve) 900, 45504 főkapit. és lásd még 1901-ben.

52

22. lap 121. sz.:

*Brück Zsigmond* engedélyt nyert mozgófénykép mutogatására a II., Pálfi u. 1. sz. alatt 1901. február 22-től március 23-ig.

22. lap 122. sz.:

*Vanek József* engedélyt nyert mozgófénykép mutogatására a II., Margit krt. 8. sz. alatt 1902. január 19-től február 17-ig (1900-ban a VII. Csömöri út 13. alatt kávé, és Tepli I. mutat be mozgóképet kávéházában.) 1899-ben a VII. ker. Csömöri út 13. alatt Vanek Józsefnek ködfátyolkép mutatóványa is van.

*Helyi díj nyilvántartás 1900–1903.* (164. sz. kötet)

80. lap:

*John Hazzard Brigham* VI. Andrassy út 19. sz. mozgóképek mutatóványa után 1899. november 15-től 1900. március 14-ig havi 40 városi díj és havi 40 nyers járulék díjjal volt megróva. (Eszert nem budapesti illetőségű volt.)

Majd 1900-ban a VIII. Kerepesi út 29. sz. alatti mutoscop mutatóványa után hasonló díjjal volt megróva, és mutoscopmutatóványát az Andrassy út 19. sz. alatt folytatta. Az egész 1900–1901-es évben e két helyen volt mutoscop mutatóványa.

83. lap:

*Hirn Sámuel* VIII. Kerepesi út 82. sz. alatt tamburazene mutatóvánnyal, majd 1900. január 11-től február 9-ig mozgófénykép mutatóvánnyal szerepel és 40 K helyi díjat fizet. Később tamburával folytatta ugyanott.

108. lap:

*Domayer Károly* VIII. Baross u. 111. mozgófényképek után 1900. március 10-től április 8-ig 40.- Ft-tal volt megróva. Mutatóványa megszűnt. – AZ 1900. évi címjegyzék szerint kávé lett.

111. lap:

*Singer József* VI. Felsőerdősor u. 26. mozgófénykép után 1900. március 31-től április 30-ig 40.- Ft-tal megróva.

140. lap:

*Lőwinger József* mozgófénykép mutatóványa 1900. november 25-

től december 24-ig VII. Király u. 23. sz. alatt szerepel 40.- Ft-tal megróva.

48. lap:

*Wohlmuth Adolf* 1900. november 26-tól december 26-ig a VII. Kerepesi út 32. sz. alatt mozgófényképre engedélyt váltott (88069/IX. tanácsi sz.), majd 1900. december 27-től 1901. február 25-ig havi 40.- Ft helyi díj vetetett ki mozgófénykép mutatványa után. Majd a 71. lapon a Kerepesi út 32. sz. alatt *Wohlmuth Adolfné* mozgófénykép mutatványa folytatólag szerepel 1901. február 26-tól május 26-ig, havi 40.- Ft díjjal, mikoris a feljegyzés szerint megszűnt. 1900 augusztustól december 22-ig a VI. Váci körút 11. alatt népéneket mutatott be.

144. lap:

*Grünhut József* mozgófényképek 1900. december 27-re engedélyeztetett ismeretlen helyen.

126. lap:

*Szeibert Győző* VII. Kerepesi út 22. mozgófényképek után 1900. június 3-tól július 7-ig 64 koronával volt megróva, majd július 8-tól rövid ideig folytatta, ill. szeptember 19-től október 18-ig újabb engedélyt nyert.

102. lap:

*Sipor Sarolta* VI. Andrassy út 42. alatti mozgófénykép mutatványa 1901. február 9-től március 10-ig havi 40.- Ft-tal volt megróva.

137. lap:

*Tepl József* VI. Csömöri út 13. sz. alatt népének, majd 1901. február 16-tól március 17-ig mozgófénykép mutatványra nyert engedélyt. 1899-től a VII. Kerepesi út 70. alatt jambo zene mutatványát találjuk, majd a Csömöri út 13. alatt népéneket mutat be.

106. lap:

*Neumann és Ungerleider* a VII. Kerepesi út 68. alatti mozgófénykép mutatványa után havi 40.- Ft helyi díjjal volt megróva. 1899. december 9-től 1900. december 4-ig, majd a 101–102. lapon 1901. január 5-től 1901. november 1-ig. (Közben a VII. Király u. 27. alatt

Jambo mutatványa volt 1900–1901-ben, 1902-ben dalzene (?) előadása.)

1901. november 2-től 1902. november 26-ig mozgófénykép mutatványa a VII. Kertész u. 68. alatt szerepel (nyilvánvaló elírás Kerepesi út helyett, mert 68-as szám a Kertész utcában nem volt!), havi 40.- Ft-tal a 100–101. lapon.

A 159. lapon 1902. november 27-től 1903. március 26-ig a VII. Kerepesi út 68. alatt van mozgófénykép mutatványa.

A 168. lapon Ungerleider Mór VII. Király u. 27. sz. alatt 1902. január 24-től február 22-ig mozgófénykép után 40.- Ft-tal volt meg róva. (Lásd még nagyobb cégeknél, külön.)

174. lap:

*Zwillinger Adolf és Bruder Sándor* a VI. Podmaniczky u. 37. kávéház helyiségében mozgófénykép. 72172/1904 főv. tanácsi sz. (Előírása nincs!)

*Fényes Mártonné* engedélyt nyert a Városligetben 1902. április 5-től október 31-ig mozgófénykép tartására. (Nincs könyvben. Ld. mutatványtelepeknél.)

### *Ósbudavár*

Az Állatkert területén épült látványos mulatóhely a főváros részéről csak a millenniumi kiállítás tartamára engedélyeztetett. A főv. számvevőség helyi díj nyilvántartásában az 1896. évi feljegyzés szerint az Ósbudavár Rt. 1896-ban május 1-től október végéig mutatványai után 2.400.- Ft átalányt tartozik fizetni. (Főv. tanácsi iratok 8436/1896. sz.)

Majd a fővárosi tanács előterjesztésére a főváros törvényhatósági bizottsági közgyűlése 1316/1896. sz. határozatával a mulatóhelynek minden évben május 1-től szeptember végéig való üzembentartását elrendelte. A bérleti szerződés értelmében az rt. tartozik évenként 25 ezer Ft évi bért az Állat és Növényhonosító Társaságnak fizetni. (Bp. főv. tanácsi iratok 36395/1899. VI. sz.)

1896-ban 11 nyilvántartott mutatványa közt nincs

cinematograph, bár a helyi díj nyilvántartásból nem tudjuk, a külön nyomtatványokként szereplő 1–7 világcsuma mit takar.

1903-ig az egy havi mutatványengedélyek közt nincs mozgókép; 1900. január 4-től szeptember 1-ig a *mutoscop* mutatványok után havi 40.- Ft helyi díjat fizetett, több egyéb mutatványai mellett.

**Egyéb optikai mutatványok – Számvevőségi nyilvántartásokban  
1896-ban. Rothmann ocutoscop.**

Ósbudavár és John Hazzard Brigham-nál előbbieken *mutoscop* mutatvány.

Kohn Lajos a VII. Dob. u. 31. alatt *sugárképek* mutatványt tart 1899. november 1-től 1900. március 19-ig.

Somossy Károlynak – *Somossy Orpheum* (VI. Nagymező u. 17.) – 1895–97-ben számos ügye közt mozgófénykép nem található a fővárosi tanácsi iratok segédkönyveiben. A számvevőségi helyi díj nyilvántartásban folyamatosan szerepel. 1897-ben népénekes és dalszarnok mutatványa volt helyi díjjal megróva.

### III. Kerületi elöljáróságok adatai

1904-től a tűzrendészeti ügyekben egyre rendszeresebben működnek, a rendőrség az engedélykiadásokról az elöljáróságokat értesíti, ezenkívül az 5 % nyersbevételi járulékot kezelik.

A kerületi elöljáróságoktól az alábbiak szerint maradtak iratok: ügyirataikat a moziügyekre általánosan selejtezték, így a fennmaradt 1906 végi iktatókönyvek kerültek átvizsgálásra az előzmények után (VII–VIII. kerületben), a többi kerületre vonatkozóan, ahol volt mutató, nevekre végeztünk kutatást:

- II–III. ker. s. könyv hiányos
- IV. ker. s. könyv hiányos
- VII. ker. 1905-től s. könyv
- VIII. ker. s. könyv
- X. ker. s. könyv maradt.
- II. kerület

*Narten György* Bomba téri sátorszereplése 1905-ben, lásd vándorsátras mozgófényképek IV. fejezet.

1906-ban a fennmaradt mutatókönyvben *Fisch Ferenc* villamos-színházának tűzvizsgálati ügyei szerepelnek (711, 816, 834, 4658, 2116, 2675 számig), becslés szerint 1906 január–február hónapban működött a II. kerületben.

Más sátrasra 1905–1906-ban nincs adat.

### III. kerület

*Narten György* 1904–1905. évi mozgófénykép előadásait a III. kerületben lásd külön.

*Fisch Ferenc* 1905–1906. évi előadásait a III. kerületben lásd külön.

*Kretke Albert: Kisfaludi Színház mozgófénykép használata.*

A fővárosi rendőrség 1906. április 8-án átteszi a főváros tanácsához Kretke Albert budapesti lakos kérelmét, miszerint a III. ker-i Kisfaludi Színházban mozgófényképek mutogatásának engedélyezését kéri. A főváros színházvizsgáló bizottsága ez ügyben nem tartja magát illetékesnek, miértis a kérelmet a főváros tanácsa a III. ker-i elöljáróságnak adja át azzal, hogy hozzon elsőfokú tűzrendészeti határozatot, s arról az államrendőrséget is értesítse. (Kelt 1906. április 24-én.) Bp. f.öv. tanácsi iratok 69130/1906. IX.: 761/1906. sz.

A tárgy a III. ker-i elöljáróság irataiban vonatkozó segédkönyvi kötet hiányában nem kutatható. 1907 elején azonban a mozik tűzrendészeti vizsgálatára kiadott polgármesteri rendelet a segédkönyvekben kapcsolódik a Kisfaludi Színház tűzvizsgálata tárgyú iratokhoz (III. ker. előlj. 1314, 4057. ikt. sz.), ami arra utal, hogy 1907 elején mozgóképeket mutattak be a Kisfaludi Színházban, s következőleg 1906-ban is voltak mozgófénykép bemutatások. Az 1907. évi mutatóban Kretke nem található. 1909-ben a fővárosi lakcímgjegyzékben *Fisch Ferenc* Kisfaludi mozija a III. Lajos u. 111. alatt szerepel, ez pedig a Kisfaludi Színház telke volt, s ez az egyetlen mozgóképes a III. kerületben.

1906-ban Narten és Tepli volt kutatható, de engedélyükre nincs adat.

Kretke Albertre vonatkozóan az iktatóban végeztünk kutatást. 7887/1906 ikt. sz. alatt a fővárosi tanács 69130/1906. sz. leirata szerepel, mely április 27-én iktattatott, nevezett mozgófénykép mutogatásának engedélyezésével kapcsolatos tűzrendészeti vizsgálat tárgyában. Az elintézés feljegyzése szerint a határozat május 14-én kiadatott. Az ügy utószáma 9192/1906 ikt. hiányában nem kutatható, de igazolja, hogy Kretke engedélyt kaphatott a Kisfaludi Színházra.

*Winkler Lambert* mozgófénykép mutogatása 1905-ben az iktatókönyvekben volt kutatható. Engedélykérelme a III. ker. előljáráshoz november 23-án érkezett 1905-ben (21166 ikt. sz.) . Utószáma (21194), november 24-én érkezett a III. ker. rendőrkapitányság átíratva tűzvizsgálat tárgyában. November 30-án a főkapitánytól érkezett irat nevezett mozgófénykép mutogatása engedélyezéséről (21554 ikt. sz.), majd december 22-én 23240 iktatószám alatt sátorának tűzrendészeti vizsgálata szerepel. Ezek szerint 1905 novemberétől mintegy 2 hónapos engedélyt nyert, és sátorban volt a mutatványa valamely üres telken vagy téren. 1904-ben és 1906-ban nem szerepel az iktatókönyvben.

#### IV. kerület (Belváros)

1909-ben a Budapesti cím és lakjegyzékben a IV. kerületben csupán egy mozgófénykép mutatványos szerepel: Szimchen Anna, IV. Városház tér 4. (A Belvárosi templom és Váci utca között.)

Nevezett 1906. január 29-től egészen október végéig a Városház téren világpanoráma bemutatására nyert engedélyt. (IV. ker. előlj. iktatókönyv 1906; 1912, 3541, 4024, 6376, 8767, 11195, 13221, 17224, 17519, 19403 sz. – További Budapest fővárosi tanácsi iratok (23458/1906. IX. sz.) Nevezett Szimchen Büttner Anna néven szerepel és 5 %-os szegényalapi járuléka arra utal, hogy nem volt Bp-fővárosi illetőségű.

Szimchen Büttner Anna mozgófénykép előadás engedély ügye 1907-től található a IV. ker-i előjáróság segédkönyveiben (21553/1907, 22738/1907, 26584/1907, 29057/1907, 771/1908 ikt. sz.).

A IV. ker-i előjáróság segédkönyveiben 1905-ben és 1906-ban Narten, Hertzka, Tepli, Lifka sátorosok nem találhatók, bár Hertzka N. és Tepli J. IV. ker-i lakosok voltak. Fisch Ferenc hasonlóan nem próbálkozott a IV. kerületben.

#### VI. kerület

(Irataihoz segédkönyvek 1906 előtt nincsenek, az iratvizsgálat szerint a mutatóanyagokat kiegészítették.)

*Zwillinger Adolf és Bruder Sándor.* A számvetőségi helyi díj nyilvántartás 1904. évi adata szól róluk. Vonatkozó iratok fennmaradtak (Bp. főv. tanácsi iratok IX. 603/1904), miszerint 1904. március 12-én a főkapitány 44406 sz. alatt értesíti a fővárosi tanácsot, hogy nevezettek engedélyt nyertek a VI. kerület Podmaniczky u. 37. alatti kávéház helyiségében naponta mozgófénykép mutatóanyagok tartására.

1906 végén a VI. kerületben működő mozgófényképesek  
(Bp. főv. VI. ker. előlj. iratok 3303/1907 sz.)

A főváros tanácsa 1907. január 10-én kelt határozata (a mozgófényképes villamosszínházak ellenőrzése ügyében) mellékleteként kiadta a kerületben működő mozgófényképesek alábbi jegyzékét.

#### *Mozgófényképesek:*

Nandler Mór	6. Podmaniczky u. 63., kávé
Bócsay Dániel	b, Király u. 34.
Wolkfleissmann József	6. Izabella u. 65., kávé
Hertzka Lothár	6, Nagymező u. 21.
Steiner Lipót	6. Teréz krt. 1/a.
özv. Bienenfeld Zsigmondné	6, Király u. 54.
Lifka Károlyné	6, Aréna út 33.
Fisch Ferencné	6, Teréz krt. 46.

Décsi Gyula 6, Teréz krt. 34.  
Lifka Károlyné f, Lehel tér

*Jambó*

Stichlich Károly 6, Podmaniczky u. 37.

A *Mulató Budapest* c. hetilap 1906. október 20. – november 17. közötti száma szerint a *Fővárosi Orpheum* (VI. Nagymező u. 17, igazgató Waldmann Imre) heti műsorhirdetésében a 18. szám: „Élő fényképek (Messiter Berlin)” cím alatt mozgókép gyanítható (ld. összevetésként Nemzetközi Orpheum a VIII. kerületben). Elődje ugyanitt a Somossy Károly-féle orfeum volt. Nevezettnek nem szerepel mozgófénykép ügye.

*Décsi Gyuláról* megjegyzendő, hogy 1903–1906-ban a fővárosi tanácsi iratok mutatóiban mozgókép ügye nem szerepel. Artista mutatványaira 1904–1905-ben van adat: szegényalapi díjai és kihágásai feljelentés formájában ●

(Folytatjuk)

## A film esztétikájáról\*

(...) Eleinte a filmet reprodukáló eszközként használták, a meg-elevenedett fénykép színpadi jeleneteket vagy regényeket tolmá-csolt. Fejlődésének három évtizede után, számos sikert és sikerte-lenséget követően a film végül is felfogja tulajdonképpeni lényegét. Megkezdődik a *színháztól és az irodalomtól való elszakadás*. Minden-esetre az amerikai nagyfilm hagyománya és konvenciója kezd un-dorító lenni.

Ma a filmet *egyszerre optikai és költői művészetként* határozzuk meg. A szem a legkulturáltabb érzékszervünk. Semmiképp sem csupán a festészet tanít meg látni, hanem az egész világ: a város, az élet szín-játékának folyamata, új színskálák; ennek következtében a modern ember befogadóképessége rohamosan nő. A modern tekintet rafí-nált, átható, rugalmas, gyors alkalmazkodásra képes. Az optikai nyelv (jelzések, rajzok, zászlók) objektívebb és tökéletesebb, mint a beszélt vagy az írott nyelv, mert itt az első emóció az érzéki elem, a tekintet eredménye: fiziológiai, nem pedig személyes. A szem a civilizált em-ber legfontosabb szerve. A modern szem olyan szerv, amelyben va-lamennyi érzék egyesül; *a tekintet az, amely gondolkozik és érez*. A szem a lélek tükre, mondja a közmondás. A tekintet útján, a résztvevő ér-zékek közvetítésével kibontakozik a szellemben az örökölt fogalmak játéka, emlékezesek, amelyek a tudatalattiban kezdenek szóhoz jut-ni. Optikai jegyek, melyek elbűvölik a szemlélő költőiségét! A költé-szet láthatóvá tétele (Veroptisierung)! Modern tapasztalatok: irat-rendező, a zongora klaviatúrája, író- és számológép – ezek mind tökéletes optikai rendszerek.

*Az optikai rendszer geometriát tételez fel.* Itt ki kell nyilvánítanunk a *geometria dicséretét*. A geometriai tételek önmagukban érzésekké vál-

---

\* In.: Kunst für Alle. Berlin, 1925: 332–339

hatnak, mondta Pascal. Csak háromszáz év után fogjuk fel ezt az igazságot, értjük meg, hogy egy tétel magával ragadó lehet, és hogy egy megoldott egyenlet megdobogtatja a szívet. Így válik a geometria és az algebra a legtisztább költő menedékévé, az intuíció és a szellem csodálatraméltó akrobatikáját feltételezve.

A filmművészet területén és az optikai rendszeren alapuló új költői filmi formák keletkezésében az első előfeltétel a *film új technikája*, pontosabban az eddigi technikai lehetőségek teljes tökéletesítése és győzelme. A filmi technika primer jelentőségű és nem lehet átsiklani felette. A technikának közvetlen befolyása van a művészetre az anyag és az eszköz révén, amit a rendelkezésére bocsát. Egyetlen művészet sem rendelkezik gazdagabb és alkalmasabb anyaggal, mint a film, amelynek repertoárja az emberi arcok titkától minden dolog létezéséig felöleli az életet a fényben. A fényképezőgép lencséje olykor többet képes megmutatni, mint a mikroszkóp vagy a távcső: ismeri a tekintet intim árnyalatait. Tökéletesíteni kell az esetlen állványt, amely eddig mozdulatlaná tette a felvevőgépet. Szükség lesz a lassított és gyorsított felvételek (melyeket csak dokumentum- és ismeretterjesztő filmekben használtak) költői hatás érdekében való felhasználására. Hogy a modern életen úrrá legyünk, egyszerűen a tudomány által finomított érzékre van szükség. Az anyagot és a technikai munkát egyértelműen meg kell határozni; maga a művészet valójában megmagyarázhatatlan és végtelen marad: a költemény. Ha a költői koncepciók fejlettebbek, mint a technikai lehetőségek, akkor meg kell gyorsítani a technika tökéletesítését. Mert a modern szellem számára minden lehetséges és megvalósítható, mindenütt, mindenben és mindennél. Ezért lesznek az új formák előfutárai mindenekelelt a feltalálók: itt nincs hely szervezők számára. Éppen ilyen feltaláló Man Ray, aki olyan találmányt hozott létre, amely tulajdonképpen mindenki számára lehetővé teszi, hogy költő legyen, ha a legmegfelelőbb eszközöket használja. Mert az ilyen költői fényképekhez valójában csak egy ív fényérzékeny papírra, fényre és pár különböző átlátszóságú és fényteltettségű mindennapi dologra van

szükség; természetesen ki kell kapcsolni a véletlent, hangulatot és személyt, amelyek az úgynevezett „művészet” jellemzői voltak. Épp úgy fontos az a találmány is, amely a film (kép) és a kíséret (zene) tökéletes egyidejűségét teszi lehetővé, és amelynek feltalálója Delacomme. És hasonlóképpen fontos az optofonetikára vonatkozó minden találmány. *A film esztétikájának a maga technikájára kell támaszkodnia. Megvilágított tárgyak valamiféle gépi balettjének tekintjük ma a filmet, forgatókönyv nélkül képzeljük el, csak mint ritmizált képek sorát. Az objektív torzítja a valóságot, a filmköltő, a metteur en scène (rendező) a költészet szférájába helyezi át, elrendezést és elektroköltői feszültséget ad neki. A filmművészet rövidítésekkel dolgozik, feltételezi a kifejezés tökéletes olvashatóságát, közlékenységét, világosságát, rugalmasságát, változatosságát, frissességét, ökonómiaját; szupernaturalista optika. A mai ember tömör, pregnáns lírai érzéseket kíván. A cselekmény és a néző között nincs rámpa. Mi nem szemléljük az életet, áthatolunk rajta. Ez az áthatolás intimítást enged meg. Az ember nem beszél róla, de utal rá. A szuggeszció a sejtések és a könnyek elragadtatását nyújtja. A filmművészet a világ mozgó képével foglalkozik. A tárgy fotogenitása variációinak eredője egy időszakos, négydimenziójú rendszerben. A háromdimenziójú, a teret meghatározó tényezőkhöz a dinamikus művészetben hozzájárul a maradandóság tényezője, az úgynevezett negyedik dimenzió, melyet Bergson „l’intersection du temps avec l’espace”-nak (az idő metszése a térrel) nevezett. Miközben metafizikai időkoncepcióját magyarázza, Bergson a *L’Évolution créatrice*-ben (A teremtő fejlődés) éppen a filmre hivatkozik. És éppen a gép beavatkozása révén iktatódik be a térbeli dimenziókba az idő. A gép évszázada megváltoztatta felfogásunkat az időről és a térről. Az időbeli dimenzió terjedelmét akusztikailag értjük meg: zene, az óra ketyegése, érverés. A film számunkra nemcsak a reprodukálás eszköze, hanem sajátos kifejezésű, saját költői nyelv is. A modern líra leghatalmasabb eszköze, bármiféle irodalmi mellékz. nélkül képes megtestesíteni a tiszta líraiságot. A felszabadult találékonyság képei költői elektromossággal töltött költemények. A film megszűnik kibővített repertoárral ren-*

delkező színház lenni, tiszta, *fotogén költészetté* válik, tömör és pontos költészetté, mely semmit sem ír le és semmit sem magyaráz. Cocteau megjegyzi, hogy a költészet a villamos energiához hasonlít; olyan jelenségekben, amelyek létrejöttében a művészet nem vett részt, képes könnyekig meghatni minket: egy tűzijáték, egy megsebzett sirály, mely lehull az égből, a távcsövön nézett hold, a Titanic borzalmi az újságokban, egy ló lelassított futása a filmen, egy rózsza felgyorsított nyílása, minden különös költői fluidum hordozója. Állítólag minden művészet csapda, amelyben az ember *az életnek azt a költészetét* igyekszik elfogni, amely az elektromossághoz hasonlít. A filmművészet alkalmas erre a legjobban. A film, ahogyan Apollinaire mondaná, az irreális legreálisabb tolmácsolója. Mi az új filmeket *rövid képeknek, vizuális költeményeknek* képzeljük el *optikai metaforák és hirtelen illuminációk körtáncával*. Amilyen a modern művészet: egyszerű, konstruktív, tömör, pontos, rövidítésekkel, nagyításokkal és egymásra fényképezéssel. Az egymásra fényképezés és áttűnés *vizuális interpunkciók* lehetnek, módosíthatják a film ritmusát, lehetővé tesznek minden evokációt, kitarják a képzelet kapuit. Griffith, Gance és L'Herbier kísérletei jelezték ezeket a lehetőségeket. Hasonlóképpen a véletlen is szült új technikai trükköt, amikor azt idézte elő, hogy valamelyik filmben Lois Fuller táncjeleneteinél a negatív hatás átütött, ami nagyon hatásosan érvényesült.

Az új filmkészítés esztétikájának feltétlenül előlről kell kezdenie: *egy optikai ábécével, fiziológiai hatásokkal*. Optikai ábécé például sok tárgynélküli és absztrakt film. Ez csak a kezdet; várjuk az új optikai drámákat, amelyek számára a *szimultaneitás* szükséges előfeltétel. A mozgásban lévő tárgyak drámáját, amelyeket a kirakatok mögött és az áruházakban látunk, a gyárak gépi sorozattermékeinek az életét, a modern, agresszív és vakító utcának, a *boulevard*-ok fényzuhatagainak a drámáját. A szimultán mozit vetítőkupolával és nagyobb számú vetítőberendezéssel.

Nem kizárt, hogy eljön egyszer az az idő, amikor az *írott költészet megszűnik létezni*: miután önmagától valósággá vált a tiszta, elfogu-

latlan, emelkedett és mágikus költészet. Itt a film uralkodik az irodalom és a festészet felett és az első helyen áll, mint annak a kornak az autentikus művészete, amelynek a rádiótelegráfia által szállított gondolata mindenütt jelenvaló. Egy elektrotechnikusnak, optikusnak vagy műszerésznek a legapróbb találmánya is többet jelenthet az igazi költészet számára, mint a regényírók vagy a festők valamennyi kombinációja.

Ha a filmről beszélünk, gyakran a festészet terminológiáját használjuk. Nem azért, mert egyet kívánunk érteni sok olyan filmember nézeteivel, akik a filmet, az irodalom és a színpad ellenségét a festészet testvérének tekintik. A film éppannyira idegen a festészet-től, mint az irodalomtól. Már mondtuk, hogy a film optikai és költői művészet, a látványosság nagyszerű művészete, de ez nem jelenti azt, hogy feltétlenül kapcsolatban kell állnia a festészettel vagy a színházzal és a *music-hall*-al, amelyek elavult formái a vizualitásnak. A vizualitás művészete a filmben olyan dimenziókat ölt, amelyekhez az akadémikus művészet továbbra sem juthat el. *Éppen a fény mámorá az, ami létrehozza a modern képeket*, amelyek egyúttal fotogén költemények is. Sohasem vágyódott annyira a nép szórakoztató és megkapó színjátékokra, mint a mai időkben. A mulattatás és a szórakozás igénye olyan kornak a jellemzője, amely a ma és holnap anyagi és szellemi bizonytalanságát az élet szeretetével egyenlíti ki. Ennek a kornak a művészete a *tragikum nélküli, az antitragikus költészet*, melynek képzelőereje annak a világnak a varázslatos színeiben bontakozik ki, amely a miénk kell hogy legyen. A film lehet a mai költői érzékenység legtökéletesebb elégtétele. A modern kultúra a tekintet, a képzelet; az érzékenység és a hangulat kultúrája, nem a könyvabsztrakciók kultúrája. A költői képzelőerő lángra gyúlt és az emberek költői hajlama mágneselesen vonzódik minden fényhez, csillogóhoz és színeshez.

Ma mégis mindenekelőtt egy teljesen új művészet keletkezéséről van szó, a *tiszta kinográfáról* (Kinographie). Valamiféle új hajnalpír dereng fel olyan egykori művészet alkonya után, amelyben a bálványok többet jelentettek, mint a valóság. Mi szellemi élvezetek lehe-

tőségeit keressük a művészetben. Öröm és fény játékát, játékot örömben és fényben. A maximumot a lelki rugalmasságban. A szellem egészséges, alogikus tornáját. A *művészi optimizmus* gyümölcseit és a világot átfogó lendület kideríthetetlen derűjét. Filmkölteményeket akarunk, amelyek *az érzékenység közvetlen tényei*. Metaforikus víziókat, amelyek az összes technikai tréfát felhasználják a filmben (ezek főleg kopírozások, illetve a fiziológiai hatás dinamikus színjátéka). Mint meghatározhatatlan, vitális, optimista líra, mint varázslatos költészet a műtermek és galériák dögvészes kelevényével szemben, a film valóban propagálhatja a művészetnek olyan új felfogását, amely túllép a „művészet” határain; a film közelebb van a holnap művészetéhez, mint a klasszicisták és a futuristák termékei; már csak azért is, mert sem nem klasszicista, sem nem futurista, hanem olyan különleges szépséggel teli, amely nemcsak „művészi” jellemű. A film lírai kémiaja és alkémiaja – minden igazi költészethez hasonlóan – mentes minden gyakorlati jelentéstől, csak érzelmi jelentése van. És mint minden költészet és szeretet, szükségszerűen az örömré törekszik, a vele telített érzékek és szellem örömére. Az ember számára legfontosabb az érzés. Hogy élhessen, éreznie kell az érzékenységet. Mi igazoljuk az ősrégi szólamot: *in arte voluptas*. Amikor Renan azt jövendölte, hogy a nagy művészet rövid időn belül el fog tűnni, nem sejtette, hogy milyen pótlást talál majd az ember. Sejtelve sem volt a modern *epikureus költészetről*, amely tudományos alapokon nő fel. Sejtelve sem volt arról, hogy *az ember művészetté teheti az életet*, a test és a szellem tudatos kultúrájává. Seurat azt mondja: *a művészet harmónia, a harmónia az ellentétek hasonlóságának analógiája*. Matisse pedig: „Elmélkedésemnek tárgya az *egyensúly*, a *nyugalom* és a *béke művészete*, amely minden szellemi dolgozó számára örömet és felüdülést jelenthetne; az eszményi olyan valami, mint egy fotel, amelyben fellélegezhet az ember. Ingres szerint: éppen a szegényes síkok a szép formák. Nos, vajon a modern kino-gráfia nem tesz-e a legtökéletesebben eleget e híres festők követeléseinek?

A művészet létezik, mégpedig azért, mert megfelel bizonyos igényeknek. *A művészet tulajdonképpen szórakoztatás*, jelentette ki Max Jacob. Igen, a művészet feladata a felsőbbrendű szórakoztatás, ami a legszebb álmokat álmodtatja velünk ébren, melyeket a fiziológiai események kínálnak. Ennek a csodálatos káprázatnak a kultúrája. Minél inkább gépesített lesz a világ, annál inkább tömör és felszabadult költeményekre lesz szüksége az embernek. Stendhal helyesen írta azt, hogy *a művészet az öröm pusztja ígérete*.

Amikor a kinográfia új fotogén költeményeiről beszélünk, akkor olyan jó művészetről van szó, amelynek minden lehetősége megvan arra, hogy jobb legyen. És mert minden tökéletesség – ahogyan Anatole France mondta – szomorú, csak gratulálhatunk a művészetnek ahhoz, hogy még nem tökéletes. Azok a tömör, élő filmképek, amelyekre gondolunk, *a mai költői tevékenység alapvető kinyilatkoztatásaivá* válhatnak. Mi nagyon szeretnénk felébreszteni rokonszenvünket és megértésünket ez iránt a korunkbeli, könnyed és szemérmetlenül élő művészet iránt, amelynek modernségében és messze ható lehetőségeiben teljes mértékben hiszünk. A film számára ugyanis minden csoda, és minden megengedett neki. Éppúgy lehet a költészet interpretátora a valóságban, mint az álmok és a tudatalatti virágainak és kristályainak a tükre. Ha Freud a tudatalatti és az álmok mindenhatóságáról szóló tanításával a modern irodalom új múzája lett, akkor a költészet ezt a területet legjobban a filmben tudja feldolgozni. A fénykép, amely az ultrabolyára is érzékeny, a maga fekete-fehér nyelve révén lényegében nem naturalista; megváltoztatja az árnyalatokat (valeur) és a perspektívákat. A filmben az álmok és a valóság színokromozásának (Synochromisierung), áttűnésének (Überkopierung) útján lehetséges ez. Ez az út kezdete a költői többszólamúsághoz, ahol is az irodalomban egymás után következő egyes képek akkordokban olvadhatnak össze. Két vagy három motívum jelenhet meg egyidejűleg, amelyeket valamiféle fűgává komponálnak. Az áttűnés eredménye a rövidítés, az effektív, szintetikus erősen szuggesztív látvány. Valóban lehetséges, hogy a modern kinográfiát néha a zene terminológiájával

jellemezzük, hogy vizuális ellenpontról beszéljünk. A film kifejezőeszközei annyira gazdagok és olyan gyorsak, hogy néhány másodpercen belül ezerszer többet és mindent jobban mondhatnak el, mint a többi művészet az olvasás vagy a szemlélődés egész órája alatt. Elképzeltünk költői filmeket illatokkal és hangokkal, elképzeltető film-érintés, a film-rádió, optofonetikus, interplanetáris akusztika is. Így a művészet feltétlenül túlhaladhatja a valóságot, a realitást. A szürrealizmus semmiképp sem jelent szimbolizmust. A szürrealizmus a szellemi kielégülés lírai realizmusa. Költeményei már nem a valóság parazitái, hanem önmagukban elegendőek, önmaguk témái (Apollinaire) ... A modern francia film Gance, Delluc, Epstein műveiben, legújabbban Picabia, René Clair és Léger logikai alkotásaiban, Birot terveiben az új kinográfia kezdetén állt. Eddig még nem tudta nélkülözni a színészt és a cselekményt. Csak Léger filmjének nincs cselekménye, de valamiféle kezdetleges, szerfelett megtervezett kísérlet ez, amelyben hiányoljuk a költői emóciós erőt.

(...) Az a filmművészet, amelyben minden költői tevékenység gyümölcseit látjuk, nem anekdotikus, nem történeti, romantikus vagy nevelő; egyszerűen *tiszta fotogén költészet, amely a maga útját járja*. Ma, amikor a fejlődés az eddigi művészeti ágakat a nullpontra, *vis á vis de rien* jutatta; amikor a művészetnek üres esztétikai zsargont kellett megteremtienie a maga számára ahhoz, hogy tudatában legyen, még mindig vegetál, akkor illik harcra készen fellépni a *passé-izmusuk* (múlthoz való ragaszkodásuk) ellen. A tagadás a megsemmisítés szelleme alkotó szellem, és a kultúra a művészet területén ma az egyetlen egészséges szellem. Mert konstruálni csak megtisztított talajon lehet, negatív és destruktív munkának kell megelőznie ezt. A *konstruktivizmus* feltételezi tehát az eddigi romantikus esztéticizmus megsemmisítését. Minden bizonynyal a legnehezebb feladat a légkör kulturális fertőtlenítésének az elvégzése, annak az elviselhetetlen művészi szférának a mozgásba hozása, amelyben valóságosan modern ember lélegezni sem tud. Alkalmazkodni kell a jelen követelményeihez. Wells helyesen jegyzi meg, hogy ez rendkívül fáradtságos, mert történelmi ismereteink azoknak a periódu-

soknak a részletes tanulmányozására korlátozódnak, amelyben a mechanika nem haladt előre. Európára vonatkozó történelmi ismereteink abban az időben kezdődnek, amikor a görögök lovon vagy vitorlás hajókon és gályákon bebarangolták a világot, és ama napokig terjednek, amikor Napóleon, Wellington és Nelson csaknem ugyanilyen módon, szinte ugyanilyen járműveken és hajókon változtatják helyüket. Felfedezték a gőzt és az elektromosságot – és a történelem múzsája azonnal elfintorítja az orrocskáját és behunyja a szemét...

Pedig aki nem akarja, hogy eszméit kifosszák; aki gyengesége rohamában nem akarja visszaadni azokat az irodalomnak, festészetnek, szobrászatnak, annak nem szabad figyelmen kívül hagynia a modern technika követelményeit. A festészet rekonstruálása, a kép stabilizálása a kubizmus feladata volt. Az élet gépesítése azonban új utak felé fordította a művészetet, elementáris tevékenységnek nyitott utat. Új művésztypus keletkezett: a *tudós-költő*. Az a költő, aki ért ahhoz, hogy a költészet csúcspontján csodálatra méltó szellemi zsonglőrködésbe kezdjen; az a modern művész, akinek számára a rádiótelegráfia, a Vidám-park és az ehhez hasonlókkal sokkal megfelelőbb eszközök, mint egy bemocskolt paletta, az olajfestékek reneszánszanyaga és a szonett. A művészetnek az életben való újraértékelése feltételezi, hogy a művészek teljesen birtokában vannak minden tudományos eredménynek és technikai vívmánynak, és hogy tudnak azok segítségével költeni. A modern élet úgy változik, mint az áruk a világmindenség kirakátaban. *Etre de son temps* alapvető követelmény a művész számára. A művészet nem más, mint közvetlen kézírása az életnek (Manet), amelynek az arca változó. Semmit sem tud az örök értékekről. Az egyedüli tartós értékek a szabványelemek. A költői és optikai nyelvnek szabvány révén kell kifejezésre jutnia. Egyszerű stílus és a kifejezés rafinált ökonómiája.

Az új művésznemzedéknek megbízhatóan és tisztán kell dolgoznia, becsületesen és következetesen gondolkodnia, teljesen a hatalmába kell kerítenie a modern technikát és valamennyi tudományos

vívmányt, s a tudományos, relativ esztétika után kell igazodnia. Minden esztétikai mitológiát el kell hagynia, és a költeményeit egyenest az életből kell kifejlesztenie. A modern, konstruktívan felépített nagyvárosokban a költők megépítették *a költészet kertjeit*, amelynek élő és mindent felölelő színekben, hangokban, illatokban beszélnek, és megszabadultak az irodalmárságtól és a manzárdesztázistól. A szédítő filmszalag, a világ, a dolgok látható világa és az álmok varázslatos világa, az élet a mozgásban, a költemény a mozgásban: ez a *poétizmus* ●

*Berkes Sándor fordítása*

## A filmi metafora fajtái\*

*A „metafora” a legjobb esetben is csak egy laza jelentésű szó, és óvakodnunk kell attól, hogy komolyabb szabályokat tulajdonítsunk a használatának, mint amit a valós gyakorlat igazol.*

Max Black<sup>1</sup>

*Aki a vizuális hatásokkal foglalkozik, jól teszi, ha komolyan veszi a metaforát, mert az bizonyára sokat mond arról, hogyan csoportosítjuk a tapasztalatainkat.*

E. H. Gombrich<sup>2</sup>

A metafora határozott kategorizálása, akár irodalmi, akár filmi metaforáról van szó, hiábavaló igyekezet. Hogyan lehetne egy olyan alakzatot behatárolni, amelynek a lényege a kategóriák felrúgása? Ezt egyetlen rendszer sem tolerálja. Ugyanakkor maguknak a metafora sokrétű megjelenési formáinak a vizsgálata strukturált folyamatot igényel. Ki kell tehát dolgozni egy módszert, még ha az csupán a vizsgálandó anyag rendszerezésére és a problémák megfogalmazására szorítkozik is. Az 1. táblázat tíz általános formulát mutat be; némi megszorítással úgy tűnt, hogy ezek a metafora létrehozásának alapformái. Ezeket a formulákat fogjuk alapul venni a filmi metafora változatainak vizsgálatánál.

A formulák használata alapján azonban nem szabad arra következtetni, hogy egy formulának megfelelő filmi metafora szükség-szerűen ugyanolyan vagy valamilyen más típusú irodalmi metaforának a megfelelője, vagy hogy ezek egymásra lefordíthatók. Semmi nem indokolja azt a feltételezést, hogy a filmi metaforák hatását minden további nélkül, egy az egyben megragadhatjuk szavakkal, mint ahogy azt sem, hogy a nyelvi metaforák szó szerint megmagyarázhatók. A meglehetősen absztrakt és általános formulák hasz-

---

\* A tanulmány első részét a *Filmspirál* 9. száma közölte

nálata egyúttal teszt is, melynek során az olvasó eldöntheti, mennyire erőltetett vagy indokolt az alkalmazásuk.

1. Táblázat – Metafora alakzatok

<i>A</i> olyan, mint <i>B</i>	Kifejtett hasonlat (epifora)
<i>A</i> ugyanaz, mint <i>B</i>	Kifejezett azonosság
<i>A</i> -t helyettesíti <i>B</i>	Behelyettesítéses azonosság
<i>A/B</i>	Mellérendelés (diafora)
<i>Ab</i> , következésképp <i>b</i>	Metonímia (asszociációs behelyettesítés)
<i>A</i> jelentése ( <i>ABC</i> )	Szinekdoché (rész helyettesíti az egészet)
<i>O</i> jelentése ( <i>ABC</i> )	Objektív korreláció
<i>A</i> -ból lesz <i>A</i> vagy <i>A</i>	Torzítás (hiperbola, karikatúra)
<i>ABCD</i> -ből lesz <i>AbCD</i>	Szabálymódosítás
<u>(<i>A/pqr</i>)</u>	Együtthangzás (parallelizmus)
<u>(<i>B/pqr</i>)</u>	

A továbbiakban azt vizsgáljuk, hogy konkrét esetekben mikor mutatkozik képletes jelentés filmekben, illetve ez a jelentés milyen eszközökkel fejezhető ki. Ez esetben tehát a filmi metafora retorikai magyarázatát igyekszünk felállítani szóképek és alakzatok segítségével. A filmi metaforák lehetnek olyannyira rejtettek és tudattalanok, hogy a pusztá létezésük is kérdéses. A retorikai kellékek vizsgálatánál tanácsos elsősorban azokra koncentrálni, amelyek egyértelműen annak nevezhetők, vagy amelyeket a film készítője láthatóan annak szánt. A színházban a színészek „kiemelnek” egy-egy sort vagy kifejezést, ha azt akarják, hogy azok bizonyosan ne kerüljék el a közönség figyelmét. Ugyanígy, egyes filmi metaforákat „kiemelt” alakzatoknak tekinthetünk: ezeket nevezzük *jelzett metaforának*\*. A jelzett metaforákat egy olyan skála egyik végén képzelhetjük el, aminek a másik végén a nem nyomatékosított, *rejtett metaforák*\* helyezkednek el. Ez a fejezet elsősorban a jelzett metaforákkal foglalkozik, figyelembe véve működési mechanizmusukat és a „kiemelés” módját egyaránt.

\* Mindkét kiemelés tőlünk származik. (A szerk. megjegyzése.)

**Kifejtett hasonlat (epifora): A olyan, mint B**

Az első kategória azonnal felveti a műfaj és a kiemelés kérdését. Többször elhangzott már – látszólag megfelelően a párbeszéd-ről vagy nem tekintve azt kellően filmi eszköznek – hogy a filmben nincs megfelelője az „olyan, mint” kifejezésnek.<sup>3</sup> Lehetséges-e ezek után tisztán nem-verbális alakzatokat alkotni filmben, melyeknek alapja a kifejtett hasonlat?

A válaszhoz az nyújthat némi fogódzót, ha megértjük az *olyan, mint* (vagy annak megfelelő) kifejezés szerepét nyelvi hasonlatokban. A szó arra figyelmezteti az olvasót, hogy hasonlóságot észleljen két fogalom között. Mivel a két fogalom különböző kategóriákból, illetve beszédmódokból ered, a hasonlóság rendszeren kereséssel fedhető fel, és néha könnyebb, másszor nehezebb megtalálni. Ritkábban ugyan, de előfordulhat *negatív metafora*, amikor a lényeg éppen a különbözőség, és nem az azonosság hangsúlyozása.<sup>4</sup> Az értelmezéshez azonban egyértelmű nyelvi közlés nélkül is lehet segítséget adni. A férj azt is mondhatja feleségének, hogy „Ideje mennünk, szívem!”, de szó nélkül megérintheti a karját, az órájára pillanthat, majd az ajtó felé. Éppilyen egyszerű szavak nélkül a hasonlóság keresésére ösztönözni a nézőt. A film tulajdonképpen oldalba böki a nézőt: „Figyelj, ez pont olyan, mint az!”

Ennek eléréséhez három alapvető módszer tűnik a legalkalmasabbnak:

1. Két tárgyat, melyeknek köztudomásúlag vagy láthatóan vannak közös tulajdonságaik vagy hasonló jellemzőik, egyértelműen egymás mellé helyezzünk.
2. Valamely közös tulajdonságot, ami mindkét tárgyban jelen van, a lefilmezés módjával emelünk ki.
3. A tárgyokban eredetileg jelen nem lévő hasonlóságot létrehozhatunk a megválasztott filmezési móddal.

