

HA 4.810
1998/3

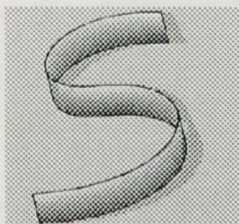
111A 4810



Vizuális szövegelmélet

A lenyomat és színe

Mozgás-kép



FILMSPIRÁL

13

IV. évfolyam (1998) 3. szám
Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap
és a Magyar Mozgókép Alapítvány támogatásával

Szerkesztő: Szilágyi Gábor

Szerkesztőbizottság:

Györfly Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

Olvasószerkesztő:

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral

A mozgás-kép*

Második kommentár Bergsonhoz

I

A pszichológia történetének válsága akkor következett be, amikor egy bizonyos pozíciót nem lehetett már tartani: e pozíció lényege, hogy a képek helyét a tudatban, a mozgás helyét pedig a térben jelölte ki. Eszerint a tudatban csak minőségi, kiterjedés nélküli képek lennének. A térben pedig kiterjedéssel rendelkező, mennyiségi mozgás. De hogyan juthatunk el egyiktől a másikig? Mivel magyarázzuk, hogy a mozgás egyszerre csak képet alkot az észlelésben, a kép viszont mozgást, tudatos cselekvést vált ki. Ha magyarázatként az agyra hivatkozunk, akkor itt, ebben az összefüggésben az agyat valóságos természetfölötti képességgel kell felruházni. És miért nem lehetne maga a mozgás kép, legalábbis virtuális kép, a kép viszont – legalábbis lehetséges – mozgás? Végül is bekövetkezett, ami egyébként is elkerülhetetlennek látszott: a materializmus és az idealizmus összecsapása. Az előbbi a tiszta, anyagi mozgásokkal akarta meghatározni a tudat rendjét, az utóbbi pedig a tudat tiszta képeivel az univerzum rendjét.¹ Mindenképpen meg kellett szüntetni a kép és a mozgás, a tudat és a tárgy kettősségét. Akkoriban két nagyon különböző gondolkodó látott hozzá e feladat megoldásához: Bergson és Husserl. Mindkettő zászljára tűzte jelszavát: minden tudat valaminek a tudata (Husserl), illetve minden tudat valami (Bergson). Persze sok filozófián kívüli tényező is magyarázza a régi pozíció tarthatatlanságát. A mozgás egyre jobban bevonult a társadalmi és tudományos köztudatba, a képek pedig az anyagi világba. Hogy lehetett volna éppen a film szerepét figyelmen kívül hagyni, a filmét, ami szinte ezt a pillanatot várta, mint a mozgás-kép sajátos evidenciája?

* A tanulmány előző része a 11. számban jelent meg. (A szerk.)

Igaz, hogy Bergson – amint már láttuk – a filmben olyan szövetségest lát, amelyre nem nagyon lehet számítani. Husserl viszont – ismereteink szerint – nem említi a filmet (sőt megjegyezzük, hogy még Sartre sem említi a filmképet, amikor jóval később, az *Imaignaire*-ben felsorolja és elemzi a különféle képeket). Csak Merleau-Ponty próbálja meg a filmet szembesíteni a fenomenológiával, de ő is megbízhatatlan szövetségest lát a filmben. A fenomenológia és Bergson érvelése pedig annyira különbözik egymástól, hogy merő oppozíciójuk is roppant tanulságos. A fenomenológia a „természetes észlelést” és körülményeit teszi meg normának. Ezek a körülmények pedig egzisztenciális koordináták, melyek meghatározzák az észlelő alany helyét a világban: egy bizonyos lényről van szó, aki sajátos szempontból nézi a világot, ezt fejezi ki a nevezetes mondat: „minden tudat valaminek a tudata...”. Ettől kezdve az észlelt vagy végrehajtott mozgást már nem az érthető forma szellemében fogják fel (Eszme), amely aktualizálódik az anyagban, hanem érzékelhető forma szellemében (Gestalt), amely megszervezi az észlelés mezejét az adott szituációban lévő intencionális tudathoz képest. A film hiába közelít minket a tárgyhoz, vagy hiába távolít tőlünk, nem „rögzíti” az alanyt a világ szemléletének bizonyos nézőpontjaként, és így implicit tudással és másodlagos intencionalitással cseréli fel a természetes észlelés körülményeit.² Nem olyan mint a többi művészet, amelyek bizonyos irrealitást mutatnak be a világon keresztül, mivel a film magát a világot teszi irreálissá, elbeszéléssé alakítja: a film megjelenésével a világ megkapja önnön képét, nem képről van szó tehát, amelyből világ lesz. Jegyezzük meg, hogy a fenomenológia – bizonyos szempontból – a filmet megelőző viszonyoknál megreked, és ez a tény magyarázza zavarát: a fenomenológia a természetes észlelést előjoggal látja el, így tehát nála a mozgás még egyszerűen hozzáadódik az egzisztenciális és nem esszenciális helyzetekhez (*poses*); a filmszerű mozgásról azt állítják hogy hűtlen az észlelés körülményeihez, ugyanakkor magasztalják, mint újfajta cselekményt (*récit*), amely „közelebb hozza” az észlelést az észlelőhöz, a világot az észleléshez.³