Az első típusban a *mise-en-scène* fontosabb, mint annak filmi interpretációja. A vizuális hasonlóság már a felvételt megelőzően is létezett, vagy egy már meglevő sémán, illetve irodalmi kliséen alapul. Ilyen Chaplin *Modern idők* című filmjének az a jelenete, ami-

kor a birkanyájról átvág a metró aluljáróba leözönlő tömegre. Általában ez a legkevésbé izgalmas típusa a kifejtett hasonlatnak, mert csak ritkán tartalmaz új felismeréseket.

Mihelyt azonban a hasonlat árnyaltabb vagy szokatlanabb lesz, és egyre fontosabb tényező lesz a lefilmezés módja, az első típus fokozatosan átcsúszik a másodikba. A következő példánál a kamera mozgása és a látószög legalább annyira fontos, mint maga a *mise-en-scène*. Fellini *8 és fél* című filmjében Guido (Marcello Mastroianni) az állomáson várja, hogy megérkezzen a szeretője. A vonat beér az állomásra, erőteljesen pöfög a kamera felé, tömege egyre jobban kitölti a képmezőt, majd megáll. Carla (Sandra Milo) a szerelvény másik oldalán száll le, ezért Guido átmegy a mozdony előtt a másik peronra; a kamera vele együtt kocsizik. Amikor Carla végre megjelenik, ugyanúgy robog Guido felé – akinek a szemszögéből látjuk –, ahogy a vonat befutott az állomásra; a színésznő arcán ugyanaz az ellenállhatatlan erő tükröződik.

Két, Stanley Kubrick filmjeiből kiragadott példa illusztrálja talán legpontosabban azt az esetet, amikor a kifejtett hasonlatóról jórészt csak filmi eszközök teremtik meg. A *Dr. Strangelove* nyitóképsora vélhetőleg dokumentumfelvételeket mutat egy atombombázóról, amit a levegőben tölt fel üzemanyaggal egy speciális tankrepülő. Mindenközben a „Próbálj kicsit gyengéd lenni!” dallama szól, huncut fintorral félresöpörve a dokumentum-jelleget és azt sugallva, hogy a két repülőgép tulajdonképpen szimbiózisban élő emlősállat, így módon komikus hatással bemutatva a film egyik fő motívumát – hogyan kel önálló életre az emberi technológia. A *2001: Űrodüsszeia* egyik jelenetében Kubrick a mozgás folyamatosságával és meghökentető vágással nyíltan összehasonlít egy csontot, amit a primitív ősember fegyverként használt majd a levegőbe lendített, és egy jövőbeli űrhajót.

A második példa különösen érdekes. Általában a folyamatos mozgásra épülő vágás célja a vágópont elsímítása, láthatatlanná tétele. Itt azonban, éppen azért, mert első pillantásra a két tárgy közötti távolság rendkívül nagynek tűnik, a hatás nemhogy feltű-

nő, de egyenesen meghökkentő. Az időbeli ugrás egymillió év. A jelzett vizuális hasonlóság azonban automatikusan felveti a kérdést: milyen más közös tulajdonsága van ennek a két tárgynak? Rá kell jönnünk, hogy a csont és az űrhajó egyaránt az eszközeremtő és –használó ember evolúciójának a terméke. A filmi hasonlat ez esetben felöleli az ember egyre kifinomultabb technológiai tudását, de egyúttal rávilágít ennek az ellenkezőjére is: talán minden technológiai haladás ellenére lélekben megrekedtünk, és ugyanazok a primitív ösztönök és motivációk hajtanak űrobjektumok gyártására, mint amelyek az ősembert képessé tették arra, hogy egy csontból fegyvert készítsen. Való igaz, ezeknek a jelentéseknek jó része csak a hasonlat kontextusa révén fedhető fel. A hasonlatnak azonban fontos szerepe van abban, hogy előhívja ezeket a lappangó jelentéseket. A példa azt is mutatja, hogy mennyire szuggesztív tud lenni egy kifejtett hasonlat, és hogy jelentései a legkevésbé sem korlátozódnak csupán a közös tulajdonságok kifejezésére.

**Kifejezett azonosság: *A ugyanaz, mint B***

Amíg a kifejtett hasonlat a figyelmet először a hasonlóságra vagy a közös tulajdonságokra irányítja, a kifejezett azonosság általában azt sugallja, hogy valaminek a lényege egészen más, mint azt egyébként gondolnánk. A *Szentivánéji álomban* Helena hirtelen nem az a bizalmas jóbarát, akinek Hermia eddig gondolta, hanem kétszínű, inkább sovány, mint magas és csinos lány, aki szereti maga körül ugráltatni a férfiakat. Amikor Hermia „festett karónak” titulálja, akkor a Helenáról alkotott új képnek ad hangot. Az előzőleg tárgyalt alakzat, a kifejtett hasonlat, meglehetősen korlátozott szókép, amennyiben két dolog értékelését egymáshoz képest indukálja. A kifejezett azonosság ezzel szemben sokkal erőteljesebb alakzat, melyet gyakran kísér erős érzelmi töltet. Segítségével valami, amiről úgy véltük, hogy ismerjük, hirtelen más kategória vagy szemlélet fényében megváltozik.

Három olyan alaptípus különböztethető meg, melyeknek a segítségével a film két dolog azonosságát érzékeltetni tudja:

1. A kontextus, ami a nézőt arra készíti, hogy *A*-t *B*-nek lássa. (A kontextus általában érzelmi töltetű.)
2. *A* eltorzításával akár a *mise-en-scène*, akár a filmezés módja révén, azért, hogy *A* egy másik tárgy, *B* érzetét keltse. (Elméletben könnyen elkülöníthető ez a kategória a torzításos metaforától, de gyakorlatban már annál nehezebben. A különbség lényege, hogy ebben az esetben a torzítás célja az, hogy *A* valami másnak, idegen kategóriának tűnjék, és ne csupán önmaga groteszk kifordításának vagy karikatúrájának.)
3. *A* néhány kiválasztott tulajdonságának a felmutatásával, amelyek közősek *B*-vel, de mindezt olyan módon megmutatva, hogy valóban kétséges legyen, *A*-t látjuk-e vagy *B*-t.

Néhány példa világosabbá és érzékletesebbé teheti ezeket a bonyolult különbségeket. Kezdjük mindjárt két illusztrációval annak bemutatására, hogy a kontextus hogyan teremt azonosságot két dolog között.

Hitchcock *Psycho*jában Marion Crane (Janet Leigh) megszökött egy ügyfél pénzével, de miután elbeszélgetett Norman Bates-el (Anthony Perkins) a motelben, rájön, hogy rosszul cselekedett, és elhatározza, hogy visszaviszi a pénzt. Miután így döntött, elmegy zuhanyozni. Mivel részesei voltunk Marion kísértésének, bűntudatának, tépelődésének, döntésének és megbánásának, gyakorlatilag lehetetlen nem úgy értékelni a mosakodás fizikai aktusát, mint egy lelki megtisztulás rítusát. Robin Wood a következőket mondja erről: „Mariont látjuk a zuhany alatt, és van valami rituális a mozdulataiban; az arca megkönnyebbülést sugároz, amint lemossa magáról a bűntudatot.”<sup>5</sup> Az általunk regisztrált azonosulásnak a következményeként, amikor Marion meggyilkolja a zuhanyzóban, megdöbbenésünk határtalan: rettenetes erkölcsi igazságtalanság a lány halála.

A következő illusztráció valamelyest könnyedebb. Robert Hamer *Kind Hearts and Coronets* című filmjében Louis D'Ascoyne Mazzini (Dennis Price) így szól születéséről és szüleiéről: „Szegények voltak, de volt öt boldog, felhőtlen esztendőjük, mielőtt érkezéssel a

papa megboldogult, és a mennyei seregekbe szegődött.” Egy babakocsit toló özvegyasszonyt látunk, s mindezt az apa csodás tenorja kíséri a „mennyei kórus” élén – hangzó azonosság, ami élcelődve gúnyolja a vallásos közhiedelmeket, a film többi szellemes csipkelődésével egyetemben.

Kubrick humora ennél sokkal szárazabb, amint azt a *Dr. Strangelove* is bizonyítja. Két példa a filmből remekül illusztrálja, hogyan lesz a filmi hatás számtalan kifejezett azonosságon alapuló metafora forrása. A B-52 bombázó legénységét többször látjuk halszemobjektíven keresztül, kivált a feketebőrű bombázótisztet, akit James Earl Jones alakít. Ezzel a technikával a gép műszerei ívet formálnak az eltorzult, sisakba bújtatott fejek körül, és maguk az emberek annyira eltávolodnak emberi formájuktól, hogy látszólag az atomháborús technológia pusztá alkotórészeivé válnak. A film csúcspontján T. J. „King” Kong őrnagy (Slim Pickens) kioldja a beszorult atombombát, és azt meglovagolva száguld a föld felé: mint egy kalapját lengető, hejehujázó cowboy, aki szilaj csikón lovagol. Valószínűleg létrejön ezen a ponton a további azonosulási szint is: a technológia teremtette irracionális emberiség, amint saját vesztébe rohan.

A harmadik típusú metafora meglehetősen elcsépelet és közheyles példája, amikor táncosokat felülről fotografálnak, *à la Busby Berkeley*, és így virágok, tengeri csigák és egyéb furcsa alakzatok rajzolódhatnak ki. Ha a *snitt* csak pillanatnyi nézőpontváltás, míg a tánc többi része egyenesen, megszokott gépállásból van felvéve, akkor sokkal inkább hasonlatról beszélünk; ha azonban hosszú beállításról van szó, és a koreográfiát kifejezetten a felső gépálláshoz igazították, akkor valószínű, hogy teljes mértékben kifejezett azonossággal van dolgunk. A harmadik típus jóval összetettebb példáját találjuk Antonioni *Nagyítás* című filmjében. A fotós (David Hemmings) Verushkáról készít divatfotókat; a kívánt arkifejezést úgy próbálja kiprovokálni, hogy a lányt saját testével és a kamerával ingerli. A fotós kiáltásaival a dolog egyre intenzívebbé válik, majd a lány fölé kerül, egyre erősebben vonaglanak, viselkedésük határozottan kezd a nemi aktusra emlékeztetni. A metafora fontos

elem a filmben, hiszen eltekintve attól, hogy mennyit árul el Thomas jelleméről, felveti azt a kérdést, hogy milyen mértékben részese a fotós a leképezett látvány megteremtésének, illetve hogy őt magát mennyire kebelezi be a lefényképezett jelenség.

**Behelyettesítés: A-t helyettesíti B**

A behelyettesítésen alapuló nyelvi metaforákban egy idegen területről kölcsönzött új kifejezés helyettesíti a megszokott kifejezést. A nyelvben a szintaxis inkább segíti, mint gátolja ezt a folyamatot, hiszen maga a szintaxis is részben behelyettesítési szabályokból áll: egy mondat mindaddig értelmes nyelvtanilag, amíg a melléknév minősíti a főnevet, a főnév meghatározza az igét, és így tovább. A metaforikus behelyettesítés rendszerint tágítja a szemantikai szabályokat, de nem befolyásolja a szintaxist – mert akkor már szabálmódosításos metaforáról beszélhetnénk. A szintaxis állandósága biztosítja a szemantikai behelyettesítés kereteit. A nyelvi szintaxisnak azonban nincs filmi megfelelője, ezt láttuk az előzőekben is. Hogyan képes akkor a filmkészítő jelezni, hogy valóban behelyettesítés történt? A film nyújtotta szabadság, hogy tudniillik több dolgot tud egyszerre megmutatni, és egyetlen pillanat alatt az egyikről a másikra ugrani, úgy tűnik megnehezíti a feladatot. Ahhoz, hogy a néző felismerje a behelyettesítést, rendelkeznie kell valamiféle elvárással azt illetően, hogy az adott pillanatban minek kellene megjelennie a képen; így érzékelti tudja, hogy valami más került a várt motívum helyébe. Mivel a kihagyott kép általában a metafora hasonlított eleme (vagy az az eszköz, amivel a hasonlítottat azonosítjuk), rendkívül fontos, hogy a hiányzó tárgy megjelenjen a képzetben. Ennek a tudatosságnak az alapja vagy a film által létrehozott autonóm rendszer, vagy a valóságos szituációnak köztudomásúlag megfelelő rendszer. Az első esetben azonban a rendszer nem lehet túlságosan formális, mert akkor megint csak szabálmódosításról lenne szó és nem behelyettesítésről. Leggyakrabban a elbeszélőmód jellege változik meg, vagy az elbeszélés fonala váratlan fordulatot vesz.

Ismét példákkal lehet megvilágítani, hogy miről van szó. A *musical* műfajában gyakran előfordul, hogy az egyik szereplő megvallja érzelmeit szívyszerelmének. Szavak helyett táncba is öntheti az érzéseit. Ez nem kifejezetten formabontó elem, hiszen a *musical* műfaja megengedi az ilyen váltásokat. Ugyanakkor viszont egyfajta elbeszélőmódot helyettesítünk másikkal, és ilyen értelemben már lehet metaforikus töltete. Herbert Ross *Fordulópontjában* Emilia (Leslie Brown) szemet vet Jurijra, az ifjú orosz sztárra (Mihail Barisnyikov), előre vetíti románcukat egy rövid fantáziaképben: kettesben táncolnak egy műteremben, csak a tükrök figyelik őket. A képzeletbeli *pas de deux* a *Romeo és Júliából*, ami valószínűleg azt a jelenetet váltja ki, amikor megismerkedtek a műteremben, átúszik a valódi szerelmeskedési jelenet *adagio* ritmusába – testük továbbra is Prokofjev zenéjére forog és vonaglik, egészen a csúcspont *port de bras* gesztusáig, amikor Emilia karjával átöleli a férfi meztelen hátát. A behelyettesítéses metafora átúszik az azonosság metaforájába, felfedve, hogy Emilia számára a tánc intenzív élménye hogyan keveredik a szerelem érzésével.

Szintén a várt elbeszélőmódnak másikkal való behelyettesítésére példa William Wyler *Életünk legszebb évei* című filmje. A háborúból hazatért veterán pilóta (Dana Andrews) felmászik egy kiszuperrált bombázó kabinjába, és ott visszaemlékszik a saját bevetéseire. Amikor a film készült, a negyvenes években, ezt leginkább *flashback* jelenetsorral oldották volna meg. Wyler azonban a zenével, a kamera mozgásával és a képszög változtatásával érzékelteti ugyanezt. A jelenet azt mutatja meg – sokkal erőteljesebben, mint ahogy a hagyományos elbeszélőmód lehetővé tenné –, hogy a múlt hogyan hatol be megállíthatatlanul a jelen élményeibe.

Satyajit Ray *Pather Panchali* című filmjében találunk egy nagyon egyszerű, és mégis rendkívül hatásos hang-behelyettesítést. Amikor az apa (Kanu Bannerjee) hosszú távollét után hazatér, s ajándékokat hoz a gyermekeinek, egyszerre megtudja, hogy távollétében a lánya meghalt. A képen az apa fájdalmasan felkiáltó arcát

látjuk, miközben egy fuvola jajszava hallatszik. Ezzel az apa bánata rögtön egyetemes távlatba emelkedik.

Az elbeszélés váratlan fordulatai is előhívhatják a várt cselekmény behelyettesítését, ami aztán behelyettesítéses metaforát teremthet. Az *Életünk legszebb éveiben* az apa (Frederic March) háborúból hazatérése első napján megjegyzi, hogy milyen jó újra a civilizált világban lenni. A következő jelenet egy éjszakai jazzbár vad, barbár forgataga, ahová, mint kiderül, a veterán és felesége a férfi hazatérését ünnepelni jöttek. A vágás hatásosan közvetíti a férfi megdöbbenését azon, hogy a civilizáció, ahová visszatérni vágyott, felismerhetetlenül megváltozott. John Boorman *Point Blank* című filmje is remek példával szolgál. Walker (Lee Marvin) azzal a szándékkal tér vissza, hogy bosszút áll a feleségén és annak szeretőjén, akik becsapták és megsebesítették. Felesége házához érkezve Walker berobban a hálószobába, és a pisztolytárat az üres ágyba ereszti. Az ágy az emberi célpontot helyettesíti és ezzel a férj megszállott bosszúvágát és annak szexuális indíttatását reprezentálja. Az erőszak sokkal valószínűbb és intenzívebb lesz így a néző számára.

Walker dühe, valamint a feleség és a szerető távolléte mind az ágyra transzponálódnak. Az ilyen átvitel mindannyiunknak alapvető jellemvonása és a behelyettesítéses metafora működésének az alapja. Ha érdeklődünk *A* iránt, akkor *B-t A* pótlásának tekintjük, amikor *A* helyébe kerül; *B*-ből olyan értékeket alakítunk vissza, amelyek módosítják *A*-t. Polanski *Kés a vízben* című filmjében a fiú és a feleség végül szeretkeznek. Ahogy a pár összeölelkezik és eltűnik látóterünk-ből a képmező alsó széle felé, csak a szélben csapkodó leeresztett vitorlát látjuk. Érezzük azonban a kép mögött a szeretkezés küzdelmét és fájalmát, jóllehet közvetlenül nem látjuk őket.

Ebben az utolsó példában a képmezőből való kimozdulás teremtette meg az átvitelt, miközben a kamera egy jelentéssel bíró tárgy képére szűkített. Ezt azonban más módszerrel is el lehet érni – magával a kameramozgással, átúszással vagy más kapcsolással.

A film különösen alkalmas az átvitelre, hiszen számtalan elem van jelen egymás mellett egy képben vagy egy jelenetben. A rende-

zőnek viszont irányítania és manipulálnia kell a néző figyelmének változásait. Hogy mennyire kifinomult és kiszámított tud lenni ez a manipuláció, jól példázza Hitchcock és François Truffaut beszélgetése a *Madarak* egyik jelenetéről. A szóban forgó beállítás azt példázza, hogyan lehet az érzelmet közvetve, egyik elemről a másikra való transzponálással bemutatni. Például a hang (ide tartozik a csend is) és a képi cselekmény közötti átvitel.

„TRUFFAUT: Amikor Jessica Tandy megtalálja a farmer holttestét, kinyitja a száját, mintha sikítana, de mégsem hallunk semmit. Nem a hangra akarta véletlenül a figyelmet terelni ezzel?

HITCHCOCK: A hang valóban nagyon fontos volt ezen a ponton; halljuk Jessica lépteit, amint végigrohan a sikátoron, szinte visszahangzik. A dologban az az érdekes, hogy más a lépések hangja a házon belül és más a házon kívül. Észrevette, hogy egész messziről hagytam futni, aztán zártunk egy közeliben, éppen amikor a lány megbénul a félelemtől és teljesen artikulálatlanná válik? Teljes a csend abban a pillanatban. Aztán, amikor újra elindul, a lépések zaja már arányban van a kép méretével. Egyre hangosabbá válik, egészen addig a pillanatig, amikor beszáll az autóba, és aztán az indító motor csikorgása fejezi ki a lány zaklatottságát. Tulajdonképpen azal kísérleteztünk, hogy valódi hangokat stilizáltunk, és így sokkal drámaibb hatást lehetett elérni, mint a hagyományos módszerrel.

Az autó érkezéséhez fellocsoltuk az utat, hogy ne verődjön fel a por, mert szükségem volt a por drámai hatására ahhoz a képhez, amikor majd a lány sietve elhajt.

TRUFFAUT: Tisztán emlékszem erre. Ráadásul nem csak porzott az út, hanem sűrű füst jött a kipufogóból.

HITCHCOCK: Azért bajlódtunk annyit ezzel a jelenettel, mert abból a távolból a száguldó autó az anya mozdulatainak a zaklatottságát fejezi ki. Az előző fejezetben azt láttuk, hogy ez az asszony komoly érzelmi viharon ment keresztül, és amikor beszállt az autójába, nyilvánvalóvá tettük, hogy az autó az érzelmeket közvetíti. Nem pusztán a képpel, hanem az érzelmeket illusztráló hangokkal is.

Nem egyszerűen a motor hangját halljuk, hanem valamiféle sikoltást is. Mintha az autó kiáltott volna.”<sup>6</sup>

Első példánk egy táncjelenet volt, úgyhogy zárjuk is a behelyettesítéses metafora tárgyalását másik táncjelenettel. Fred Astaire legtöbb száma az előbb említett indokok miatt metaforikusnak tekinthető. Egy konkrét táncbetét azonban azt is illusztrálja, hogyan lehet a lehetetlent behelyettesíteni a lehetséggel, és hogyan jön létre metafora egy természeti törvény megszegésével. Stanley Donen *Királyi esküvőjében* Astaire végigtáncol a szobája falain és a mennyezeten, látszólag teljesen figyelmen kívül hagyva a gravitáció törvényét, szellemes koreográfiával jelenítve meg az elragadtatott boldogságot.

#### **Mellérendelés (diafora): A/B**

Filmteoretikusok előszeretettel tekintették a mellérendelést a filmi metafora alapjának. Ez arra vezethető vissza, hogy a metafora forrását a vágásban látták, a vágás pedig teret ad a mellérendelésnek. Talán Eisenstein korai montázs-elmélete befolyásolta ilyen irányba a filmes gondolkodást. Később azonban maga Eisenstein is hangsúlyozta, hogy a montázs vertikális és horizontális szintjei egyaránt fontosak, ami azt bizonyítja, hogy a mellérendelés útján létrejött metaforák éppolyan gyakran előfordulhatnak egy képen belül, mint képek között.

A mellérendelés térbeli és időbeli érintkezést feltételez. Az érintkezés ugyanakkor nem mindig jelent mellérendelést is egyben, mert az életben és a filmen a tárgyak érintkezése gyakran véletlenszerű. A mellérendelést *jelentésteljes* érintkezésnek kell tekinteni – ami sajátos kapcsolatot hoz létre A és B között. Nem minden jelentésteljes kapcsolat lesz viszont metafora, hiszen sok esetben pontos és szabatos magyarázatot lehet adni róluk. Vegyünk egy példát Eisenstein montázs-elméletéből: egy sírhant közelije és egy gyászba öltözött asszony közelije együtt azt az érzést kelti, hogy egy özvegyet látunk; a következtetés azonban nem jár együtt fogalmi kategóriák keveredésével, így a mellérendelésből nem lesz metafora. A film gyakran használ ilyen összekapcsolásokat, a nézők pedig hozzászóltak, hogy

az ilyen jelzésekből maguk létrehozzák a fogalmi kapcsolatot.<sup>7</sup> Ezek a kapcsolatok sokkal inkább konkrét, mint elvont jellegűek. A konkrét jelentésű kapcsolatot sokkal könnyebb megteremteni, pontosan azért, mert nem igénylik a fogalmi kategóriák tágítását vagy módosítását. Ezért kell magyarázatot találnunk arra, a filmkészítő miként jelzi a nézőnek, hogy érdemes többlet-energiát áldoznia és valamilyen elvontabb jelentés után kutatnia.

Van még egy további szempont. A mellérendelés mint a metafora alapja azt feltételezi, hogy az érintett tárgyak nem kapcsolódnak hasonlóság vagy behelyettesítés útján (hiszen akkor az előbbiekben tárgyalt metafora-típusok valamelyikébe tartoznának). Ehelyett az egyik tárgyat a másik fényében kell újraértelmezni. Mi lesz akkor közöttük a jelentésteljes kapcsolat? Leggyakrabban valamiféle összeférhetetlenség *A* és *B* között, ami a kölcsönösen *interplicit* kapcsolat forrása lesz.

Minden jel szerint a film készítőjének négy alapvető módszer áll a rendelkezésére ahhoz, hogy a mellérendelésből metaforát hozzon létre:

1. A közönség felkészült a metafora befogadására.
2. Magában a bemutatás módjában valami arra utal, hogy bizonyos mellérendelést átvitt értelemben kell interpretálni.
3. Egyetlen konkrét magyarázat sem adódik, ezért a közönség kénytelen elvont magyarázatot keresni. Gyakorlatilag ez azt jelenti, hogy éles törés keletkezett az elbeszélés folytonosságában.
4. Konkrét magyarázat ugyan lehetséges, de olyan felhangja van a mellérendelésnek, ami további képletes jelentések keresésére ösztönöz.

Ahhoz, hogy a közönség felkészült legyen a metaforikus olvasat értelmezésére, a filmnek (vagy a film adott részletének) bevallottan „poétikus” jellegűnek kell lennie mind műfaji, mind stilisztikai értelemben. A nyíltan szürrealista filmek, kísérleti és underground alkotások, idéltlen bohózatok vagy álomjelenetek egyébként naturalista stílusú filmekben olyan filmi közeget teremtenek, melyben a közönség könnyebben elfogadja a dolgok közötti kapcsolatok el-

vont, képletes, mint konkrét magyarázatát. Előfordul, hogy ezeket a kódokat már a film bemutatásának körülményei meghatározzák, például amikor egy kísérleti filmet egyetemi filmklubban vetítenek. Gyakran maga a filmkészítő adja meg a kulcsot a film elején. Buñuel *Andalúzia kutya* című filmjének elején a híres képsor, amiben egy szemgolyót borotvával kettévágnak, talán ilyen értelemben is fel-fogható. Lindsay Anderson és David Sherwin *Ha...* című munkája nagyrészt egyenes elbeszélés, egészen Mick (Malcolm McDowell) és barátnője (Christine Noonan) kávéházi veszekedésének a jelenetéig. Vadállatként vicсорognak egymásra, amit még játéknak is fel lehetne fogni, de amikor összeakaszkodott testük hirtelen lemeztelenedik, a film érezhetően átvált másik (mellérendelő?) stílusra. Amikor aztán egy későbbi jelenetben a káplán (Geoffrey Chater) az igazgató szekrényének egyik fiókjából ugrik elő, a közönség már tudja, hogyan reagáljon erre a képtelenségre, ami párhuzamosan fut egy hagyományos stílusú jelenettel, melyben az iskolaigazgató megleckéztet egy renitens diákat.

A másik alkotói módszerre találunk példát John Boorman már idézett *Point Blank* című filmjében. Walkert látjuk egy széles folyosón végigmenni, ezzel párhuzamosan a feleségéről látunk felvételeket. Lehetséges ugyan konkrét magyarázat is – Walker a nő keresésére indult –, a bemutatás módja azonban ennél jóval többre utal. Az ismétlődő keresztbevágások, a zene határozott ritmusa a vágások fölött, az idő, amit Walker a folyosón tölt – ezek mind arra utalnak, hogy a jelenet metaforikusan is olvasható, mint a Walker feleséget gyöttrő bűntudat, az elkerülhetetlen bosszú érzetének kivetítése.

Nicholas Roeg *Walkabout* című filmjének nyitóképe egy csupasz téglafal, ami teljes egészében betölti a képmezőt. A kamera jobbra kocsizik, és előtűnik a zsúfolt nagyvárosi táj. Egy városképekből álló montázs után ismét visszavágják a téglafalat, majd a kamera újra elindul jobbra. Ezúttal azonban a téglafal peremével az ausztráliai ósvadont állítják párhuzamba. Az első alkalommal, bár a közönség érezhet metaforikus felhangokat a hangsúlyos téglafal miatt, a fal és a városi tájkép egymás mellé rendelésére konkrét magyarázat

adható. A második esetben azonban a konkrét magyarázat teljesen kizárt, és a harmadik típusú metaforikus mellérendeléssel van dolgunk. Amikor a jelenet újra megismétlődik, és ezúttal az apa autóját látjuk a senkiföldjén parkolni, a közönség kénytelen megérteni a szereplőnek a nagyvárosi létforma miatt érzett elkeseredését, és azonosulni a mélységes melankóliával, ami ezt az embert a teljes és végleges feladás küszöbére sodorta.

A *Vörös sivatagban* Michelangelo Antonioni a negyedik módszert alkalmazza, hogy érzékeltesse a főszereplő neurotikus érzéseit. Giuliana (Monica Vitti) egy falnak támaszkodik, melyen hatalmas festékpacák éktelenkednek.<sup>8</sup> A helyzete miatt egyszerre kapcsolódik ezekhez a festékfoltokhoz és melléjük rendelődik. Van ugyan konkrét magyarázata a jelenlétüknek – kipróbálták a különböző színű festékeket, mielőtt a szobát kimázozzák –, de a szembeszökően irracionális alakzatok és a nyugodt női figura ellentéte azt sugallja, hogy valamiféle érzelmi nyugtalanság forrong Giuliana látszólagos kiegyensúlyozottsága mögött. Antonioni gyakran alkalmaz feltűnő formákat mellérendelő metaforák létrehozására. A *Napfogyatkozás* elején látható furcsa gomba-alakú torony ugyanezt példázza.

**Metonímia (asszociációs behelyettesítés): Ab, következőképp b**

*A modern írás módszerei: metafora, metonímia és a modern irodalom tipológiája* című könyvében David Lodge azt állítja, hogy a metonímia és a szinekdoché egyaránt olyan nyelvi alakzatok, melyek sűrítést eredményeznek kihagyás útján: „Az eredmény inkább retorikai alakzat, mint sűrítőmény, hiszen a kihagyott elemek nem feltétlenül azok, amiket logikusan a legkevésbé fontosnak ítélnénk... ez az illogikus jelleg megfelel a hasonlatosság és különbözőség együttes jelenlétének a metaforában.”<sup>9</sup> Mivel a filmezés módszere – képszőg, fókusz és képkivágás kiválasztása – végső soron szelekció és elutasítás kérdése, a film elválaszthatatlanul kötődik a metonímia valamilyen fajtájához. Lodge szavaival élve azonban a szelekció „illogikus” volta lesz az, ami a filmi metonímiát teljes alakzattá teszi. Következőképpen, ahol előfordul ilyen „illogikus” választás, ott – a valódi

metaforához hasonlóan – feszültség keletkezik. Ha felidézzük a kihagyott tárgyakat, nyilvánvaló lesz, hogy rendszerint nem ezek maradnak ki az adott szituációban. Még tovább lépve, a kiválasztott tárgy látszólag rendelkezik valamiféle többletjelentéssel, ami túlmegy azon az egyszerű funkción, hogy a behelyettesített tárgyra utal. Ilyen módon a metonimikus tárgy új érzések és gondolatok egész rendszerét hozza létre.

Természetesen mint alakzatok mind a metonímia, mind a szinekdoché a behelyettesítéses metafora alfajai. De amíg a tiszta behelyettesítéses metaforában az új elem olyan kategóriába tartozik, ami teljes egészében idegen a hasonlítottól, ezekben az alakzatokban a kiválasztott elem a hasonlítottal nem csupán rokon jellegű, hanem valamelyest asszociációs viszonyban is áll azzal. Megkülönböztethetjük az alakzatokat annak alapján is, hogy hogyan jön létre ez az asszociáció. Egyes metonimiák esetében például valódi szituáció is létrehozhatja – annak alapján, ahogy a dolgok a való életben kapcsolódnak egymáshoz. Az ilyen asszociáción alapuló metonímiát nevezzük *elfogadott* metonímiának. Máskor viszont az asszociáció a film során alakul ki. Ezt nevezzük *kontextus-függő* metonímiának.

Godard *Éli az életét* (*Vivre sa vie*) című filmjében a szexuális tranzakciót Nana (Anna Karina) és ügyfelei között az jelzi, ha a lány egy fém ruhaakasztó felé nyúl. A prostitúcióval való kapcsolat ugyan nyilvánvaló – a prostituálnak valamennyire le kell vetkőznie és akár fel is akaszthatja a ruháját –, de a motívum többször és hangsúlyosan megismétlődik, mellesleg ez nem olyan cselekvés, amit egyértelműen a prostitúció gyakorlatával asszociálnánk. A választás „illogikus” volta emeli ki ezt a metonímiát, és teszi az embertelen, erotikától megfosztott szex képletes kifejezésére alkalmas eszközzé.

A fenti példa *elfogadott* asszociációkon alapul. Fellini *Országúton* című munkájában a film maga teremti meg a kapcsolatot Gelsomina (Giulietta Masina) és az általa énekelt dal között. Miután Zampano (Anthony Quinn) elhagyta a lányt, és látszólag teljesen megfeledkezett róla, egy nap meghallja, hogy valaki ugyanazt a dalt énekli; Zampano megkeresi az éneklőt. A képletes feszültsé-

get itt részben a bemutatás módja teremti meg. Amikor Zampano először hallja meg az ismert dallamot, nem tudni pontosan, hogy honnan jön a hang. A filmhang nem ad fogódzót a hang irányának és forrásának a betájolásához – fakadhatna akár belülről is, Zampano bensőjéből. Ez az érzés még akkor is megmarad, amikor kiderül, hogy a mosott ruhát teregető asszony énekelt. Gelsomina halálának a híre csupán megerősíti azt az érzést, hogy csodálatos módon a lány tovább él a megkeseredett és szeretetre képtelen Zampano szívében. A kötélén csapkodó, szélfűtta ruhák szintén olvashatók metonímiaként, nem túl feltűnő metaforikus utalásokkal. A mosott ruhák tiszta fehérsége Gelsomina ártatlanságára enged asszociálni, és emlékeztet arra, hogy a lány mennyire szeretett volna teljes értékű házasságot élni Zampanoval – amit a férfi örökre és jóvátehetetlenül tönkretett.

**Szinekdoché (egész helyett a rész): A jelentése (ABC)**

A metonímiáról mondtak nagy része igaz a szinekdochéra is: kihagyással sűrít; a létrehozott képletes jelentés alapja az „illogikus” kihagyás; az egészről alkotott képünket meghatározza az asszociációt biztosító rész tulajdonsága. A szinekdoché azonban majdnem mindig *elfogadott*: közel sincs olyan tág tere a *kontextus-függő* szinekdochénak, mint a *kontextus-függő* metonímiának. Minden filmben tömegével fordulnak elő szinekdochék, de ezek zömében illusztratív jellegűek és nem kiemelt alakzatok. Ahhoz, hogy kiemelt szinekdoché jöjjön létre, a kiválasztott részletnek hangsúlyozottan oda nem tartozónak kell lennie; az is előfordulhat, hogy a bemutatás módja biztosítja a hangsúlyos kiemelést. Igen gyakran a metonímia és a szinekdoché más típusú metaforákkal együtt fordulnak elő és csak alárendelt, másodlagos szerepet játszanak.

Godard *Éli az életét* című filmje jól példázza, hogyan jelölhet a kameramozgás szinekdochét és irányíthatja a figyelmet a képletes értelmezés felé. Késő éjszaka Nana egy fotográfussal beszélget egy bisztróban. A lány pénzt próbál kicsikarni a fiúból; a fiú le akarja fektetni Nanát, ezért felajánlja, hogy készít róla egy sorozatot, ami-

vel majd filmszerepeket szerezhethet. Tárgyalás közben a kamera egyik szereplőről a másikra *svenkel*, de amikor a kamera a *svenk* végén megáll és visszafordul, az adott szereplő akkor sem kerül teljesen a képmezőbe, alakját félbevágja a kép széle. A figurák teljességének ez az ismétlődő csonkítása azt igyekszik érzékeltetni, hogy a szereplők nem mint egyéniségek léteznek egymás számára, hanem mint egy személyes cél elérésének az eszközei.

James Monaco másik Godard jelenetsort idéz példaként a szinekdoché megjelenésére a filmben: „Godard *A kínai lány* című filmjében (1967) Juliet Berto ideológiai barrikádot épített Mao elnök 'kis vörös könyveiből', melyek a marxista-leninista-maoista ideológia egészének építőegységei; a 'balosok', akikhez Juliet is tartozik, ezzel akarják megvédeni magukat és *innen* akarnak támadást indítani a burzsoá társadalom ellen.”<sup>10</sup> Számomra itt a legszembeütőbb alakzat a kifejtett hasonlat, amit a barrikád jelent; a szinekdoché szerepe másodlagos, jóllehet elengedhetetlen a teljes jelentés kibontásához.

#### **Objektív korreláció: O jelentése (ABC)**

Ezt a típust tekinthetjük a kontextus-függő metonímia sajátos esetének is. Egy filmben bizonyos tárgyak adott szereplővel, vagy a szereplőhöz kapcsolódó eseményekkel és szituációkkal asszociálhatók. A metonímiához hasonlóan ez az eszköz is sűrítéssel él, de ez esetben sokkal inkább a tárgy alkalmassága, mint a szokatlan kihagyás ér el hatást és teremt objektív korrelációt. Bár ezt az alakzatot könnyen lehetne a metonímia fogalmán belül tárgyalni, a kellékek gyakori használata a filmben – színházi értelemben vett kellék alatt azokat a kisebb tárgyakat értjük, amiket a színész ki- és behozhat a színpadra, illetve színpadról, és aminek a színész játéka ad jelentőséget – indokoltá teszi, hogy önálló alakzatnak tekintsük. A filmi kellékeknek nem feltétlenül kell kisméretűeknek lenniük. Buster Keaton például *A generálisban* egy egész vonatszerelvényt kellékké alakít, pusztán azáltal, ahogy kezeli és amilyen viszonyba kerül az adott tárggyal. A vonat közvetlen metaforikus jelentést is kap a film-

ben, például ahogy Johnny Gray megrögzött, szűklátókörű gondolkodását tárgyiasítja, amikor az két ellenséges had között robog át, de semmit nem lát a körülötte zajló eseményekből.

Az objektív korreláció sokkal jellemzőbb példáját találjuk Roman Polanski *Kés a vízben* című filmjében. A kabinban játszóদó jelenetek alatt a férj (Leon Niemczyk) sokszor hallgat rádiós sportközvetítést fülhallgatón keresztül. Ennek ugyan konkrét oka van – a férj sportriporter, a felesége pedig nem szeret rádiót hallgatni –, az adott kontextusban viszont mindez jelentőséget nyer, és sajátos korrelációba kerül a férfi énközpontúságával, ami közömbössé teszi mások érzelmei és elvárásai iránt. Ugyanez a film remek példát szolgáltat arra, hogy az objektív korreláció miben különbözik a szimbólumtól, de hogyan tud ugyanakkor összeolvadni vele. A fiú (Zygmunt Malanowicz) a címadó kést nagyrészt azért hordja mint egy jelvényt, hogy az valamiféle tekintélyt kölcsönözzön neki. A történet előrehaladtával azonban a kés szexuális konnotációt is magára ölt. Ez részben tradicionális többletjelentés, másrészt a filmben történetek alapozzák vagy erősítik meg: így a kés teljes értékű szimbólummá válik, és nem marad egyszerű metonímia, mint például a rádió fülhallgatója. Tulajdonképpen a filmi szimbólum paradigmájának tekinthetjük. Kétértelmű viszont a férfiak játéka a *Kés a vízben* történetében: a fogpiszkálójáték, a szkanderozás, a késdobálás stb. Ezek egyenként talán a két férfi közötti versengés és rivalizálás metonímiái. De mint állandóan visszatérő és meghatározó motívum, a játék úgy is értelmezhető, mint az ember biológiailag determinált, kényszerű versengési ösztönének a szimbóluma.

Térjünk vissza az objektív korrelációhoz egy újabb példával – ami megint csak mutat bizonyos összemosódást más alakzatokkal is. Vizsgáljuk meg az öt törött teáscsészét, amit Mrs. Brenner (Jessica Tandy) pillant meg, amikor megtalálja a halott gazdát Hitchcock *Madarak* című filmjében. Nézetem szerint ezeket a tárgyakat egyaránt lehet metonímiának és objektív korrelációnak tekinteni. Metonímiaként funkcionálnak, amennyiben a házat megtámadó madarak által okozott pusztítást jelzik, és előrevetítik a további, sokkal rettenetesebb rombolást. Mivel azonban Mrs. Brenner feszült töré-

kenységére is reflektálnak – az asszony kétségbeesetten próbál kialakítani és fenntartani egy kiegyensúlyozott, változatlan családi életet –, a törött teáscsészék a Mrs. Brennerben mélyről feltörő nyugtalanság objektív korrelációi is egyben.

**Torzítás (Hiperbola, karikatúra): *A-ból lesz A vagy A***

A torzítás a normálistól való eltérésre utal. Ha ebben a mondatban minden betű ugyanolyan betűtípussal van szedve, akkor *A* torzított, míg ha a többi betű is ugyanezzel a típussal lenne szedve, akkor *A* nem lenne torzított. Ez a triviálisan hangzó definíció azért lényeges, mert komoly problémának a gyökerére világít rá. Mi számít ugyanis torzulásnak a film esetében, ami vizuális és hangzó benyomások érzékelésén alapul? Az nem lehet mérvadó, hogy a mindennapi életben mit látunk és hallunk, hiszen a film többnyire eltér ezektől a benyomásoktól. A kamera objektívje nem úgy rögzít egy jelenetet, ahogy a szem látná azt; a rögzített hangok nem érzékeltetik az irányt és szelektál a természetes hangok között; valószínűleg erősebben hallatszanak ugyanazok a hangok; a fekete-fehér nyersanyag a szürke szín árnyalataira bontja a látványt; a színes nyersanyag viszont nem adja vissza hűen a valóság színeit; a vágási trükkök, átúszások, *panoráma-svenkek*, sőt maga a képkeret idegen elemek a mindennapi látás szempontjából. Mégis, mindezeket az eszközöket elfogadjuk olyan filmekben is, amelyek távolról sem parodizálják a valós látványt. (Még az is lehetséges, amint velem is megtörtént, hogy valaki *anamorf* vetítő lencse nélkül néz szélesvásznú filmet, és egy idő után teljesen megfelelnek arról, hogy a vásznon furcsán megnyúlt, tojásfejű emberi alakokat lát.) Az a természetes, amit az agy annak fogad el. Filmi konvenciók és eszközök olyannyira megszokottá és láthatatlanná válhatnak, hogy megfelelkezünk a pusztá létezésükről. A torzítást tehát úgy kell értelmeznünk, mint szándékos eltérést attól, amit az adott kontextusban elvárnánk.

Még ha felismerjük is a torzítást, annak nyilvánvaló volta nem feltétlenül takar átvitt jelentést. Lehet, hogy csupán filmi konvenció része, mint például az *áttűnés*. Lehet, hogy csak bizonyos konkrét

tulajdonságokra hívja fel a figyelmet, mint például a madarak röptéről készített lassított felvételek. Vagy lehet, hogy csak másik típusú metafora jelenlétét jelöli – mint a *Dr. Strangelove*-ból vett korábbi példánál, amikor a halszemobjektívet kifejezett azonosság jelölésére használták. Ahhoz, hogy valódi torzításos metafora jöjjön létre, a megcsonkított képnek a tárgy olyan perspektíváját kell felmutatnia, ami befolyásolja ítéletünket a tárgy kategorikus besorolásánál.

A torzításos metaforák gyakoriak a filmben, mert a filmkészítőnek számtalan eszköz áll a rendelkezésére, amivel a tárgy megjelenését manipulálni tudja. Bár a torzítás zömében technikai jellegű, megint csak megkülönböztetünk *mise-en-scène* torzítást és filmi torzítást. Az első még a kamera bekapcsolása előtt kialakítják; a másodikat maga a kamera hozza létre (bizonyos filmnyersanyag, lencsék, filmsebesség stb. használatával), vagy később a laboratóriumban, illetve a vágószobában. A *mise-en-scène* torzítás sokkal inkább a mindennapi érzékeléstől való eltérést jelenti; míg a filmi torzítás a várt bemutatásmódtól való eltérés.

A *mise-en-scène* indíttatású torzításos metaforák Robert Wiene *Dr. Caligarij*ának expresszív díszletétől az amerikai *film noir* atmoszférikus fénykezeléséig terjednek.<sup>11</sup> Csípős komikus torzítást találunk például Chaplin *A diktátor* című filmjében, amikor még a mikrofon is visszahőköl Adenoid Hynkel fröcskölő zsidóellenes szózatától.

A filmi torzításos metafora körébe tartoznak a következő példák. „Scottie” Ferguson (James Stewart) tériszonyát Hitchcock *Szédülés* (*Vertigo*) című filmjében a lépcsőház szédítő perspektívaváltása érzékelteti, amit a *zoom* és a kocsizó kamera egyidejű, de ellentétes mozgása kelt. John Frankenheimer halszemobjektívvel érzékelteti a főhős (Rock Hudson) reménytelen kétségbeesését a *Másodpercek* (*Seconds*) című film kulcsjelenetében, amint egy tolokocsin végzetes orvosi beavatkozásra viszik. (Kubrick is hasonló objektívet használt a *Dr. Strangelove*-ban, de nála a technológia a metafora hasonlítóeleme, míg Frankenheimernél maga a torzítás.) *A csodatévőben* Arthur Penn lassítással, *ugróvágással* és a fokozott szemcséesség pointillista

atmoszférικusságával érzékelteti Anne Sullivan (Anne Bancroft) látászavarát és a bátyja halála miatt érzett bánatát.

Végül engedték meg egy utolsó észrevétel. Van olyan torzításos metafora, aminek az alapja egy radikális nézet vagy szinte monomániásan leszűkített szelekció; ilyen esetben a téma hangsúlyozottan kiegyensúlyozott bemutatása teremthet megfelelő metaforikus torzítást. Gondolok itt arra például, hogy bizonyos filmek a környezetet használják képletes, átvitt értelmű jelentésárnyalatok megteremtésére. A *Metropolis*ban a díszletezés a várost a munkások rab-szolgatelepeének ábrázolja; a *Taxisofőr* kulcsjeleneteiben a város valamiféle buja, tobzódó pokolként mutatkozik meg a helyszínválasztás és különösen a világítás jóvoltából.

#### **Szabálymódosítás: ABCD-ből lesz ABCD**

A szabálymódosítás célja, hogy a nézőt elgondolkoztassa, még ha tudattalanul és csak egy röpké pillanatra is: miért ezt mutatták nekem, és nem azt, amit a bevett szabályok alapján látnom kellett volna? Ha a kérdésre adott válasz átvitt értelmű jelentést tartalmaz, akkor szabálymódosítással van dolgunk.

Az irodalomban az ilyen metaforákat viszonylag könnyű észrevenni, amikor például a szintaktikai szabályok felrugásával keletkeznek, de sokkal nehezebb megtalálni őket, ha kevésbé formális és rejtett szabályok figyelmen kívül hagyásával születtek. Mivel a filmnek nincs határozott szintaxisa, számolni kell ezzel a nehézséggel. Azonban minden művészeti forma, a filmet is beleértve, többé-kevésbé formális és informális rendszerekbe szervezett alapelemekből építkezik, és ezek a rendszerek könnyen ki nem mondott konvenciókká merevedhetnek. A film esetében a szerveződés négy tag értelemben vett típusba sorolható:

1. filmtől független, más művészeti ágakból és társadalmi szokásokból származó konvenciók;
2. filmi konvenciók, melyek a filmes gyakorlat változása során keletkeztek;

3. *sémák*, formális szerkezeti rendszerek, amiket a filmkészítő egy adott film szerkesztése közben alakít ki; és végül
4. nem tudatos motívumok és rendszerek, amiket ugyan nem szándékosan és előrelátóan helyezett el a film készítője, de mégis befolyásolják a film egészének a szerkezetét.

Amint azt az utolsó kategória is világosan jelzi, a művészi tudatosság és szerkesztői szándék jelentősen eltér az egyes típusokon belül és azok között. Valószínűleg a nézők fogékonysága és érzékenysége is eltérő az adott szerkezeti motívumok iránt. Ebben az értekezésben viszont csak a jelölt metaforákkal foglalkozunk – vagyis az olyan szabálmódosító metaforákkal, amelyek szándékos és tudatos szerkesztés eredményeként jöttek létre, azzal a céllal, hogy a néző figyelmét magukra vonják.

Alfred Hitchcock műveiben számtalan remek példáját találjuk ennek a metaforának – Hitchcock ugyanis tudatos mesterember volt, aki zseniálisan tudott játszani a közönség elvárásaival és manipulálni a reakcióikat. Szabálmódosító metaforái közül számos a filmjeit behálózó rettenethez kapcsolódik, ahhoz a félelemhez, hogy az élet nyugalmas felszíne alatt káosz és borzalom leselkedik.

Kezdjük mindjárt egy szórakoztató példával, amiről ugyanakkor szaporábban kapkodják a nézők a levegőt. A *Tolvajt fogni* (*To Catch a Thief*) című filmben Mrs. Stevens (Jessie Royce Landis) egy tükörtójs sárgáján nyomja el a cigarettáját. Ez a mozzanat meghökkenítően érzékelteti az étkezési szokások és illemszabályok durva megsértését és szemléletesen sűríti az elkényeztetett, öncélúan gazdag emberek közönségességét. Az *Idegének a vonaton* (*Strangers on a Train*) című filmben a zavart pszichéjű gyilkost, akit csak a saját szisztémái érdekelnek, Hitchcock látványosan elkülöníti a többi embertől: ő az egyetlen néző a tenispályán, aki nem követi a fejével oda-vissza a labda ívét, hanem mereven előre tekint. Végül idézzük fel újra a korábbiakban már tárgyalt zuhany-jelenetet a *Psychoból*. Felvetődött, hogy mivel a közönség a *thrillerben* a sztárral szokott azonosulni, és bizonyosra veszi, hogy bármi történjék is, a sztár nem halhat meg, ezért amikor a *Psycho* elején a sztárszínész

Janet Leigh alakította Marion Crane-t meggyilkolják, a nézők teljesen kizökkennek a filmnézés megszokott medréből. Az önáltató feltételezések felrúgásához járul ebben a példában egy másik motívum figyelmen kívül hagyása – ha ugyanis valaki megbánja és lemossa a bűnét, akkor nem eshet bántódása. Ez a két szabálymódosítás felkavarja a nézők érzelmeit és a létezés esetlegességét és bizonytalanságát fejezi ki.<sup>12</sup>

#### **Együtthangzás (parallelizmus)**

Ez az alakzat tulajdonképpen két másik keresztezése: a mellérendelésé és a kifejtett hasonlaté. Az angol szóvicc a Karácsonyt *alcoholiday*nek titulálja, ami jól példázza az együtthangzás működését:<sup>13</sup>

alcoHOL

HOLidays.

Egy meglehetősen önkényes hasonlóság vagy *parallelizmus* két fogalom mellérendelését teremti meg. A hasonlóság véletlenül is jelen lehet (amikor az átfedés véletlen ABC-sorrendbeli egybeesés), vagy a művész maga hozhatja létre (rímszerkezetet, analógiás nyelvtani formát vagy bármi mást konstruálva) azzal a kifejezett szándékkal, hogy metaforikus szókapcsolatot alkosson. Az alakzat jelölt formájában szándékosan szerkesztett analógiák és párhuzamok tűnnek elő. A hatáskeltés eszköze itt a bemutatás módjába tudatosan beépített formális rendszer – és nem az egyszerű térbeli vagy időbeli érintkezés, mint a mellérendelésnél. Ezt az eszközt igazából nagyon kifinomult és összetett módon lehet megalkotni és használni.

Úgy vélem, hogy a következő, Robin Wood által leírt metafora, szintén a *Psychobol*, ugyancsak ebbe a csoportba tartozik:

A film jelentésének nagy részét egyetlen képi metafora összegzi, újfent a szemek motívumát használva, a film kulcsfontosságú fókuszpontjában (Marion meggyilkolása): *lenyűgöző vágás a víz és vér lefolyóban kavargó spiráljáról a halott lány szemének közelijére, amint a kamera spirálisan kifelé forog*. Olyan érzés, mintha a szem mögötti mély-

ségből emelkedtünk volna elő, a lefolyó kerek nyílása látszólag feneketlen sötétségbe vezet, a borzalmak lehetősége ott lappang mindannyiunk lelke mélyén, s mindennek forrása a szex, mint azt a film hátralevő részéből megtudjuk. A szédülés érzése, amit a vágás és maga a spirális mozgás idéz elő, később megismétlődik, amikor a magasból látjuk, ahogy Norman az édesanyját a pincébe cipeli.<sup>14</sup>

Az együtthangzó metafora másik példáját figyelhetjük meg egy kimerevített jeleneten John Huston *A Sierra Madre kincse* című filmjéből. Itt a kép kompozíciója analógiás szerkezetet teremt, amely az eltérő elemek egymás mellé helyezésével közvetve ábrázolja a drámai narrációban jelen lévő erőegyensúlyt. Egy idegen (Bruce Bennet) érkezik az aranybányához, amit Dobbs (Humphry Bogart), Curtin (Tim Holt) és Howard (Walter Huston) épített, és részt kér a haszonból. Álljanak kötélnek, vagy öljék meg? Alapjában véve a négy férfi kompozíciója háromszögek sorozatába foglalható (a sátor a jobb felső sarokban megismétli és hangsúlyozza a háromszög-motívumot):

Az egyik háromszög az előtérben figyelhető meg, a guggoló alakok rajzolják ki; a szereplők nézésiránya megerősíti a kompozíciót, amint tekintetünk a középen lévő Dobbsét követve Howardra, majd onnan a bal alsó sarokban guggoló idegenre fut.

A második háromszög Dobbs körül formálódik, szögeit pedig Curtin, Howard és az idegen alkotják.

A harmadik háromszög inkább függőlegesen orientált, és Howardot kirekeszti.

Három, egyformán hangsúlyos formáció kialakítása anélkül, hogy bármelyik is domináljon a képen, a konfliktus folyamatát tükrözi. Az idegen, a betolakodó, aki az egész problémát okozta, mindhárom háromszögnek a csúcsában van. Az első háromszög kizárja, és a lehető legtávolabb helyezi Curtint: gyenge és tanácstalan, nem tudja, hogy mitévő legyen. Howard közvetít az első és a második háromszög között, mert az ő döntésén múlik, hogy az idegen életben marad-e vagy meg fog halni: szerepét az is megerősíti, hogy a másik két szereplő egyszerre feléje tekint. Dobbs központi szerepet

foglal el a kompozícióban, ami erőt kölcsönöz neki, viszont valamelyest csökkenti az erejét a Howardra vetett tekintet és a két másik figura pozíciója, akik nála magasabban helyezkednek el; jelentősége csökken az idegenhez képest is, aki jobban a kép előterében van. A sátor vonala szintén megerősíti a hangsúlyos átlós szerkesztést az idegentől kiindulva Dobbs arcán keresztül Howardig. Howard előrehajol, a sátor tömege nagyobb súlyt ad alakjának, míg a tűzcsóvák és a kávéskanna függőleges vonalai az arcára irányítják a figyelmet: ezek is erősítik Howard döntő szerepét. A kompozíció párhuzamok révén létrehozott ellentétek tehát vizuálisan fejezik ki a jelenetben rejlő feszültségeket.

Ezzel zárjuk a filmi metafora főbb típusainak a vizsgálatát. Nem tetszelgünk abban a hitben, hogy teljes áttekintést sikerült adni, hiszen jelen írás központi érve éppen az, hogy a filmi metaforát nem lehet határozott, zárt rendszerbe foglalni. A metaforákat létrehozó szabályos és ismétlődő formákat azonban áttekintettük és példával illusztráltuk. A példákat azzal a kifejezett céllal válogattuk, hogy az egyébként homályos és nehezen érthető megállapításokat világossá és kézzelfoghatóvá tegyük. További példákat is lehetett volna említeni, de tanácsosnak tűnt csak módjával próbára tenni az olvasó türelmét. (Még mindíg nem sikerült olyan emberre bukkannom, aki saját bevallása szerint böcsülettel végigolvasta Christine Brooke-Rose *A metafora grammatikája* című munkáját.) Mindenestere az olvasók most már talán maguk is tudnak saját kategóriákat felállítani a filmi metaforák osztályozására.

Egyes példákat, bár bizonyos metafora-típusok illusztrálására lettek kiválasztva, nyugodtan lehetne más kategóriák magyarázatához például hozni. Emiatt senkinek ne fájjon a feje. Nem azért vizsgáljuk a metaforákat, hogy beskatulyázzuk őket, hanem hogy a lehető legtöbbet nyerjünk abból, amit nyújtani tudnak: a sűrített jelentés érzékelését. Tisztában voltunk azzal, hogy az alkalmazott módszer a legjobb esetben is csak nagyjából és kész elemekből lesz összetékolva, mint ahogy azt egy retorikai metafora-elmélettől kölcsönzött rendszertől várni lehet. Mindíg is híján lesz ez a rendszer

annak a képességnek, hogy a művészi funkció finomságait korrektil körvonalazza. Bármennyire pontatlan is, ugyanakkor megismer- tet a művész által használt technikákkal és módszerekkel, követke- zésképp figyelmeztet arra, hogy a jövőben odafigyeljünk ezekre. A metafora retorikai vizsgálatát azonban ki kell egészíteni azzal, amit a metafora képzeleti értelmezésének neveztünk●

### Farkas Csaba fordítása

#### Jegyzetek

- 1 Max Black, *Models and Metaphors* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1962), 28–29. o.
- 2 E. H. Gombrich, *The Sense of Order* (London: Phaidon Press, 1979), 129. o.
- 3 Lásd a Metz-idézetet Mitryről. Valójában ezt a kérdést korábban már tárgyalta Raymond Spottiswoode *A Grammar of the Film* című munkájában. (Berkeley: University of Berkeley Press, 1950), 252–254. o. Azt javasolta, hogy a lapozásos képváltásnál az egyik képelemet konvencionálisan az „olyan, mintha” jelentéssel kell felruházni – ezt az ötletet azonban soha senki nem tette magáévá.
- 4 Lásd például I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric* (Oxford: Oxford University Press, 1962), 28–29. o.
- 5 Robin Wood, *Hitchcock's Films* (London: Zwemmer, 1965), 118. o.
- 6 François Truffaut, *Hitchcock* (London: Panther Books, 1969), 369–371. o. A magyar változatot a Magyar Filmintézet és a Pelikán Kiadó közösen jelen- tette meg 1996-ban.
- 7 Élvezetesen illusztrálja mindezt Stahr és Boxley beszélgetése F. Scott Fitzgerald regényében: *The Last Tycoon* (Harmondsworth: Penguin Books, 1965), 39–41. o. Calvin C. Pryluck idéz példát arra, hogy az emberi elme végtelenen távoli tárgyak összekapcsolására is képes. Lásd *Sources of Meaning in Motion Picture and Television* (New York: Arno Press, 1976), 135–137. o.
- 8 A kérdéses jelenet illusztrációját lásd Stanley J. Solomon, *The Classic Cinema: Essay in Criticism* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973), 273. o.
- 9 David Lodge, *The Modes of Modern Writing* (London: Edward Arnold, 1977), 76. o.
- 10 James Monaco, *How to Read a Film* (New York: Oxford University Press, 1977), 140. o. Ugyanezen az oldalon a szerző a metonímiára hozza példaként Antonioni *A vörös sivatag* (*Deserto Rosso*) című filmjéből azt a jelenetet, amit én a mellérendelés metafora példájaként említettem. Ez is mutatja, hogy milyen nehéz feladat megkísérelni az osztályozást. Mindenképpen lesznek átfedések és határesetek, attól függően, hogy magát az alakzatot hogyan interpretáljuk. (Ugyanez a helyzet az irodalomkritikában is.) Monaco sza- vaival „a 'szinekdoché' és a 'metonímia'... természetszerűleg pontatlan fo-

galmak. Csupán elméleti eszközök ezek, amelyek hasznosak lehetnek az elemzésnél, de szigorúan véve nem tekinthetők meghatározásnak." (U. o., 140. o.)

- 11 V. ö. J. A. Place & S. L. Petersen, „Some Visual Motifs of *Film Noir*” in *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols (Berkeley: University of California Press, 1976), 325–338. o.
- 12 V. ö. Robin Wood elemzését erről a képsorról: *Hitchcock's Films*, 117–118. o.
- 13 *The Basic Writings of Sigmund Freud*, trans. and ed. A. A. Brill (New York: Random House, 1938), 642. o. Freud ezt a sűrítést példajaként említi a *Witz and Its Relation to the Unconscious* című írásában.
- 14 Wood, *Hitchcock's Films*, 121. o. (utólagos kurzív kiemelés).

## A film

### 1. A MOZGÁS-KÉP\*

#### Előszó

**E** tanulmány nem filmtörténet, hanem taxonómia: képek és jelek osztályozására irányuló kísérlet. De ez az első kötet beéri az elemek meghatározásával, sőt osztályozásunk egy része elemeinek meghatározásával.

Gyakran említjük majd Peirce (1839–1914) amerikai filozófus nevét, mivel ő rakta le a képek és jelek osztályozásának alapjait, éspedig – valószínűleg – a legteljesebb és legváltozatosabb módon. Osztályozása hasonlít Linné természettudományi osztályozására, vagy még inkább Mengyelejev kémiai periódusos rendszerére. A film vizsgálata új szempontokkal gazdagítja e szakterületet.

Ugyancsak szükség van másik szembesítésre is. Bergson 1896-ban írta az *Anyag emlékezetét* (*Matière et mémoire*): e mű a lélektan válságának diagnózisa volt. Többé nem lehetett már szembeállítani a mozgást mint a külvilágban létező fizikai valóságot a képpel mint a tudatban létező lélektani valósággal. A kép-mozgás, s még inkább az kép-idő Bergson-féle felfedezése mindmáig megőrizte gazdagságát, és egyáltalán nem biztos, hogy levontuk az összes következtetést, ami ebből a felfedezésből adódhat. Bergson kissé elkésve és túlságosan sommásan írt a filmről, mégisincs semmi akadálya, hogy közös nevezőre hozzuk a Bergson-féle kép-mozgást a filmképpel.

Ebben az első részben a kép-mozgással és változataival foglalkozunk. Az idő-képet majd másik könyvben tárgyaljuk. Megítélésünk szerint a nagy filmrendezők nemcsak festőkkel, építészekkel és zeneszerzőkkel hasonlíthatók össze, hanem gondolkodókkal is. Moz-

---

\* *Le cinéma 1. L'image – mouvement*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1983. A mű teljes terjedelemben, más fordításban, az Osiris Kiadó gondozásában jelenik meg, előreláthatóan 1998 őszén. (A szerk. megjegyzése.)

gás-képekben és idő-képekben gondolkodnak, nem pedig fogalmakban. Nem jelent ellenvetést, hogy alig-alig vesznek részt a filmgyártásban, ám a gazdasági és ipari körülmények teljességgel más természetűek. A nagy filmrendezők védtelenebbek, mint a többi művész, sokkal könnyebb akadályozni őket művük megalkotásában, mint bárki más. A filmtörténet nem egyéb, mint hosszú mártírológia. A film, amit egyszeri és megismételhetetlen módon alkottak a rendezők, mégis része a művészet és gondolkodás történetének, mégis él, eleven hatóerő.

Szövegünket illusztráló képeket nem mutatunk be, mivel – éppen ellenkezőleg – kedvünk szerint szövegünkkel illusztrálnánk a nagy filmeket, melyeknek emlékei és képei mindannyiunkban élnek.

## 1. Fejezet

### Tételek a mozgásról

#### Első kommentár Bergsonhoz

I. Bergsonnál nem egy tétele van a mozgásról, hanem három. Az első a legnevezetesebb, s már-már eltereli figyelmünket a másik kettőről. Pedig csak bevezetés a másik két tételhez. Az első értelmében a mozgás nem tévesztendő össze a mozgó test által befutott térrel. A befutott tér a múlthoz tartozik, a mozgás a jelenhez, a mozgás a tér befutásának aktusa. A befutott tér osztható, míg a mozgás oszthatatlan, vagyis ahányszor csak megosztjuk, mindannyiszor megváltoztatjuk természetét. Mindez pedig már bonyolultabb gondolatot sejtet: minden befutott tér egy és ugyanazon homogén térhez tartozik, míg a mozgások heterogének, s nem redukálhatók egymásra.

De az első tételben helyet kap más kijelentés is: a mozgást nem tudjuk megragadni térhelyzetekkel vagy pillanatokkal, azaz mozdulatlan „metszetekkel”. Ha így akarjuk megragadni a mozgást, akkor ez azt jelenti, hogy a térhelyzetekhez vagy a pillanatokhoz bizonyos egymásutániség (*succession*), mechanikus, homogén, egyetemes és a térből kiszakított idő eszméjét rendeljük, ami minden

mozgás esetében azonos. És így maga a mozgás kétszeresen is kicsúszik kezünk közül. Egyrészt két pillanatot vagy két térhelyzetet hiába közelítünk egymáshoz a végtelenségig, a mozgás mindig a kettejük közötti intervallumban megy végbe, tehát mintegy mögénk kerül. Másrészt pedig hiába osztjuk fel az időt akármilyen finom egységekre, a mozgás mindig konkrét időtartamban valósul meg, minthogy minden mozgásnak saját minőségű időtartama van. Szembeállítjuk tehát egymással a két antagonisztikus képletet: „valóságos mozgás” ➔ „konkrét időtartam” és „mozdulatlan metszetek” + „elvont idő”.

1907-ben *A teremtő fejlődésben* (*L'évolution créatrice*), Bergsontól elhangzik a nevezetes kijelentés: a *mozgókép illúzió*.

A film tényleg két, egymást kiegészítő elv alapján „működik”: mozdulatlan metszetek, melyeket képeknek nevezünk; személytelen, egynemű, elvont, láthatatlan vagy észlelhetetlen mozgás vagy idő, amely a „készülékben” van, s melynek „során” a képek leperregnek.<sup>1</sup> A film tehát hamis mozgást mutat nekünk, tipikus példája a hamis mozgásnak. De különös, hogy Bergson ilyen modern és új nevet ad („kinematografikus” – mozgóképszerű) a legrégebbi illúzióknak. Valóban – mondja Bergson –, amikor a film a mozgást mozdulatlan metszetekkel ragadja meg, semmi egyebet nem tesz, mint amit megtett már a legrégebbi gondolkodás is (Zenon paradoxonai) vagy a természetes észlelés. E tekintetben Bergson nézete nem egyezik a fenomenológia nézetével, amely szerint a film lerombolja a természetes észlelés körülményeit. „Mintegy pillanatfelvételeket készítünk a mozgó valóságról, és mivel a felvételek jellemzőek e valóságra, aligha elvont, egynemű, láthatatlan változás háttérén pergetjük le e felvételeket, amely változás a tudat készülékének mélyén helyezkedik el. **Általában így történik az észlelés, a megértés és így működik a nyelv is\***. Akár elgondoljuk a változást, akár kifejezzük, vagy netán észlelni próbáljuk, mindössze annyit teszünk, hogy bekapcsolunk egyfajta „belső filmvetítő készüléket”. Mindezt

\* A kövérrel szedett szövegrészek a szerző kiemelésai. (*A szerkesztő megjegyzése.*)

úgy kellene értenünk, hogy a film – Bergson szerint – csupán egy állandó, egyetemes illúzió kivetítése, reprodukciója? Mintha öntudatlanul mindig is filmeztünk volna. De ebben az esetben számos kérdéssel kerülünk szembe.

Először is, az illúzió reprodukciója vajon nem egyszermind javítása, kiigazítása is? Vajon az eszközök mesterséges mivoltából mindjárt az eredmény mesterkéltség mivolta következik-e? A film fotogrammmok sorából áll, azaz mozdulatlan metszetek sorából (huszonnégy kép/másodperc, kezdetben tizennyolc volt). De gyakran megjegyezték már, hogy a filmből nem a fotogrammot kapjuk, hanem átlagos képet, és ehhez a mozgás nem hozzávéődik, nem hozzáadódik: ellenkezőleg, a mozgás az átlagos képhez tartozik, mint közvetlen tulajdonsága. Mondhatnánk, hogy mindez így van a természetes észlelésnél is. De ott az illúziót még az észlelés előtt helyesbítik, kiigazítják azok a körülmények, amelyek az észlelést az alanyban lehetővé teszik. Míg a filmnél olyan néző esetében, aki nem ismeri a filmet, az illúzió helyesbítése abban a pillanatban kezdődik, amikor a kép megjelenik (ebből a szempontból – meglátjuk majd a későbbiek során is – igaza van a fenomenológiának, amikor különbséget állapít meg a természetes észlelés és a mozgókép-észlelés között). Röviden szólva: a film nem olyan képet ad nekünk, amelyhez a mozgás hozzávéődik, hanem közvetlen módon mozgás-képet kapunk tőle. Metszetet ad, de mozgó metszetet, nem pedig mozdulatlan metszetet + elvont mozgást. Márpedig – és ez megint csak roppant különös – éppen Bergson fedezte fel a mozgó metszetek vagy mozgás-képek létét. Ez még a *Teremtő fejlődés* és a film megszületése előtt, 1896-ban, az *Anyag és emlékezet*ben történt. A természetes észlelés viszonyain túli mozgás-kép felfedezése az *Anyag és emlékezet* első fejezetének bámulatos vívmánya. Vajon hihetnők-e, hogy Bergson erről tíz év múlva már megfeledkezett?

Vagy tán másik illúzió kerítette hatalmába, hiszen kezdetben minden illuzórikus? Tudjuk, hogy a dolgok és személyek kezdetben mindig kénytelenek elrejtőzni, szinte természetük a rejtőzködés. Hogyan is lehetne másként?

Felbukkannak más, a korábitól eltérő alakzatban s hangsúlyozniuk kell az alakzattal közös vonásaikat, nehogy az a bizonyos alakzat kivesse őket magából. Valamely dolog lényege sohasem kezdetben jelenik meg, hanem fejlődése folyamatának közepe táján, mikor már megszilárdultak erői. Bergson ezt mindenkinél jobban tudta, éppen ő, aki átformálta a filozófiát az „új” kérdésének felvetésével, az örökkévaló kérdésének felvetése helyett (hogyan lehetséges valami új létrejötte és megjelenése?).

Azt mondta például, hogy az élet újszerűsége kezdetben nem jelenhetett meg, mivel akkor az élet kénytelen volt utánozni az anyagot.

A filmnél talán nem erről van szó? Kezdetben a filmnek talán nem kellett utánoznia a természetes észlelést? Pontosabban fogalmazva a kérdést: milyen kezdetben a film helyzete? Egyrészt a képfelvétel rögzített volt, tehát a plán térbeli és a szó szoros értelmében mozdulatlan, másrészt a felvevőgépet összetévesztették a vetítőkészülékekkel, melynek ideje egynemű és elvont. A film fejlődését, sajátos lényegét vagy újszerűségét a montázs, a mozgó kamera jelenti és a felvétel emancipációja, melynek el kell szakadnia a vetítéstől. Így a plán nem térbeli kategória már, hanem időbeli, a metszet pedig mozgó metszet lesz, nem pedig mozdulatlan. A film éppen az *Anyag és emlékezet* első fejezetének mozgás-képe irányában fejlődik.

Mindebből levonhatjuk a következtetést, hogy Bergson első tétel a mozgásról bonyolultabb, mint amilyenek első pillantásra látszik. Egyfelől bírál minden olyan kísérletet, amely a mozgást a befutott térrel, azaz pillanatnyi mozdulatlan metszetek és elvont idő összevonásával próbálná megadni. Másfelől bírálja magát a filmet, mint illuzórikus kísérletet, mint kísérletet, amely szinte az illúzió tetőpontja. De az *Anyag és emlékezet* tételében szerepelnek a mozgó metszetek, az idősíkok is, amelyek már-már prófétikus módon sejtetik a film jövőjét, vagy lényegét.

2. *A teremtő fejlődés* viszont megismertet minket a második tétellel, amely nem redukál mindent a mozgás egyazon illúziójára, hanem két, nagyon is különböző illúziót határol el egymástól. Tévedésünk abban gyökerezik, hogy a mozgást mindig pillanatokkal vagy térhelyzetekkel igyekszünk megadni, de a tévedésnek is két módja van, az antik és a modern. Az antikvítás szerint a mozgás érthető elemek, Formák vagy Eszmék sajátja, melyek öröktől fogva léteznek és mozdulatlanok. Ha a mozgást akarjuk megragadni, akkor ezeket a formákat kell szemügyre vennünk, mégpedig a lehető legközelebb aktualizációjukhoz, az anyag áramlásában. Potencialitásokról van tehát szó, melyek csak az anyagban testet öltve lépnek működésbe. De – megfordítva – a mozgás csak kifejezi a formák „dialektikáját”, bizonyos ideális szintézist, ami rendet és mértéket szab neki. Az értelmezett mozgás tehát csak szabályozott átmenet lenne egyik formáról a másikra, azaz *helyeztek* vagy *kitüntetett pillanatok* rendje, mint a táncban. A formák vagy eszmék „periódust” jellemeznek, melynek kifejezik kvintesszenciáját, míg a periódus többi része egyik formáról a másikra való, önmagában érdektelen átmenet csupán.

„Megjelölik a kifejező tagot, vagy tetőpontot (*télosz, akmé*), lényeges pillanatnak minősítik, s e pillanat – melyet a nyelv megőrzött, hogy egy tényállás összességét kifejezze – elegendő a tudomány számára is e tényállás jellemzéséhez.”<sup>2</sup>

A modern tudományos forradalom abban állt, hogy a mozgást már nem kitüntetett pillanatokra vonatkoztatta, hanem tetszőleges pillanatra. **A mozgást már nem elvont, transzcendens elemek (helyzetek) alapján állították össze, hanem anyagi, immanens elemek (metszetek) alapján.** Nem a mozgás érthető szintézisét alkották meg, hanem érzékletes módon elemezték. Így jött létre a modern asztronómia (viszonyt határoztak meg egy pálya és a megtételéhez szükséges idő között, Kepler), a modern fizika (a befutott teret a szabadon eső test idejére vonatkoztatták, Galilei), a modern geometria (kifejezték egy görbe sík egyenletét, azaz a pont helyzetét egy mozgó egyenes útvonalának tetszőleges pillanatában, Descartes), végül pedig az integrálszámítás (amikor a végtelenül

finom metszeteket egyre közelítették egymáshoz, Newton és Leibniz). Mindenütt a tetszőleges pillanatok mechanikus egymásutáni-sága váltotta fel a helyzetek dialektikus rendjét: „A modern tudományt elsősorban az tünteti ki, hogy az időt független változónak tekinti.”<sup>3</sup>

A film bizony mintha utolsónak jelenne meg ebben a bergsoni fejtegetésben. Képzelnünk el egy sor közlekedési eszközt (vonat, autó, repülő), s ezzel párhuzamosan egy sor kifejezőeszközt (grafika, fénykép, film): a kamera ekkor a haladó mozgások csereértéke lesz, vagy helyesebben szólva, általánosan egyenértékű képviselője. És Wenders filmjeiben valóban ezt a szerepet kapja. Amikor a film előtörténetét vesszük szemügyre, néha zavarodottság vesz rajtunk erőt, mivel nem tudjuk a film technológiájának eredetét levezetni vagy meghatározni. Ilyenkor mindig a kínai árnyjátékokat említjük vagy a legősibb vetítési rendszereket. Pedig a filmet meghatározó tulajdonképpeni tényezők a következők: nem csupán a fénykép, hanem a pillanatsfelvétel (a beállított fénykép más családba tartozik); a pillanatok egymástól való egyenlő távolsága; az egymástól való egyenlő távolságok átvitele hordozó közegre, a „film”-re (Edison és Dickson lyukasztja át a filmszalagot); egy képeket továbbító szerkezet (a Lumière-féle villa). A film éppen ebben az értelemben az a rendszer, amely a **tetszőleges pillanat alapján** reprodukálja a mozgást, tehát az egymástól egyenlő távolságra levő pillanatok alapján, melyeket oly módon választottak ki, hogy a folytonosság benyomását keltik. Minden egyéb rendszer idegen a filmtől, amely a mozgást egymást követő vagy „átalakuló” vetített helyzetek rendje alapján reprodukálja. Mindezt beláthatjuk, ha a rajzfilmet megpróbáljuk meghatározni: azért tartozik határozottan a filmhez, mert a rajz már nem befejezett helyzetet vagy alakzatot hoz létre, hanem útvonaltól tetszőleges távolságra levő pontok és vonalak mozgását, s e mozgás alkotja meg, és bontja fel folyamatosan az alakzatot. A rajzfilm a kartézianus és nem az euklidészi geometriára támaszkodik. Nem befejezett alakzatot mutat egyetlen pillanatban, hanem a mozgás folytonosságát, amint leírja az alakzatot.

Mégis úgy látszik, hogy a film kitüntetett pillanatokkal táplálkozik. Elhangzott már gyakran, hogy Eisenstein mozgásokból vagy folyamatokból bizonyos különös pillanatokot von el, és ezeket tekint a film kiemelt, hangsúlyozott tárgyának. E pillanatokot nevezi „patetikusnak”: kiválogat bizonyos csúcspontokat, felfokozza a jelenetek hatását, és ütközteti őket egymással. De ez még nem jelent ellenvetést. Térjünk vissza a film előtörténetéhez, mégpedig a galoppozó ló híres példájához: képét csak Marey grafikáival és Muybridge egymástól egyenlő távolságra felvett pillanatsorozatával lehetett pontosan felbontani, amelyek a galopp módjának szerkesztését tetszőleges pontra vonatkoztatják. Ha az egymástól egyenlő távolságra lévő pontokat jól választjuk meg, akkor mindenképpen nevezetes időpontokra bukkanunk, vagyis olyan pillanatokra, amikor a lónak egy lába van a földön, majd három, kettő, három, egy. Ezeket a kitüntetett pillanatoknak nevezhetjük; de itt már nem a helyzet vagy az általános testtartás jellemzi a galoppot. Ezeknek a pillanatoknak semmi közük a helyzetekhez, sőt mint helyzetek a szó szoros értelmében lehetetlenek. Ha e pillanatok kitüntetett pillanatok, akkor azért ilyenek, mert a mozgás különös vagy egyedi pontjai, és nem pedig a *transzcendentális* forma aktualizált pillanatai. A fogalom értelme teljességgel megváltozott. Eisenstein vagy bármely más rendező kitüntetett pillanatai tetszőleges pillanatok; a tetszőleges pillanat egészen egyszerűen lehet szabályszerű **vagy** egyedi, közönséges **vagy** különös. Eisenstein különös pillanatokot választ ki, de a mozgás *immanens* elemzéséből vonja el őket, nem pedig *transzcendentális* szintézisből. A különös vagy egyedi pillanat tetszőleges pillanat a többi között. Éppen ez a különbség a modern dialektika (melyet Eisenstein a magáénak vall) és a régi között. Az utóbbi *transzcendentális* formák rendje, melyek aktualizálódnak a mozgásban, míg az előbbi egyedi, *immanens* pontok keletkezése, és egymáshoz való viszonya a mozgásban. Márpedig az egyedi keletkezése (a minőségi ugrás) közönséges felhalmozódás (mennyiségi folyamat) útján történik, és az egyedi is tetszőleges, csak olyan tetszőleges, amely nem közönséges és nem szabály-

szerű. Maga Eisenstein jelentette ki, hogy a „patetikus” feltételezi az „organikust” mint tetszőleges pillanatok szerves egészét, amelyen végre kell hajtani a vágásokat.<sup>4</sup>

A tetszőleges pillanatok egymástól való egyenlő távolságra levő pillanatok. A filmet tehát rendszerként határozzuk meg, amely a mozgást a tetszőleges pillanatra vonatkoztatva reprodukálja. De itt új nehézséggel találjuk szemben magunkat. Miért fontos az ilyen rendszer? A tudomány szempontjából nem túl fontos. Mert a tudományos forradalom az elemzés forradalma volt. És ha a mozgás elemzéséhez szükséges volt, hogy a tetszőleges pillanatra vonatkoztassák, nem nagyon látták értelmét olyan szintézisnek, amely ugyanezen az elven alapulna, hacsak a tétel megerősítése érdekében nincsen rá szükség. Ezért aztán sem Marey, sem Lumière nem fűzött valami vérmes reményeket a film feltalálásához. Legalább a művészet szempontjából fontos volt? Itt sem tűnt sokkal kedvezőbbnek a helyzet, mert mintha a művészet a mozgás magasabb rendű szintézisének jogait követelte volna, és ragaszkodott azokhoz a helyzetekhez és formákhoz, amelyeknek a tudomány már polgárjogot szerzett. Kellős közepén vagyunk a film, az „ipari művészet” bizonytalan helyzetének: nem volt művészet, sem pedig tudomány.

Pedig a mai ember megérthetné a művészeti fejlődés irányának változását, amely (még a festészetben is) megváltoztatta a mozgás státusát. Arról van szó, hogy a tánc, a balett, a pantomim elfordult az alakzatoktól és helyzetektől a nem tételezett értékek kedvéért, amelyek a mozgást a tetszőleges pillanatra vonatkoztatják. Ezzel a tánc, a balett és a pantomim olyan cselekvés lett, amely meg tud felelni a környezet véletlenszerűségének, azaz mindenféle térnek és bármely eseménynek. Mindez a film malmára hajtotta a vizet. A hangosfilm megjelenésével a film már elkészítheti egyik kedvelt műfaját, a „musical”-t, Fred Astaire táncos fellépésével, bárhol, az utcán, az autók között vagy a járdán.<sup>5</sup>

De már a némafilm korában Chaplin is elszakította a pantomimet a helyzetek művészetétől, és pantomim-cselekményt alkotott belőle. Azoknak, akik szemére vetették, hogy felhasználta a filmet,

ahelyett, hogy szolgálta volna, Mitry azt felelte, hogy Chaplin új modellt alkotott a pantomim számára, ami a tér és az idő függvénye, s mint ilyen minden pillanatban megalkotja tulajdon folytonosságát, amely csak különös, *imanens* pillanatokban bomlik részére, s nem lehet már előzetesen létező formákra vonatkoztatni.<sup>6</sup>

Bergson nagy meggyőző erővel mutatta ki, hogy a film a mozgásnak ehhez a modern felfogásához tartozik. De ettől kezdve mint ha két út között habozna; az egyik az első tételéhez vezet vissza, a másik viszont új kérdést vet fel. Az első szerint a tudomány szempontjából a két felfogás talán nagyon is eltérő, de eredményeiket tekintve többé-kevésbé azonosak. Voltaképp egyre megy, hogy a mozgást **örökkévaló helyzetekkel** vagy **mozdulatlan metszetekkel** akarjuk megragadni: a mozgás mindkét esetben kicsúszik a kezünk közül, mert tételezünk egy Egészt, feltesszük, hogy az „egész adott”, mozgás pedig csak akkor keletkezik, ha az egész nem adott és nem adható meg. Ha az egészet a formák és helyzetek örökkévaló rendjében tételezzük vagy a tetszőleges pillanatok összességében, akkor az idő csupán az örökkévalóság képe vagy az említett összesség folyománya: a valóságos mozgás számára nincs többé hely.<sup>7</sup> De Bergson mintha másik úton indult volna tovább. Mert ha az antik felfogás megfelel az antik filozófiának, amely az örökkévalót gondolja el, a modern felfogásnak, a modern tudománynak **másfajta** filozófiára van szüksége. Ha a mozgást tetszőleges pillanatokra vonatkoztatjuk, akkor meg kell értenünk az új keletkezését, vagyis a különös és az egyedi keletkezését, bármelyik ilyen tetszőleges pillanatban: a filozófia fejlődésének gyökeres fordulatáról van tehát szó, és Bergson éppen ezen munkálkodik, megfelelő *metafizikát* akar adni a modern tudománynak, ami oly módon hiányzik neki, mint valamely egész fele a másik félnek.<sup>8</sup> De hát megállhatunk-e ezen az úton? Vajon tagadható-e, hogy a művészetekre is érvényes ez a fordulat? Tagadható-e, hogy a film e tekintetben fontos tényező és még szerepet is játszott az új gondolkodás, az új gondolkodásmód létrehozásában? Bergson nem éri be első mozgásról szóló tételének megerősítésével. Jóllehet az első tétel félúton elakad,

Bergson második tétele új szempontból nézi a filmet, ami már nem a legrégebbi illúzió tökéletesített eszköze, hanem olyan eszköz, ami tökéletesíti az új valóságot.

3. Bergson harmadik tételéről van szó, még mindig *A teremtő fejlődés* lapjain. Durván fogalmazva így foglalhatnánk össze lényegét: nemcsak a pillanat a mozgás mozdulatlan metszete, hanem a mozgás a tartam, az Egész, egy egész mozgó metszete. Ebből következik, hogy a mozgás valami mélyebbet fejez ki, kifejezi a *tartamban* vagy az egészben végbemenő változást. A tartam tulajdon meghatározása szerint változás: változik és állandóan változik. Például az anyag mozog, de nem változik. Márpedig a mozgás változást **fejez ki** a tartamban vagy az egészben. Problémát jelent viszont egyfelől e kifejezés mibenléte, másfelől pedig a tartam-egész azonosítása.

A mozgás helyváltoztatás a térben. Pedig valahányszor megváltozik a részek helyzete a térben, minőségi változás zajlik le az egészben. Az *Anyag és emlékezet*ben ennek Bergson számos példáját mutatja be. Mondjuk egy állat mozog, de nem véletlenül, cél nélkül, hanem azért, hogy táplálékhoz jusson, vagy megváltoztassa környezetét stb. Mintha a mozgás feszültségkülönbséget tételezne fel, s igyekezne is azt kiküszöbölni. Ha A és B részeket elvontan tekintem, nem értem meg az egyikről a másikig tartó mozgást. De én A-ban vagyok ébren, míg a táplálék B-ben van. Ha már elértem B-t és megettem a táplálékot, akkor nem csupán állapotom változott meg, hanem az egész állapota, amely magában foglalta B-t, A-t, és mindent, ami köztük tartozott. Amikor Achilles le hagyta a teknősbékát, akkor az egész állapota változott meg, ami magába foglalta a teknősbékát, Achillest és a kettejük között lévő távolságot. A mozgás mindig változást jelent, helyváltoztatást, időszaki változást. S mindez igaz a testekre is: a szabadon eső test másikat tételez fel, amely vonzerőt gyakorol rá, és az esés változást fejez ki az egészben, amely mindkét testet magába foglalja. Gondoljunk csak az atomokra: mozgásuk – ami az anyag minden részének kölcsönhatását jelenti – szükségképpen módosulást, lebomlást, energiaváltozást



filozófus mondotta már, hogy az egész nem adott és nem is adható meg, de ebből ők mindössze azt a következtetést vonták le, hogy az egész fogalma értelmetlen. Bergson teljesen másként következtetett: Ha az egész nem adható meg, akkor azért nem, mivel *nyitott*, és szakadatlan változás jellemző rá, vagy valami új létrehozása, röviden a *tartam*. „A világegyetem tartama nem jelenthet mást, csak a teremtés szabadságát, amely utóbbi az előbbiben találja meg helyét.”<sup>12</sup> Így hát valahányszor tartammal találjuk szemben magunkat, vagy tartamban létezünk, változó egész létére következtethetünk, ami valamelyik oldalán nyitott. Ismeretes, hogy Bergson a tartamot először a tudattal azonosította. De a tudat elmélyültebb tanulmányozása után kimutatta, hogy a tudat csak annyiban létezik, amennyiben egy egész irányában nyitott, amennyiben egybeesik valamely egész nyitottságával. Ugyanez érvényes az élőlényre is: amikor Bergson az élőlényt az egészhez, vagy a világegyetem egészéhez hasonlítja, mintha a legrégibb hasonlattal élne.<sup>13</sup> És a tagok értelme mégis megváltozik. Mert ha az élőlény egész, tehát a világegyetembe olvasztható, akkor nem azért olvasztható be, mert olyan zárt mikrokozmosz, mint ahogy azt az egészről általában képzelik, éppen ellenkezőleg, azért, mert nyitott egy világ irányában, és ez a világ, a világegyetem, maga Nyitott. „Mindenütt, ahol csak él valami, nyitott regisztert is találhatunk, amelyben megjelenik az idő.”<sup>14</sup>

Ha meg kellene határoznunk az egészt, a *Viszony* fogalmával határoznánk meg. Mert a viszony nem a tárgyak tulajdonsága, hanem mindig tagjain kívül helyezkedik el. Elválaszthatatlan a nyitottól, léte pedig eszmei vagy szellemi. A viszonyok nem tartoznak a tárgyakhoz, hanem az egészhez, de az egészt nem téveszthetjük össze tárgyak zárt halmazával.<sup>15</sup> Mozgás közben a térben egy halmaz tárgyai egymáshoz képest megváltoztatják helyzetüket. De az egész megváltozik, vagy változtatja minőségét, mégpedig a viszonyok segítségével. Magáról a tartamról vagy az időről azt mondhatjuk, hogy viszonyok egésze.