Bergson szintén megbízhatatlan szövetségesnek tekinti a filmet, de egészen más módon. Mert ha a film hamis képet ad a mozgásról, akkor a természetes észlelés is hamis képet ad róla, mégpedig hasonló okból: „Mintegy pillanatfelvételeket készítünk a mozgó valóságról (...), így működik az észlelés, a megértés és a nyelv is.”⁴ Bergson szerint tehát a természetes észlelés nem lehet modell, mivel semminemű előjoga nincs. Modell inkább olyasmi lehetne, ami állandóan változik, egyfajta anyag-áramlás, amelyhez nem rendelhetünk kitüntetett pontot, sem pedig referenciaközpontot. Ilyen alapról kellene kimutatnunk, hogy a különféle pontokban mi módon formálódnak olyan központok (*centres*), amelyek a pillanatfelvételek állóképeit adják. Arról van szó tehát, hogy „le kell vezetni” a tudatos, természetes vagy filmszerű észlelést.⁵ A filmnek azonban egy nagy előnye van: éppen azáltal, hogy nincs sem rögzítési centruma, sem horizontja, annak ellenére, hogy metszetekkel operál, képes visszafelé megtenni a természetes észlelés által bejárt utat. Ahelyett, hogy a középpont nélküli állapottól az összpontosított észlelés irányába haladna, megteheti, hogy a középpont nélküli állapotot célozza és közelítse meg. Habár továbbra is csak megközelítéstről van szó, mindenesetre a fordítottja volna annak, amelyet a fenomenológia hozott fel. Még a filmről mondott kritikájában is, Bergson voltaképpen sokkal inkább közös talajon áll a filmmel, mint gondolta volna. Amint az látható az *Anyag és emlékezet* döbbenetes első fejezetében is.

Egy olyan világ bemutatásával állunk szemben, amelyben KÉP = MOZGÁS. Nevezük képnek mindazok együttesét, ami megjelenik. Még az sem mondható, hogy egy kép hat egy másikra, vagy visszahat egy másikra. Nincs mozgó, amely különbözne az elvégzett mozgástól, nincs mozgató, amely különbözne az átvett mozgástól. Minden dolog, vagyis minden kép, azonos hatásaival és ellenhatásaival: ez az egyetemes változékonyság. Minden kép csupán „egy út, amelyen különböző irányokban, a világmindenséget átjáró mozgások haladnak. Minden kép más képekre hat és más képek hatása alá kerül, „minden felületével” és „minden elemi ré-

szével”.⁶ „Az igazság az, hogy a mozgások, mint képek, nyilvánvalóak, és hogy nincs miért keresni bennük mást, mint amit láthatunk.”⁷ Az atom egy kép, amely addig ér, amíg a hatásai és ellenhatásai. Testem egy kép, tehát hatások és ellenhatások együttese. Szemem, agyam – képek, a testem részei. Hogyan tartalmazhat képeket az agyam, ha egyszer maga is egy kép a többi között? A külső képek hatnak rám, mozgást közvetítenek felém, én is mozgást továbbítok: hogyan lehetnek a képek tudatomban, ha egyszer magam is kép vagyok, vagyis mozgás? Sőt, ezen a szinten beszélhetek-e egyáltalán magamról, szemről, agyról, testről? Kényelmességből csupán, hiszen így még semmi sem azonosítható. Talán inkább lég-nemű állapotról kéne beszélnem. Én, a testem, – talán nem egyéb ez folytonosan cserélődő atomok és molekulák halmazánál. De hát beszélhetek-e akár atomokról? Hiszen nem különböznek az interatomikus világoktól, hatásoktól.⁸ Túl izzó állapota ez az anyagnak akkor, hogy meg lehessen benne különböztetni szilárd testeket. Egyetemes alakulás, egyetemes hullámozás, egyetemes csobogás világa ez: nincsenek benne koordinátatengelyek, sem középpont, sem jobb, sem bal, sem lent, sem fent.