Nem szabad összetévesztenünk az egészet az „egészekkel”, a **halmazokkal**. A halmazok mindig zártak, és minden ami zárt, mester-

ségesen zárt. A halmazok mindig részek halmazai. De egy egész nem zárt, hanem nyitott, és nincsenek részei, legfeljebb csak nagyon speciális értelemben, mivel nem osztódik anélkül, hogy természetét ne változtatná osztódásának minden szakaszában: „A valóság egésze felfogható oszthatatlan folytonosságnak”.<sup>16</sup> Az egész nem zárt halmaz, hanem éppen az, ami által a halmaz soha nem zárt teljesen, soha nem védett teljesen, hanem nyitott valamely pontján, és éppen ez a tény kapcsolja össze a világegyetem többi részével. A pohár víz zárt halmaz, amely magába foglalja részeit: a vizet, a cukrot, esetleg a kanalat; de nem egész. Az egész megalkotja önmagát, folytonosan megalkotja önmagát egy részek nélküli dimenzióban, egyik minőségi állapotának összessége a másikat követi, mint a tulajdon állapotait megvalósító, szakadatlanul mozgó változás. Az egész ebben az értelemben eszmei vagy szellemi. „A pohár víz, a cukor, és a cukor oldódásának folyamata a vízben minden bizonnyal absztrakciók, és az *Egész*, amelyben érzékeim és értelmem tagolta őket, talán egy tudathoz hasonlóan működik”.<sup>17</sup> A lényeg tehát, hogy a zárt halmaz vagy rendszer mesterséges felosztása nem merő illúzió. E felosztás megalapozott, és ha a tárgyak kapcsolata az egészszel (ez a paradox kapcsolat, amely az egészhez köt) nem szüntethető meg, mindenesetre lazítható akár a végtelenségig. Arról van szó, hogy az anyag szerkezete lehetővé teszi zárt rendszerek, vagy részekből álló halmazok létét; a tér kibontakozása pedig szükségessé teszi őket. De a halmazok a térben vannak, és az egész, az egészek a tartamban, ők maguk a tartam, amennyiben e tartam folytonosan változik. Így tehát Bergson első tételének két képlete most már sokkal határozottabban áll előttünk: „mozdulatlan metszetek – elvont idő” zárt halmazokra vonatkozik, amelyek részei valóban mozdulatlan metszetek; a „valóságos mozgás – konkrét tartam” egy egész nyitottságára vonatkozik, amely időben adott (*dure*), és a mozgásai megannyi mozgó metszet a zárt rendszerek belsejében.

E harmadik tétel után voltaképpen három szinten vagyunk: 1) a zárt halmazok vagy rendszerek szintjén, amelyet egymástól szétvá-

lasztható tárgyak, vagy elkülönülő részek határoznak meg; 2) a haladó mozgás szintjén, amelyet e tárgyak végeznek, módosítva helyzetüket egymáshoz képest; 3) a tartam, az egész, vagy a szellemi valóság szintjén, amely önnön viszonyai szerint folytonosan változik.

A mozgásnak tehát – mondhatnánk – két arca van. Egyrészt a tárgyak vagy részek mozgást végeznek, másrészt a mozgás kifejezi a tartamot vagy az egészt. A mozgásnak köszönhető, hogy a tartam, természetét változtatva, megoszlik a tárgyakban, a tárgyak pedig körvonalait vesztve egyesülnek a tartamban. Azt mondjuk, hogy a mozgás egy zárt rendszer tárgyait a nyitott tartamra vonatkoztatja, a tartamot pedig a rendszer tárgyaira, amelyeket ekképp nyitottá tesz. A mozgás a tárgyakat, amelyek közt végbemegy, a változó egészre vonatkoztatja, amit kifejez, és megfordítva. A mozgás útján az egész megoszlik a tárgyakban, és a tárgyak egyesülnek az egészben: és kettejük között tényleg „minden” megváltozik. A halmaz tárgyait vagy részeit **mozdulatlan metszeteknek** tekinthetjük; de ezek a metszetek mozognak egymáshoz képest, és mozgásuk a tárgyakat vagy részeket egy változó egész tartamára vonatkoztatja, tehát kifejezi az egész változását a tárgyakhoz képest; a mozgás maga a tartam **mozgó metszete**. Most már felfoghatjuk az **Anyag és emlékezet** első fejezetének mély értelmű tételét: 1) a mozgásnak nemcsak pillanatnyi képei, azaz mozdulatlan metszetei vannak; 2) van olyan mozgás-kép, amely a tartam mozgó metszetének tekinthető; 3) végül, magán a mozgáson túl éteznek idő-képek, illetve tartam-képek, változás-képek, viszony-képek és kiterjedés-képek.

### Jegyzetek

1. *A teremő fejlődés*, 7531. (305.) (Francia rövidítése: EC.) Bergson szövegeit az un. jubileumi („Centenaire”) kiadás alapján idézzük. Zárójelben a P.U.F. kiadásának lapszámaira utalunk.
2. EC, 774 I. (330).
3. EC, 779 I. (335).
4. Az organikusról és a patetikusról lásd: Eisenstein: *La non-indifférente Nature* I, 10–18.
5. Arthur Knight, *Revue de cinéma*, n. 10.
6. Jean Mitry: *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, 49–51 I.

7. EC, 794 I. (353).
8. EC, 786 I. (343).
9. Bővebben minderről lásd: *Anyag és emlékezet* IV. fejj. 332–340 I. (220–230).
10. EC, 502 I. (9–10).
11. EC, 521 I. (32).
12. EC, 782 I. (339).
13. EC, 507 I. (15).
14. EC, 508 I. (16). Az egyetlen, ám tekintélyes hasonlóság Bergson és Heidegger között a következő: az idő specifikus mivoltát mindketten a *nyitott* fogalmára alapozzák.
15. Itt vezetjük be a *viszonyok* kérdését, bár Bergson ezt explicit módon nem vetette fel. Tudjuk, hogy a két dolog közötti viszony nem redukálható egyik vagy másik tulajdonságára (*attribut*), még kevésbé a *halmaz* tulajdonságára. Viszont fennáll a lehetőség, hogy a viszonyokat egy egészre vonatkoztassuk, ha ezt az egészt „folytonosnak”, nem pedig adott halmaznak tekintjük.
16. EC, 520 I. (31).
17. EC, 502–503 I. (10–11).

## 2. fejezet

### Képkivágás és plán

### Képkivágás és tagolás

1. Induljunk ki a lehető legegyszerűbb meghatározásokból, készen arra, hogy a továbbiakban korrigáljuk őket. *Képkivágásnak\** nevezzünk valamely zárt, viszonylag zárt, meghatározott rendszert, mely mindent magába foglal, ami csak jelen van a képen, díszleteket, szereplőket, kellékeket. A képkivágás tehát számos részből, azaz elemekből álló halmaz, és ezek az elemek maguk is részhalmazokat alkotnak. Akár meg is számolhatjuk őket. Természetesen e részek maguk is képek. Jakobson azt mondja róluk, hogy „jel-tárgyak”, Pasolini pedig „kinémáknak” nevezi őket. E terminológia a nyelvtudományi terminológiához közelít (eszerint a *kinémák* a *fonémák*-nak, a plánok pedig a *monémák*knak felelnek meg), de ez nem szükségképpen igaz,<sup>1</sup> Mert ha a képkivágásnak van megfelelője, akkor ezt inkább az informatika rendszerében kell keresnünk, mint a nyelvészetben. Az elemek száma hol nagyon magas, hol pedig roppant

\* A kiemelés a szerkesztő műve.

korlátozott. A keret elválaszthatatlan két tendenciától: a *telítettség*-től és a *ritkítástól*. A szélesvászon és a *képző* mélysége lehetővé tette az egymástól független tényezők számának növelését; például, egy másodlagos fontosságú jelenet az előtérben zajlik, míg a fontosabb a háttérben (Wyler), de az is előfordulhat, hogy egyszerűen nem tudjuk megkülönböztetni az elsődlegesen fontos jelenetet a másodlagosan fontos jelenettől (Altman). A kevés elemből álló képek viszont kétfélek: A hangsúly egyetlen tárgyra összpontosul (Hitchcocknál a belülről megvilágított pohár tej a *Gyanú*ban, a cigaretta parazsa az ablak fekete négyszögében, a *Hátó ablak*ban) vagy amikor a kép egészéből hiányoznak a részhalmozok (Antonioni sívár tájai, az üres lakások Ozu filmjeiben). Az elemek ritkításának maximuma az üres kép, amikor a vászon teljesen fekete vagy fehér. Erre Hitchcock *Dr. Edwards házában* találunk példát, amikor egy pohár tej tölti be az egész vásznat s csak üres, fehér képet látunk. De akár kevés, akár sok elem van a képen, a képkivágás mindenképpen megtanít arra minket, hogy a kép nem csupán látható, hanem olvasható is. A képkivágásnak az *implicit* szerepe, hogy nem csupán hangzó, hanem vizuális információkat is rögzít. Ha nagyon kevés tárgyat látunk egy képen, akkor ennek az az oka, hogy rosszul olvassuk és helytelenül becsüljük fel ritkított vagy telített mivoltát. Godard-ral aztán kezdetét veszi a kép egyfajta pedagógiája, amikor ebből az *implicit* szerepből *explicit* szerep lesz, amikor a képkivágás már átlátszatlan információs felszín, és zsúfolásig telített, vagy teljesen üres fekete vagy fehér vászon.<sup>2</sup>

Másodsorban pedig a képkivágás mindig is geometriai **vagy** fizikai volt, mégpedig aszerint, hogy választott koordinátákhoz vagy választott változókhoz képest alkot-e zárt rendszert. Az egyik esetben a képkivágás párhuzamosokból és átlókból álló térkompozíció, bizonyos „befogadó”, amelyben a képi tömeg és vonalak megtalálják egyensúlyukat és mozgáslehetőségüket; tehát állandó. Dreyernél gyakorta találkozhatunk ezzel a felfogással. Antonioni viszont mint-ha teljességgel magáévá tenné a képkivágás geometriai koncepcióját, amely rendre megelőzi a benne később megjelenő képi anya-

got (*Napfogyatkozás*).<sup>3</sup> A másik esetben a képkivágás „cselekvő”, dinamikus konstrukció, és szorosan összefügg a jelenettel, a képpel, a szereplőkkel és a tárgyakkal. Ilyen például a Griffith-féle „*irisz*”-*eljárás*, amely először elszigeteli az arcot, majd kinyílik, és elénk tárja környezetét; Eisensteinnek a japán rajzon alapuló kutatásai a képkivágást a témához szabják; Gance változtatható méretű vászna, amely „a dramaturgiai szükségleteknek megfelelően” nyílik szét és zárul össze, mint valami „vizuális harmonika” – ezek voltak a képkivágás dinamikus variálásának kísérletei kezdettől fogva. A képkivágás azonban bizonyos határok kijelölése.<sup>4</sup> De – ez magából a fogalomból következik – a határok kétféleképpen jelölhetők ki, matematikailag és dinamikailag: egyik esetben létük megelőzi a testek létét, amelyeknek lényegét rögzítik, másik esetben pedig követik a létező testek mozgásának erőterét. Már az antik filozófiában is ez volt az egyik sarkalatos ellentét a platonikusok és Szókratész hívei között.

*Geometriainak* vagy *fizikainak* nevezhetjük a *képkivágást* más szempontból is, mégpedig a rendszer részeihez képest, amelyet megoszt s ugyanakkor új rendben egyesít. Az első esetben a képkivágás elválaszthatatlan a szigorú geometriai megszorításoktól. Griffith *Türelmetlenségének* egyik nagyon szép képe függőleges mentén metszi el a vásznat, amely megfelel a babyloni városfalnak, míg jobboldalt egy magasban lévő vízszintes vonalon, a városfal tetején, a király halad, a baloldali, kissé lejjebb eső vízszintes pedig jönnek be és mennek ki a városkapun. Eisenstein az aranymetszés filmképre gyakorolt hatásait tanulmányozza; Dreyer a vízszintesek és függőlegesek, a szimmetriák, a felső és alsó képi súlyponteloszlás, a fekete és fehér váltakozásának hatásait kutatja; az expresszionisták átlókat és ellenátlókat alkalmaznak, piramisszerű háromszög-alakzatokat, amelyek felhalmozzák a testeket, a tömegeket, a településeket, az alakzatok ütközéseit, s így valóságos rendszer jön létre, „ahol a fehér és fekete négyzetek úgy rajzolódnak ki, mint a sakk-tábla bordái” (Lang: *A Niebelungok* és *Metropolis*).<sup>5</sup> Még a fény is szerephez jut a geometriai optikában, amikor a sötétséggel ellen-

tétpárt alkot, mondjuk sávok formájában. Ez a tendencia különösen az expresszionizmusra jellemző (Wiene és Lang). A természet nagy elemeinek választóvonalai persze ugyancsak fontos szerepet játszanak; gondoljunk például Ford égboltjaira: az égbolt elválik a földtől, s a föld a vászon alsó részén jelenik meg. De ugyanez a helyzet a víz és a föld esetében, vagy idézzük példaként a levegő és a víz közötti éles választóvonalat, amikor a vízfelszín alatt menekülő rejtőzik, vagy a víz a felszínen fojtogatja áldozatát (Le Roy: *Szökevény vagyok*). Általános szabályként aláhúzhatjuk, hogy a természeti hatalmak más képkivágásban jelennek meg, mint a személyek és tárgyak, az individumok más képkivágásban, mint a tömegek, és az egészek ismét másban, mint elemeik, mivel a *képkivágáson belül sok más képkivágás van. Ajtók, kisebb és nagyobb ablakok, kémlelőnyílások, autóablakok, tükrök: megannyi képkivágás a képkivágáson belül.* A nagy alkotóknak különleges érzékük van a *másodfokú és harmadfokú képkivágások* szerkesztéséhez. S ezek az egymásban elhelyezett képkivágások választják el, majd egyesítik újra az egész vagy a zárt rendszer részeit.

A *képkivágás* fizikai vagy *dinamikai* értelmezése elmosódó egészet is jelent, amelyek csak zónákra oszthatók. Már nem a geometriai felosztás határozza meg a képkivágást, hanem a fizikai fokozatok. Az egész részeit ekkor a részek intenzitása adja, maga az egész pedig keverék, mely önmaga minden részén, minden árnyék- és fényfokozaton, a világos-sötét teljes skáláján áthalad (Wegener). Ez az expresszionista látásmód tendenciája, jöllehet bizonyos alkotók – az expresszionizmuson kívül és belül – mindkettőt magukénak vallják. Ezeken a képeken nem tudjuk megkülönböztetni a hajnalt az alkonytól, a levegőt a víztől, sem a vizet a földtől, mondjuk az ingovány vagy a vihar kusza szövedékében.<sup>6</sup> A keverék arányai és fokozatai különböztetik meg egymástól a részeket, majd ugyancsak ezek vegyítik őket egymással újra, az értékek ebben a folytonos változásban alakulnak ki. Az egész részeire bomlik, és állandóan változtatja természetét: tehát nem osztható, nem is oszthatatlan, hanem „megosztó” (*dividuel*). Igaz ugyan, hogy már a geometriai

felfogás esetében is erről volt szó: az egymásban elhelyezett képkivágások jelölték a változásokat. A filmkép mindig is megosztó. Mindennek végső oka pedig, hogy a vászon, mint a képkivágások kezdete, közös kerettel látja el mindazt, aminek nincs közös kerete, tehát a táj totálképét, az arc *premier plánját*, a vízcsepp asztronómiai rendszerét és a részeket, melyeknek nincs közös nevezője a távoltság, a fény és a termélység szempontjából. Ebben az értelemben a képkivágás kiszakítja a képet természetes környezetéből.

Jegyezzük meg azonban, hogy a képkivágás mindig bizonyos *látószög*ből adott, mivel a zárt rendszer maga is optikai rendszer, amely a részek egészének látószögére utal. A látószög persze szabatlan, paradox is lehet, a filmtörténet számos különleges látószögtípust följegyzett: a föld felszínéről, a magasból lefelé, alulról felfelé stb. A látószögek pragmatikai szabályt követnek, mely nemcsak elbeszélő filmekre érvényes: érthetőnek, szabályosnak kell lenniük – mind a nagyobb egész szempontjából, amely magába foglalja az elsőt, mind pedig az első, egész kezdetben észrevétlen eleme szempontjából, amely nincs megadva –, mert ellenkező esetben az üres esztétizmus hatását keltik. Jean Mitry e tekintetben példásan ír le egy szekvenciát (Lubitsch: *Az ember, akít megöltem* című filmjében): a kamera félmagas, oldalazó mozgásban (*kocsizásban*) egy csapat nézőt mutat hátulról, és megpróbál az első sorba furakodni, majd megáll egy fellábú embernél, akinek hiányzó lába helyén elénk tárul a látvány, a katonai felvonulás. Befogja tehát az egészséges lábat, a mankót és a csonk alatt a felvonulást. Ez valóban szokatlan látószöge a képkivágásnak. De a következő plán már másik rokkantat mutat az előző mögött, egy lábatlan nyomorékot, aki az előbbi módon látja a felvonulást, és mintegy aktualizálja, igazolja az előbbi látószöget.<sup>7</sup> Azt mondhatjuk tehát, hogy a képkivágás látószögét igazolják. Ez a pragmatikai szabály azonban nem mindig érvényes, vagy ha érvényes is, nem zár ki egyéb megoldásokat. Bonitzer megalkotta a *keretből való kiemelés* (*décadrage*) nevezetes fogalmát, mégpedig azért, hogy megjelölje azokat a nem természetes látószögeket, melyek nem tévesztendőek össze valamely ferde vagy paradox

perspektívával, hanem a kép más dimenziójára utalnak.<sup>8</sup> Ilyen megoldásokat találhatunk például Dreyernél (az ún. elvágott képek, pl. a vászon alsó szélénél elvágott arcok a *Jeanne d'Arcban*). Még jellegzetesebb példákat találhatunk Ozunál, amikor üres, kihalt tereket helyez el a képkivágásban vagy Bressonnál, amikor bizonyos tereket elválaszt egymástól, amelyeknek részei nem kapcsolódnak egymásba; e megoldások a narratív vagy pragmatikai egység követelményeit „meghaladják”, és igazolják feltevésünket, hogy a képnek a látható funkción kívül van még „olvasható” funkciója is.

S ezzel el is érkezünk a *képmezőn túli egység*hez (*hors-champ*). Ebben nincs ellentmondás; a képmezőn túli egységet nem határozzuk meg két képkivágás, a vizuális és a hangzó szétválasztásaként (például Bressonnál, amikor a hang elbeszéli amit nem látunk, és „felváltja” a vizuálist, nem pedig megkettőzi<sup>9</sup>). A képmezőn túli egység arra utal, amit nem hallunk, és nem is látunk, pedig jelen van. Igaz, hogy ez a jelenlét kérdéses, és a képkivágás két új felfogására irányítja figyelmünket. Ha szemügyre vesszük a Bazin-féle alternatívát (*takarás* vagy *keretbe foglalás*), akkor azt látjuk, hogy a képkivágás néha mozgó takarás módjára viselkedik, ami annyit tesz, hogy minden egész „tovább él” egy nálánál nagyobb, homogén egészben, amellyel kommunikál, máskor viszont festői keretként adott, elszigetelt egy rendszert, és semlegesíti környezetét. Ez a kettség leghatározottabban Renoir és Hitchcock között fejeződik ki; egyiküknél a tér és a cselekmény mindig meghaladja a képkivágás határait, és a képkivágás bizonyos „átnézet” mintája csupán; másikuknál a keret az összes elemet a képbe foglalja, s inkább „falikárpit” jellegű, mint festői vagy színpadi. De ha valamely részahalmazt képmezőn túli egységével csak a képkivágás pozitív jellemzői kötnék össze, akkor az is igaz, hogy valamely kifejezetten zárt rendszer csak látszólag szünteti meg a képmezőn túli egységet, s a maga módján meghatározó, nagyon is meghatározó fontosságot kölcsönöz neki.<sup>10</sup>

Minden képkivágás képmezőn túli egységet határoz meg. Nem arról van tehát szó, hogy van kétféle képkivágás, s csak az egyik

függ össze a képmezőn túli egységgel, míg a másik nem, hanem inkább a képmezőn túli egységnek van két különböző aspektusa, és mindkettő a kép kivágás más és más módjával függ össze.

Az anyag oszthatósága azt jelenti, hogy a részek váltakozó nagyságú halmazokban fordulnak elő, s állandóan részhalmazokra tagolódnak, vagy eleve átfogóbb halmaz részhalmazai. Ez a tagolódási folyamat végtelen. Ezért az anyagot nemcsak az határozza meg, hogy zárt rendszereket alkot, hanem az is, hogy a zárt rendszerek alkotásának folyamata állandó, tehát befejezetlen. Minden zárt rendszer kommunikál is. A pohár cukros vizet mindig összeköti valami kapcsolat a naprendszerrel, s minden egész összefügg más, nagyobb egésszel. E ponton foghatjuk fel a képmezőn túli egység elsődleges értelmét: mivel befogtak a keretbe, tehát „láttak” bizonyos egészt, létezik nagyobb, vagy másik egész is, amellyel az első nagyobb egészet alkot, s ugyancsak látható, de akkor már újabb képmezőn túli egység keletkezik stb. Mindezen egészek egésze homogén folytonosság, sajátosan határtalan univerzum vagy anyagszint. De itt még nem az „egészcél” van szó, bár ez a szint vagy az egyre növekvő egészek szükségképpen közvetett kapcsolatban vannak az egésszel. Ám tudjuk, hogy feloldhatatlan ellentmondással kerülünk szembe, ha a halmazok fölé rendelt halmazt egésznek tekintjük. Nem mintha az egész fogalma értelmetlen lenne, de az egész nem halmaz és nincsenek részei. Az egész az, ami megakadályozza a különböző méretű halmazokat abban, hogy zárt rendszereket alkossanak, mintegy kényszeríti őket, hogy nagyobb halmaz részei legyenek. Az egész tehát fonálként fűzi össze a halmazokat, mindegyiknek lehetőséget nyújtva arra, hogy kapcsolatot teremtsen bármely más halmazzal. Ugyanakkor az egész maga a „Nyitott” is, és inkább az időhöz, sőt a szellemhez tartozik, mint az anyaghoz vagy a térhez. Soha nem szabad tehát összetévesztenünk a halmazok egymásba hatolását az egész nyitottságával, amely minden nem halmaz tulajdonsága. A zárt rendszer soha nem abszolút módon zárt, hanem a térben többé-kevésbé „vékony” fonál köti össze egyéb rendszerekkel, másrészt viszont állandóan egyesül az egésszel, ami

– e fonal menetén – sajátos tartamot kölcsönöz neki.<sup>11</sup> Most már valószínűleg nem elég – Burch nyomán – a képmezőn túli egység konkrét terét képzeletbeli terétől megkülönböztetni, mert a képzeletbeli tér is konkrét tér lesz, amikor keretbe foglalják, amikor tehát már nem képmezőn túli egység. A *képmezőn túli egység*nek, mint olyannak, két különböző aspektusa van: az egyik *relatív* – ez a zárt rendszert a térben láthatatlan halmazra vonatkoztatja, amelyet később láthatunk is, de ekkor már újabb láthatatlan halmaz keletkezik, és így tovább, *ad infinitum*. A másik *abszolút* – ez nyitottá teszi a zárt rendszert egy *immanens tartam* irányába az *univerzum* egészében, mely már nem halmaz, és nem is tartozik a látható világhoz.<sup>12</sup>

**A keretből való kiemelések („décadrages”), amelyek „pragmatikailag” nem igazolhatók, mind e második aspektus tartományába esnek, azaz létüket ez a második aspektus igazolja.**

Egyik esetben a képmezőn túli egység a kép mellett vagy a kép körül lévő „világot” jelenti, a másodikban viszont nyugtalanítóbb „jelenetre” utal, amelyről azt sem tudjuk megmondani, létezik-e, hanem inkább „fennmarad” vagy „tovább él”; de radikális módon a homogén téren és időn kívül helyezkedik el. A képmezőn túli egységnek ez a két aspektusa persze állandóan keveredik. De ha egy képkivágást zárt rendszernek tekintünk, akkor azt mondhatjuk, hogy az egyik aspektus a másikkal szemben a „fonál” természetének megfelelően kerül túlsúlyba. Minél erősebb a látható halmazt a láthatatlan halmazokkal összekötő fonál, annál határozottabban valósítja meg a képmezőn túli egység az első funkcióját, azaz teret rendel a térhez. Viszont ha a fonál túlságosan vékony, akkor már nem éri be a keret környezetének hangsúlyozásával vagy a környezettel való kapcsolat kiküszöbölésével.

Peresze azért nem szigeteli el teljesen a viszonylag zárt rendszert, hiszen ez lehetetlen lenne. De minél vékonyabb ez a fonál, a tartam annál erősebben ver gyökeret a rendszerben, a *képmezőn túli egység* annál határozottabban valósítja meg másik funkcióját, azaz *téren túli (trans-spatial), szellemi minőségeket vezet be* a soha nem tökéletesen zárt rendszerbe. Dreyer szinte aszkézissé fejlesztette e mód-

szer használatát: minél zártabb térbelileg a kép, minél „kétdimenziósabb”, annál könnyebben nyílik meg a negyedik, az idő dimenziója vagy akár az ötödik felé, ami maga a Szellem; gondoljunk csak Jeanne vagy Gertrud szellemi döntésére.<sup>13</sup> Amikor Claude Ollier meghatározza Antonioni geometriai keretét, nem csupán azt mondja, hogy a szereplő, akire várnak, még nem látható (a képmezőn túli egység első funkciója), hanem azt is, hogy pillanatnyilag üres, sajátosan láthatatlan zónában van (második funkció), „fehéret a fehérén lehetetlen filmezni”. És – más módon ugyan –, Hitchcock beállításai sem érik be a környezet semlegesítésével; nem arról van szó, hogy abszolút zárt rendszert akarnának létrehozni, és a képben a lehető legtöbb elemet igyekeznének összehasonlítani, hanem arról, hogy a képből egyfajta belső képet, *fantáziaképet* (image mentale) alkotnak, ami lehetővé teszi a szinte vegytisztán gondolati viszonyok játékát. Ezért mondtuk, hogy képmezőn túli egység mindig van, még a legzártabb képnél is. S a képmezőn túli egység két aspektusa is mindig létezik: a más halmazokkal aktuálisan összefüggő viszony és a virtuális kapcsolat az egésszel. De a második típusú kapcsolat, a titokzatosabb, kétféleképpen valósul meg: közvetett módon, az első révén és lehetőségeinek mintegy végtelen kiterjesztésével a képek egymásutániségában; s közvetlen módon, magában a képben, az első kapcsolat semlegesítésével.

Foglaljuk össze a beállítás elemzésének eredményeit. A beállítás szerkesztése a halmazt alkotó részek kiválogatásának művészete. Ez a halmaz zárt rendszer, mégpedig viszonylag és mesterséges módon zárt. A beállítás által meghatározott zárt rendszert szemügyre vehetjük a nézőkhöz való viszonya alapján: informatikai, és sok vagy kevés elemet tartalmaz. Szemügyre vehetjük önmagában, mint körülhatárolt mezőt: ebben az esetben geometriai vagy fizikai-dinamikai. Részeneinek természete szerint megint csak geometriai vagy fizikai és dinamikai. A látószöghöz, a beállítás szögéhez képest optikai rendszer: tehát pragmatikailag igazolt, vagy másfajta igazolást igényel. Végül pedig képmezőn túli egységet határoz

meg, mégpedig kétféleképpen: nagyobb halmaz bizonyos egész formájában, mely összevonja részeit.

**2. A tagolás a plán meghatározása, a plán pedig az elemek vagy a halmaz részei mozgásának meghatározása a zárt rendszerben.** De, amint láttuk, a mozgás mindig egy egészre vonatkozik s ez az egész nem azonos a halmazzal. Az egész változik, ez a nyitott vagy a tartam. A mozgás tehát az egész változását fejezi ki, ennek egy szakaszát, e változás egy aspektusát, bizonyos tartamot, vagy e tartam egyfajta tagolását. A mozgás tehát kétarcú: **részek közötti viszonyok és az egészre gyakorolt hatóerő.** Egyrészt módosítja a halmaz részeinek egymáshoz viszonyított helyzetét, melyek önmagukban mintegy a halmaz mozdulatlan metszetei; másrészt pedig a mozgás maga is egy egész mozgó metszete, amelynek változását kifejezi. Míg egyik szempontból relatív, a másiktól abszolút. Vegyünk szemügyre egy rögzített plánt, amelyen a szereplők mozognak: módosítják az egymáshoz viszonyított helyzetüket a kép kivágás által határolt halmazban, de ez a módosítás teljesen önkényes lenne, ha nem fejezné ki magát a változó: az akár nagyon apró elemi minőségi változást az egészben, ami átjárja a halmazt. Most nézzünk egy plánt, amelyen a kamera mozog: szabadon mozoghat egyik halmaztól a másikig, módosíthatja a halmazok helyzetét egymáshoz képest, de mindez csak akkor szükségszerű, ha a módosítás kifejezi a halmazokat átjáró egész abszolút változását. Például: a kamera követ egy férfit és egy nőt amint felmennek a lépcsőn, ajtó elé érkeznek, amelyet a férfi kinyit; a kamera ekkor elhagyja a párt, egyetlen plánt mutat, végigsiklik a ház falán, visszatér a lépcsőhöz, lehátrál rajta, leér a járdára s felemelkedik a lakás sötét ablakához kívülről. Ez a mozgás, amely mozdulatlan halmazok egymáshoz viszonyított helyzetét módosítja, csak annyiban szükségszerű, amennyiben kifejez valamit, ami folyamatban van, változást az egészben, ami áthatja ezeket a módosításokat: a nőt akkor gyilkolják meg. Saját akaratából, szabadon lépett a lakásba, de már sehonnan sem várhat segítséget, a gyilkosság elkerülhetetlen. Azt mondjuk, hogy

ez a példa (Hitchcock: *A düh*) *ellipszis* az elbeszélésben. De a pillanatban nem fontos, hogy ellipszis-e vagy sem, sőt az sem fontos, van-e itt egyáltalán elbeszélés vagy sem. Fontos viszont a következő: minden plánnak két pólusa van; szemügyre vehetjük a térbeli halmazok szerint, melyek elemeit vagy részhalmazait egymáshoz képest módosítja, de tekinthetjük az egész szempontjából is, melynek a tartamban kifejezi abszolút változását. Ez az egész sohasem elliptikus és nem is elbeszélő, bár mindkettő lehetne. De minden plánnak mindig két aspektusa van: helyzeti módosulásokat mutat be egy vagy több halmazban és abszolút változásokat fejez ki egy egészben vagy az egészben. Általában a plán egyik arca a halmaz felé fordul, melynek részei között a módosulásokat kifejezi, míg a másik az egész felé, melynek változását leírja – legalábbis bizonyos változását. Ezért hát a plánt elvont módon a következőképpen határozhatjuk meg: közvetítő szerepet tölt be a halmaz beállítása, keretbe foglalása és az egész montázs között. Néha a beállítás, néha a montázs vonásait viseli. A plán: a mozgás, mégpedig kétféle szempontból: térben adott halmaz részeinek helyváltoztatása és egy tartamban átalakuló egész változása.

S ez nem is feltétlenül elvont meghatározás. Mert a plán konkrét meghatározását csak annyiban találja meg, amennyiben a két aspektus váltakozását, egymásba alakulását állandóan biztosítja. Nézzük újra a három Bergson-féle szintet: a halmazok és részeik; a Nyitottal elvegyülő egész vagy a változás a tartamban; a részek, vagy halmazok egymáshoz való viszonyát változtató mozgás, amely kifejezi a tartamot is, tehát az egész változását. A plán az a mozgás, amely állandóan biztosítja az egymásba alakulást, a körforgást. A halmazokat alkotó tárgyak természete szerint újra meg újra tagolja a tartamot, egyesíti a halmazokat és tárgyakat egyazon tartamban. A tartamot állandóan heterogén tartamokra tagolja, majd egyesíti őket az univerzum egészének *immanens* tartamában. S mivel a tagolást és egyesítést bizonyos tudat hajtja végre, azt mondjuk a plánról, hogy úgy működik, mint a tudat. De nem a néző és nem is a hős az igazán *filmszerű* (cinématographique) tudat, hanem a kame-

ra, amely néha emberi, máshol nem-emberi vagy emberfeletti. Nézzük például a víz mozgását, egy madár röptét a távolban vagy a szereplő mozgását mondjuk egy hajó fedélzetén: egyetlen észleletben olvadnak össze, egyetlen egészben, amely jól megfér a humanizált Természettel. És most a madár, a közönséges sirály, lecsap a magasból és megsebesíti az embert: a három „folyam” (flux) elkülönül egymástól, mintegy önnön különbségüket mutatva egymásnak. Az egész új formát kap, de meg is változik: az egész egyetlen tudat lesz vagy a madarak egészének észlelete, de nem a humanizált Természet tudata, hanem a madarak Természetének tudata, a madaraké, melyek az ember ellen fordultak a véget nem érő varakozásban. Amikor a madarak támadnak, az egész újra tagolódik, mégpedig a támadás áldozatai, helye és módja szerint. S az egész átformálódik megint a „fegyvernyugvás” idején, amikor bizonytalan a viszony az emberi és a nem-emberi között (Hitchcock: *A madarak*). Azt is mondhatnánk, hogy egy egész két egészre oszlik, vagy tagadás nyomán két rész közé eső egyetlen egésszel van dolgunk.<sup>14</sup> A plán, vagyis a tudat mozgást határoz meg és a tárgyak, melyeknek egymáshoz való viszonyát meghatározza, állandóan egyesülnek egy egészben, az egész pedig megoszlik a tárgyak között (a *Megosztó-Dividuel*).

Tehát maga a mozgás bomlik részeire, majd egyesül újra. Az elemek szerint bomlik fel, amelyek között hatást fejt ki a halmazban: vannak mozdulatlan elemek, de egyszerű vagy tagolható mozgást végző elemek is, ugyanakkor a mozgás megalkotja önmaga egységét is, vagyis az egész oszthatatlan nagy komplex mozgását, amelynek változását kifejezi. Néhány nagy mozgást a szó szoros értelmében egy-egy híres szerző kézjegyének, aláírásának tekinthetünk, amelyek a film vagy akár életmű egészét jellemzik, és a nevezetes kép vagy képrészlet bemutatásának visszhangjaként életre kelnek ezek a mozgások is. Eric Rohmer Murnau *Faustjéről* írott példás tanulmányában kimutatta, hogyan oszlanak meg a tágító és szűkítő gépmozgások a személyek és tárgyak között a „festői térben”, egyszerűsággal hogyan fejezik ki a „film terében” az igazi Esmét is,

olyanokat, mint például a Jó, a Rossz, Isten és a Sátán.<sup>15</sup> Orson Welles gyakran két, egymást kiegészítő mozgással dolgozik: az egyik olyan, mint valami menekülés egy vízszintes mentén, amolyan hosszasan elnyújtott rácsos ketrecben, a másik pedig körkörös vonalakból kirajzolódó ábra, amelyet függőleges tengelye mentén buktatásban vagy ellenbuktatásban látunk. Ha ilyen mozgások táplálják Kaffka irodalmi művét, akkor ez azt jelenti, hogy bizonyos közösség nem merül ki a *Per* című filmben, hanem azt is magyarázza, hogy Welles miért állítja Kaffkával párhuzamba; ha ezeket a mozgásokat gyakran látjuk Reed *A harmadik emberében*, akkor megérthetjük, hogy ebben a filmben Welles nemcsak színész, hanem alkotó is és éppen Reed Welles avatott tanítványa. Kurosawa számos filmjén rajta van a mester kézjegye, ami fikatív japán betűre hasonlít: felülről lefelé széles függőleges vonal ereszkedik le a vásznon, ezt pedig balról jobbra és jobbról balra két vékonyabb vonalú mozgó egyenes szeli át; az ilyenfajta komplex mozgás összefügg a film egészével és majd meglátjuk, mi módon válik maga is a film alkotóelemévé. François Reynault Hitchcock néhány filmjét elemezve globális mozgásformákra, vagy „elemi, geometriai és dinamikus formákra” hívta fel a figyelmet, amelyek tiszta állapotban jelennek meg a főcímben: a *Szédülés* spiráljai, a *Psycho* szaggatott vonalai és fehérén-feketén ellenpontozott szerkezete, az *Észak-Északnyugat* nyíllal ellátott kartézianus koordinátái. És lehet, hogy e filmek nagy mozgásformái még elemibb mozgás alkotóelemei, amely kifejezi Hitchcock egész művészetének szellemét, a módot, ahogy fejlődött és változott e mű. De nagyon érdekes a másik felfogás is, amely szerint egy változó egészhez viszonyított nagy mozgásforma kisebb mozgásokra bomlik, amelyek a halmaz elemeit jellemzik, tehát személyek és tárgyak tulajdonságait, e tulajdonságok megoszlását az egyes elemek között. Reynault mindezt ugyancsak Hitchcock példáján jellemzi (így a *Szédülésben* a hatalmas spirál a hős szédülése is lehet, vagy az útvonal, melyet bejár autójával, esetleg a hősnő hajviseletének formája<sup>16</sup>). De voltaképpen minden szerzőt így kellene elemezni, minden elemzésnél ilyen kutatói programra volna

szükség. Ez az, amit valóban stilisztikai elemzésnek nevezhetnénk: elemezni kell a beállításon megjelenő halmaz részeinek egymáshoz viszonyított mozgását vagy egy-egy mozgásforma egészét egy filmben, esetleg egy egész életműben; a kettő összefüggését, vagyis mi módon alakulnak át egymásba. Mert a mozgásnak ugyanarról a két aspektusáról van szó: a részek néha egészet alkotnak, míg az egész néha részeire bomlik. Ez a mozgás pedig a plán, a közvetítő a változó egész és a részekből álló halmaz között, a plán alakítja szünet nélkül egymásba a változó egészt és a részekből álló halmazt.

A plán a mozgás-kép. Egy tartam mozgó metszete, amennyiben a mozgást a változó egészre vonatkoztatja. Pudovkin így írja le egy tüntetés képét: mintha tetőre másztunk volna, hogy jobban lássunk, aztán leereszkedtünk az első emelet ablakainak szintjére, mert a táblák feliratait is el akarjuk olvasni, majd elvegyülünk a tömegben<sup>17</sup>. De csak „mintha”; mert a természetes észlelés mindig „megszakított”, mivel egymástól elkülönülő mozgások szakaszaiként jön létre, míg a filmszerű észlelés folytonos, amelyben minden mozgás minden „nyugvópontja” maga is átveszi a mozgás egészének „rezgését”. Vessünk egy pillantást King Vidor *Utcai jelenetének* híres plánjára, amelyet Mitry „a némafilm egyik legszebb *travellingjének*”<sup>\*</sup> nevez: a kamera a tömeggel szemben halad, egy felhőkarcoló felé tart, felkúszik a húszadik emeletig, keretbe foglalja az egyik ablakot, elének tárja a hatalmas irodát, lassan halad egy íróasztalig, emögött ül a hős. Vagy nézzük Murnau *Az utolsó emberének* ugyancsak híres plánját: a kamera liften leereszkedik, majd kiderül, hogy kerékpáros kezében van, amikor az ablakon keresztül feltárja a nagyszálló hallját, állandóan megosztva és egyesítve a teret, majd „egyetlen tökéletes *travellingben* áthalad az előcsarnokon és a lengőajtó hatalmas szárnyain”. A kamera itt két fajta mozgást végez, két fajta közlekedési eszköz mozgását végzi: a kerékpárét és a liftét. Egyiket a kép részeként mutathatja is, míg a másikat elrejtí (bizonyos esetekben mutathatja a képen önmagát is). De most nem ez a fontos. Hanem az, hogy a mozgó kame-

\* Magyarul: *kocsizás*. (A szerk. megjegyzése)

ra mintegy a bemutatott vagy felhasznált közlekedési eszközök (repülő, autó, hajó, kerékpár, mozgójárda, metró) **általánosan egyenértékű megfelelője**. Éppen ez az egyenértékűség Wenders két filmjének a lelke (*Az idő sodrában* és *Alice a városokban*). Eképp Wenders a kifejezetten konkrét film lehetőségeit vizsgálja. Más szóval: a filmszerű kép-mozgás sajátossága, hogy elvonja a mozgást, mint közös szubsztanciát, elvonja a járművek és mozgó alakzatok mozgásából, vagy elvonja a mozgásból a „mozgékonytságot” mint lényegi momentumot. És hallgassuk most meg a bergsoni hitvallást: „a testből vagy mozgó tárgyból, amelyhez természetes észlelésünk úgy rendeli hozzá a mozgást, mint valami járműhöz, elvonni egy egyszerű színes „foltot”, a kép-mozgást, amely önmagában egy sor rendkívül gyors rezgésre redukálódik, és valójában nem más, mint mozgások mozgása”.<sup>18</sup> Pedig Bergson azt hitte, hogy éppen ezt képtelen bemutatni a film, mert csak azt figyelte meg, mi történik a készülékben (a képek sorának elvont, homogén mozgása), de éppen ez az, amit a készülék tökéletesen mutat be: a mozgás-képet, tehát a testekből vagy mozgó tárgyakkól elvont tiszta mozgást. Ez pedig nem absztrakció, hanem korlátok leküzdése. Mindig nagy pillanat a filmben – mint Renoirnál látjuk –, amikor a kamera elhagy egy szereplőt, sőt hátat is fordít neki, majd saját mozgása végeztével visszatér a szereplőhöz.<sup>19</sup>

A plán tehát mozgásformák mozgó metszetét élénk tárva nem csupán kifejezi egy változó egész tartamát, hanem folytonosan megváltoztatja a képet alkotó halmaz tárgyainak aspektusait, méreteit és a részek egymáshoz viszonyított távolságát, helyzetét. Egyik sajátosság a másikkól következik. A tiszta mozgás a különböző nagyságrendű halmazok elemeinek széttördelésével, a halmaz felbontásával majd ismételt egyesítésével önmagát alapvetően nyitott egészre vonatkoztatja, amelynek legfőbb sajátossága, hogy folytonosan „létrehozza önmagát”, változik, időben adott (*durér*). És megfordítva. A tiszta mozgás természetét a legmélyebben s a legköltőibben Epstein fejezte ki kubista vagy szimultaneista festményhez hasonlítva: „Mindden felület megoszlik, megcsonkul, részeire bomlik, összetörik, ahogy a felületek hatását a rovar recés szemére elképzeljük. Valóság-

gos leíró geometria ez, melynek vászna a plán. Ez a festő nem csupán „elszenvedi” a perspektívát, hanem széthasítja, és mintegy behatol a perspektívába. (...) Így helyettesíti a külső perspektívát a belső perspektívával, amely sokrétű, ezer színben játszik, szakadatlanul hullámzik és változékony, mint valami hajszálas nedvességmérő. E perspektíva jobbról más, mint balról, és felülről nem olyan, mint alulról, mivel a valóság töredékeinek, amelyeket a festő elénk tár, nincs közös nevezője a távolság, a mélység, sem a fény szempontjából.”

Mert a film, sokkal inkább, mint a festészet, a mélységet és perspektívát időben adja meg: magát az időt perspektívaként vagy mélységként fejezi ki.<sup>20</sup> Ezért tud hát az idő összehúzódni vagy kitágulni, ahogy a mozgás viszont lassulhat vagy gyorsulhat. Epstein jut legközelebb a plán fogalmához: mozgó metszet, tehát **időbeli perspektíva vagy moduláció**. E meghatározásból származik a filmkép és a fénykép különbsége. A fénykép egyfajta „öntvény”: az öntés alakítja a tárgy belső erőt, míg el nem éri az egyensúly állapotát adott pillanatban (mozdulatlan metszet). A moduláció viszont nem hal el az egyensúly elérésének pillanatában, s szünet nélkül módosítja az öntvényt, változékony, folytonos, időbeli öntvényt hoz létre.<sup>21</sup> Ebből a szempontból a mozgás-képet Bazin így állította szembe a fotóval: „a fényképész az objektív révén valóságos fény-lenyomatot, amolyan öntvényt kap (...) a film viszont paradox módon megvalósítja a tárgy idejének öntvényserű megformálását, s mintegy lenyomatot készít a tárgy tartamáról.”<sup>22</sup>

**3. Mi történt a rögzített kamera idejében?** Sokszor leírták már az akkori helyzetet. Először: a képkihágást egyetlen aktuális látószög, a néző látószöge határozza meg, a látóteret állandó halmaz tölti be, tehát nincs kapcsolat egymásra utaló, változó halmazokkal. Másodsor: a plán kizárólag térben adott, a „tér metszete”, a kamera tetszőleges pillanatában, egyszer *premier plán*, másszor totál (mozdulatlan metszetek): de a mozgás önmagában még nem jelenik meg, csak a hordozó közegben, a szereplők vagy tárgyak mozgásában. Végül pedig az egész összekeveredik a mélységben adott halmaz-

zal, ahogy a mozgó tárgy befutja a teret, egyik térbeli síktól a másikig, és mindegyik független a másiktól, mindegyiknek megvan a maga helye; nincs tehát változás, úgyszólván tartam sincs, mivel a tartamból a mélységnek egész más felfogása következik: ez összekeveri és szétválasztja a párhuzamos zónákat, nem pedig egymásra illeszti őket. A filmtörténet kezdeti szakaszát talán úgy határozhatnánk meg: mozgókép van, de nincs mozgás-kép; és Bergson kritikája erre a kezdeti szakaszra vonatkozik.

Ha feltesszük a kérdést, hogy mi módon jött létre a mozgás-kép, vagyis hogyan „szabadult meg” a mozgás a személyektől és tárgyaktól, akkor azt látjuk, hogy ez két különböző módon történt, és mindkét esetben szinte észrevétlenül: a mozgó kamera nyomán megjelent a mozgó plán; a másik „felszabadító” viszont a montázs, tehát a plánok kapcsolása, mégpedig olyan plánoké, amelyek – többségükben – akár egymástól függetlenek is lehettek volna. Ilyen módon egészen csekély kameramozgással elvontak bizonyos tiszta mozgást a személyek mozgásából; az esetek többségében így jártak el – példaként Murnau *Faustját* emelnék ki –, mivel a mozgó kamerát tartogatták a kivételes jelenetekre vagy a nevezetes pillanatokra. Kezdetben mindkét eljárás „rejtőzködni” kénytelen: nem csupán a montázs kapcsolásait kellett észrevétlenül végrehajtani (pl. tengelykapcsolások), hanem a kamera mozgását is, amennyiben jelentéktelen pillanatot vagy banális jeleneteket írt le (az észlelési küszöbbel körülbelül megegyező sebességű mozgás<sup>23</sup>), mivel a két forma vagy eljárás csak potenciális tartalmat akart megvalósítani e kezdetleges rögzített képben, tehát a mozgásban, amely akkor még a személyek és tárgyak „birtoka” volt. Éppen ez a mozgás, a film igazi sajátossága követelte a felszabadítást, mivel nem tudta elviselni a korlátokat, amelyeket a kezdeti viszonyok jelentettek számára. Ezért az úgynevezett kezdetleges képet, a mozgóképet inkább tendenciája, mint helyzete jellemezte. A térbeli és rögzített plánban megvolt a lehetőség, hogy tiszta mozgás-képet eredményezzen, és ez a lehetőség szinte észrevétlenül, a kamera térbeli mozgatásával valósult meg vagy a mozgó – esetleg rögzített – plánok időbeli

montážsa útján. Amint Bergson mondja – bár nem a filmről –, a dolgokat soha nem kezdeti állapotuk határozza meg, hanem az állapotban rejlő tendencia.

A „plán” szót fenntarthatjuk a rögzített térformáknak, természetszetteknek, amelyeket a kamerától való távolság határoz meg: Jean Mitry például nemcsak a „plánszekvencia” kifejezést leplezi le, ami pontatlan szerinte, hanem a *kocsizást*, ahelyett, hogy plánnak tekintené, plánok soraként fogja fel. Ettől kezdve a plánok sora a mozgás és a tartam letéteményese. De minthogy a fogalom nem teljesen világos, pontosabb koncepciót kell alkotni, amely pontosabban határozza meg a mozgás és a tartam egységét: Christian Metz „szintagmái” és Raymond Bellour „szegmentumai” ilyen fogalmak lennének. De pillanatnyilag szempontunkból a plán fogalmának tartalma és terjedelme kielégítő, ha megadjuk projektív, perspektív vagy időbeli értelmét. Valamely egység mindig olyan aktus egysége, amely cselekvő vagy szenvedő elemek sokaságát fogja át.<sup>21</sup> A **plánok** mint mozdulatlan téralakzatok ebben az értelemben felfoghatók sokaságként, amely megfelel a **plánnak** mint mozgó metszetnek vagy időbeli perspektívának. Az egység változik a sokaság szerint, amelyet átfog, de mégis ennek a korrelatív sokaságnak az egysége.

E tekintetben számos, különféle esettel van dolgunk. Először is a kamera folytonos mozgása határozza meg a plánt, akárhogy változnak is a látószögek és a nézőpontok (például a kocsizásnál). Másodszer pedig a kapcsolás folytonossága teremti meg a plán egységét, s ez az egész állhat akár két vagy több egymást követő plánból, amelyek esetleg rögzített plánok is lehetnek. Néha a mozgó plánok is kizárólag anyagi kényszerítő erőnek köszönhetik az elkülönülést, és kapcsolásuk jellege szerint alkotnak tökéletes egységet: nézzük például Orson Welles *Aranypolgár*ában a két *daruzást*, amikor a kamera a szó szoros értelmében „átmegy” az ablaküvegen, amelyet elhomályosít a szakadó eső, vagy a viharban mennydörgés robaja tör össze, s nagy szobába hatol be. Harmadszer a hosszú rögzített vagy mozgó plánt említénénk, a „plánszekvenciát”, amelyen a képmezőnek mélysége van: ez a plán az összes természetet

átfogja *premier plántól* a totál plánig, de mégis van egysége, és ennek alapján plánként határozhatjuk meg. Arról van szó, hogy a mélység már nem azt jelenti, amit a „kezdetleges” film idejében, amikor a párhuzamos metszetek egymás fölött helyezkedtek el, s egyiknek sem volt kapcsolata a másikkal, csupán mindegyiket ugyanaz a mozgás járta át. Ellenkezőleg: Renoirnál és Wellesnél a mozgások együttese mélységben oszlik meg, s kapcsolatokat tár fel, cselekvéseket és válaszcselekvéseket mutat be, amelyek soha nem párhuzamosan ugyanazon plánon bontakoznak ki, hanem egyik plántól a másikig követik egymást, váltakozó távolságban egymástól. Itt a plán egysége az egymásra helyezett plánok sokaságából merített elemek közötti kapcsolat, amelyeket már nem lehet elszigetelni egymástól: a közeli és távoli részek viszonya jelenti az egységet. Hasonló fejlődés tanúi lehetünk a XVI. és XVII. század festészetének történetében: a plánok kezdetben egymáson helyezkedtek el, és mindegyik külön jelenetet ábrázol, az alakok pedig egymás mellé kerültek, majd ezt a felfogást a képmélység teljesen más felfogása váltotta fel; az alakok eltávolodtak egymástól, de a kapcsolat továbbra is megmaradt közöttük, egyik plán elemei hatást gyakoroltak a másik plán elemeire és fordítva, egyetlen forma, egyetlen szín sem „fejeződött be” egyazon plánon, a kép előtérének méretei pedig természetellenesen nagyok és elképzelhetetlen, hogy akár a méretek gyors redukciója útján is közvetlen kapcsolatot létesíthetne a háttérrel.<sup>25</sup> Negyedszer: a plánszekvenciában már semmiféle mélység nincs, nyoma sincs az egymásra helyezett plánoknak, sem pedig a térmélységnek: a plánszekvencia minden térbeli plánt az előtérben egyetlen plánná egyesít, amely különféle kereteket kap, s így a plán egysége a kép tökéletesen sík mivoltára utal, míg a korrelatív sokaságot az egymást követő képki-vágásoktól kapjuk. Megint csak Dreyer példáját idézhetjük, akinek plánszekvenciái sík felületekre hasonlítanak, és nem tesznek különbséget a térbeli plánok között, a mozgást keretek során szűrve át, amely a plánváltás szerepét tölti be (*Ordet, Gertrud*).<sup>26</sup> A mélység

nélküli vagy kis mélységben adott képek amolyan sikló plántípusokat alkotnak, amely szembenáll a mélységben adott képekkel.

Az előbbieken taglalt esetek tanúsága szerint a plánnak van egysége. Ez mozgásegység és korrelatív sokaságot fog át, ami nem mond ellent meghatározásának.<sup>27</sup> Legfeljebb azt mondhatjuk, hogy ez az egység kétarcú: kifejezi egy egész változását a film elejétől végéig, és meghatározza a részek helyváltoztatását a halmazokon belül és egyik halmaztól a másikig. Pasolini nagyon világosan fogalmazta meg ezt a kettősséget: eszerint a film egésze egyetlen, elvileg határtalan, elméletileg folyamatos, analitikus plánszekvencia; másrészt a film részei viszont nem folytonos, szétszórt plánok, amelyek között bizonytalan a kapcsolat. Az egész tehát elveszíti eszméiségét, és a film szintetikus egészének formáját ölti, ami a részek montázsában valósul meg, és megfordítva: a részek szétválnak, hierarchikus viszonyok szerint rendeződnek, kapcsolatokat létesítenek egymással, amelyek a montázs útján létrehozzák a virtuális plánszekvenciát vagy a film analitikus egészét.<sup>28</sup>

De voltaképpen nem csak ilyen tagolásról van szó (ami egyébként Pasoliniból súlyos ellenérzést vált ki a plánszekvencia iránt, virtuális jellege miatt). Két aspektus megmutatja nekünk a plán mint egység lényegét és határait. Először is a részek és halmazaik észrevétlen kapcsolások, kameramozgás, igazi és mélységélesség nélküli plánszekvenciák útján folytonosságot alkottak. De mindig lesznek vágások, mindig lesz megszakítás – még ha a folytonosság később is helyre áll – ami azt mutatja, hogy az egészet nem itt kell keresnünk. Mivel – és ez a másik aspektus – az egész más szinten lép fel, az egész megakadályozza a halmazokat abban, hogy zárt rendszereket alkossanak önmagukban vagy más halmazokat „bekebelezve”, ami annyit tesz, hogy elemi nyitottsággal van dolgunk mind a folytonosság, mind a megszakítottság szempontjából. Az egész változó és állandóan változó tartam dimenziójában jelenik meg.

Az egész a **látszatkapcsolásokban** (faux raccords) a film lényegi pólusaként érezteti hatását. A látszatkapcsolás szerephez juthat egy halmazon belül (Eisenstein) vagy a két halmaz közötti átmenetben,

két plánszekvencia között (Dreyer). Éppen ezért nem lehet mondani, hogy a plánszekvencia a montázst alárendelné a forgatásnak; ellenkezőleg: felveti a montázs speciális problémáit. Narboni, Sylvie Pierre és Rivette montázsról szóló beszélgetése során elhangzik a kérdés: hová tűnt Gertrud? Hová tüntette Dreyer Gertrudot? És a válasz: eltűnt a *ragasztás* (collure) mögött.<sup>29</sup> A látszatkapcsolás nem folytonos kapcsolat, s nem is a kapcsolat megszakítása. A látszatkapcsolás maga a Nyitott dimenziója, amely nem tartozik a halmazokhoz, sem részeikhez. Aktualizálja a képmezőn túli egység energiakészletének másik részét, az üres zónát, azt a bizonyos teret, amelyre azt mondták, hogy a fehéret a „fehéren lehetetlen filmezni”. Gertrud – Dreyer kifejezésével – a negyedik vagy ötödik dimenzióban tűnt el. A látszatkapcsolások távolról sem rombolják szét az egészt, hanem az egész cselekvő részei, a halmazokban és részeikben meghúzódó lehetőségek; az igazi kapcsolások természete pedig ennek éppen a fordítottja: a részeket és halmazokat az egészhez kapcsolnák, ami pedig lehetetlen ●

(Folytatjuk)

### Török Gábor fordítása

#### Jegyzetek

1. Pasolini: *L'expérience hérétique*, Payot 263–65 old.
2. Noël Burch: *Praxis du cinéma*, Gallimard, 86. old: a fekete vagy fehér vászon, ahol nem csupán „kapcsolóelem”, hanem „strukturális értéke” van.
3. Claude Ollier: *Souvenirs d'écran*. Cahiers du cinéma, Gallimard 88. old. Pasolini ezt – Antonionit elemezve – „makacsul visszajáró képkivágásnak” nevezi.
4. Dominique Villin kiadatlan munkájában – amelyben a képkivágás szakemberei szólnak meg – elemzi a képkivágás kettős koncepcióját: *Le cadrage cinématographique*.
5. Lotte Eisner: *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, 124. old.
6. Bouvier et Leutrat: *Nosferatu*, Cahiers du cinéma – Gallimard 75–76 old.
7. Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*, II. Ed. Universitaires, 78–79. old.
8. Pascal Bonitzer: *Décadrages*, Cahiers du cinéma, 284. sz. 1978, január
9. Bresson: *Notes sur le cinématographe*, Gallimard 61–62. old.: „A hang soha nem segíthet a képnek, sem a kép a hangnak (...) A kép és a hang nem

- függhet szorosan össze, hanem mindkettő a maga útját járja és időnként *váltják* egymást.
10. A képmезőn túli egységet legalaposabban Noël Burch tanulmányozta, éppen Renoir *Nana* c. filmjében (*Praxis du cinéma* 30–51. old.) Ebből a szempontból Jean Narboni szembeállítja Hitchcockot Renoirral (Hitchcock, Cahiers du cinéma, *Visages d'Hitchcock* 37. old. De – Narboni megjegyzése szerint – a Bazin-féle felfogás alapján a képkivágás mindig elrejt valamit: ezért Hitchcock zárt képkivágásainál is van képmезőn túli egység, bár teljesen más módon, mint Renoir-nál. („ez a tér már nem folytonos és nem homogén a vászon terével”, hanem „megszakított és heterogén a vászon terével, „off” tér, „ami bizonyos virtualitást határoz meg”).
  11. Bergson mindezeket az *Évolution créatrice*-ben fejtette ki. A „vékony fonálról”, 1. 503. old.
  12. Bonitzer vitázik Burch-csel; szerinte a „képmезőn túli egységnek nincs váltózási-tere”, még akkor sem, ha a kapcsolás aktualizálja: valami mindig megmarad képmезőn túli egységnek, és Bonitzer szerint ez maga a kamera, amely meg is jelenhet ugyan, de akkor már ismét újabb dualitást vezet be a képbe. (*Le regard et la voix*, 10–18, 17. old.). Véleményünk szerint Bonitzer nézetei megalapozottak. De úgy véljük, magában a képmезőn túli egységben rejlik a belső dualitás, ami nem csupán a munkaeszköze utal.
  13. Maurice Drouzy idézi Dreyert: *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Ed. du Cerf, 353. old.
  14. A „folyamatok” szétválasztásáról és egyesítéséről lásd Bergson: *Durée et simultanéité*, III. feje. (Bergson a három folyamat”, a tudat, a vízfolyás és a madár röpte példájával szemlélteti).
  15. Eric Rohmer: *L'organisation de l'espace dans le „Faust” de Murnau*, 10–18.
  16. Francois Regnault: *Système formel d'Hitchcock in Hitchcock*, Cahiers du cinéma. A mű egészét kifejező mozgás kompozíciójáról, lásd 27. old.
  17. Lherminier idézi Pudovkint, *L'art du cinéma*, Seghers, 192. old.
  18. Bergson, *Matière et mémoire*; 351. old.... *La pensée et le mouvant*, 1382–83 old. Gance-nál gyakran találkozunk ugyanezzel a kifejezéssel: „mozgások mozgása”.
  19. Lásd André Bazin elemzését, amely a figyelmet Renoir nagypanorámázására irányította a *Lange úr bűnében*: a kamera az udvar végében elfordul egy szereplőtől, az ellenkező irányba indul, végigpásztazza az üres díszletet, majd ismét keretbe fogja a szereplőt az udvar másik végében, ahol majd a bűntettet elköveti (Jean Renoir: *Champs libre* 42. old.: „ez a különös kameramozgás (...) térbelileg kifejezi az egész rendezést”).
  20. Epstein (*Écrits*, I, Seghers, 115. old) írja ezt Fernand Léger-ről, arról a festőről, aki valószínűleg legközelebb került a filmhez. De közvetlenül a filmmel kapcsolatban is kifejezi álláspontját (138. old., 178. old.).
  21. Általában az öntvény (forma) és a moduláció különbségéről I. Simondon *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F. 40–42. old
  22. André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Ed. du Cerf, 151. old.
  23. Noël Burch elemzte ezeket a lényegi összefüggéseket: 1) a montázskapcsolás és a banális kameramozgás eredete nagyon is különböző; Griffith kodifikálta a kapcsolásokat, de a mozgó kamerát csak kivételes esetekben használta (*Egy nemzet születése* c. filmjében); Pastrone aztán már általánosítja a

- mozgó kamera használatát, viszont nem vesz tudomást a kapcsolásokról és „teljes egészében a frontalitás elvét vallja magáénak, ami jellemző a filmtörténet korai szakaszára (*Cabiria*). 2) De mindkét eljárás, Griffith-nél és Pastronenál egyaránt szembeszáll a kapcsolások szándékos és tudatos leplezésével (Noël Burch, Marcel L'Herbier, Seghers 142–145. old.).
24. Bergson: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 55. old
25. A XVI. és XVII. századi festészet mélységfelfogását Wölfflin tanulmányozta a *Művészettörténeti alapprogramok* c. könyv *A plánok és a mélység* című fejezetében. Egyébként a film is hasonló módon fejlődött, ami a képmező mélységének két, egymástól nagyon eltérő felfogását illeti, amelyeket Bazin elemzett (*Pour en finir avec la profondeur de champ*, Cahiers du cinéma 1951. április 1.) Mity – bár fenntartással viseltetik a Bazin-féle tézissel szemben – a kérdés lényegét tekintve egyetért vele: először a képmezőt egymás fölé helyezte, egymástól elválasztható metszetek tagolják, tehát mindegyik önálló sík (mint pl. Feuillade-nál vagy Griffith-nél), de Renoirnál és Welles-nél az egymástól független metszetek másik formának adják át helyüket, mégpedig a metszetek közötti állandó kölcsönhatásnak, amely a kép előterét és háttérét összeköti. A szereplők nem ugyanazon a síkon találkoznak, hanem különböző mélységű beállításokban látjuk őket. Az új mélység-felfogás első példáit talán Stroheim *A ragadozó*kjában találhatjuk meg; e példák teljességgel megfelelnek Wölfflin elemzésének: a nő az előtérben összerenzen, férje pedig a háttérben belép az ajtón, és a két alakot mintegy „összeköti” az ajtón beszűrődő fény sugarát.
26. Hitchcock kísérlete *A kötél*ben, hogy egyetlen plánszekvenciából építse föl az egész filmet (amit csak kazetták cseréje szakít meg) ugyanennek az esetenek felel meg. Bazin viszont azt az ellenvetést tette, hogy Renoir, Welles és Wyler plánszekvenciája szakít a hagyományos tagolással vagy plánokkal, Hitchcock viszont megmarad náluk, mivel csupán „egymást követő képki-vágások folytonos sorozatát” alkotja meg. Rohmer és Chabrol pedig – nagyon helyesen – azt állítja, hogy éppen ebben áll Hitchcock újszerűsége, t. i., hogy megváltoztatta a hagyományos képki-vágást, míg Welles – éppen ellenkezőleg – megmaradt nála (Hitchcock, Ed. Aujourd'hui, 98–99. old.).
27. Bonitzer mindezeket a plántípusokat elemezte: a képmező mélységét, a mélység nélküli plánokat és a modern plánokat, amelyeket „ellentmondásosnak” nevez (Godard, Syberberg, Marguerite Duras a *Champ aveugle*-ben (Cahiers du cinéma – Gallimard). És a mai szerzők között valószínűleg Bonitzer érdeklődik legintenzívebben a plán fogalma és fejlődése iránt. Szerintünk a szerzőt roppant szigorú elemzései a plán mint önálló egység új fogalmához vezetik, az egységek új fogalmához (amelynek a tudományban találnánk meg a megfelelőit). A plán fogalmának egységét illetően kételyeinek ad hangot, amennyiben hangsúlyozza e fogalom „kétértelmű” és elemi módon félrevezető természetét. E ponton azonban nem csatlakozunk hozzá.
28. Pasolini: *L'expérience hévétique* 197–212. old
29. Narboni, Sylvie Pierre et Rivette: *Montage*, Cahiers du cinéma 210. 1969. március.

## Metafora, szimbólum, diégétikus nyelv\*

Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*, tome I-II) három ízben (24–26, 381–383, 446–448. o.) foglalkozik a mozgóképi „metafora” és „szimbólum” problémájával, mindannyiszor a mozgókép mint nyelv (*langage*) általánosabb kérdésével összefüggésben (380–381, 436–446. o.). Két, alapvető jellemző hiányossága miatt teljesen félrevezetőnek tartja a filmi „metafora” megfogalmazást (24. o.). Egy metaforában a két összetevő között fennálló hasonlóság – vagyis közös vonásuk, azaz a metafora mélyén rejlő összehasonlítás – kimondatlan marad; „levélpapírról” beszélünk, nem pedig „olyan vékony” papírról, mint egy falevél. Ezzel szemben az állítólagos filmi metaforákban együtt van jelen a filmszalagon a két összetevő, úgyhogy hasonlóságuk jóvátehetetlenül „kimondott” (értve ezalatt, hogy vizuálisan ki van emelve és nem pusztán odaértendő). Mint például abban a híres „metaforában”, amellyel Charlie Chaplin *Modern időkje*<sup>1</sup> indul, ahol a metrőlejáróban sietősen eltűnő tömeg képét egy birkanyájé előzi meg. Itt a közös elem (vagyis a nyájszerűség, az összetorlódás benyomása), ha nincs is pontosan kifejtve, egyértelműen megjelenik. Másodsor, az igazi metafora **jelentésátvitelt**\*\* feltételez; a vékonyság gondolata a falevélről átvetődik a papírlapra; maga az átvitel pedig azzal a következménnyel jár, hogy a végpontban egyedül a második fogalom jelenik meg: amikor a papírlapról beszélünk, a falevél bizonyos értelemben hiányzik. Tehát a metafora – legalábbis bizonyos fokig – olyan behelyettesítő művelet, amelyben az, amit hasonlítottunk, azaz a hasonlított (a papírlap) átveszi annak a helyét, amihez hasonlítjuk, azaz a

\* *Problèmes actuels de la théorie du cinéma. Essais sur la signification au cinéma*. I. Ed. Kliencschieck, Paris, 1968.

\*\* Valamennyi, kővér betűvel jelölt kiemelés tőlünk származik. (A szerk. megjegyzése.)

hasonlítóét (a falevél). Ezzel szemben a filmi „metaforában”, ahol a két fogalom (a tömeg és a birkák) egymás mellett áll, a jelentésátviteli jelenség sokkal kevésbé világos: a tömeg megmarad tömegnek, a birkák pedig birkáknak. A két fogalom *közelítése* egyszerűen „szimbolikus kivételést” eredményez, olyan egymásra vetülést, amely előfordulhat, hogy pusztán szemantikai síkon hasonlító értékűvé válik (= a néző a nyájszerűség képzetét társítja a tömegről alkotott képéhez), sőt esetleg metaforikus értékűvé (például, ha a néző végül birkanyáját látja a tömegben). A szerző az első esetben „analogikus” vagy „összehasonlító viszonyról” beszél, míg a másodikban „implikációs viszonyról” (381–383. o.). De mindkét esetben **szimbolikus mellérendelésről** és nem metaforáról van szó: a metaforáról beszélő filmtudósok pusztán metaforikus értelemben használták a szót (25. o.).

Éppígy a tulajdonképpeni *hasonlat* is lehetetlen a filmen, azaz az összehasonlítás mint formai eljárás (ami nem keverendő össze a merőben szemantikai jellegű összehasonlító hatással) (24. o.).<sup>2</sup> A filmen nincs olyan szó, hogy *mint*. (Pontosabban, az említett szó és megfelelői lehetővé teszik a beszédláncolat megkettőződését, miközben azt is biztosítják, hogy az általuk kijelölt valóságszelet a többitől eltérő valóságsíkon jelenjen meg. Amikor azt olvassuk egy elbeszélésben, hogy a hó „olyan volt, mint egy fehér kabát”, akkor a *mint* jelzésértékű, arra figyelmeztet, hogy a hó és a kabát két egymástól eltérő rendbe tartoznak, és hogy a hó része a **diegézisnek\***, de a kabát nem. Így a hasonlító egyértelműen nem-diegétikusnak minősül, ugyanakkor a hasonlított, amire nem terjed ki a *mint* hatóköre, megmarad diegétikusnak. De a moziban minden kép ugyanazon a síkon jelenik meg.) A filmen másképpen, például a hármas osztású vetítésvásznonhoz hasonló eljárásokkal lehet csak igazi hasonlatot létrehozni, folytatja Jean Mitry: ha például megállapodunk, hogy a filmvásznon középső része hordozza a diegétikus elemeket, a

\* A szerző ezt a kifejezést a cselekmény értelmében használja. (A szerk. megjegyzése.)

két széle pedig a hasonlítókat. Ez is lehetséges módja lenne a megkettőződés elérésének. Csakhogy a „normális” moziban ilyen eljárásoknak nincs helye. Visszatérve a *Modern idők*beli hasonlatra, ott viszont azt látjuk, hogy kizárólag a cselekmény későbbi logikájából érthető; ennek alapján tekinthetjük a birkákat pusztán hasonlítóknak, hiszen míg birkát egyet sem látunk a film hátralevő részében, a modern életből vett jelenetet annál többet.<sup>3</sup> Amiből viszont az következik, hogy a filmbeli hasonlat használati területe igencsak szűkreszabott, ráadásul kénytelenek vagyunk meglehetősen durvának elkönyvelni, hiszen többé-kevésbé mindig evidenciaként kell hatnia. Tudvalevő, milyen kellemetlenségei származtak Eisensteinnek az *Október*<sup>4</sup> korántsem egyszerű hasonlataiból.

Térjünk vissza Jean Mitryhez. Problémafelvetése hasznos, mert a filmszakirodalomban használt terminológia gyakran erősen hozzávetőleges. A szimbolikus mellérendeléssel élő hatásmechanizmusokat előszeretettel hívják „metaforának”, mihelyt hasonlító vagy metaforikus jellegűnek tűnnek. Más-más néven, de két kategóriába szokás sorolni őket: az első esetben mind a hasonlító, mind a hasonlított a cselekményhez tartozik (= a dráma két elemének hasonlósága), a második esetben viszont csak a hasonlított része a cselekménynek, míg a hasonlító csak az összehasonlításban jelenik meg (mint például a birkák a *Modern idők*b). Az előbbi *diégétikus metafora*, az utóbbi *nem-diégétikus* vagy *extra-diégétikus metafora* néven is előfordul.

Jean Mitry elemzése arra hívja fel a figyelmet, hogy a két eljárás közül egyik sem metafora (mivel a hasonlító és a hasonlított egyaránt jelen van a filmszalagon mindkét esetben), továbbá, hogy ezen túlmenően egyik sem hasonlat (mivel a sugallt hasonlóság egyszerűen sem valamilyen formai jegyből fakad). Mindkettő olyan *szintagmatikus mellérendelés*, aminek az a szemantikai „hatása”, hogy *hasonlóság érzetét kelti*. Megítélésünk szerint helytálló lenne ezeket az alakzatokat „hasonlító értékű mellérendelésnek”, valamint „metaforikus értékű mellérendelésnek” nevezni, aszerint, hogy a sugallt hasonlóság szemantikailag inkább a hasonlathoz vagy inkább a

metaforához áll-e közelebb. („A tömeg olyan, mint egy birkanyáj”. „A tömeg egy birkanyáj”). De kézenfekvő rövidítéssel beszélhetnénk *hasonlító mellérendelésről* és *metaforikus mellérendelésről* is (vagy *hasonlító közelítésről* és *mellérendelő közelítésről*). Ugyanakkor továbbra is megkülönböztetnénk egymástól a diégétikus mellérendelést és a nem-diégétikus mellérendelést, attól függően, hogy a hasonlító tényező diégétikus-e vagy sem (a hasonlított ugyanis természet-szerűen csak az lehet). Így vízszintesen és függőlegesen is két-két rubrikából álló táblázatot kapunk, mely az alábbi négy elemet tartalmazza: **hasonlító diégétikus, metaforikus diégétikus, hasonlító nem-diégétikus** és **metaforikus nem-diégétikus mellérendelés**. Ez a kiinduló táblázat szükség esetén különféle kiegészítő adatok figyelembevételével tovább tökéletesíthető. Így harmadik szempontként feltüntethetnénk a táblázatban, hogy a két elem ugyanazon a képen vagy két különálló képen szerepel-e (ekkor nyolc elemmel lenne dolgunk). Végül *hasonlósági mellérendelés* néven jelölhetnénk minden, a hasonlóság benyomását keltő közelítést (elhatárolandó más közelítésektől, mint például az ellentétet kiemelő vagy a diégétikus kronológiát jelző).<sup>5</sup>

\*\*\*

Ami igaz a mozgóképi „metaforára”, Jean Mitry számára igaz a **filmi konnotációk** összességére, azaz arra a második jelentésrétegre is, amely a szó szoros értelmében bonyodalmat kelt egy filmben. Valamennyi filmi konnotáció a film különféle elemeinek megfelelő közelítése nyomán jön létre (21–22. és 399. o.), akár különálló képek jelentik meg a szóban forgó elemeket (= montázs), akár egy „plánon” belül, de egymás után tűnnek fel (= kameramozgás), akár pedig ugyanabban a plánban és egyidejűleg (ezt szokás „belső montáznak” nevezni). Mégha a film nem is egyszerűen a montázon alapuló művészet, Jean Mitry szemében (aki e tekintetben nagyon is eizensteini nézeteket vall) legalábbis teljes egészében szintagmatikus művészet (399. és 447. o.). A film „szimbolikus” jelentését, szó szerinti jelentéséhez hasonlóan, a mellérendelések

együttese adja (így a szerző visszatér az első kötetben kifejtett nagyszerű gondolatához, az *implikációs logikához*). Az összekapcsolt elemek tartozhatnak egy az egyben a képhez, de a filmi implikáció egy képi elemet (vagy egy egész képet) összefüggésbe hozhat a párbeszéddel (97. o.) vagy a zenével is (121. o.), vagy éppígy zenei elemet a párbeszéddel, zajt képpel, sőt a film adott elemét egész szakasszal vagy a film általános tartalmával (26. o.) stb. Bármilyen párosítás lehetséges. Közös jellemzőjük, hogy kivétel nélkül a jakobsoni értelemben vett *szomszédosság alakzatainak* tekinthetők (447. o.),<sup>6</sup> mivel a két elem mindig együttesen van jelen a filmben. Saját megfigyeléseinkkel egybehangzóan Jean Mitry is észrevételezi, hogy a szintagmatikus formák gazdagsága, amit a film lehetővé tesz, milyen feltűnő ellentétben áll a paradigmaticus formák szegényességével.<sup>7</sup> Sőt ennél is tovább megy, és úgy ítéli meg, hogy a paradigmaticus jelleg teljesen hiányzik a filmből (:erre még visszatérünk).

\*\*\*

A konnotáció szintjén megjelenő filmi/filmbeli implikáció mindig többé-kevésbé *szimbolikus* jellegű (24–26. és 443–44. o.), amin az értendő, hogy a diégétikus elemet a kontextus játéka a szó szerinti jelentésén túl **többletjelentéssel** gazdagítja. A szerző ezt a fajta **jelentésgazdagodást (bővülést)** érti a „szimbólum” fogalmán, ami *anélkül* lép túl a pusztá **denotáción**, *hogy szem elől tévesztené vagy ellentmondásba kerülne vele* (26. és 380–381. o.). Fritz Lang *M. (Egy város keresi a gyilkost)* című filmjében,<sup>8</sup> mikor a megerőszakolt kislány elszállt léggömbjét megpillantjuk a villanydróton fennakadva, a léggömb képe a szerencsétlen kislány rettenetes sorsának szimbólumává válik. Ám ez a többletjelentés korántsem esetleges, hiszen nem véletlen, hogy – bármely más tárgytól eltérően – éppen a léggömb az, amivel az áldozat játszott, és ami ezáltal „természetes” összefüggésben áll balsorsával, válik e sors jelképévé. Tehát a filmen nemcsak a **denotatív jelentés** „motivált” (ahol a **vizuális vagy hangzásbeli analógia** szolgáltatja a motivációt), hanem a konnotatív jelentés

is (445. o.). Az egyedüli különbség az, hogy a denotáció szintjén a motiváció *belső*, mivel a jelölő és a jelölt észlelhető hasonlóságán alapul és nem feltétlenül lépi túl egyetlen vizuális (vagy hangzás-beli) motívum kereteit. Ezzel szemben a konnotáció szintjén a motiváció valamiképpen *külső*, mivel bár nem önkényes a logikája, két vagy több, különálló filmi elem összefüggésbe hozását feltételezi, s így a szimbólumot létrehozó motivációt a tulajdonképpeni szimbolikus egység keretein kívül kell keresni. Így az *M*-ből idézett példában a léggömb szimbolikus értéke annak ellenére, hogy motivált, érthetetlen lenne pusztán a léggömb képéből, ha nem ismernénk a film elejét.

Úgy tűnik, hogy a *szimbólum* terminus, amit a szerző nagyon tárgosan, de világosan értelmez, elég jól kifejezi a filmi konnotációk zömének természetét. Többnyire teljes az egyetértés atekintetben, hogy a mozgóképi konnotációban pontosan az az elképzelés valósul meg, amit a szimbólum fogalmával jelölünk. Akkor beszélünk szimbólumról, mikor a jelölt motiválja, de egyben meg is haladja a jelölőt. Például a kereszténység szimbóluma a kereszt, mert Krisztust keresztre feszítették (= motiváció), ugyanakkor a kereszténység jóval több mindent foglal magába, mint a kereszt (= meghaladás). Márpedig a film különféle „másodlagos jelentéseinek” fő jellemzője éppen ez a *motivált meghaladás*, ami minden ízében szimbolikussá teszi. Az önkényes (motiválatlan) jelentésekre amúgy is hajlamosak vagyunk a „jel” terminust használni (éppen a „szimbólummal” ellentétben). Ugyanakkor akár a filmben, akár másutt, elég példa van arra is, hogy a szimbólum *jelként funkcionál* (vesd össze Jean Mitry, 443. o.), hiszen elég megpillantanunk a villanydróton fennakadt léggömböt, hogy tudjuk, az áldozatot utolérte végzete (ahogy elég a kereszt látványa, hogy tudjuk, templomhoz közeledünk). Csakhogy a szimbólum még ebben az esetben is megkülönböztetendő az önkényes jeltől, mivel jelölője, *azáltal, hogy részlegesen motivált*, mindig hordoz valamit a megélt valóságból és a jelölt esemény emberi vonatkozásaiból. Míg az „erőszak” vagy „kis áldozat” szavak semmilyen szempontból nem hasonlíthatnak az erő-

szakra vagy a kiskorú áldozatra, az *M* léggömbjében van valami gyengéd, tehetetlen, csapdába esett és panaszos, ami óhatatlanul eszünkbe juttaja fiatal tulajdonosa balsorsát. A film expresszív, még-hozzá kétszeresen is az: mint a valóság művészete (**denotáció**), és egész egyszerűen mint művészet (**konnotáció**).<sup>9</sup>

Mindez természetesen nem befolyásolja a *szimbólum* egyéb jelentését. Sok „matematikai szimbólum” például önkényes; ugyanígy a „szimbolikus jelrendszerek” gyűjtőnéven számontartott grafikus kódok többsége is. Távolról sincs még kidolgozva a szemiológiai kutatások egészét lefedő egységes terminológia. Ezzel együtt, Jean Mitry részéről meglehetősen szerencsés választásnak tűnik a „szimbólum” szó, mert közel áll a (filmhez hasonló) *művészeti nyelvekre irányuló kutatásokban* használatos jelentéséhez, ugyanakkor nem ütközik az általános szemiológiai kutatások többnyire ellentétes értelmű szóhasználatával sem.

Jean Mitry azt is leszögezi, hogy a film *jelképisége* nem *szimbolika* (25. és 444. o.); a mozgóképi szimbólum filmről filmre jön létre, és nem egy fennálló, merev jelképrendszer aktualizálása. A szimbolika jelképekből álló, kodifikált egész, szemben a filmbeli szimbólummal, amely egyrészt teljesen szabad, másrészt teljes mértékig kitalált (a szerző számára ugyanis, akivel e téren nem értünk egészen egyet, a kreativitás elválaszthatatlan az abszolút szabadságtól). A szimbólum *benne foglaltatik (impliqué)* a filmben, mondja, mivel az alkotóelemek elrendeződése hozza létre, nem pedig külső *beavatkozás (appliqué)* eredménye (134. o.). Természetesen számos film tartalmaz máshonnan átemelt (társadalmi, pszichanalitikai) szimbólumokat, amelyek több-kevesebb sikerrel illeszkednek a diégétikus folyamatba, de nyilvánvaló, hogy itt *lefilmezett szimbólumokról* és nem *filmbeli szimbólumokról* van szó (25. o.), s hogy mindez nem érinti a mozgóképi szimbolizmus lényegét. Ide kapcsolódik Rudolf Arnheim megjegyzése, aki a Jean Mitryéhez hasonló elemzése végén arra a következtetésre jutott, hogy a filmbeli szimbólum nem érdemli meg a nevét.<sup>10</sup> Csakhogy Arnheim korlátozottan, „előzetesen kodifikált jelképként” értette

a *szimbólumot*, úgyhogy a két szerző álláspontja csak a bevett terminológia tekintetében tér el.

\*\*\*

Jean Mitry kicsit más megközelítésből tárgyalja az első kötetben (47–134. o.) kifejtett egyes elképzeléseit a „mozgóképi nyelvről”, amikor megkísérli megcáfolni azt a Dina Dreyfus által felhozott el-  
lenvetést,<sup>11</sup> amivel gyakran szembesülnek a hozzá hasonló nézeteket vallók. Dina Dreyfus azzal érvel, hogy a beszélt nyelvet azért nevezhetjük nyelvnek, mert a jelek, amiket felhasznál, pusztán jelek és semmi több, jel voltukon túl nem rendelkeznek önnálló léttel. A hangok (vagy az írásjelek) átteszőek a jelentés szempontjából, a hallgató (vagy az olvasó) nincs tekintettel hangzásbeli (vagy vizuális) szubsztanciájukra, mikor befogadja őket, helyette kizárólag arra a jelentésre koncentrál, amit közvetítenek. A film kép volta ezzel szemben sosem hagyható figyelmen kívül, s ennyiben eltér a nyelvi jeltől; semmilyen más jelentés, csereérték vagy közlés nem homályosíthatja el a saját jelentését (**amit ábrázol**). Dina Dreyfus köztudottan olyan bevezető megállapításra alapozza álláspontját, aminek igazságértéke vitathatatlan. Eszerint a beszédhang teljességgel „impreszív”, azaz semmilyen konkrét jelentéssel nem rendelkezik önmagában (az **idiómán** kívül); a kép ellenben „expresszív”, azaz minden nyelvi megnyilvánulástól függetlenül, önmagában is körülírható jelentéssel bír, amit a filmbeli **diskurzussal** járó esetleges jelentésnövekedés közepette sem téveszthetünk szem elől. Ez az oka annak, hogy a filmkép még olyankor is szimbólum és nem jel, amikor másodlagos jelentéssel bír. Most már látható, hogy Dina Dreyfus és Jean Mitry bizonyos fokig ugyanazt mondják. A nézeteltérés oka abban keresendő, hogy Dina Dreyfus az említett okok miatt nem hajlandó a mozgóképet nyelvnek tekinteni, míg Jean Mitry azt a következtetést vonja le ugyanebből, hogy a filmnyelv rendkívüli mértékben eltér a beszélt nyelvtől (446. o.), de mégis nyelv, mert a *jelentéshözlés* egyedülálló és alapvető tulajdonságában osztozik a beszélt nyelvvel. Túl könnyű lenne feltenni, jegyzi meg Jean Mitry

nem egészen alaptalanul (443. o.), hogy valamennyi nyelvnek a beszélt nyelvhez kell hasonlítania, és ebből arra következtetni, hogy a filmnyelv, mivel eltér a beszélt nyelvtől, nem is nyelv. Az igaz, hogy a filmben **szimbólumok** vannak és nem jelek; de a film szemiológiájának éppen az a sajátossága, hogy lehetővé teszi szimbólumok jelként funkcionálását (443. o.).

Kétségtelenül egyszerű szócsatának is elkönnyelhetnénk a dolgot: Dina Dreyfus a tulajdonképpeni nyelven kívül nem hajlandó más jelentésrendszerekre is használni a „nyelv” („langage”) szót, míg Jean Mitry igen. Megpróbálkozhatnánk a küzdő felek kibékítésével is, mondván, hogy a *filmszemiotika* létezését (amit nevezhetünk „nyelvnek” vagy másnak) egyikük sem vonja kétségbe. Az esztétikai tanulmányokban nem okoz félreértést a *nyelv* ilyen szándékoltan általános érvényű használata. Az erőteljesebben „metalingvisztikai” kutatásokban tanácsos lehet a beszélt nyelv számára fenntartani a fogalmat,<sup>12</sup> hiszen a szemiológiai technikai megkülönböztetéseihez és osztályozásaihoz bizvást igénybe vehetjük a „kód”, „szemiotika”, „jelrendszer”, stb. szavakat (melyek nem feltétlenül érintik az esztétika észrevételeit). Ezzel együtt a szócsaták mindig túlmutatnak önmagukon: Jean Mitry küzdelmének, hogy a mozgóképp számára fenntartsa a „nyelv” elnevezést, jelentőségét az adja, hogy láthatóan eltökélt szándéka *fontolóra venni a film szemiológiai problematikáját*, és részletesen megvizsgálni a jelentés mechanizmusát a filmben. Ez a törekvés mindenképpen elismerést érdemel ●

*Simon Vanda fordítása*

### *Jegyzetek*

- 1 *Modern Times*, USA, 1936.
- 2 Lásd még, I. kötet, 371. o.
- 3 *Az az modern élet része a diégézisnek*, a birkák nem.
- 4 Szovjetúnió, 1927.
- 5 A fenti javaslatok nem kívánják az eredetiség benyomását keltetni; közvetlenül Jean Mitry elemzéseire és a jelenleg érvényben lévő filmi **nómenklatúra** ismeretére támaszkodnak. De tagadhatatlanul rendszereztük kissé Jean Mitry

megkülönböztetéseit (talán jobban is, mint ő jónak látja). Másfelől pedig kiegészítettük és módosítottuk a terminológiáját: kiegészítettük, mert nincs végleges javaslata arra, hogyan különböztethetnénk meg egy szóban az ál-metaforák és álhasonlatok együttesét a más típusú filmbeli mellérendelésektől (vagyis azoktól, amelyek hasonlóság helyett valami más sugallnak); és módosítottuk, mert némely elnevezését nem találtuk elég „beszédeseznek”. Így ahol ő *implikatív viszonyról* beszél, mi *metaforikus mellérendelésről*, s ahol ő *analogikus viszonyt* mond, mi *hasonlító mellérendelést* (ez utóbbi megoldás létjogosultságát egyébként Jean Mitry is elismeri). A *viszony* homályosabb és tágabb a *mellérendelésnél*; az *implikatív* minősítés túlságosan sok filmbeli jelenségre illik; az *analogikus* pedig hiába utal inkább hasonlóságra, mint metaforikusságra, nem határolódik el egyértelműen az utóbbitól.

- 6 Roman Jakobson az *Essais de linguistique générale* (Paris, Éd. de Minuit, 1963) című kötetében (62. o.) kétfajta szomszédosságot különböztet meg: a *helyzeti szomszédosságot* (= **diskurzusbeli, szintagmatikus szomszédosság**) és a *szemantikai szomszédosságot* (= valóságos szomszédosság). A *metonimiáknak* helyt adó szomszédosságok **szemantikai szomszédosságok** (pl. „vitorla” a „hajó” helyett). Jean Mitry könyve 447. oldalán két helytállónak tűnő, de nem megfelelően elhatárolt gondolattal áll elő: 1) Egyrészt, a *helyzeti szomszédosság* (lehetőleg teljesebb formájában a „montázs-effektus”) központi szerepére hívja fel a figyelmet a filmnyelvben: a mellérendelések, a legkülönfélébb elrendezések fontosságára stb. Ez a film mint „szintagmatikus művészet” témája. 2) Másfelől, sok mozgóképi alakzat épít a filmbeli motívumok *szemantikai szomszédosságára*, és *ennyiben* egyfajta **metonimiává** válik. Már Eisenstein megjegyezte, hogy a premier plán **szinekdoché** (az egész helyett a rész áll; tudvalevő, hogy a **szinekdoché** a metonímia egyik alapformája). Jean Mitry szintén megjegyzi (447. o.), hogy sok, állítólagos „film metafora” valójában inkább metonímia (= a diézésis egyik eleme, amely valamilyen eljárás következtében vizuálisan kiemelkedik a többi közül, az adott drámai folyamat (amibe illeszkedik) egész aspektusának jelképévé válik). – A mozgóképnyelv fenti két jellemzője egyformán fontos, de más jellegű: a filmi „metonímia” önmagában nem jogosít fel arra a kijelentésre, hogy a film szintagmatikus művészet (mivel ez a metonímia a valóság szomszédosságára épül). Ugyanígy a mellérendelés fontossága a filmben önmagában nem jogosít fel arra a kijelentésre, hogy a film metonimikus művészet (mert a mellérendelés a filmszalagon jelenik meg). Mindez persze nem állja útját annak, hogy nagyon gyakran *egy „alakzatot” belül* lássuk viszont a filmen a kétfajta szomszédosságot.
- 7 Ehhez a gondolathoz (és közben bekövetkezett részleges „meghaladásához”) lásd még a könyv első kötetének 72–73. oldalát és a 73. oldal 1. lábjegyzetét.
- 8 M, Németország, 1931.
- 9 Lásd, „Le cinéma: langue ou langage?” e könyv első kötetében, 79–87. o.
- 10 *Film als Kunst* (i. m.), 219–220. o.
- 11 *Mercur de France*, 1962, június; *Diogène*, 1961 július–szeptember („Cinéma et langage”).
- 12 Lásd Christian Metz: *Les sémiotiques ou sémies (A propos des travaux de Louis Hjelmslev et d'André Martinet)*, *Communications*, n° 7, 1966, 146–157. o. és főként 154–156. o.

## Filmes transzparenszek\*

Az évődve csúfolódó gyermekek ahhoz a játékszabályhoz igazodnak, hogy azonos szavakkal nem ér visszavágni. Bölcsességükről, mire túlságosan alapos felnőttek lesznek, megfélemeznek. Az oberhauseniak azzal a formulával támadták a filmipar lassan hatvan éve begyakorlottan ontott szennyét, hogy: a papa mozija. Az érintettek erre nem tudtak jobb választ, mint hogy: a „pubik mozija”. Ez a revans, mint megintcsak a gyermekek mondják egymás közt, „nem ér”! Szánalmas dolog, ha éppen azok játsszák ki a tapasztalatot az éretlenség ellen, akik épp hogy csak levedlették magukról ezt az éretlenséget. A papa mozijában az infantilizmus az undorító, az ipari úton működtetett regresszió. A szofizma olyasfajta teljesítményre apellál, amelynek a fogalma provokálja az ellenzőit. De még ha volna is valami igazság a szemrehányásban; ha ebben-abbán csakugyan ügyetlenebbek lennének is azok a filmek, amelyek nem szállnak be az üzletbe, mint a fényesen csillogó piaci termékek, akkor is siralmas volna a diadalmaskodás, hogy azok, akiknek birtokukban van a tőke hatalma, a technikai rutin, a magasan képzett specialisták, bizonyos dolgokat jobban tudnak, mint azok, akik fellázadnak a kolosszus ellen, és eközben szükségképpen le kell mondaniuk erről a felgyülemlett potenciálról. A hozzá képest gyámoltalan, balkezes, hatásában bizonytalan alkotás vonásaiba az a remény fészkelte be magát, hogy talán lehetnének minőségileg mások az úgynevezett mass-médiák. Míg az autonóm művészetben fabatkát sem ér, ami elmarad az egyszer már elért technikai színvonaltól, a kultúrparban, amelynek szabványa kizárja azt, ami nincs előre megrágva, nincs még feldolgozva, ahogy a kozmetika küszöböli ki az arc ráncait, felszabadító hatásuk van az

---

\* *Filmtransparente*. In: *Ohne Leibbild*. Surkamp Verlag, Frankfurt, 1967: 79–88.

olyan alakzatoknak, amelyek nem uralják tökéletesen technikájukat, és ezért vigasztaló módon áteresztenek valami ellenőrizetlent, véletlenszerűt. Bennük egy szép leány archbőrének hibái korrigálják a kipróbált sztár makulátlanságát.

A *Törless*-film, mint ismeretes, szinte változatlanul vett át a párbeszédeibe hosszú részeket Musil regényéből. Jobban megbíztak ezekben, mint a script-firkászok olyan mondataiban, amelyeket soha élő ember ki nem mondana. Ugyanakkor Amerikában nem győztek gúnyolódni a kritikusok e mondatokon. Igaz, a Musil-mondatok a maguk módján szintén papírosízűek, mihelyt hallgatja és nem olvassa őket az ember. Ebben a mintául szolgáló regény is ludas, amely állítólagos pszichológiaiaként, egyfajta belső lefolyású racionalista kazuisztikát művelve, racionalizálás címén lerombolta a korabeli haladó pszichológiát, a freudit. Mindamellettt bajos ez az egész. A médiák művészi különbözőése még mindig nyilvánvalóan többet nyom a latban, mint hinnénk, ha jó prózát filmesítenek meg azért, hogy elkerüljék a rosszat. A beszélt szó ott sem közvetlen beszédként hangzik el, ahol dialógussal él a regény, hanem az elbeszélés gesztusa révén, talán már pusztán a tipográfia által is bizonyos távolságtartással, az eleven személyek testi valóságától eltávolítva. Így a regényalakok, ha mégoly aprólékosan írják is le őket, maguk sem hasonlítanak soha az empirikus lényekre, az ábrázolás pontossága csak még jobban eltávolítja őket a tapasztalattól, esztétikailag autonómmá válnak. Ez a distancia megszűnik a filmben: a közvetlenség látszata, ha a film realiztikusan jár el, elengedhetetlen. Így az olyan mondatok, amelyeket elbeszélésekben igazol a stilizációs elv, s amelyek a riport hamis mindennapisága fölé emelkednek, a filmben dagályosnak és hiteltelennek hangznak. A közvetlenség más eszközeire van ilyenkor szükség. Ezek között élenjáró szerepet játszhat az improvizáció, amely tervszerűen az irányítatlan empiria véletlenére bízta magát.

A film kései születése megnehezíti, hogy olyan éles különbséget tegyünk a technika két jelentése között, mint például a zenében, ahol az elektronikában az immanens technika – az alakzat hang-

zásbeli megszerződése – elkülönült a visszaadástól – a reprodukció eszközeitől. A két technika azonosságának feltételezésére készítet a film, amelynek, miként arra Benjamin felhívta a figyelmet, nincs eredetije, amit tömegesen reprodukálnának, hanem a tömegtermék maga a szóbanforgó dolog. Az azonosság mégsem érvényes minden további nélkül, egyébként a zenével analóg módon. A specifikus filmtechnika értői utalnak rá, hogy Chaplin nem rendelkezett annak lehetőségeivel vagy mellőzte őket, és beírte azzal, hogy szkeccseket, slapstick-jeleneteket és más hasonlókat fényképezett le. Ez azonban nem csökkenti Chaplin rangját, és aligha fogja bárki is kétségbevonni Chaplin filmszerűségét. Enigmatikus alakja – amely mindjárt kezdettől fogva a régies fényképekre emlékeztet – nem fejthette volna ki hatását másutt, mint a filmvásznon. Lehetetlen tehát a filmtechnikából mint olyanból normákat kiolvasni. A legplauzibilisebbet, a mozgó tárgyra való koncentrációt<sup>1</sup> olyan játékfilmek, mint Antonioni *Az éjszakája*, provokatív módon kapcsolják, de persze mint tagadott eljárást azért őrzi azt az ilyen filmek statikája. A filmnek filmellenessége kölcsönzi azt az erőt, amely mintegy beesett szemmel fejezi ki az üres időt. – Függetlenül technológiai keletkezésétől, a film esztétikájának inkább egy szubjektív tapasztalati formához kell majd visszanyúlnia, ahhoz fog hasonlítani, és az fogja művészivé tenni. Aki hosszú hetekig a magas hegyek között tartózkodik, miután egy évig a városban élt, és ott minden munkával szemben aszkézist gyakorol, azzal váratlanul megtörténhet, hogy álmában vagy félálmban jótékonyan elvonulnak előtte vagy rajta keresztül a táj tarka képei. De nem folyamatosan, egymásba olvadva követik egymást, hanem pergésük közben elkülönülnek egymástól, mint a gyermekkori laterna magica képei. Ennek a mozgás közbeni meg-megállásnak köszönhetik a belső monológ képei, hogy hasonlítsanak az íráshoz: ez sem más, mint valami mozgás a szem mögött, amely az egyes jeleivel egyúttal meg-

1 Vö. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Rettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt, 1964, 71. o.

megszűnik. A képek ilyen menete úgy viszonyulhatna a filmhez, mint a szem világa a festészethez vagy az akusztikus világ a zenéhez. Művészet eszerint annyiban lehetne a film, amennyiben ennek a tapasztalási módnak az objektíváló helyreállítása. A technikai médium par excellence közeli rokona a természeti szépeknek.

Ha mégis elszánja rá magát az ember, hogy mintegy szaván fogja az önellenőröket és konfrontálja a filmeket a hatásösszefüggéssel, akkor finomabban kell eljárnia, mint azoknak a régebbi tartalom-elemzéseknek, amelyek szükségképpen túlságosan is a filmek intenciójából indultak ki, és elhanyagolták az ezek és a hatás között lévő széles variációs sávot. Holott az preformálva van magában a dologban. Ha a 'televízió mint ideológia' tétele szerint csakugyan különböző magatartási modellek rétegződnének egymásra a filmekben, akkor ez azt foglalja magában, hogy a hivatalos, intendált modelleknek, az ipar által szállított ideológiának korántsem kellene automatikusan behatolnia a nézőbe; ha az empirikus kommunikáció-kutatás végre olyan problémákat keresne, amelyekből ki is sülnhetne valami, azt érdemes volna előnyben részesíteni. A hivatalos modellekre nem hivatalosak rétegződnek, amelyek az aktivitásról gondoskodnak, és szándék szerint a hivatalosak kivonják őket a forgalomból. Hogy megfogja az ügyfelet, pótkielégülést szerezzen számára, a nem hivatalos – ha úgy tetszik, heterodox – ideológiának sokkal szélesebb és vaskosabb ecsetvonásokkal kell élnie, mint amennyi javára válik a fabula docetnek; a képes magazinok hetente szolgáltatnak példát erre. Amit a tabuk elfojtanak a közönségben, a libidó, annál inkább reagálhatna erre azonnal, mert azok a bizonyos magatartásmodellek, ha egyáltalán átszűrődnek, a kollektív helyeslés elemét hordozzák magukban. Miközben az intenció mindig a playboy, a dolce vita és a wild parties ellen irányul, megpillantásuk alkalmát a néző feltehetőleg jobban élvezzi, mint a sietős ítélezést. Ha manapság mindenütt, Németországban, Prágában, a konzervatív Svájcban, a katolikus Rómában szorosan összefonódott és fesztelenül csókolózó fiúkat és lányokat látni az utcán, akkor ők ezt, és valószínűleg még többet, azokból a filmekből ta-

nulták, amelyeket a párizsi libertinage folklór gyanánt vált aprópénzre. Ha tömegeket akar megragadni, akkor a kultúripar ideológiája maga is olyan antagonisztikussá válik, mint a társadalom, amelyet célba vett. Tartalmazza saját hazugságának ellenmégét. Semmi más nem szolgálhat mentiségül.

A film fotografikus technikája, amely primer módon leképező, a szubjektivitástól idegen tárgynak több önérvényt szerez, mint az esztétikailag autonóm eljárásmodok; a művészet történeti menetében ez a film késleltető mozzanata. Ahol mégis módjában áll feloldani és módosítani a tárgyat, a feloldás még ott sem teljes. Ezért nem is enged meg semmiféle abszolút konstrukciót; a szétbontott elemek megőriznek valami dologiságot, nem tiszta valőrök. E különbség miatt a társadalom egészen másképp, sokkal közvetlenebbül a tárgy felől nyúlik bele a filmbe, mint az avantgárd festészetben vagy irodalomban. A tárgyak filmbeli irreducibilitása önmagában társadalmi tünet, nem csak egy intenció esztétikai megvalósítása által válik azzá. A film esztétikája ezért immanens módon, a tárgyhoz való viszonyánál fogva, a társadalommal foglalkozik. Nincs a filmnek olyan esztétikája, merőben technológiai sem, amely ne foglalná magában a szociológiáját. Kracauer filmelmélete kényszerítően hívja elő azt, ami kimaradt szociológiailag önmegtartóztató könyvéből. Különbösen a formalizmus antiformalizmusba csap át. Kracauer ironikusan játszik korai ifjúságának azzal a törekvésével, hogy a filmet mint a hétköznapi élet szépségeinek felfedezőjét ünnepelje; ez a program azonban egy Jugendstil-program volt, ahogy mindazok a filmek, amelyek vonuló felhőket és elkomorult tavakat akarnak önmagukért beszéltetni, a Jugendstil maradványai. A tárgyválasztással szívárogatják be a szubjektív értelemtől megtisztított tárgyba azt az értelmet, amelytől az merevvé és rideggé válik.

Benjamin nem nézett szembe azzal, hogy a film számára posztulált kategóriáinak némelyike: kiállítási érték, próba, azzal az árujellel szövéődik össze, amelyet elmélete vitat. Pedig ettől elválaszthatatlan mindennemű mai esztétikai realizmus reakciós természete, olyan tendenciájú lévén, hogy affirmatív módon jóvá-

hagyja a társadalom megmutatózó felszínét, amelyen nem kíván áthatolni, mert azt romantikusnak tartja. Minden jelentés, amelyet a kamera-szem kölcsönöz a filmnek, a kritikai is, eleve megsértené a kamera törvényét, és lázadás volna Benjamin tabuja ellen, amelyet ő azzal a határozott szándékkal gondolt ki, hogy rátromfoljon a fölényeskedő Brechtre, és alighanem azzal a titkolt szándékkal, hogy ezáltal szabadságra tegyen szert vele szemben. A film az előtt az alternatíva előtt áll, hogy egyrészt hogyan boldogulhatna iparművészet nélkül, másrészt hogyan ne csússzon le a dokumentarizmusba. A megoldás, amely elsődlegesen kínálkozik, ugyanaz, mint negyven évvel ezelőtt: a montázs, amely nem avatkozik be a dolgokba, de írásszerű állapotba távolítja őket. A sokkot célbavevő folyamat tartóssága kétségeket ébreszt. A merő montírozás, a részletekbe rejtett intenció ráadása nélkül, már csak elvből is vonakodik intenciókat elfogadni. Hogy a lefényképezett anyagból mint olyanból úgy is kipattanhat jelentés, ha lemondunk mindennemű jelentésről, kiváltképp az anyaghoz illően a pszichológiáiról, ez illúzióknak látszik. Alighanem túlhaladottá teszi az egész kérdésfeltevést az a belátás, hogy a jelentésadásról, a szubjektív többletről való lemondás maga is szubjektív elhatározás, és ennyiben a priori jelentést közöl. Az a szubjektum, aki elhallgatja magát, nem kevésbé beszél a hallgatása által, de még inkább, mint amikor ténylegesen beszél. Ezt az intellektuálisan kiátkozott filmgyártóknak eljárás módjukban nem ártana megszívlelniük. Mindamellett továbbra is fennáll a divergencia a képzőművészet és a film leghaladóbb tendenciái között. A képzőművészet még kompromittálja a film legmerészebb szándékait. Nyilvánvaló, hogy a filmnek e pillanatban legtermékenyebb potenciálját más médiáknál kell keresnie, amelyek úgy olvadnak fel benne, mint bizonyos zenék. A komponista Mauricio Kagel *Antithese* című tévéfilmje a legmeggyőzőbb példák egyike erre.

Hogy a filmek kollektív magatartásmódok sémáit szolgáltassák, nemcsak az ideológia várja el tőlük pótlólag. A kollektivitás valójában a film legbelsejéig terjed. A mozdulatok, amelyeket ábrázol, mimetikus impulzusok. Mindenekelőtt tartalom és fogalom kész-

etik a nézőket és hallgatókat arra, hogy rábízzák magukat a mozgásra. Ennyiben a film hasonlít a zenéhez, ahogy a zene a rádió őskorában filmszerű volt. Aligha félrevezető, ha a film teremtő szubjektumát többes szám első személyben határozzuk meg: ebben konvergál esztétikai és szociológiai nézete. Egy harmincas évekbeli filmnek, benne a híres angol népszínésznővel, Gracie Fields-szel, az volt a címe, hogy *Anything Goes*; ez a személytelen alany elég pontosan találja el a filmbeli mozgás mindennemű tartalom inneni formális mozzanatát. Miközben a szem sodródik az árral, mindazokéval összevegyül, akik ugyanannak a fel szólításnak engedelmessé válnak. Persze a kollektív személytelenség meghatározatlansága, amely a film formális jellegével vág egybe, kiszolgáltatja a filmet az ideológiai visszaélésnek, olyan álforradalmi elmosódottságnak, amely nyelvi szinten annak bejelentéseként értendő, hogy változtatni kell, gesztikusan pedig úgy, mint az asztalra mért ökölcsapás. Az emancipált filmnek ki kellene ragadnia a priori kollektivitását az öntudatlan és irracionális hatásösszefüggésből és a felvilágosító intenció szolgálatába állítani.

A film technológiája egy sor olyan eszközt fejlesztett ki, amelyek ellentétesek a film fényképtől elválaszthatatlan realizmusától; ilyen az életlen beállítás – egy olyan iparművészeti szokásnak megfelelően, amely a fényképezésben már rég elavult –, az áttűnés és gyakran a flash-back is. Ideje volna, hogy tudatosuljon az ilyen hatások gyermekdedsége, hogy meg lehessen szabadulni tőlük. Éspedig azért, mert az ilyen eszközöket nem az egyes mű előállításának szükségességei, hanem a konvenciók diktálják. Tudtára adják a nézőnek, mit hogyan kell itt gondolni, vagy hogy mivel kell kiegészíteni azt, amire nem futja a filmrealizmusból. Mivel azonban ezekhez az eszközökhöz mindig hozzátartoznak szinte biztos, bár lezüllött expresszív valőrök, félreértés alakul ki ezek és a csiszolt jel között. Emiatt giccses lesz a betoldás. Hogy ez folytatódik-e még a montázsban és a filmbe kívülről bevont asszociációkban is, meg kellene vizsgálni; mindenesetre az ilyen elkalandozásokhoz a rendező különleges tapintatára van szükség. A jelenségnek van egy dialekti-

kus tanulsága: a technológia, ha elszigetelten vesszük, ha tehát eltekintünk a film nyelv jellegétől, ellentmondásba kerülhet a film immanens törvényszerűségeivel. Az emancipált filmgyártásnak nem kellene reflektálatlanul a technológiára, a mesterség alapjára hagyatkoznia, valamiféle korántsem új tárgyiasság módja szerint. Abban ugyanis az anyagszerűség fogalma válságba kerül, még mielőtt igazán érvényesülne. Az eljárás módok, az anyag és tartalom értelmes viszonyára vonatkozó követelmény és az eszközök fetisizmusa zavarosan összelegyedik.

Vitathatatlan, hogy a papa mozija tényleg annak felel meg, amit fogyasztók akarnak, jobban mondva talán: öntudatlan kánont ad a kezükbe, hogy mit ne akarjanak, tudniillik az valami más volna, mint amivel etetik őket. Különbözik a kultúriparból nem lett volna tömegkultúra, habár a kettő azonossága nem áll annyira minden vita felett, mint a kritikus gondolkodó vélné mindaddig, amíg a gyártás oldalán marad, és nem vizsgálja meg empirikusan a befogadást. Mégsem igaz, hanem az ideológia ideológiája a teljes vagy fél apologetika által kedvelt tézis, miszerint a kultúripar fogyasztói művészet. Már az is hamis, ahogy a kultúripart nivellálóan közös nevezőre hozzák minden idők alacsony művészetével. A kultúripart jellemzi egy racionális mozzanat, az alantas produktum tervszerű reprodukciója, amely a régi idők alacsony művészetéből nem hiányzott ugyan, de nem is volt kiszámítható törvénye. Azonkívül például a circenses és a bohózat kedvelt római császárkori köztes formájának tiszteletreméltó nyerssége és bárgyúsága nem igazolja hasonló dolgok felmelegítését, miután esztétikailag és társadalmilag egyszer már átláttunk rajtuk. De még a pusztá jelenben is támadható a fogyasztói művészet tétele, tekintet nélkül a történelmi dimenzióra. Statikus-harmonikus színben tünteti fel a művészet és a befogadás viszonyát, a kereslet és kínálat modellje szerint, amely maga is kétes. Ugyanannyira nem lehet elképzelni a művészetet a rajta túlmutató mozzanat nélkül, mint ahogy a korának objektív szelleméhez való viszony nélkül sem. Az empirikus valóságtól való

elválasztás – amely a művészet létrehozásában eleve benne rejlik – jár együtt ezzel a mozzanattal. A fogyasztóhoz való alkalmazkodás viszont, amely legszívesebben humanitásnak tünteti fel magát, gazdaságilag nem egyéb, mint a fogyasztó kizsákmányolásának technikája. Művészileg ez azt jelenti, hogy lemondunk minden beavatkozásról, amely kikezdhethetné a közhasználatban lévő kifejezőmód sűrű, pépszerű tömegét s vele a közönség eldologiasodott tudatát is. Azáltal, hogy a kultúripar ezt a helyzetet álszent odaadással újratermeli, változtatja meg csak igazán, éspedig önnön szellemében: azaz megakadályozza, hogy úgy változzon meg magától, ahogy titokban, mélyen bevallatlanul szeretne. A fogyasztók maradjanak csak azok, akik, fogyasztók; ezért a kultúripar nem fogyasztói művészet, hanem a rendelkező akaratát úgy hosszabbítja meg, hogy az beleérjen áldozataiba. A fennálló rend etablirozott formáinak automatikus önreprodukciója az uralkodás kifejezése.

Bizonyára más is megfigyelte már, hogy az első pillanatban nehezére esik az embernek megkülönböztetnie az előzetest, amely a legközelebb vetítendő filmet hirdeti, attól a főfilmtől, amelyre vár. Ez mond valamit a főfilmekről. Mint az előzetesek és mint a slágerek, önmaguk reklámai ők is, és Káin-bélyegeként viselik homlokukon az áru jelleget. Valójában minden kommerciális film csak annak az előzetese, amit ígér és amivel egyúttal becsap bennünket.

Milyen szép volna, ha a jelenlegi helyzetben azt állíthatná az ember, hogy a filmek annál inkább műalkotások, minél kevésbé lépnek fel mint műalkotások. Azoknak az első osztályú, még pszichológiával is élő *class A-pictures*-öknek a láttán, amelyeket a kulturális reprezentáció kedvéért kikínlódik magából a kultúripar, erre hajlik az ember. Mégis óvakodni kell a csak azért is optimizmusától: a szabványosított westernek és krimik – a német humorról és a hazafias giccsről nem is beszélve –, még rosszabbak, mint a hivatalos csúcstermékek. Az integrális kultúrának már az üledékében sem lehet megbízni●

## *A nagy ábránd, avagy egy újrafelfedezés története\**

Jean Renoir mesterműve, *A nagy ábránd* eredeti negatívját végre felújították, miután hosszadalmas vándorútja során Berlint, majd Moszkvát is bejárta. Történeti visszapillantás magyarázatokkal.

### *A nagy ábránd nyomában*

1937-ben mutatták be Jean Renoir filmjét, *A nagy ábrándot*, amit a megszálló hatóságok 1940. október elsejétől betiltottak. Ettől az időponttól fogva, egy német rendeletet követően, mindenkinek, aki filmnegatívokkal rendelkezett, be kellett jelentenie a Propaganda Abteilungnál. Akárcsak más filmeket, mint például a *Mademoiselle Docteur*t, *A nagy ábránd* negatívját is Párizsban kobozták el ebben az időszakban, majd a berlini német filmarchívumba, a Reichfilmarchívba szállították.

Akkoriban senki sem tudta pontosan, hol vannak a negatívok. Maga Jean Renoir is azt hitte, hogy az anyag 1942-ben, a St. Maurice laboratórium bombázásakor eltűnt.

1945-ben, Berlin felosztásakor, a Reichfilmarchiv az orosz övezetbe kerül. Valószínűleg ekkor szállították az eredeti negatívokat a moszkvai archívumba, a Gosfilmofondba.

1946-ban bemutatják Franciaországban *A nagy ábránd* egy (Jean Renoir és Charles Spaak egyetértésével) megvágott változatát.

1958-ban Jean Renoir egy új változatot készít el Renée Lichtiggel; különböző részletekből kiindulva megkísérli helyreállítani az eredeti verziót.

1965-ben Raymond Borde-ot, a toulouse-i filmmúzeum alapítóját beválasztják a Nemzetközi Filmarchívumok Szövetségének igaz-

\* „La grande illusion”, *histoire d'une découverte. Lettre d'information*, n° 15/1997: 4-5

gatói tanácsába. Összebarátkozik Victor Privatóval, a moszkvai Gosfilmofond igazgatójával, aminek következményeképp a moszkvai és toulouse-i archívum számos filmet cserélt ki egymással. Az egyik csere közben bukkantak rá *A nagy ábránd* eredeti negatívjára.

A 80-as évek elején a Cinémathèque de Toulouse egyik raktárában felfedezik a filmet, és Renée Lichtig eredeti negatívként azonosítja. 1992-ben, amikor a Cinémathèque de Toulouse nitrátfilmgyűjteményét a Cnc filmarchívumaiba szállították, a negatívot ismét azonosították és elemezték a filmarchívumok technikai apparátusának segítségével. A jogtulajdonosokkal, az Ugc/Dai-al egyetértésben helyreállították a film eredeti változatát, a Cnc filmfelújítási programjának keretén belül, ami a francia kulturális minisztérium és a Centre national de la cinématographie szervezésében látott napvilágot.

### A felújítás

A negatív archívumban való elhelyezése során egy elemzés feltárta a kópia eltéréseit az 1946-os és 1958-as változatoktól. Ezek között szerepel a különböző stáblista, a nagyobb betűméret, bizonyos nevek eltűnése és különböző effektusok.

Évente több mint 40 millió frankot költenek régi filmeknek a jogtulajdonosaik engedélyével történő felújítására. Minden filmet részletes elemzésnek vetnek alá mind dokumentum-, mind technikai vagy esztétikai értéket vizsgálva, számításba véve a jogi lehetőségeket is. Francia és külföldi archívumokban folytatnak kutatásokat, hogy megtalálják és összehasonlítsák a kópiák legjobb állapotban lévő részeit. A munkát a Cnc filmarchívumainak laboratóriuma, vagy az annak alárendelt laboratóriumok végzik.

Az 1946-os verzió stáblistáját Charles Spaak megtoldotta egy figyelmeztetéssel: „*A nagy ábránd* az 1914–1918-as háború egy lehetséges nézőpontját mutatja be. Bár a film elkészítése óta más tragédiák forgatták fel a világot, új ítéletek meghozatalát kényszerítve ki belőlünk, az alkotóknak mégsem kell változtatniuk azokon az ér-

zelmeken, amelyeket történelmi eseményektől meghihletve fejeztek ki. Bár nem vonhatja ki magát kora és körülményei hatása alól, a közönség mégis kéretik értékelni ezt a művet, amelyről Roosevelt elnök azt mondta: „A világ összes demokratájának látnia kellene ezt a filmet”.

Ez a szöveg az 1958-as változathoz, akárcsak az eredetiből, hiányzik, de egy felirat felhívja a figyelmet, hogy „az ebben a filmben elmesélt történet az 1914-1918-as háború idején játszódik”. 1946-ban több jelenetet kivágtak a filmből, mint például Dario Argento beszélgetését a származásával kapcsolatban, a németek dalát Douaumont bukása után, és a két német tiszt párbeszédét. Az a rész, ahol Jean Gabin Karácsony estéjén odamegy Dita Parlohoz, vagy az, amikor megígéri neki, hogy a háború után visszajön, szintén hiányzik.

Az eredeti negatívról hiányoztak a német párbeszédnek francia feliratai, és minthogy az 1946-os és 1958-as változat eltért az eredetitől, az egészet újra kellett feliratozni.

***A Cnc és a Cinécinéfil megállapodást kötött  
a filmes örökség terjesztése érdekében***

Megállapodás jött létre a Cnc és a Cinécinéfil TV-csatorna között, amely a Cnc filmarchívumaiban tárolt és a francia kulturális minisztérium segítségével felújított filmek terjesztését hivatott elősegíteni.

A Cnc és a Cinécinéfil többek között közös kampányt folytat a filmek külföldön is elterjedt, (német, spanyol és olasz), hasonló jellegű televíziós csatornákon való bemutatását népszerűsítve.

Mostanáig a Cnc – a francia kulturális minisztérium támogatásával – majdnem 8000 rövid- és egész estét betöltő filmet mentett meg az 1990-ben megindított, a régi filmek felújítását célzó mozgalom keretében.

A nagy ábrándot október 27-étől kizárólagos joggal sugározza majd a Cinécinéfil.

Minthogy a negatív kópia képének minősége sokkal jobb volt a két másikénál, úgy határoztak, hogy ezt kihasználva elsősorban a hanghibák kijavítására összpontosítanak.

A felújítás tervezetét 1996-ban mutatták be a filmarchívumok tudományos bizottságának. Az Ugc/Dai engedélyével a filmet a Centrimage laboratóriumban, a filmarchívumok technikusai által több minőségellenőrzésnek alávetve újították fel. El kellett távolítani a penész-nyomokat és a karcolásokat, a bizonytalan vagy megromgálódott ragasztásokat pedig kijavították. A hang különösen nagymértékben rongálódott meg, így digitális úton kellett megtisztítani és eltávolítani az eredeti anyag ragasztása okozta zörejeket és hibákat.

A film 1997-ben felújított változata, amit az új toulouse-i filmmúzeum megnyitója alkalmával vetítettek le először, hűséges maradt Jean Renoir eredeti elképzeléseihez.\* Ez a bemutató új korszakát nyitja meg a filmmúzeumok, a Cnc és a jogtulajdonosok közti együttműködésnek, ami elősegíti majd a nemzeti filmörökség értékállandóságának biztosítását●

### *Gál Péter fordítása*

\* Ezt a változatot látta a magyar közönség is a *Cinémémoire – Filmemlékezet* (a felújított filmek nemzetközi szemléje) alkalmából 1997 szeptemberében, az Örökművek – Filmmúzeumban. (A szerk.)

## A világ filmöröksége\*

### BEVEZETŐ

A film születésének századik évfordulója alkalmából tartott megemlékezések idején lényeges olyan átfogó felmérés közreadása, amely beszámol a FIAF által összefogott archívumok és filmmúzeumok kulturális kincseket átörökítő tevékenységéről.

Az 1938-ban négy alapító tag által létrehozott FIAF ma már 108 tagot és különböző státuszú szervezetet számlál, amelyek egytől-egyig a világ filmörökségének megmentésén dolgoznak. A 108 tag közül 48 kormányzati intézmény, a többi 60 pedig különböző alapítványokhoz, intézetekhez, múzeumokhoz, egyetemekhez, városi vagy helyhatósági önkormányzatokhoz és egyéb intézményekhez kapcsolódóan működik. Az alapszabály szerint a tagnak non-profit szervezetnek kell lennie.

A következő felmérésben az összes teljes jogú, illetve a legtöbb ideiglenes tagszervezet részt vett. A tanulmány alapjául szolgáló kérdőívet 1991 és 1994 között küldték ki és válaszolták meg. 64 teljes választ elemeztek, és 23 intézményt illetően kiegészítő statisztikát gyűjtöttek a Maria-Rita Galvao által 1990-ben, a latin-amerikai archívumok részére szerkesztett tanulmány, illetve a FIAF éves jelentései által szolgáltatott statisztikák alapján.

E tanulmány célja a különböző területekről származó információk csoportosítása, részint a világ különféle részein található gyűjtemények fontosságának kiemelése, részint pedig a felmerült problémák elemzése szándékával.

Ebben a tanulmányban 88 archívumot vizsgáltunk meg, a következő módon csoportosítva:

\* *Fiaf Statistical Survey 1995*. Bruxelles, 1995.

**Afrika:** 3 országban 3 archívum: Angola, Burkina Faso, Zimbabwe.

**Ázsia:** 10 országban 10 archívum: Banglades, India, Irán, Japán, Kínai Népköztársaság, Koreai Köztársaság, Koreai Népköztársaság, Tajvan, Thaiföld, Vietnam.

**Észak-Amerika:** 2 országban 11 archívum: Egyesült Államok (9), Kanada (2).

**Európa:** 31 országban 43 archívum: Albánia, Ausztria, Belgium, Bulgária, Cseh Köztársaság, Dánia, Finnország, Franciaország (4), Görögország, Hollandia, Horvátország, Írország, Izland, Jugoszlávia, Lengyelország, Luxemburg, Macedónia, Magyarország, Nagy-Britannia (3), Németország (4), Norvégia, Olaszország (4), Oroszország, Portugália, Románia, Spanyolország (2), Svájc, Svédország, Szlovénia, Törökország, Vatikán.

**Közel-Kelet:** 2 országban 2 archívum: Egyiptom, Izrael.

**Latin-Amerika:** 12 országban 16 archívum: Argentína, Bolívia, Brazília (2), Ecuador, Kolumbia, Kuba, Mexikó (2), Nicaragua, Peru, Puerto-Rico, Uruguay (2), Venezuela (2).

**Óceánia:** 2 országban 3 archívum: Ausztrália (2), Új-Zéland.

Földrész	Kapott válaszok	Kiegészítő információk	Résztevők
Afrika	0	3	3
Ázsia	8	2	10
Észak-Amerika	6	6	11
Európa	37	7	43
Közel-Kelet	0	2	2
Latin-Amerika	11	2	16
Óceánia	2	1	3
Összesen	64	23	88

### A film-gyűjtemények terjedelme

A különböző méretű és anyagú (nitro, acetát, poliészter) archivált filmek teljes hossza több mint **2102 millió méter**. A következő táblázat ennek a méterszámnak a földrészenkénti eloszlását és a területenként még megőrzésre és felújításra váró nitrofilmek hosszát mutatja be (millió méterben):

Földrész	Teljes méterszám	Felújításra váró nitro
Afrika	1	0
Ázsia	210	2,5
Észak-Amerika	410	33
Európa	1300	130
Közél-Kelet	14	0
Latin-Amerika	150	1
Óceánia	17	1,3
Összesen	2102	167,8

A világon 8 archívum rendelkezik fejenként több mint 100 millió méternyi gyűjteménnyel (millió méterben):

Brüsszel	280
Bois d'Arcy	250
Washington (1)	160
Washington (2)	150
Moszkva	221
Lausanne	120
London (3)	233
Belgrád	123

- (1) Library of Congress – Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division
- (2) The National Archives, Motion Picture, Sound and Video Branch
- (3) National Film and Television Archive

8 másik birtokol 50 millió méter feletti filmet:

Ottawa	60
Peking	54
Phenjan	70
Szófia	64
Prága	80
Budapest	55
Róma	70
Madrid	51

A 88 archívumból 16 rendelkezik több mint 50 millió méternyi gyűjteménnyel.

A világon összesen **160 millió méternyi** nitrofilm vár megőrzésre és felújításra.

Körülbelül 1,6 millió archivált filmet tartanak számon, amelyeknek több mint felét a nemzeti filmgyártás teszi ki. Földrészenként összehasonlítva az archivált filmek és a nemzeti filmgyártás számértékeit, a felosztás a következő:

Földrész	Összes film	Nemzeti film
Afrika	1350	550
Ázsia	88000	40000
Észak-Amerika	300000	275000
Európa	870000	400000
Közel-Kelet	14000	5500
Latin-Amerika	210000	120000
Óceánia	111000	70000
Összesen	1594350	911050

Mind a 88 archívum és filmmúzeum nagy gyűjteményeket halmozott fel eredeti dokumentumokból és filmmel kapcsolatos kiadványokból, amelyek kiegészítik a dokumentumok által szolgáltatott információkat. Ilyenek például a filmszakkönyvek és folyóiratok, forgatókönyvek, plakátok, fényképek, makettek stb....

A közelmúltban nagy számban jelentek meg videokazetták, hogy az önálló kutatás igényeinek kielégítéséhez hozzájáruljanak. A kér-

dőívekben összegyűjtött válaszok nem bizonyultak elegendőnek ahhoz, hogy megbízható és konstruktív, területenkénti statisztikát adhassunk közre. Mindennek ellenére hangsúlyoznunk kell ezen gyűjtemények fontosságát, és felhívjuk olvasóink figyelmét a **Film és televíziós adatok évkönyvére**, amelyet a FIAF Tájékoztatói Bizottsága szerkesztett, és amely mostantól a FIAF CD-ROM-ján is hozzáférhető.

#### Az archívumok és filmmúzeumok költségvetése

Ezeket a statisztikákat általánosítottuk, mivel a kérdőívekre válaszolóknak csak 90 százaléka felelt erre a kérdésre. Ezeket az adatokat a költségvetés és a filmmegőrzésre és felújításra fordított összeg arányainak összehasonlításával közöljük.

Ebből kiderül, hogy:

A 68 archívum és filmmúzeum összes tevékenységének fedezésére **évente több mint 100 millió dollárt** költ.

Ennek a költségvetésnek mintegy 30 százalékát költik megőrzésre és felújításra, azaz **évente 30 millió dollárt**.

#### Személyzet

88 archívum teljes személyzetének létszáma a megőrzés és felújítás területén:

Földrész	Összesen	Megőrzés
Afrika	20	10
Ázsia	585	251
Észak-Amerika	225	68
Európa	1500	465
Közel-Kelet	80	10
Latin-Amerika	302	61
Óceánia	142	48
Összesen	2854	913

### **A film köteles példányai**

Összesen 26 ország rendelkezik a hazájukban készült vagy forgalmazott filmek egy részének vagy összességének köteles példányával.

Egy mélyebbre hatoló tanulmánynak kellene foglalkoznia ezzel a jelenséggel, hogy felújítsa az UNESCO 1989-es felméréseinek eredményeit, és elemezze ennek a kötelezettségnek a hatékonyságát az érintett országokban. A kapott válaszok több mint fele megerősítette, hogy intézményükben létezik efféle szabályozás, és kulturális, filmörökséget átmentő tevékenységük országukban vagy területükön jogi keretek között működik. A válaszadók másik fele azonban jogi segítséget vár különböző problémái megoldására. Ez főképpen azokra az archívumokra jellemző, amelyek különösen bizonytalan gazdasági vagy politikai helyzetű országokban működnek. Ezek az archívumok azt szeretnék, ha jogaikat és kulturális örökséget átmentő munkájukat elismernék.

### **Technikai lehetőségek az archívumokban és a filmmúzeumokban**

39 intézmény technikai lehetőségei kielégítőek, de 23-nak még alapvető felszereléseket is (mint például film-tisztító-, perforáció-javító gépek) nélkülöznie kell. Ezek az intézmények segítséget kérnek nitro, acetát, fekete-fehér és színes filmjeik megőrzéséhez is.

### **A filmek műsorra tűzése**

57 intézmény jelentette ki, hogy filmjeit megfelelő körülmények között tudja filmszínházakban vetíteni. A 64 válaszadó összesen 98 vetítővel rendelkezik.

Több mint 98 vetítőterem áll a különböző archívumok és filmmúzeumok filmjeinek műsorra tűzése szolgálatában.

5 intézmény tart évente 1500-nál több vetítést, Brüsszel, New-York (MOMA), Párizs (Cinémathèque Française), Puna és Torino. További 27 intézmény tart évente 350 és 1000 közötti vetítést. Eből a szempontból, a kapott válaszok alapján, az általános helyzet kielégítőnek tűnik. A vetítőtermek befogadóképessége általában 150 és 300 fő között van.

Az archívumok jelentős része általában klasszikus filmeket részesít előnyben, vagy olyan műalkotásokat, amelyeket saját maguk mentettek meg és újítottak fel.

### **A filmek katalogizálása**

A katalogizálás a mai napig az archívumok egyik kulcsproblémája, annak ellenére, hogy a számítógépek alkalmazása ezen a területen jobb eredmények eléréséhez vezetett. Több mint 20 archívum használja már (elsősorban Latin-Amerikában és Ázsiában) az UNESCO által adományozott és üzembe helyezett katalogizáló programot, az ISIS-t.

Mindössze 11 archívum készült el a katalogizálással, és képes megfelelő módon ellenőrizni a gyűjteményét:

Ouagadougou, La Paz, Berkeley – Los Angeles (UCLA), Phenjan, Bécs (Österreichisches Filmarchiv), Szófia, Prága, München, Varsó, Isztanbul, Belgrád.

Még nagyobb probléma forrása, hogy a 64 válaszadó archívum közül mindössze 41 intézmény rendelkezik az önálló kutatáshoz nélkülözhetetlen, a nagyközönség számára hozzáférhető katalógussal.

25 intézmény egyáltalán nem rendelkezik a közönség számára hozzáférhető katalógussal:

Buenos Aires, La Paz, Montevideo (Archivo Nacional de la Imagen – Sodre), Mexikóváros (Cineteca Nacional), Montreal, Rochester, Puna, Bécs (Österreichisches Filmarchiv), Tokió, Phenjan, Bangkok, Brüsszel, Prága, Koppenhága, Párizs (Cinémathèque

Française), Toulouse, Frankfurt, München, Torino, Luxemburg, Oslo, Varsó, Lisszabon, Stockholm, Lausanne.

Ezekben az archívumokban és filmmúzeumokban a katalógusokhoz való hozzáférés, már ha léteznek egyáltalán, a megkapott példányok vagy a beszerzett filmek jogi helyzetétől függ. Azok az intézmények, amelyeknek nincs meghatározott jogi helyzetük, úgy vélik, hogy gyűjteményük tartalmának nyilvánosságra hozatala kockázatos lehet. A más segédeszközökre (mint például névmutatók) vonatkozó kérdésekre adott válaszok megerősítik az előző, katalógusra vonatkozó elemzést.

*A táblázat*

Földrész	Katalógus	Hozzáférhető
Afrika	1	1
Ázsia	8	6
Észak-Amerika	8	6
Európa	33	17
Közel-Kelet	3	2
Latin-Amerika	9	7
Óceánia	3	3
Összesen	65	42

*B táblázat*

Földrész	Kézi	Számítógépes	Kevert	Teljes
Afrika	0	1	0	1
Ázsia	3	2	3	1
Észak-Amerika	0	3	5	1
Európa	8	2	23	10
Közel-Kelet	1	0	2	0
Latin-Amerika	4	4	1	2
Óceánia	0	1	2	0
Összesen	16	13	36	15

C táblázat

Földrész	Névmutató	Hozzáférhető
Afrika	1	1
Ázsia	7	6
Észak-Amerika	7	5
Európa	28	21
Közel-Kelet	2	2
Latin-Amerika	6	5
Óceánia	1	1
Összesen	52	41

### Problémák és fontos feladatok

Ezeket az adatokat a kérdőívben megfogalmazott kérdések sorrendje szerint, a válaszokat pedig kontinensek szerint csoportosítva közöljük.

#### *Elveszett filmek keresése*

11 archívum kezdeményezné országukban az eltűnt filmek felkutatását:

Ázsia	3
Európa	5
Latin-Amerika	2
Óceánia	1

#### *A nitrofilmek másolásának terve*

32 archívum szeretné nitrofilm-másolási programját minél hamarabb kifejleszteni és befejezni (az érintett archívumok száma és a még másolásra váró nitrofilmek hossza millió méterben megadva):

Ázsia	4	2,4
Észak-Amerika	3	28
Európa	16	128
Latin-Amerika	6	0,96
Óceánia	2	1,3

***Költségvetés és személyzet***

64-ből 30 archívum komoly pénzügyi problémákkal küzd, 12 számára pedig hatalmas nehézséget jelent a munkájukhoz szükséges személyzet felvétele.

***Köteles példány***

7 ország szeretne köteles példányt birtokolni filmjeiből, ebből 6 Európában:

Korea (Koreai Köztársaság), Németország, Olaszország, Portugália, Spanyolország, Törökország, Nagy-Britannia.

***Technikai lehetőségek***

11 archívum szeretne filmjei kezeléséhez saját laboratóriumot létrehozni, tisztítás, javítás és fekete-fehér filmek másolása céljára:

Buenos Aires, La Paz, Rio de Janeiro, Bogota (Fondation Patrimoine Filmico Colombiano), Quito, Montevideo (Archivo Nacional de la Imagen – Sodre), Dhàka, Puna, Berlin (Stiftung Deutsche Kinemathek), Athén, Lisszabon.

21 archívum szeretne összes (nitro, acetát és színes) filmje tárolására jobb feltételeket biztosítani:

La Paz, Rio de Janeiro, Bogota (Fondation Patrimoine Filmico Colombiano), Quito, Montreal, Dhàka, Puna, Phenjan, Bécs (Österreichisches Filmarchiv), Szófia, Helsinki, Athén, Gemone, Luxemburg, Lisszabon, Bukarest, Moszkva, Madrid, Valencia, Glasgow, Belgrád.

***Műsorra tűzés***

Mindössze 3 archívum tűzte ki célul film-bemutatói rendszerének fejlesztését:

Quito, Szöul, Bologna.

***Katalogizálás***

14 archívum szeretné számítógépes katalogizálásának rendszerét fejleszteni:

Rio de Janeiro, Bogota (Fondation Patrimoine Filmico Colombiano), Quito, Montevideo (Archivo Nacional de la Imagen – Sodre), Mexikóváros (Cineteca Nacional), Puna, Phenjan, Szófia, Berlin (Stiftung Deutsche Kinemathek), Budapest, Skopje, Amsterdam, Bukarest, Belgrád.

5 archívum szeretne filmográfiai feladatokat végezni:

Bogota (Fondation Patrimoine Filmico Colombiano), Quito, Torino, Skopje, Stockholm.

### *Jogi problémák*

17 európai archívum szeretne tevékenységéhez igazított jogi keretek közé kerülve dolgozni, munkájuk minden szempontból biztonságosabbá tétele érdekében.

### *Mozi-múzeumok*

5 európai és 1 észak-amerikai archívum szeretne mozimúzeumot nyitni:

Berlin (Stiftung Deutsche Kinemathek), Torino, Helsinki, Madrid, Montreal.

### *Egyéb*

Két archívum (a magyar és a mexikói) panaszkodik a kommersz-film-forgalmazás monopóliumára. Ez a helyzet gyászos következményeket von maga után mind a köteles példányok beszolgáltatásának, mind pedig a filmek műsorra tűzésének terén.

### **Összefoglalás**

Az összes felmerült (anyagi, technikai, személyi, jogi stb...) probléma ellenére valamennyi érintett intézmény úttörő munkát végzett. Tanulmányunk végére jutva köszönetet szeretnénk tehát mondani, és tiszteletünket fejezni ki az összes archívumnak és filmmúzeumnak. Az ő munkájuknak és szenvedélyes harcuknak köszönhető, hogy több ezer filmet mentettek meg a feledéstől, melyek alkotóira

és rendezőire ma már senki sem emlékezne, ha filmjeiket meg nem őrizték volna. A megmentett mozgóképes alkotásokon túl számos filmes és történeti dokumentum menekült meg az utókor számára. Most, hogy a filmörökség már jelentős gazdasági értéket jelent, fontos emlékeznünk arra, hogy a non-profit beállítottságú filmmúzeumoknak és archívumoknak a munkája és hozzájárulása nélkül ezer és ezer filmet ma nemhogy nem lehetne forgalmazni, de nem is emlékeznénk rájuk.

Nem hangsúlyozhatjuk eléggé azt a tényt sem, hogy számos intézmény súlyos gondokkal küzd. Ezek a gondok elsősorban technikai jellegűek, s a gyűjtemények megőrzését, a nitrofilmek másolását és felújítását, és a gyűjtemények megfelelő megőrzéséhez nélkülözhetetlen katalogizálást érintik.

A FIAF technikai és katalogizáló bizottságainak szakembereit figyelmeztetni fogjuk erre a kényes helyzetre, amely még távolról sem oldódott meg. A szakemberek tanácsaikkal és segítségükkel támogatni fogják az intézményeket.

A felhozott jogi problémák nagy száma meglepett minket, bár igaz, hogy a videó-kiadványok közelmúltbeli fejlődése és a filmek egyre gyakoribb televíziós műsorra tűzése megváltoztatta a filmörökség helyzetét mind jogi, mind anyagi szempontból. Az archívumokat és filmmúzeumokat, amelyek a filmek felújítását végezték, egyre inkább arra ösztökélik, hogy tegyék filmjeiket hozzáférhetővé. Nekik viszont anyagi ellenszolgáltatásra lenne szükségük, hogy folytatni tudják a felújítási munkát●

*Gál Péter fordítása*

## Tér–idő szerkezetek a magyar némafilmben

Azt próbálom megvizsgálni dolgozatomban, hogy miképpen alakítja ki a magyar némafilm az elbeszélés terét és idejét. A némafilmes tér- és időszervezés fő nehézsége a *redundancia*\* viszonylag alacsony foka. Míg a hangosfilmen a szereplők – sőt esetenként *narrátor* is – többször elmondanak egy eseményt vagy utalnak rá, addig a némafilmen mindent a feliratoknak kell közölniük, ezek számát viszont minél kevesebbre kell fogni. Természetesen nemcsak a beszéd hiányzik a némafilmből. A hangosfilmen a zajok, zörejek, de még a zene is fokozza a térrel kapcsolatos *redundanciát*. A némafilm nyilvánvalóan sokat változott története során, ez tér- és időkezelésében különösen jól megfigyelhető. A fennmaradt magyar némafilmek legnagyobb része az 1916 és 1920 közötti évekből származik. Megállapításaim ennek a rövid időszaknak az alkotásaira vonatkoznak. E pár év filmkészítésének *specifikumát* abban látom, hogy már kialakultak ugyan a filmbeli elbeszélő módszerek, de bizonyos technikai körülmények hátráltatják a filmelbeszélés gördülékenységét. A magyar némafilm tér- és időszervezési eljárásait ezekből a történeti-technikai feltetelekből kell megértenünk.

A helyszínt és az időpontot érzékeltető legkézenfekvőbb némafilmes eszköz a kor számos szakírója által filmszerűtlennek tartott és ezért elátkozott felirat. Vizsgáljuk meg, hogy a filmelméletalkotók – köztük olyan kiváló írók, mint Hevesy Iván vagy Balázs Béla – által felállított normatív követelmények megállják-e helyüket? Tényleg, milyen egyszerű megoldás kiírni, hogy „Másnap alkonyat” (*A föld rabjai*<sup>1</sup>) vagy „Hónapok múlva” (*A föld rabjai*) vagy „Trojka-verseny Moszkvában” (*Karenina Anna*<sup>2</sup>). De ha jobban belegondolunk, nincs sok megoldás arra, hogy jelezzük egy teljesen új helyszín hollétét vagy a két jelenet közt eltelt hosszabb időt. Sok egyéb rafinált képi eszközt lehet alkalmazni (például a naptár lapjainak pergetését), de ez csak nehézkessé, feleslegesen hosszúvá tenné a filmet, míg valójában keveset nyernénk vele. Arról nem is beszélve, hogy a mai néző számára még így is nehezen követhető a film *cselekmé-*

---

\* Valamennyi kiemelés a szerkesztő műve.

nye, alaposan oda kell figyelni rá, hogy ne vesszen el a történetben. Feltehetően az akkori nézők számára is biztos támpontot nyújtottak az *inzer-tek*. Legfeljebb azért kárhoztathatók a kor rendezői, hogy olyan nyilvánvaló esetekben is éltek ezzel a megoldással, amikor nincs új helyszín vagy nagy időugrás. Például *A föld rabjaiban* a világítással is el tudták volna érni, hogy lássuk, alkonyat van, és hogy egy nap eltelt közben, az is könnyen kitalálható volt. Másik példa *A bánya tilka* c. filmből<sup>3</sup> : a felirat szerint „Másnap reggel elmegy a grófnő”. Ez szintén könnyen kitalálható a nappali fényekből, és az események belső logikájából. Az *inzer* itt is elhagyható. Nem célom eldönteni azt, hogy a szakíróknak igazuk volt-e vagy sem, hiszen inkább a filmelmélet és gyakorlat tendenciái az érdekesek. Megállapíthatjuk viszont azt, hogy éppen a kezdő hipotézisként megfogalmazott probléma, a *redundancia* alacsony foka mozgatja a rendezőket, amikor nem szöveges jelzéseket igyekeznek szövegekkel megerősíteni. Az elméletírók egyik legnagyobb problémája az *inzer*tel, hogy megszakítja a film folyamatosságát. Az általuk elfogadhatónak tartott megoldás az, amikor a felirat az elbeszélés tárgyi valóságában jelenik meg – például levél, plakát formájában. Ezt a magyar némafilm viszonylag ritkán alkalmazta. *A bánya tilka* c. filmben Pietro Rizzi szállását jelzi az épületen elhelyezett nagy méretű „Hotel Italia” cégtábla. Szöveges és nem szöveges képi elemek egészen eredeti jelzésmechanizmusát mutatja a következő megoldás *A föld rabjai* c. filmből: „Boldog órák” – mondja a felirat, aztán a képen Juliette és a herceg ölelkeznek egy díványon ülve. Nyelvi alakzatként tekintve ezt a két képet, azt mondhatjuk, hogy a szövegből hiányzik az alany és az állítmány, míg a képből az időtartam. A kettő egymásutánja viszont képes azt elmondani, hogy a szerelmesek az első időkből sok boldog órát töltöttek együtt.

Másik elég egyszerű eszköz a tér és idő érzékeltetésére a *virázsírozás*. Szinte standard módon használták a színeket akkoriban. A kék például mindig az estét, éjszakát jelölte. A sárga szín ezzel szemben a napfelkeltére utal (pl. *A bánya tilka*). Ez utóbbi filmben ezen túl térbeli elválasztó szerepe is van a *virázsírozás*nak. A bányát a kék és szürke felvételek jellemzik. Amikor Jura először lép ki a napvilágra, éppen egy erdőben találja magát. A kép az addigi kék helyett egyszerűen zöldes színben fürdik. A barnára *virázsírozott* kockák a kastélyban játszódó jelenetekhez tartoznak. A *virázsírozásról* azt mondhatjuk, hogy az időpont megjelenítésére egyezményes jelrendszerként funkcionál, és komoly szerepet játszik a film megértésében. Ennek az az oka, hogy nem szöveges eszközökkel abban az időben nagyon nehéz volt másképp érzékeltetni a napszakot. A felvevőgépek

és a filmnyersanyag érzékenysége nem volt megfelelő ahhoz, hogy valós, a jelenetnek megfelelő körülmények között forgassanak. A díszletben, a kellékekben lehetett utalni a napszakra, például lámpák, fáklyák jelezheték az éjszakát. A helyszín bemutatásához a színezett képkockák kevésbé járulnak hozzá, miután a teret más, később külön elemzendő nem szöveges eszközökkel is meg lehet jeleníteni. A *virázsírozás* a térábrázolásban inkább atmoszférateremtő, a *redundancia* növelésére szolgáló eljárás.

A világítás veszi át később, megfelelő technikai feltételek között a *virázsírozás* szerepét. A világítás a mai néző számára annyira természetes eszközzé vált, hogy a filmet a valóság hű másaként képes elfogadni. Egy *virázsírozott* kép viszont azonnal feltűnik, és figyelmeztet arra, hogy nem a valósággal van dolgunk. A korabeli néző a *virázsírozott* képet találta természetesnek, mert ehhez szokott hozzá. Igazi nehézség akkor adódik a befogadás során, ha sem a világítás, sem a *virázsírozás* nem igazít el a napszokról. A *Leányasszonyban*<sup>4</sup> van egy olyan jelenet, amelyben Dernegy gróf és Veronika bennragadnak a várban, s közben beesteledik. Itt egyik eszköz sem áll a néző rendelkezésére, hogy kitalálja ezt. Érthetetlennek tűnik hát, hogy miért fekszenek le aludni. Semmi más nem jelzi, hogy este van, csak pusztán a jellemző cselekedet.

Természetesen ritka az olyan helyzet, amikor erre semmi más lehetőség nincs. A kellékek, a kosztümök, a díszletek, a külsők segítenek az időbeli tájékozódásban. Fáklyák, nappali vagy hálóruhák egyértelműen meghatározhatják a napszakot. A kellékeknek fontos szerepe lehet abban is, hogy érzékeltessék az *időugrást*. Ritka az olyan eset némafilmen, amikor két egymást időugrással követő jelenet ugyanott játszódik. Ebben az esetben segítheti a nézőt a tájékozódásban, hogy a szereplők más ruhát, más kellékeket viselnek. Az *aranyemberben*<sup>5</sup> fordul elő, hogy Tímár Mihály kétszer közvetlenül egymás után látogat Brazovicsék házába. Hogy ez két külön jelenet, azt leginkább a lányok eltérő viseletéből lehet megállapítani. Szintén *Az aranyemberből* hozható példa arra, hogy a jól megválasztott külső felvételek hogyan tudnak időugrást kifejezni. A Vaskapuban a hajósok először a viharral küszködnek, és ezt a ruhákat fújó szél teszi érzékletessé. A következő akadályt a török ágyúnaszád jelenti a Szent Borbála utasai számára. Hogy a két, ugyanazon a helyszínen játszódó jelenet között idő telt el, azt a vihar elülte, vagyis képi nyelven a ruhákat fújó szél hiánya jelzi. Mégis a kellékek, díszletek, kosztümök, külsők nem annyira az idő, mint inkább a tér kialakításában játszanak döntő szerepet. A teljesen új helyszínnel általában bevezető inzert ismertet meg. A fenti eszközök szerepe a térbeli tájékozódás szempontjából ilyenkor csupán a *redundancia*

növelése. *A bánya titka* c. filmben, amikor egy jelenet az elmeógyógyintézetben játszódik, azt a következő felirat vezeti be: „Az elmeógyógyintézet igazgatója naponta tájékozik Jura állapotáról”. A rendezés ezt azzal erősíti meg, hogy az orvos háta mögötti falon anatómiai ábrák lógnak. Ugyanebből a filmből másik példa. A felirat szerint „Lord Robertson megérkezik Mostarba”. A turbános szolga és a hotel berendezése is a Balkánt próbálja felidézni. *A Karenina Annában* annak a feliratnak illusztrálására, hogy „Anna felépült. Délre utaztak Vronszkijjal.”, egy kertben ülve láthatjuk őket, mögöttük nagy levelű trópusi növény. Nagyobb jelentősége van a díszletnek, ha nem vezeti be felirat a jelenetet. Például *A föld rabjai* c. filmben a kastély és a fogolytábor megkülönböztetése főként a díszletek segítségével történik. A kastélyt tapéta, dísznövény, elegáns székek, függöny, nagy ablakok jelzik, míg a tábor a puszta falak. A díszleteknek és a jól megválasztott külsőknek tehát az új helyszínt bevezető feliratok után *megerősítő szerepük* van, viszont amikor újra visszatérünk az adott helyszínre, és ezt nem jelzi felirat, akkor (a történet ok-okozati viszonyain túl) szinte az egyetlen lehetőséget nyújtják a tér azonosítására.

A belső és külső felvételek azonban eltéréseket is mutatnak a téralkotás szempontjából. Általában a belső helyszín homogén és karakterisztikusabb, mint a külső. A *homogeneitást* a tapéta, az azonos stílusú bútorok, képek stb. teremtik meg, a karakterisztikumot pedig a fent tárgyalt kellékek (virág, anatómiai ábra stb.) adják. Az egységes stílusban berendezett belső helyszínt tehát a különböző jelenetekben különböző beállításból is fényképezhették, mert a néző könnyen azonosítani tudta őket. A külső felvételek esetén azonban ugyanaz a táj- vagy falurészlet más beállításból már nem könnyen azonosítható.

A magyar némafilmek két eljárással kísérleteztek a probléma megoldására. Mindkettő a külső helyszínek felvételeit a belsőkhöz próbálta közelíteni a fenti két dimenzió tekintetében. Az egyik eljárás az, hogy két egymás után ugyanabban a jelenetben ugyanabból a beállításból mutatnak. A helyszín *homogeneitása* és jellemző volta nem változik, de hozzáadódik a beállítás *homogeneitása* és karaktere, és ez együtt elegendő a tér azonosításához. Példa rá *Az aranyemberben* az a részlet, amikor Tímár Mihály, Ali Csorbadzsi és Tímea partra szállnak a kis szigeten, majd ezt követően megérkezik Krisztyán Tódor is. Az eseményeket megjelenítő két képsor ugyanazt a helyet mutatja ugyanabból a beállításból. Ezért aztán Krisztyán kikötésekor elegendő az a rövid felirat, hogy „A fáradhatatlan kopó”. Még feltűnőbb az azonos helyszínek és beállítások használata akkor, amikor a film ugyanazt az utat követi végig kétszer egymás után. A *Szulamit* című

filmben<sup>6</sup> a címszereplő útját a kúthoz pontosan ugyanazok a képek jelzik, mint amikor aztán Absolon hazaviszi a lányt. A két példa a korszak némafilmjének két jellegzetes vonására mutat rá. Egyrészt arra, hogy a rövid jeleneteket legtöbbször egyetlen beállításból vették fel, másrészt arra, hogy a kamera még nagyon kicsit tudott csak mozogni. Ha tehát az egyetlen beállítás egész más hátteret mutatna, mint a korábbi, akkor a néző csak sejtethné a táj hasonlóságából, hogy ugyanott járunk. A szereplők útját szintén nem lehetett végigkövetni a kamerával, ezért a rendező csak egy-egy jellemző részletet választott ki, amit második út esetén aztán megismételt. A másik eljárás az, hogy a rendező valamilyen nagyon jellemző tájképi elemet vagy épületet, tárgyat minden egyes, azonos helyszínen játszódó jelenetben belefoglalt a képbe. Ez egyfajta *sűrítés*, hiszen a kevésbé karakterisztikus külső helyszínből a film kiemelte a legfeltűnőbbet. A *Hegeyek alján* című filmben<sup>7</sup> például a malomkerék ad ilyen támpontot. Természetesen a belsőket sem mindig fényképezték változatos beállításokból. A *Mire megozónulunk* c. filmben<sup>8</sup> például Lóránd szobáját csak egyetlen pozícióból mutatják. Ebben azonban nem a térábrázolás nehézségei, inkább az játszik szerepet, hogy egyszerűbb és olcsóbb egy szobának csak egy vagy két falát kiképezni, a szobát berendezni, és aztán minden ott játszódó jelenetet egy beállításból felvenni.

A tér- és időszervezés talán legfontosabb eszköze a vágás és illesztés. Először azt nézzük meg, hogy milyen vágástechnikákat használtak a korban a jelenetek illesztésére, és ezek milyen tér- és időszervező jellemzőkkel bírtak.<sup>9</sup> A magyar némafilmekben (legalábbis a fennmaradtak között) az *illesztő vágás* (*match cut*) és az *ugró vágás* (*jump cut*) volt főként használatos. Az illesztő vágás esetén az idő folyamatosan telik a két beállítás között, és a két tér is folyamatosan kapcsolódik egymáshoz. Az illesztés fő szempontja az, hogy ha az alak a kép jobb oldalán ment ki, akkor a vágás után bal oldalról jöjjön be. Főként belsőket játszódó jelenetekben éltek vele, amikor a szereplő az egyik szobából átmegy a másikba. A *Karenina Annában* gyakori ez a megoldás. Azonban éppen ebben a filmben több alkalommal megtévesztő az illesztő vágás használata. Az egyik jelenetsorban Levin előbb Kareninnal beszél, kimegy a kép jobb oldalán, balról belép Annához, aki elküldi Vronszkijhoz. Levin „jobb hátul” kimegy a képből, aztán „bal hátul” megérkezik Vronszkijhoz. Ez a vágástechnika azt sugallja, mintha a három szoba egy házban lenne és egymásból nyílnának, és mintha idő sem telt volna el a jelenetek között.

Az ugró vágás esetén *ellipszis*<sup>10</sup> jön létre. Az időbeli és térbeli megkö-  
töttség sokkal kisebb, mint az illesztő vágás használatakor, ezért a filmek

kompozíciójának kialakításában nagyobb szerephez jutnak. A film ritmusát nagy mértékben az ugró vágások rendszere befolyásolja. Nézzük meg, hogy működik ez az utazások bemutatásánál. A kamera mozdulatlansága miatt a szereplők útját csak egyes állomások felvillantásával lehet bemutatni. Nemcsak a technikai nehézség az oka ennek, hanem az is, hogy felesleges is lenne végigkövetni ilyen hosszú eseménysort. Viszont a megjelenítés finomsága nagyon különböző lehet. A *föld rabjaiban* a Táscentbe utazást két jelenettel elintézi a rendező. A bevezető feliratot és az induló kocsit mutató képet rögtön a kastélyudvarra befutó kocsi képsora követi. Itt tehát a rendező pusztán jelezni akarta az eseményt, és megismertetni a nézőt a térbeli-időbeli viszonyokkal. A mű kompozíciója szempontjából azonban a két jelenet túl rövid, kis zökkenő keletkezik. Ennél sokkal rövidebb kocsitaut *A bánya tülka* c. film sokkal több felvétellel ábrázol. Ezzel azt az érzelmi tartalmat is meg tudta jeleníteni a film, amit Éva számára a hosszú kolostori életből való hazatérés jelent. Mint az előző példa mutatja, a magyar némafilmen nem mindig határozták meg ilyen biztos kézzel a film ritmusát. Tele vannak a filmek hosszú, egy beállításból felvett jelenetekkel, amelyeket sokkal hamarabb meg lehetett volna vágni, másfelől gyakran annyira rövid ideig láthatunk egy képet, hogy szinte felfogni sem lehet a látványt. Példa erre a *Karenina Anna* rövid részlete. A felirat után, melyen körülbelül az áll, hogy Anna találkozott a pályaudvaron Vronszkaja grófnővel, egy pillanatra felvillan az állomás képe, s máris jön az újabb felirat. A megértés nehézsége fokozódik, ha ilyen nagyon rövid jelenetekből hirtelen sok követi egymást. Sajnos, a magyar filmalkotók a rossz ritmusú vágással sokat rontottak filmjeiken.

Az átfedések vágás képi *redundanciát* hoz létre azzal, hogy ugyanazt az eseményt többször is megmutatja különböző beállításokból. A korai némafilmen gyakori megoldás volt, a korabeli szakirodalom is foglalkozik vele, ám a fennmaradt filmekben csak ritkán fordult elő. A *Tegnap* című filmben<sup>11</sup> például úgy tűnik, a kalapácsos ember kétszer fenyegeti meg a másikat. Valójában ugyanazt az eseményt kétszer, két különböző beállításból láthatjuk. Valószínűleg a korszak filmes köznyelvének része volt, és a nézőket nem zavarta ez a fajta vágás. A filmelmélet azonban problémát látott benne. Mint Wolfram Elemér írja [*A filmdráma...* c. könyvében], nem logikus, hogy egy eseményt kétszer mutasson a film. Ha ugyanis kétszer látjuk ugyanazt, akkor kiesünk abból az illúzióból, hogy a valóságot látjuk, egyszeriben feltűnik a film mint közvetítő közeg. Túl messzire vezetne, ha az átfedések vágást történetileg vizsgálnánk, de érdemes megemlíteni – és ez nyilván összefügg Wolfram magyarázatával –, hogy a

húszas években, amikor a némafilm már általában nem élt ezzel a megoldással, a szovjet avantgárd filmekben gyakran találkozhatunk vele.

*Váltakozó vágással* (*cross-cutting*) is éltek már a magyar filmalkotók ebben a korszakban. Ez az eljárás egy időben, két különböző térben lezajló eseményeket jelenít meg. A *Szulamit* c. filmben a belsőben Absolon és Abigél jelenete folyik, miközben a külső felvételeken a címszereplő a kút felé halad. A váltakozó vágás legtöbbször a feszültség növelését szolgálja. Az előbbi példában is ki lehetett volna kerülni az egyidejűséget más jelenetezéssel. Mivel azonban a filmi elbeszélőmód már bevett filmnyelvi fogásként használta, bizonyos dramaturgiai feladatot láthatott el. Gyakran szoktak élni vele üldözési jelenetekben, illetve a film vége felé, az izgalom végsőkéig fokozása céljából. A korszakból fennmaradt egyetlen magyar detektívfilm, *A bánya títka* egyesítette a két felhasználási módot. Közvetlenül a bonyodalom megoldódása előtt párhuzamos képsorok mutatják egyrészt Pietro Rizzi útját, másrészt az őt üldöző lordot. A váltakozó vágás eredeti dramaturgiai szerepét a *Karenina Anna* mutatja be. A film elején egymás után láthatjuk a trojkaverseny illetve a vonat képeit. A feliratokból tudjuk, hogy a verseny Moszkvában van, és hogy Anna is oda utazik, ezért ez a vágás Anna és Vronszkij találkozását készíti elő. A montázs vége természetesen az, hogy a vonat és Vronszkij is megérkezik a pályaudvarra.

Miképpen járul hozzá a vágás a tér felépítéséhez egy jeleneten belül úgy, hogy az adott helyszínről, az ott található emberekről, tárgyokról készült felvételeket helyesen elrendezve kialakítja az egyes emberek, tárgyak egymáshoz viszonyított térbeli helyzetét? A szokásos eljárás új jelenet esetén az, hogy először a film egy eligazító totál képet ad, majd ezután közeliket mutat a fontosabb mozzanatokról. Jó példa erre az elterjedt megoldásra a *Karenina Anna* báljelenete. Először távolban látjuk a táncoló vendégeket, majd vágás után kistávolban Annát mutatja a kamera, amint a lépcsőkön jön le a terembe. Ismét az előző, távoli beállítás következik, de már a kép előterében van Anna, és Vronszkij felkéri őt táncolni. Anna és Vronszkij tánca *second planban* látható ezután. Ritkábban alkalmazták azt a bizonytalanságot, feszültséget keltő eljárást, hogy először közeli felvételeket látunk és csak aztán *totált*. A *Leányasszony* elején előbb a kislányt mutatja a kép félközelpben, aztán az alvó nevelőnőt, és csak utána jön egy féltávol a nevelőnőről majd a kislányról. Ebben az esetben azért ki lehet találni, hogy egy szobában vannak mindketten. Előfordulhat az is, hogy a *totál* teljesen kimarad. A teret illetően csak a történet logikájára, elbeszélői sémákra és feltételezésekre építünk. A magyar né-

mafilmen ez nem a szándékos elbizonytalanítást szolgálta, inkább csak egyszerűbbé tette a felvételkészítést. A *Hegyek alján* című filmben felváltva mutat a kamera egy szobát, amelyben egy férfi próbál elcsábítani egy tiltakozó nőt, és egy ablakot, amelyen keresztül egy másik férfi kintről befelé néz. A jelenet végén az ablakon át bámuló férfit kívülről láthatjuk, amint éppen elrohan a háztól. Sejthetjük, de egészen biztosak nem lehetünk benne, hogy a három ember egy térben van.

Ez a példa átvezet minket egy újabb térformáló eljáráshoz. Honnan sejthetjük egyáltalán, hogy a három ember egy helyszínen van? Az a konvenció segít bennünket, hogy ha a kamera egy embert mutat, aki egy irányba néz, akkor az utána következő kép általában azt engedi láttatni, amit az ember figyelt. Váltakozó vágással ez még egyértelműbb jelzéssé válik. Ezt az egyezményes jelet tehát már ismerte és alkalmazta a magyar némafilm ebben a korszakban. Nem finomította még viszont odáig, hogy azzal is könnyítse a térbeli tájékozódást, hogy a szereplők tekintetét olyan irányból vegye fel a kamera, amely megfelel egy képzeletbeli néző szemszögének. *Mai terminológiával azt mondhatnánk – hozzá kell tenni, hogy igazságtalanul* –, úgy tűnik, hogy a magyar némafilmekben többször is *blickzárt*\* követtek el az alkotók. A *Hegyek alján* című filmben az egyik képsorban először ölelkező párt látunk, aztán egy másik képen egy öltönyös férfit, amint balról jobbra néz. Ez eddig azt jelzi, hogy az öltönyös a párt figyeli, és a tekintet iránya a mai néző számára még azt is sugallja, hogy a férfitől jobbra ölelkezik éppen a pár. Vágás után ismét a párt láthatjuk, ám a férfi jobb oldalról lép be a képbe. Kicsit más jellegű *blickzár* a *Kavenina Annában*, hogy a lóversenyen előbb a lovakat látjuk a képen jobbról balra futni, aztán szemből Annát, aki távcsövén a lovakat nézi, ám a feje szintén jobbról balra mozog. A konvenciók szerint az első képsort Anna szemével látjuk, a másodikon egy képzeletbeli megfigyelő szemből figyeli Annát. Akkor viszont Annának ellenkező irányba kellett volna fordítania a fejét. Tulajdonképpen a szereplők tekintetének bemutatása váltakozó vágással történik, ami gyakran, mint ebben a példában is, időbeli átfedést hoz létre. Mégis, a legtöbb esetben a rendezők betartották a nézésirány szabályát, ami arra utal, hogy ez a konvenció már kezdett kialakulni a magyar filmkészítésben.

A korai némafilm ritkán *akronomologikus*. Jól példázza ezt Jókai regényének, *Az arany embernek* a feldolgozása. A regény ugyanis a Szent Borbála fedélzetén a Vaskapunál kezdődik. Korda Sándor filmje viszont megjele-

\* A nézési irány koordinálásában bekövetkező zavar. (A szerk. megjegyzése.)

níti Ali Csorbadzsi előtörténetét a kegyvesztettségétől kezdve. A film ki-egyenesíti az irodalmi mű időbeli kanyargásait. Mindez azért van, hogy az alkotók kikerüljék a múlt és a jövő megjelenítésének nehézségeit. Néha használtak csak *flash-backet* a magyar némafilmen, *flash-forwardot*\* pedig egyáltalán nem [?]. Tulajdonképpen *flash-backre* is csak olyan példát tudok felhozni, hogy korábban megtörtént és a filmen előzőleg bemutatott eseményt a szereplők elmondanak valaki másnak, vagy felidézik magukban. Az előbbire példa a *Hegyek alján* című filmben szerepelt amikor a pásztorfiú elmeséli egy lánynak, hogy miképpen mentette meg a szikláról lezuhant férfit. Váltakozva láthatjuk az elbeszélés szituációját, illetve pontosan ugyanazokat a képeket, amelyekkel korábban a film bemutatta a fiú mentőakcióját. Az utóbbi az *Aphrodité*-ben<sup>12</sup> fordult elő. Juliette, miután sok-sok év után újra találkozik Giovannival, felidézi magában közös történetüket, és ezt úgy mutatja be a rendező, hogy a film korábbi képsoráiból emel ki néhányat. A múlt és jövő felidezésére még nem alakultak ki azok a jelzések, amelyek *egyértelművé* tehetnék, hogy kilép a film az elbeszélés idejéből.

Végül arról a néhány sajátos technikai megoldásról esszen szó, amit felhasználott még a némafilm az időjelzésére, de amelyek a hang megjelenésékor szinte teljesen eltűntek a filmnyelvből. Az egyidejűség ábrázolására alkalmazták az *osztott képmézőt*. A *Leányasszony* egyik jelenetében a kép nagy részén George, a zeneszerző ül beteg kisfia ágya mellett, miközben a jobb felső sarokban új operájának bemutatója zajlik éppen. Az időmúlás érzékeltetésére gyakori mód a *le- és felblende\*\**. A *Leányasszonyban* Dernegy gróf és Veronika egy ódon várromban együtt kényszerülnek aludni. A napszakot nem tudja a film bemutatni, de hogy idő múlik el (és az alvásból kitalálható, hogy egy egész éjszaka), azt a *leblende* majd a *felblende* teljesen világossá teszi.

A magyar némafilm a tér- és időbeli szerkezetek kialakításában az egyetemes filmművészettel párhuzamosan haladt ebben a korszakban. (Természetesen a filmalkotásban a tér- és idő ábrázolása szinte egyáltalán nem mutat nemzeti sajátosságokat. Sokkal jobban lehet kötni mozgalmakhoz, de ebben a korban azok még nem alakultak ki.) A magyar filmművészet ebben a korszakában már képes a többszálú, bonyolultabb történetek ábrázolására, de a *linearitást* ritkán bontja meg. A fő oka ennek

\* Hátra (a múltba), illetve előre (a jövőbe) tekintés. (A szerk. megjegyzése.)

\*\* A felvevőgép blendéjének zárása, illetve nyitása révén felerősödő elsötétülés, illetve kivilágosodás. (A szerk. megjegyzése.)

az, hogy a tér- és időábrázolás konvenciók, jelek sokaságát dolgozta ki, ezekkel a különböző történetszálakat össze tudja fűzni, de még nem alakultak ki azok a megoldások, amelyek az örök jelenből kiszakíthatnák a filmet●

### *Jegyzetek*

- 1 Rendezte Békeffy László. Készült 1917-ben.
- 2 Garas Márton, 1918
- 3 ifj. Uher Ödön, 1918
- 4 Deésy Alfréd, 1918
- 5 Korda Sándor, 1918
- 6 Illés Jenő, 1916
- 7 Balogh Béla, 1920
- 8 ifj. Uher Ödön, 1918
- 9 A vágással kapcsolatos, általam használt terminológia Joachim Paech *Irodalom és film* című munkájából származik, amely könyvből a *Filmspirál* 3. és 4. száma közölt részleteket.
- 10 Az ellipszis fogalmát Bordwell értelmezésében használom. (Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmen*; Magyar Filmintézet; 1996.)
- 11 Lázár Lajos, 1919
- 12 Deésy Alfréd, 1918

## elemi KÉPTAN elemei

### A hangosfilm születése

„Vajon mi az oka annak, hogy éppen akkor, amikor a némafilm – a montázs-technika tökéletesítésének köszönhetően – elérte már-már tökéletes, de mindenképp legfejlettebb formáját, amikor – a korszakban használatos kifejezésekkel élve – 'a képek zenéjévé' válva az 'irodalommal egyenrangúvá' nemesedett, a hangosfilm egy csapásra idejétműlttá tette a másfél évtizeden át finomított kifejezésformát, amelyről hívei oly büszkén állították, hogy képes nélkülözni a beszédet.”<sup>52</sup>

Nem véletlen, hogy a hangosfilm Hollywoodban győzedelmeskedett és nem egyebütt. A montázs – Griffith filmjeit kivéve – Hollywoodban sosem tudott gyökeret verni. Az amerikai filmipar tudatosan utasította el a montázs elvét és gyakorlatát, mert ellentétben állott a Hollywoodban érvényben lévő cselekménylogikával. A hangosfilm pártfogásba vétele nem az amerikai filmipar fejlődé iránt tanúsított érzékenységre utal, sokkal inkább arra a konkurenciaharcra, amely a különböző gazdasági érdekcsoportokat szembeállította egymással.<sup>53</sup>

Valóban figyelmet érdemlő kérdés, hogy az első hangosfilm átütő nemzetközi sikerét a közönségnek a technikai újdonság iránt tanúsított érdeklődése magyarázza-e, avagy egy korábbi, de nem feltűnő hiányosság hirtelen jött és látványos felismerése, tudatosulása, sőt a tudatosulás vágya indokolja-e? A hang hiányát igazán nem érezte a némafilm nézője, hisz sosem látott/hallott hangosfilmet – ezen még a feledtetés ügyetlen kísérlete (zongora, zenekari vagy lemez-kíséret) sem változtatott –, de amint megízlelte a hangosfilmet, többé nem fogadta el a hang helyettesítésére szolgáló próbálkozásokat. Nem kutatták, és ezért nem tudjuk, valójában mi váltotta ki a hirtelen igénymódosulást, növelte oly mértékűvé a keresletet, hogy a filmipar nem várt tovább a hangosfilm piacra dobásával, hiszen a hangrögzítés és reprodukálás tudományos szempontból megalapozott, technikailag kivitelezhető eljárása 1910–1915-től rendelkezésre állott.<sup>54</sup>

A húszas éveket a némafilm egyre finomodó, mind tökéletesebb nyelvezetének széleskörű felhasználása és már-már osztársadalmi méretű elismerése jellemezte. A filmnyelv – ahogy a leglelkesebb hívei nevezték – védelmezői, miként e neologizmus mutatja, a szóösszetétel mindkét tagját egyenértékű elemnek tekintették. Úgy vélekedtek, hogy a film éppen oly árnyalatokban gazdag kifejezésre képes, mint az írott-beszélt nyelv.

Jóval mások előtt felismerték azonban azt a veszélyt is, amelyet az új kifejezési forma számára a beszéd (a hang), és annak egyenes következménye, a hangosfilm jelentett.

Azt hinnők, a némafilm nélkülözötte a beszédet. Holott nem, csupán ez a beszéd nem hallatszott, hanem látszott. Bevallatlan elismerése volt ez annak, hogy egyedül a nyelv képes mindenről informálni. Ráadásul a némafilm sok esetben épp oly bőbeszédű volt, mint később a hangosfilm.

Nemcsak a filmben, de a film körül is ilyen zajt csaptak. A filmtörténet egyetlen más korszaka sem dicsekedhet annyi kiáltvánnyal, programnyilatkozattal, pártatlan esztétikai elemzés köntösébe bújtatott szélsőségesen egyéni hitvallással, mint ez az időszak. A célpont a szó, a beszéd volt. Mivel utóbbi még nem épült be magába a filmbe, csupán ennek lehetősége látszott mind valószínűbbnek, a rendszeres támadás ellenére inkább fokozta, mint csökkentette az iránta mutatkozó érdeklődést. Mindazok – így Jean Epstein, René Clair, Louis Delluc és a *tiszta film* legelszántabb védelmezője, Germaine Dulac –, akik egyéb kérdésekben ellentétes nézeteket vallottak, egyben megegyeztek: rettegtek – mert fenyegette őket – a hangosfilmtől.

A nyilatkozatok, cikkek hangvétele szenvedélyes, szerzőik elfogultak, de sok részízgagságot megfogalmaztak. A filmből látszólag hiányzó nyelv jelentőségével mindezek ellenére maguk is tisztában voltak. Elsősorban a feliratokat<sup>55</sup>, a színészi játék túlzásait vették célba.

Már ekkor is zavarta a film nézőjét a színész hangsúlyozott gesztusa, torzító mimikája, amelyet egyáltalán nem indokolt a hang hiánya, még kevésbé a színháztól örökölt játéktílus elterjedése a filmen. A színész ösztönös törekvése volt, hogy a hiányzó beszédet, a szóbeli kifejezést gesztusokkal (*gesztusnyelvvvel*) helyettesítse. Nemcsak azt akarta mozdulataival elmondani, ami a szavakban benne foglaltatott volna, hanem *ahogy* a szavak (pontosabban a hangsúly, a kiemelés) tolmácsolták volna azt.

A film így olyan gesztusnyelvet alakított ki, amely a beszélt nyelvet helyettesítette, és amelyben minden mozdulatnak, minden arckifejezésnek mondatokban meghatározható, a *mondattal egyenértékű* (egységnyi) jelentése volt. Ez a torz – mert túlzó – gesztusnyelv mindennél jobban arra – a beszéd hiányára – irányította a figyelmet, aminek feledtetésére kitalálták.

Nem tévedtek tehát azok, akik a némafilmet túlságosan „beszédeseznek” vélték. Hangot adtak a bennük munkáló szorongásnak, és eközben mélyebb igazságra leltek. Félték a nyelvtől, hisz akkor, amikor gondolataikat fogalmazták, amikor a filmet egymást követő képek nyelveként képzeltek el, valójában (akaratlanul) egy megjelenésében attól eltérő, de lényegében azzal egyező, nyelvi jellegű tevékenységben vélték fellelni a film valódi mozgatóerejét. E gondolat nem tudatosult bennük (hisz koruk részesei

és nem később élő krónikásai voltak), de írásaik mélyreható elemzéséből kiderül ez a mechanikus nyelvkoncepció, amelynek röviden összefoglalható lényege: a beállítás a szóval, a képsor a mondattal egyenértékű; a képekből (mint szavakból) képezzük a képsorokat (mint mondatokat).

A saját gyakorlatán eltöprengő, vagy mások munkáját értékelő „elméletalkotó” ezzel – szándékával meglepő ellentétben – ahelyett, hogy a magasba emelte volna, sárba rántotta a filmet. Olyan összehasonlítás alapra helyezte, ahol csak alacsonyabb rendű volta, nem pedig magasabbrendűsége derülhetett ki. A kifinomult, évezredek alakította kifejezőmóddal összehasonlítva még szembetűnőbbé válik a némafilm hiányossága. Egyetlen lehetőség a némafilm kimunkálatlanságának elismerése lett volna – ha már mindenáron összehasonlításba bocsátkoznak –, erre azonban nem akadt példa.

Azok közül, akik korán megértették, hogy a hangosfilm merőben más, mint a néma; hogy nem egyszerűen a képről és hangról van szó, hanem egy új kifejezési formáról, az első helyen Marcel Pagnol állt.

„1930-ban, a *Le Journal* című lapban közölt cikkemben jeleztem a hangosfilm érkezését, és megjósoltam diadalát. Jeleztem a némafilm halálát, egyben a színház halálát. (...) A némafilm, mozgóképek segítségével, egy komikus vagy drámai történetet mesélt el. Legnagyobb hátránya az volt, hogy mindezt beszéd nélkül kényszerült elmondani. (...) A némafilmalkotók (...) fokozatosan lemondtak a mozdulatok nyelvéről és más módon próbálták kifejezni magukat.

Voltak, akik azzal próbálkoztak, hogy a vászon mögött egy beszélőt rejtettek el, aki magyarázta az eseményeket. Ez az eljárás csekély sikert aratott, és hamar felváltotta a filmbe ékelt felirat. A felirat sem volt túl tökéletes megoldás. (...)

Évek munkája és néhány zseniális alkotó (...) művészetet teremtett. (...) Mikor e művészet kiteljesedett, Amerikában megszületett a hangosfilm.”<sup>56</sup>

Pagnol megnyilatkozása ritkaságszámba ment. Az elméletalkotók többsége nem módosította korábbi véleményét. Nem a *látható* hangosfilmből, hanem egy feltételezésből indult ki. Amikor mégis kinyitották a szemüket és fülüket, már nem a hangot magát, hanem felhasználásának helyességét vonták kétségbe. Reménykedtek, hogy a hangosfilm csak múló divat; hogy a hangot nem a valóságérzet erősítésére, hanem csak öncélúan használják fel.<sup>57</sup>

Érdekes az az elméleti kísérlet, amely a hang tartományán belül végez el értékmérő megosztást. A hangot nem *en bloc* utasítja el, csupán a *beszédet* véli feleslegesnek. A zene, a zajok és a zörejek – kiváltképp, ha megfelelően használják őket – jelentősen gazdagíthatják a filmi kifejezés registerszterét.<sup>58</sup>

„Kitaláltak tehát egy neveléses szörnyet, a hang nélküli hangosfilmet, amely teli volt ajtónyikorgással, kanálcsörömpöléssel; amely nyugótt, kiabált, nevetett, sóhajtozott, zokogott, de sosem beszélt. Elmagyarázták nekünk, hogy 'ez az igazi film', bár mi jól tudtuk, miért maradt néma leányuk. Mert nem tudták szóra bírni. (...) A némafilm sajátos technikája, amely a beszéd kiküszöbölésén alapult, nem követhető a hangosfilmben. E törvényszerűséget más formában is megfogalmazhatjuk: minden olyan hangosfilm, amely hang nélkül is vetíthető és mégis érthető marad, nagyon rossz hangosfilm.”<sup>59</sup>

A hangról és a hangosfilmről folytatott elméleti vita múlandó időtöltésnek bizonyult, hívők és hitetlenek szűk körére korlátozódott. A valóság kiábrándítóan egyszerű volt. A hangosfilm megszületett és jó egészségeknek örvendett. A némafilm haldoklott és rövid távon halálra volt ítélve.

A hang természetes könnyedséggel vette át a hatalmat a filmiparban, szinte észrevétlenül, miközben folyt a vita. A hang már tényszerűen jelen volt, de még mindig vitatták létjogosultságát. Magyarázták, hogy a film lényegén mit sem változtat, hogy a filmi ábrázolás törvényszerűségei, a film építkezésmódja változatlan marad a hang megjelenése ellenére. A jó hangosfilm mindenekelőtt jó némafilm, és a hang csak egyike a film tökéletesítésére irányuló felfedezéseknek, jóval csekélyebb értékű találmány, mint a filmet forradalmasító *nagyközele* alkalmazása.

A hang bevezetése kétségtelenül közelítette a filmet a színházhoz, az elméletben viszont épp az ellenkezőjének bizonyítása kísérleteivel találkozunk. A különbséget a beszédnek a színházban illetve a filmen betöltött funkciójában vélték fellelni. A beszéd (a szöveg) a színházban lényegmeghatározó: a cselekményt szavakban tárják a néző elé, szavak nélkül nincs színház. A filmben ezzel szemben a beszéd csak egyike a lényegi összetevőknek, szerepe bár fontos, nem nélkülözhetetlen, mivel a film képekben ábrázol. Jelentős, megkérdőjelezhetetlen különbség. A szó azonnal mond valamit a nyelvet értőnek, a képet, a zenét, a zajt viszont magyarázni kell. A jelentés felfogásának, a nyelv értelmezésének folyamata olyan természetes a konstruált szemiotikai rendszerekben, mint magában a nyelvben, az előbbiek nem alakíthatók olyan könnyen, mint az utóbbi. A dialógus – vélték a némafilm elméletalkotói – sosem illeszkedik szervesen a filmbé, kissé többet mond mindig a kelletnél. A szöveg nem idomul alázatosan a film szerkezetéhez, hanem mindig az előtérbe tolakszik. Nem magából a filmből szól, hanem a film előtt szól. A képek, a zene, a zajok harmonikusan illeszkednek a film egészébe, annak anyagát képezik. A szöveg sosem.

A szöveg szerepéről vallott nézeteiben talán Marcel Pagnol volt, aki a legkevesebbet tévedett ebben a kritikus időszakban, amikor nagyon nehéz volt egyáltalán nem tévedni. Sokan elfogadták a beszédet mint szük-

séges rosszat – a kevésbé rossznak látszó hangeffetusok mellett, arra gondolván, hogy minimálisra redukálhatják jelenlétét –, kevesen – mint Pagnol vagy Clair – néztek szembe azzal a ténnyel, hogy a hang nemcsak zajokból és zörejekből áll, de magával hozza a beszédet, amitől nem félni kell, hanem élni vele.

### A beszéd funkciója a filmben

A hang nemhogy szegényített volna, ellenkezőleg, gazdagította a filmi kifejezést. Az a valóság, amely a hangosfilmről tekintett le a nézőre, jobban hasonlított a ténylegeshez, mint az, amelyet korábban a némafilmből megismert.

Azok, akik a film sajátosságának elvesztésétől féltették a hangosfilmet; akik előtt az első évek néhány túlzó, majd teljesen a dialógusra épülő, lefényképezett színháza állt rémítő példaként, a bőbeszédűség mellett a hangosfilm pleonazmusokra épülő – azaz képen és hangban ugyanazt ismétlő – szerkesztésmódját kifogásolták. Ellenszerét, az ún. *aszinkronitásban* avagy *a kép és a hang ellenpontozásában* vélték felfedezni. Amit a kép megmutat (vagy megmutathat), a hangnak nem szabad megismételnie, legfeljebb sejtetnie. Mindenképpen kerülni kell azonban, hogy a kép és a hang ugyanazt mutassa, illetve mondja. Ez az elv – *ad absurdum* – oda vezetett, hogy a legindokoltabb esetben sem használtak szinkronhangot, attól tartván, hogy a fent említett hibába esnek. Kerülték például, hogy valakit beszéd közben mutassanak, vagy egy autó képét, amint robajjal elhajt, esetleg fékcsikorgással megáll.

Az aszinkronitás kétségkívül érdekes megoldásokat eredményezett, de ha szabályt csinálnak egy eljárásból vagy „találatból”, az csak mesterkéltséget eredményezhet és eredményezett is.

A látvány és a hangzás sem a filmben, sem a valóságban nem választható el egymástól „általában”, csak esetenként. Az ismétlődések utáni hajszá értelmetlenségét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ezek a pozitív vagy negatív esetek – százalékos arányban – épp annyiszor fordulnak elő a valóságban, mint a filmekben. Azok, akik a kép és hang ellenpontozása mellett kardoskodtak, valójában *elutasították* a hangot.

A kérdést – vélte Jean Mitry – rosszul teszik fel azok, akik a kép és hang szinkron vagy aszinkron alkalmazásáról vitáznak. A lényeg a kettő szerves kapcsolata. A film folyamatosságát – az esetek jelentős százalékában – a kép biztosítja, megértéséhez azonban a hang is szükséges. Így különbséget kell tennünk az ún. *színpadi dialógus* és az ún. *valós dialógus* között.

A színpadi dialógus – miként neve is jelzi – a színpadi művekre jellemző beszédmód. Benne *szavakban* bontakozik ki a mű cselekménye. A valós dialógus, amely mind az életben, mind a filmben mindig egyedi, nem-

csak jelentéshordozó, de egyben kifejező is. Nemcsak az a lényeges benne, amit mondanak, hanem az is, ahogy mondják. Az *ahogy* néha többet árul el, mint az *ami*, sőt azt is elárulja, amiről nem akarunk tudni, beszélni. A szereplő önmagáról fest képet beszédével. Az, amit rejtteni akar, éppúgy jellemző rá, mint az amiről beszél. Ez a fajta beszéd – jellemző-e rejét tekintve – egyenértékű a szereplő arckifejezésével, mozgásával, öltözködésével, környezetével.

A film a jelenségvilág művészete – vallotta híressé vált előadásában a fenomenológus filozófus, Maurice Merleau-Ponty<sup>60</sup> –, amely más művészetnél érzékletesebben él a beszéd *kifejezőerejével*, anélkül, hogy lemondana a színpadi dialógusban rejlő másfajta közléslehetőségről. Akad olyan cselekménytípus, amely nemcsak igényli ezt, de hitelesíti is egyben. Az életben számos olyan helyzet adódik, amelyben egyedül a szó képes fényt deríteni a történetekre, a jellemekre, és amelyekben természetes egyszerűséggel hangzik el az ún. *színpadi dialógus*.

A szöveget érintő lényeges különbség film és színpadi mű között abban keresendő, hogy az utóbbinak van szövege, az előbbinek nincs, ha elfogadjuk a szöveg-fogalom szigorú értelemben vett jelentését: folyamatos, önmaga magyarázatául szolgáló, szerves egység. A filmben szöveg helyett szövegrészetek (töredékek) hangzanak el. Folyamatos, az egész filmen áthúzódó, elejétől végéig szóló egyetlen egyben sincs, míg a színpadi műre épp ez jellemző, anélkül nem létezik.<sup>61</sup> A rendező a beszéddel dolgozik és nem a szöveggel.

A színpadi szöveg *ige*, mindentől független, belőle fakad a darab, a cselekmény. A szöveg teremti a színházat, amely nem támaszkodhat a szegényes díszlet illúziókeltő erejére (mivel épp ez hiányzik belőle), míg a filmet nem a szöveg teremti (ez utóbbi csak része, igaz, fontos alkotóeleme); a valóság látszatát, a majdnem igazi világot a képek hozzák létre.

André Malraux nem két, hanem három fajta dialógust különböztet meg. A bevezetésben elhangzó dialógus funkciója, hogy a nézővel megismertesse a kiinduló helyzetet, tájékoztasson annak összes adalékáról. A színpadi mű előszeretettel él ezzel a fajta párbeszéddel, a film (és a regény) azonban ritkán, hisz mindkettő megeleveníti a helyzetet. A jellemábrázoló dialógusban a szereplő önmagát fedi fel, ezt nevezi Mityr színpadi dialógusnak. A két teoretikus ellentmondásba kerül azonban, mert Malraux azt állítja, hogy nem él vele sem a színpadi mű, sem a film, hiszen mindkettő megmutatja a szereplőt, árulkodhat (megjelentetésével) jelleméről. Mityr viszont igen nagy jelentőségűnek tartja ezt a fajta párbeszédet a filmben is, pontosan azért, mert a szereplő jellemére utal, más módon, mint az egyéb szövegtípusok. Az *elhangzó szöveg*, az emberi zaj jellemábrázoló erejével nincs ami felérne – vallja, és sokan egyetértenek vele e kérdésben. Végül a harmadik típus (: a színpadi dialógus)

Malraux-nál is ugyanazokkal a jellemzőkkel bír, mint Mitry-nél. Malraux utal rá, hogy a filmben ez a típus időleges (azaz időről időre jelentkezik csupán) és nem folyamatos, mint a színpadon.

Minden színpadról elhangzó szöveg mindenkor párbeszéd, míg a filmben (és a regényben) háromféle szövegtípus is van: 1) a szereplők szájából elhangzó szavak (ezt nevezik *párbeszédnek*); 2) a szereplők elrejtett érzéseit tolmácsoló szavak (: belső *monológ* avagy a filmben egyes szám első személyben elhangzó szavak); 3) az alkotó „hangja” (a cselekményt kísérő „személytelen hang”), amely lehet töredékes (időről időre felhangzó), de végig is kísérheti a filmet, éreztetvén, hogy a beszéd kibocsátója irányítja az egész (fiktív) történetet, ez a világ az „ő” világa. A hang teljesen és visszavonhatatlanul a valóság másává tette a filmet. Mivel természetes, hogy az életben az emberek beszélnek, a film pedig az élet tükre, logikus, hogy a filmek szereplői is beszélnek.

Ez igaz, de *hogyan* beszélnek? A filmben elhangzó szavak kezdettől természetesebbnek tűntek, mint a színpadról elmondottak. A színpadi művel szemben, amelyben mindig és minden szereplő szájával a szerző beszél, a filmben más és más módon nyilatkozott meg egyik vagy másik film szereplője. Nincs többé magától értetődő, azonos beszédstílus. A nyelvet meg kell dolgozni, ahogy a képeket, mert osztályhovatartozást, akcentust, a nyelvismeret fokát egyaránt ki kell fejeznie a szereplő beszédének.

„A színházban Sarah Bernhardt-ról elhiszem, ha mondja, hogy ő Phedra. Ha egy modern darabban szerepel, és azt állítja, hogy ő Sarah Bernhardt, azt is elhiszem neki, de így is, úgy is tudom, hogy Sarah Bernhardt-ral van dolgom.”<sup>62</sup>

A filmben sem egyik, sem másik esetben nem ő, hanem (távollétében) árnyképe nyilatkozik, minden film a képzelet szüleménye. „A film jelentéshordozó rétege, a képek és hangok furcsa módon sokkal mélyebb benyomást gyakorolnak a nézőkre, mint hinnénk, abból kiindulva, hogy a hordozó anyag csak a vászonra vetített, megszólaló kép, nem pedig az élő valóság.”<sup>63</sup> A film jobban hatalmába keríti a nézőt, mint a színpadi mű, több hitele van. Él a cselekmény adta lehetőséggel, de valós vonzerejét abból meríti, hogy az élet másának látszatát tudja kelteni. Benne a történet az irreálisnak majdnem reális jelenlétét sugallja.”

A színház és a film közlérendszerében a beszédnek tehát sajátos szerep jut. A cselekmény, az elbeszélés részeként észleli, értelmezi a néző. A szereplők a maguk nyelvén beszélnek, és a beszéddel felruházóra sosem utalnak nyíltan. A klasszikus játékfilm sajátossága, hogy a beszédnek természetes volta, magától értetődő jellege van. Furcsa módon a beszéd – ha vallana önmagáról – bizonytalansággal ezt mondaná: hihető vagyok, nem a moziban ülve hallanak. A filmbeli beszéd azt igyekszik tehát elhitetni

magáról, hogy nem a mű, hanem a valóság része. Ezért oly gyakori, majdnem kizárólagos a filmben az *állítás*. A néző feltételezi, minden úgy történt, ahogy mutatták. Alig akad példa arra, hogy más kijelentésmóddal találkozunk, mint állítással.<sup>64</sup>

A film még szólni sem tudott, de már azt rótták fel hibájául, hogy fecseg. Amikor végre megszólalt, azt találták ki, hogy *lényegében* némafilm maradt, avagy jobb lett volna, ha az marad. Nincs semmi meglepő tehát abban, hogy sokan ilyen következtetésre jutottak: a hang mit sem változtat a helyzeten, lehet tovább folytatni a (művészi) némafilmek gyártását. És folytatták is. Előbb ténylegesen némafilmet készítve, majd a hangosfilmet némává alakítva át, az alkotást a némafilm struktúrájává redukálva. A hangosfilm így valójában nem a harmincas, hanem (kis túlzással) a negyvenes évek elején született. Akkor, amikor ez a filmtípus már kellő hatékonyságra tett szert, amikor eléggé gazdaggá vált ahhoz, hogy mások gazdagsága ne riassza, hanem közeledésre bátorítsa.<sup>65</sup>

A technika felfedezése – vélte Etienne Souriau – csak nyilvánvalóvá teszi, de nem oldja meg a művészi problémát. Később új, immáron művészi újítás szükséges ahhoz, hogy egy problémát megoldottnak tekintessünk.

### A némafilm „beszédes” nyelve

A némafilm mint kifejezőmód, mint művészetté érett forma sajátossága-ira a húszas évek folyamán mutattak rá a film első „elméletalkotói”. A hangosfilm megjelenése nemcsak a némafilmet, de ezt a filmelméletet is kérdésessé tette, alapjaiban rendítette meg. Két felfogás ütközött meg a húszas-harmincas évek fordulóján. Az egyik továbbra is a némafilmet tartotta az egyetlen, valósi „mozgóképművészetnek”. A másik – természetesen ezzel ellentétben – azt hirdette, hogy a filmművészet története csak most, a hangosfilm megjelenésével kezdődik. Az a kifejezési forma pedig, ami ezt megelőzte. korcs volt, szegényes és technikai szempontból tökéletlen.

A *némafilm* mint elnevezés – mint értékítéletet kifejező terminus – a hangosfilm megjelenésekor születik. Akkor, amikor sikerül – a három, eltérő típusú hangzáselemet: az emberi beszédet, a zajokat, zörejeket és a zenét – optikai úton, egyazon szalagon rögzíteni és lejátszani.

A némafilm „a csend színháza” volt (ahogy akkoriban nevezték), egyfajta filmen rögzített pantomim művészet, amelyben a hangzáselemek hiányát ellensúlyozta a szinte tökéletes gesztusnyelv és mimika. A film-pantomim – ami 1915-ben, Jacques de Baroncelli írásában inkább csak óhaj volt és nem realitás – a húszas évek végére kifinomult nyelvvé alakult át. „A film – mondják egyesek – nem művészet. Úgy hiszem téved-

nek, mert a film művészetté, mégpedig komoly művészetté válhat, mivel két erővel rendelkezik. Közülük az egyik olyan, amelyik a legnagyobb hatással van az emberi képzeletre: ez a kép. A másik szubjektív és zavarba ejtő: ez a csend.”<sup>66</sup>

Az a filmalkotó, aki a nyelvhez hasonló, hajlékony eszközt keresett a filmben, a csendet nem ilyenképpen értékelte. Számára a film néma volta hátrányt jelentett, amely hátrányt mindenféle eszközzel igyekezett leküzdeni. Voltak azonban olyanok, akik e hiányra építették elképzeléseiket. Mindenekelőtt arra, hogy a film képes volt részleteiben mutatni a változó valóságot.

A tökéletesedő némafilm a nézőtől is újfajta érzékenységet követelt. A látvány nemcsak észlelést, de következtetést igényelt. A némafilmet kísérő zene egyik funkciója, hogy az ábrázolt világot elválassza a valóságtól, megkönnyítse a látványon alapuló új valóság törvényszerűségeit megérteni.

A némafilm sajátosságaiból következik azoknak az elméleteknek a sora, amelyek új, egyetemes nyelvnek tekintették a filmet. A fény zenéjének, amelyet a világ valamennyi népe megért; amely behatol a nyelvek korlátozta országhatárok közé zárt világba. Benjamin Fondane jól látta, hogy a némafilm egy-egy beállításának többértelmű volta sok pozitív félreértést okoz, és lehetővé teszi, hogy a különböző társadalmi rétegekhez tartozó nézőkből egységes közönség váljék. A némaságra kárhovatott szereplők kényszerítették a nézőt, hogy kitalálja valós indítékaikat, képet alkosson jellemükről, megsejtse reakcióikat egy-egy adott helyzetben. Az alkotók tudatosan iktatták ki beszédet, sőt a logikát, amely alátámasztja a beszédben „elhangzottakat”. Arra törekedtek, hogy az arckifejezések tökéletes nyelvét alakítsák ki, hogy újfajta képirást teremtsenek. Nemcsak fel akarták cserélni a beszédet valamire, de alkalmatlanságát bizonyítani, hangsúlyozván, hogy a szó mindig megértést igényel, nem hagyja, hogy eltűnjön a valóság, és helyét az álomvalóság foglalja el.

Bizonyos tehát, hogy a némafilm sajátossága nemcsak jelölőrendszerében (felszíni, érzékelhető-látható rétegének, tehát hordozójának) egyedi jellegében nyilvánult meg, hanem – ennek következményeként – *sajátos jelentésszendszer* létrejöttét (azaz ezen eszköz által tolmácsolható gondolatok jól meghatározható körét) eredményezte. Ebben a filmtípusban a díszlet (a környezet), a szereplő, az arc játszotta a főszerepet, míg a megjelenő hangosfilmben a *gondolkodó és gondolatait kifejlő* ember került a mű középpontjába. Kétségtelen, hogy a tekintetben (de csak a tekintetben) a hangosfilm és a némafilm között nagyobb eltérés tapasztalható, mint a színház és a hangosfilm, illetve a színház és a némafilm között. A hangosfilm rehabilitálta a némafilm korszakában feledésbe merült belső (lélek)rajzot, a szereplő cselekedeteinek motiválását. A hanggal nem a

magasfokú, emelkedett „pszichologizálás” nyer teret, hanem a könnyed, polgári vígjáték vagy színmű szalon-lélektana. A filmet igába kellett hajtani, mert *anyagából következően* nehezen volt társítható az újonnan született szövegtípussal. A Griffith-filmekben testet öltő ideált (realista „hangvételű” társadalmi dráma, „logikus” cselekményben előadva), amelytől a kísérletező némafilm-irányzat egyre távolodott, ugyancsak a hangosfilm mentette át az utókornak, impulzust, ösztönzést adva hasonló művek készítéséhez. Valamit valamiért. A filmi kifejezés ugyanis a hangosfilmben ténylegesen szegényessé vált, sokkal kezdetlegesebb volt, mint a néma-korszak alkotásaiban. Az áttűnés, a nem szokványos, épp ezért „természetellenesnek” ítélt beállítási szögek eltűntek az ábrázolásmód valóság-hűségét mindenek fölött tisztelőben tartó hangosfilmből.

### A képközi felirat

A nyelv állandó jelenlétét az írott, képek közé ékelt feliratok érzékeltették igazán a némafilm nézőivel. A feliratokat várta a néző, hisz szükséges eligazítást tartalmaztak, de viszolygott is tőlük, mivel szüntelenül megszakították a cselekményt, megszakították a film folyamatos pergését. „A feliratok mégis szükségesek – írta Riccio Canudo –, mert a gyorsan változó fényzuhatagban a szemet pihentetik, megdolgoztatják az agyat, a látvány és a gondolatok közé hidat vernek.”<sup>66a</sup>

A felirat nemcsak a szereplők, a helyszínek, az időpont azonosítására illetve jelölésére szolgált. A szöveg sokkal kevésbé ismételte a látottakat, mint azt felületesen hinnők. A kép és a szöveg váltakozása, a kettő interakciója új jelentést kölcsönzött a látvány éppen soron következő elemének. A szöveg pontossá tette a megelőző képen látottakat, csökkentette az önkényes, téves értelmezés lehetőségét, de már előrevetítette azt is, ami a rákövetkező képen megjelent. Kép és felirat váltakoztatása következtében a „beszélő” szereplő, és az általa elmondottak nem egyidőben, hanem egymást követően jelentek meg a vásznon.

Bármily pontosan utal is a nyelv, mégis többféle értelmezési lehetőség kínálkozik, így feltehetően nem ugyanazt a filmet látta a korabeli bankigazgató, az újságíró és a sarki fűszeres.

A némafilm legfontosabb szövegeleme a cselekményt értelmező *inzert* volt. A cselekmény különböző pontjain más és más funkciót töltött be, de mindig az elbeszélő szemszögéből láttatta és magyarázta a filmet (függetlenül attól, hogy az elbeszélő megjelent-e avagy sem a filmben), újólag ráirányítva a figyelmet a filmbeli történet mese mivoltára. A néző és a valóság közé toladott, akadályozva (bűne?), segítve (erénye?) az azonosulást a látottakkal.

A filmelmélet (és történet) kevés figyelmet szentelt eddig e feliratok grafikai jellegének, megjelenítésmódjának (betűnagyság, betűtípus, írás-jegy, keret, szövegmegeozslás), pedig ezek maguk is „beszédesekek”, tartalmat (igaz, szavakban nehezen, megfogalmazható tartalmat) hordoznak, maguk is *látványelemek*.

### Némafilm/hangosfilm

*A filmnyelv fejlődése* című, sokat idézett tanulmányában André Bazin két-féle rendezőt különböztetett meg. Az egyik a valóságban, a másik a képben hisz. Nem a néma- és a hangosfilm áll szemben egymással, hanem a filmi kifejezésről alkotott különböző vélemények tükröződnek ebben az ellentétben. A hangosfilm megjelenésével a realista tendencia erősödött meg, mivel az új elem gazdagította a kifejezőeszközt. 1934–35-től kezdődően a műfajok is módosulnak, hangsúlyosabbá válik kodifikált jellegük. A filmi kifejezés ilyen ontológiai-művészi kiteljesedése arra a merész következtetésre ösztönzi Bazin követőjét, hogy azt állítsa, a film a hang megjelenésével született.<sup>67</sup>

A mozgófénykép feltételezte, megkövetelte a hangot, mivel ez utóbbi „a film vizuális premisszáinak szükségszerű implikációja”. Innen szemlélve tehát a némafilm „metaforikus” nyelvét, megállapítható, hogy azt a beszéd hiányának kényszere szólaltatta meg, és nem a művészi kifejezés szándéka, egy új nyelv teremtésének igénye szülte. A némafilm „elferdítette” a valóságot (miként is tehetett volna mást), „elárulta” a film eredeti hivatását: az érzéki (érzékkelhető) világ tükrözését. Mindazok az eljárások, amelyek e „tisztá” tükrözés szolgálatában állanak, meghamisították a filmet, eltérítették céljától. A tökéletes filmalkotás – ezen esztétika szerint – feledteti a nézővel tudatát, mozdulatokkal, a tekintet játékaival hipnotikus állapotba hozza, amelyben előbb megfélemedezik arról, amit tudott, majd új ismeretanyagra tesz szert annak révén, amit látott. Képtelen kivonni magát a látvány hatása alól, amely megbabonázza. Moullet a montázst is kizárja a filmből.

Bazin sosem túlzott annyira, mint követői. A műfajok stabilizálódásával – írta – 1938-ban szinte valamennyi film ugyanarra a drámai sablonra, szerkezet-típusra épült fel, amit azonban akkoriban nem vettek észre, téma és filmforma annyira megfelelt egymásnak. A némafilmben a montázs felidézte, amit a rendező kifejezni kívánt, a hangosfilmben a forgatókönyv leírta. Az ötvenes évekig – a kezdettel ellentétben – a hangosfilmben csak a szöveg hordozta a kifejezendőt, a dialógusban a szereplők kimondták mindazt, amit gondoltak. A korai hangosfilm rendező óvakodott a sok beszédől. Úgy vélte, hogy a kevés szöveg segíthet a filmen, a

sok árt neki. Meg kellett találni nemcsak az arányokat, de a beszéd státuszát is. Azt, hogyan illeszkedjék be a filmet alkotó jelentésrendszerek közé.

A modern filmművészet azóta megtanult élni a hang adta lehetőségekkel. Megszabadította a szöveget, a zajt és a zenét kizárólag informatív jellegétől, önálló jelentéshordozó rendszerré nemesítette őket.

### A hangzás kódjai

A hangcsík – szigorúan technikai szempontból – három, egymástól hangzásban, funkcióban eltérő összetevőből alakult ki. A külön-külön vagy együttesen felvett heterogén hangzásalemekből a keverés révén vált optikai úton rögzített és lejátszható homogén (együtt- vagy összhangzó) egységgé a hangcsík.

Nemcsak a kifejezés anyagát tekintve más a beszéd, más a zene, és megint más a zaj vagy a zörej, de a *hangzáskódok* sajátosságait illetően is másként esik latba az egyik, illetve a másik.

Az első kódcsoportot az ún. *analogikus auditív kódok* alkotják, amelyek nagymértékben a hangfelvétel jellegétől, minőségétől függenek illetve arra épülnek, és a (hang)értelmezés alapját (alapvető feltételeit) képezik. Szerepük döntő fontosságú a valóságérzet felkeltésében. Logikai szempontból őket követik az ún. *mechanikus másolás kódjai*, amelyek a hanganyag alakításában játszanak szerepet, függetlenül attól, hogy a hangot optikai, vagy mágneses úton rögzítették. E kódokat az őket irányító technikai tényezők és konvenciók határozzák meg (: a magas és mély hangok adagolása, mértéke, aránya, a hangzásküszöb kialakítása, amely bizonyos frekvenciák kiiktatását hozza magával).

A filmbeli hangzást (pl. a filmben elhangzó beszéd jellegét és minőségét), a zene megszólalását, a zajok adagolását és filmbeli kifejezését újabb kódcsoportok irányítják. Más és más hangzást tolmácsol a mikrofon, ha kameraközben hangzik el a beszéd, megint mást, ha a felvevőgéptől távol (: *hangmésző, hangmélység, képen kívül elhelyezkedő hangforrás*).<sup>68</sup>

A hangzás-kompozíció kódjai a három hangzás-típus arányából fakadóan alakulnak más és másképpen (átkötés zene és szöveg között, a zene vagy a beszéd alakulása, felerősödése, átúsztatása). Ezek *filmbeli*, de nem filmi kódok, hisz a filmen kívül rájuk épül pl. a rádiójáték is. A filmre jellemző, sajátos hangzáskódok azok, amelyek a mozgófénykép és a hang viszonyait meghatározzák.

E (lehetséges) viszonytípusok egyike arra vonatkozik, hogy a hangforrás a *képen*, vagy a *képen kívül* helyezkedik el. Daniel Percheron ennek alapján osztályozta a hang megnyilvánulási formáit. Négy, a hovatartozást befolyásoló jellemzőt vizsgált: a cselekményhez fűződő viszonyt; a beállítást; a hang és kép között meglévő (vagy hiányzó) egyidejűséget; vé-

gül a (hang) kibocsátó személyét (: a hang a cselekményben szerepet játszó szájából hangzik-e el a néző felé, vagy sem).<sup>69</sup>

A másik kód a vizuális és auditív elemek közvetlen kapcsolatát (a belőlük alakuló, jelentéssel teli, ún. szemantikai viszonyokat) szabályozza: kontraszt vagy *ellentét* a hang és kép között, *szinkronitás* vagy *aszinkronitás*, *elúsztatás* (egyiket a másikhoz viszonyítva), *késleltetés*, *párhuzamba állítás*, *váltakoztatás*. Megannyi lehetőség egy-egy elem, de még inkább az elemcsoportok (: paradigmák) kapcsolatba hozására, jelentéssel felruházására.

A beszéd *regiszterének* kódja (*diológus*, *kísérő szöveg*, *belső monológ*, *recitáló hang*, *egyes szám első személy*, azaz „szubjektív hang”) szintén a kép és a hang viszonyának függvénye, e viszony alakulásából következnek. E területen (azaz a kódot illetően) már a cselekményszerkezet is befolyásoló tényező, miután a legtöbb esetben a beszélőnek a cselekményben elfoglalt helyzete, a cselekményhez való viszonya döntő, ha pl. el akarjuk dönteni, hogy kívülálló magyarázatával, vagy a szereplő belső monológijával van-e dolgunk.

### A hangzás valószerűsége

A filmben működő, az észlelést befolyásoló kódok között – legyenek azok vizuálisak vagy auditívek – lényegbeli különbség van aszerint, hogy a jelenségvilág elemeire épülve, annak gazdagságát igyekeznek-e visszaadni, avagy (szándékosan illetve akaratlanul) e valóságot csak tökéletlenül tükrözik. A film esetében ez utóbbi kategóriába főként vizuális kódok tartoznak (a harmadik dimenzió hiánya folytán), míg az előbbibe azok sorolhatók, amelyek az észleléshez az *analógiát* biztosítják, erre az analógiára építenek. Főként a mozgás- illetve a hangzás-kódok azok, amelyek ez utóbbi kategóriát alkotják.

A filmbeli beszéd a zenével ellentétben lényegében, rendeltetésében valóságshű. A filmszalagra felvett hangeffektusok – a beszéd, a zajok és zörejek – valós hangzáselemek. A hangok, a képpel ellentétben, nem valami valóságos megfelelői, hanem újjászületnek, *mással* lesznek a filmben. Nem az eredeti arányékaik vagy tükröződése, hanem rögzítése az a plusz, amit a film az eredetihez hozzátesz.

A hangnak a képnél látszólag hitelesebb tükrözése történeti, illetve „ideológiai” okokra vezethető vissza. A hallás nem foglal el olyan fontos helyet a nyugati civilizáció értékrendszerében, mint a látás, amely a valóság megismerésének kivételezett eszköze. A látás „fejlődéséhez” viszonyítva a hallás archaikus maradt, nem tartott lépést az idővel és technikai haladással. A hangérzékelésben ezért jóval több az ősközösségi társadal-

mat idéző elem – írta a filmzenéről szóló művében T. W. Adorno és H. Eisler –, mint a vizuális észlelésben.

A film mint látvány érthetetlen a hosszú, történeti folyamat figyelembevétele nélkül. A zenekísérettel ellátott némafilm csak olyan társadalmi szerkezetben gyökeresedhetett meg, amelyikben a látás – lassan, de biztosan – az érzékelés legfontosabbikává vált, háttérbe szorítva minden más érzetet, lépésről lépésre birtokba véve mind a valós, mind a képzelet szülte világot.

A hallás romlása, a hangzás háttérbe szorulása nyilvánvaló, ha tekintetbe vesszük, milyen „torzítást” okoz a hangrögzítés, mennyire eltérő a természetes és a mesterséges hangészlelés.

A hangzás, bár komoly szerepre tett szert a film megértésének elősegítésében, mindig mellékes szerepet játszott a filmművészetben, soha nem birtokolhatta a mozgófényképnek kijáró főszerepet. A film fokozatosan másodrendűvé tette a hallást, megerősítette a vizualitáshoz kötődő ideológia már korábban is domináló szerepét. A hangzáselemek beépülése a filmbe csak akkor és oly mértékben vált szükségessé, amikor és amilyen mértékben elmélyíteni és erősíteni tudta a vizuális észlelésből származó benyomásokat. Ez az oka annak, hogy bármiféle csekély eltérés mutatkozik is, amely arra enged következtetni, hogy a hangok önálló és nem kiegészítő szerepet játszanak, a nyomában születő ellenérvés erősebb, hangosabban nyilvánul meg, mint bármely, a vizuális elemek felhasználását módosítani kívánó kísérlet esetében.

A történeti-ideológiai okokon túl, amelyek tehát szigorúbb hang-, mint látványhűségre köteleznek, a filmhang észlelésének módjából is következik némi megszorítás.

A filmhang észlelését – éppúgy, mint a képeket – az analógiát teremtő kódok határozzák meg. Azok, amelyek működése révén ezt vagy azt a hangot valósnak észleljük (hisszük), a másikat pedig nem. E kódok feladata – nem utolsó sorban –, hogy az önkényes és a motivált hangzás között viszonylagossá tegyék a különbséget. Tudjuk jól, hogy az analógia sem magától adódik. Bizonyos értelemben az analógia is kódolt, (ki)alakulása kódoknak engedelmeskedik. Ha a maga „termézetességében” rögzítenek egy zajt, zörejt, anélkül, hogy az zajjá, zörejjé „alakítanák” (azaz felismerhetővé tennék), száz esetből kilencvenkilencben fel-foghatatlanná, következésképp felismerhetetlenné válik. A szinkronban rögzített zaj sosem felel meg teljesen a valószínű zajnak, amelyhez a néző hozzászokott.

A fonetikus írásmód – ha a beszédet tekintjük példaként –, amely a beszéd rögzítése, a nyelvet használja fel mint sajátos, de önkényes kódot az előbbi érzékeltetésére. Az írásbeli jelölés kiiktatja a beszédből mindazt, ami nem a nyelvre jellemző, míg a hangrögzítés (amely az auditív

analógiára épül) beszéddel jelöli (helyettesíti) a beszédet, megőrizve jónéhány olyan kódot, amelyet az írás (a lejegyzés) kiiktat (hangsúly, beszédritmus, valamint az összes *szupraszegmentális* elem, amelyet Pagnol „a hang élő húsának” nevezett). A film (illetve a hangrögzítés) tükrözi a szereplő társadalmi helyzetét, egyéni beszédstílusát, beszédszokásait. Marlene Dietrich, Marilyn Monroe hangja, hanglejtése, tagolása ezért válhatott a művek elidegeníthetetlen részévé, filmalkotó tényezővé.

Az elmondottakból világossá válik, hogy az auditív analógia a hangzás valószerűségét biztosító szabályegyüttes, amelynek működése, érvényesülése révén születhetett csak meg az előbbi. Az esztétikai-ideológiai elvek persze korszakonként változnak, de lényegében mindig egyazon elvnek engedelmeknek, olyant, amelyre odafigyelnek, amelyet hallanak, ha nem is hallgatnak, és amely mindig, minden körülmények között érthető szöveget eredményez.

Nem egy korszak, nem egy irányzat hívei próbálták kérdéssé tenni ezt az elvet, fellépni a hangzás ily formában deklarált zsarnoksága ellen. A legerőteljesebben a *cinéma direct* irányzata illetve Jean-Luc Godard szállt szembe e hagyománnyal.

Az előbbi arra törekedett, hogy a környezet természetes zajait rehabilitálja; hogy a hangzásnak a korábnál jelentősebb szerepet juttathasson anélkül, hogy ez a szereplők szavainak aránytalanul megnövelt mennyiségében tükröződne csupán.

A színpadi beszéd, a színmű-dialógus kérdéssé tételének legradikálisabb, és mindmáig legeredményesebb kísérlete volt ez, noha végérvényesen nem sikerült megváltoztatnia a filmben uralkodó, a hangzást szabályozó esztétikai törvényeket. Jogosult lázadását bukásra kárhoztatta az a tény, hogy figyelmen kívül hagyta a hallás természetes hangzaskörnyezetben érvényesülő szelektív jellegét. A mikrofon – a füllel ellentétben – ugyanis valamennyi zajt és zörejt a valósággal azonos erősségben rögzíti (ezért kell az ún. *irányított mikrofonokat* használni hangfelvételkor, ha egy-egy hangforrást ki akarnak emelni a többi közül). Hallásunk sajátos *hangzás-teret* hoz létre, amelyből kiiktat bizonyos zajokat, felerősít másokat. Hangészlelésünk így tehát éppen annyira igényli az észlelés után/közben az elvonatkoztatást, mint látásunk. Erről megfelelkezni nem bűn ugyan, de végül néhány kellemetlen felismeréshez vezet.

### Jegyzetek

- 52 Comolli, Jean-Louis: *Caméra, perspective, profondeur de champ. Cahiers du Cinéma*, No. 234–234 (: 1971–1972): 99.
- 53 Az első sikeres hangrögzítő-reprodukáló eljárás, a *Vitaphone* tulajdonjoga a

Morgan bankház érdekcsoportjához tartozó Western Electric birtokában volt. Ez utóbbi gyakorolt ellenőrzést a nagy filmvállalatok többsége felett is. A Western hiába propagálta a *Vitaphone*-t, süket fülekre talált a filmvállalatok vezetői körében, akik – a világszerte ellenőrzésére szert téve – nem kívántak változtatni a már bevált némafilm-formán. A hangosfilm ugyanis előtérbe állította volna a nemzeti nyelveket, és ezáltal akadályozta volna az amerikai filmipar hegemoniára törekvő köreinek üzletpolitikáját, jelentősen növelte volna a filmekre fordított kiadásokat. A csőd előtt álló kis vállalat, a Warner merészsége kellett ahhoz – veszteni valója már nem lévén –, hogy a reménytelent megkísérelje. 1926-ban elkészült, majd megjelent a mozikkban az első hangosfilm, a *Don Juan*, és sikert aratott. A Western Electric kettős hasznout akart húzni ebből. Eladták a Warnernek a *Vitaphone*-eljárást, de ezzel egyidőben, vetélytársának a Foxnak a másik, a *Moviéton* elnevezésű hangrögzítő eljárását. A Fox 1927 elején megpróbálkozott néhány rövid hangosfilmmel, míg a Warner forgalomba hozta *A dzsesszénekes* című filmjét, amelynek áttűtő sikere után életre-halálra menő kereskedelmi háború indult meg a filmvállalatok között. Elgondolkodtató, hogy a nagy filmvállalatok konkurenciaharca csak azután kezdődött, miután a hangosfilm hasznout hozó vállalkozásnak bizonyult, és nem előtte, amikor pedig már tudott volt a dolog, hogy technikailag tökéletes, kivitelezhető. Kiderül ugyanis ebből, hogy nem a technika a fejlődés motorja, hanem az „ideológiai kereslet” (: Comolli), amelyre a technika csak a választ adja meg és amelyet a kereskedők hivatottak kielégíteni.

54

„Edison kinetoszkópja, amelyet 1894 végén láttam Párizsban, a nagykorúton, bámulatba ejtett. Megéreztem, hogy a mozgófényképekre komoly jövő vár. (...) A vásznon megszólaló ember ötlete mindig is foglalkoztatott. Ennek szellemében kötöttük össze 1900-ban a fonográfot a vetítógéppel, és ez a próbálkozás Edison *kinetoszkópjának* egyik változata volt. Később – annak érdekében, hogy a lemezjátszót ne zavarja a vetítógép zaja – a fonográfot a vásznon közelében helyeztük el, villamosáram segítségével távösszeköttetést létesítve a két készülék között. A fonográf megindulása hozta mozgásba a vetítógép motorját. Csak később tudtuk meg, hogy Berthon hasonló elképzeléssel nyújtott be szabadalmi igényt. Nem hiszem, hogy nyilvánosan bemutatott volna előttünk bárki hanggal szinkronba hozott képet. A kísérletre 1902. szeptember 12-én került sor a Francia Fényképészeti Társulat közönsége előtt.

A bemutató sikere láttán alakult ki bennem a meggyőződés, hogy a jövő a hangosfilmé. (...) Laboratóriumainkban hozzáláttunk a kép és a hang szinkronba hozását megvalósító, három vezetővel működő, villamosárammal forgatott motor kipróbálásához. Frely egy távolban elhelyezett mikrofonnal történő hangrögzítéssel, M. G. Laudet a sűrített levegő segítségével felerősítendő, reprodukálásra alkalmas hangrögzítéssel kísérletezett.

1910. december 27-én, a Tudományos Akadémián bemutattuk a *kronofont*, Arsonval professzor beszélő képmását, majd röviddel azután megkezdtük a hangosfilmek kölcsönzését Franciaországban és külföldön egyaránt. Kialakítottuk a *kronofon* egyszerűsített változatait, amelyeket kis mozikkban is működtethettek. Mielőtt véglegesen elfogadtuk volna a lemezt, mint hanghordozót, szerettük volna kipróbálni az optikai hangrögzítést. Tisztában

voltunk ugyanis azzal, hogy a mechanikus hangrögzítés során mindig torzul a hang, bármilyen tökéletes legyen is a készülék – pl. midőn belevessük a hangokat a viaszba, a tű és a lemez találkozásakor, vagy a felvétel elkészülte után, visszajátszáskor –, a készülék felerősíti a barázdában futó tű sercegetését. A tű és a lemez hamar kopik. A hosszabb hangosfilmek több lemezt követelnek, és a lemez cserélése vetítés közben gyakran zavart okozott. Az optikai hangrögzítés mindezeket a kellemetlenségeket kiküszöbölte volna. (...) Kísérleteinket egy kimondottan a hangfelvétel céljára rendelt nyersanyaggal végeztük. Függetlenítettük a képcsíktól és perforációk közötti teljes területét – 25 mm-t – felhasználtuk. Petersen és Poulsen, dán mérnökök ugyanézzel a kérdésekkel foglalkoztak. Egyezséget kötöttünk velük, és ennek eredményeként születtek azok a hangosfilmek, amelyeket kölcsönöztünk.” (: Gaumont, Léon: *Előszó P. Hemardinquer Le Cinématographe sonore című művéhez*. Eyrolles, editeur. Paris, é. n.) A filmszalagra történő hangrögzítést lényegesen megkönnyítette a trióda-lámpa felfedezése. Új eljárások születtek, köztük Th. W. Case és Lee de Foresté Amerikában, Massolleté Németországban, Lauste-é Franciaországban, akinek 1912-ben sikerült megoldania a hangrögzítést.

- 55 „A feliratok megpróbálták orvosolni azt, amit a film legnagyobb vétkének, alapvető gyengéjének tartottak. Holott valamennyien éppen a feliratokat véltük feleslegesnek a némafilmben. (...) A feliratok arra az ellenszenves dologra vállalkoztak, hogy érzékelhető formába öntsék mindazt, ami bennük csupán megérzés volt. A költészet világából visszavezettek a legridegebb valóságba.” (: Fondane, Benjamin: *Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma*. Bifur, No 5, Paris, 1930.)
- 56 Pagnol, Marcel: *Cinématurgie de Paris. Les Cahiers du Film*, 15 décembre, 1933.
- 57 „A mindent uraló beszéd, amelytől annyira irtózuunk, most hatalomra került a filmben is. Elfogadhatjuk-e uralmát? Nem undorunk-e annak a valóságnak láttán, amelyről tájékozott? (...) Nincs többé félreérthető a filmben és éppen ez az, ami a legellenszenvesebb benne. (...) A hangosfilmben a ritmus, azaz a montázs minden jelentőségét elveszti. A párbeszéd, az ének, a tánc birtokba veszi a filmet, szinte állóképpé merevíti, amelyet feltve vált fel a másikkal a rendező, nehogy megakadályozza megértését, veszélyeztessen a hang és a színészi játék minőségét. (...) A beszéd, a zajok csak akkor járulhatnak hozzá hasznosan egy művészet megteremtéséhez, ha alávetik magukat a kép uralmának, ha azt igyekeznek érzékletesebbé tenni. (...) Elviselhetetlen, amikor ketten öt percen át beszélgetnek, *megnevezik* a látottakat. A film maradjon csak néma.” (: Fondane, Benjamin: i. m.)
- 58 „A valóságos filmzene, a jövő filmzenéje egészen más elemekből áll majd, mint pl. a víz csöpögésének zajából, a kocsikerék csikorgásából, a rendőr éles sípszavából, a motor berregéséből, az írógép kopogásából, a harang zúgásából, valaki nevetéséből, gyereksírásból, pacsirta éneklésből, malac-röfögésből, szerelmesek gyengéd gügyögéséből. Mindeddig azonban alig vette figyelembe valaki ezt. Várom azt a rendezőt, aki képes lesz kifejezni az eső poézisát a csepegéstől a vihar felgyorsult ritmusáig, a tetőtől egy gyermek által a ház mellett felejtett dobra vízcsepp zaját.” (: Le Sidaner, Louis: *L'avenir du cinéma parlant*, 1929. In: *Les machines qui parlent*. Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1941: 143.)

- 59 Pagnol, Marcel: i. m.
- 60 *Le cinéma et la nouvelle psychologie*. Elhangzott a francia filmfőiskolán, 1945. március 13-án.
- 61 Metz, Christian: *Problèmes actuels de la théorie du cinéma*. (1966) In: Metz: *Essais... II.*: 52.
- 62 Metz, Christian: *Le Signifiant imaginaire*. *Communications*, Paris, 23 (1975): 31.
- 63 Mannoni, Octave: *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*. Editions du Seuil, Paris, 1969.
- 64 „A klasszikus játékfilm egészében általában állításokra épül. Hangsúlyozot-  
tan állítja, hogy az események tényleg lezajlottak, és úgy zajlottak le, ahogy  
mutatták őket.” (Metz, Christian: *L'étude sémiologique du langage cinéma-  
tographique: à quelle distance sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?*  
In: *Cinéma: théorie, lectures*. Numéro spécial de la *Revue d'Esthétique*. Editions  
Klicksiek, Paris, 1973: 140–141. (Metz ezután egy olyan esetet idéz, amely  
nem az állításra, hanem a valószínű illusztrálásra épül. Nincs benne „talán”,  
még kevésbé „nem úgy volt, hanem így”, avagy kérdés (így volt-e), óvatos  
állítás, amelyre a nyelv képes. „A modalizátor sajátosan filmi. Leghűbb for-  
dítása: 'egy picit így kellett történnie' (szemben az 'így volt' modalitással,  
amely gyakoribb a filmben).”
- 65 Metz, Christian: *Le cinéma: langue ou langage?* In: *Essais... I.*: 61.
- 66 Mars, Séverin: *Le théâtre du silence*. (1921)
- 66a *Lusine aux rêves*. Genève, 1927.
- 67 *Sur un art ignoré*. *Cahiers du Cinéma*, 98 (1958): 24.
- 68 Marie, Michel: *Son*. In: *Lectures du film*: 204.
- 69 Percheron, Daniel: *Le son par rapport à l'image et à la diégèse*. *Ça/Cinéma*, Paris,  
3 (1974).





- A mozgófénykép (Beck Szilárd) 1
- A mozgófénykép budapesti törvényhatósági forrásai (Orth János) 36
- A film esztétikájáról (Karel Teige) 60
- A filmi metafora fajtái (Trevor Whittock) 70
- A film (Gilles Deleuze) 98
- Metafora, szimbólum, diégétikus nyelv (Christian Metz) 136
- Filmes transzparenszek (Theodor Adorno) 146
- A nagy ábránd, avagy egy újrafelfedezés története 155
- Tér-idő szerkezetek a magyar némafilmben (Stóhr Lóránt) 171
- elemi KÉPTAN elemei (Szlágyi Gábor) 181

TARTALOM