A képek összességének ez a végtelen együttese valamiféle *immanencia síkot* képez. Ezen a síkon a kép magában létezik. Az anyag nem más, mint a képnek ez a magábanvalósága: nem valami, ami a kép mögött rejtőzik, hanem ellenkezőleg, a kép és a mozgás abszolút azonossága. A képnek a mozgással való azonosságából közvetlenül a mozgás-kép és az anyag azonosságára következtethetünk. „Akár azt mondod, hogy testem anyag, akár azt, hogy kép...”⁹ A **mozgás-kép** és az **alakulás-anyag** egy és ugyanaz.¹⁰ Azonos az ilyen értelemben vett anyagi világ a mechanizmusával? Nem, mert (amint azt *A teremtő fejlődés* kimutatja) a mechanizmus zárt rendszereket, érintkezési hatásokat, mozdulatlan, pillanatszerű metszeteket feltételez. És igaz ugyan, hogy a zárt rendszereket, véges halmazokat az anyagi világban, vagyis ezen a szinten képzik, hogy ez a világ az, amely részeinek külsőségei által lehetővé teszi őket, ám maga ez a világ nem zárt rendszer, sem véges halmaz. Halmaznak halmaz, de

végtelen halmaz, az immanencia – sík az a mozgás (annak a mozgásnak a felülete), amely minden egyes rendszer részei között létrejön, az egyik rendszertől a másikig mind átjárja, végigsöpri őket, s ezáltal megteremti azt a feltételt, amely megakadályozza őket abban, hogy abszolút módon zártak legyenek. Metszetnek is metszet, de – Bergson bizonyos terminológiai kétértelműsége ellenére – nem mozdulatlan és pillanatképszerű, hanem mozgó metszet, időbeli metszet vagy perspektíva, Tér-idő tömb, minthogy mindannyiszor hozzátartozik a benne végbemenő mozgás ideje is. Mi több, az ilyen tömbök vagy mozgó metszetek végtelen soráról van szó, amelyben a tömbök vagy metszetek mintegy a világ egymást követő mozgásainak megfelelő síkbéli megmutatkozásai.¹¹ Ez nem mechanika, hanem *machinisztika*. Az anyagi világ, az immanencia-sík nem más, mint **a mozgás-képek machinisztikus kapcsolódása**. Mindebben tulajdonképpen Bergson egy rendkívüli dolgot tételez: a világot, mint magában lévő filmet vagy mint *metafilmet* – s ez egészen más nézetet feltételez magáról a filmről mint amit Bergson explicit kritikájában kifejtett.

De miért kellene magukban-lévő képekről beszélni, amelyek nem valakinek való képek, s nem szólnak senkihez? Miért kellene jelenésről beszélni, holott még csak szem sincsen? Legalább két okból. Az egyik, hogy elhatárolódjunk a testekként felfogott dolgoktól. Észlelésünk és nyelvünk ugyanis testeket (főneveket), minőségeket (mellékneveket) és cselekvéseket (igéket) különböztet meg. De az ebben meghatározott értelemben vett cselekvések már helyettesítették a mozgást annak az ideiglenes helynek, vagy annak az eredménynek a képzetével, amelyet a mozgás ad; a minőség behelyettesítette a mozgást olyan állapot képzetével, amely eltart mindaddig, amíg a másik állapot fel nem váltja; a test pedig helyettesítette a mozgást az őt végző alany, elszenvedő tárgy vagy közvetítő eszköz képzetével.¹² Látni fogjuk, hogy ilyen képek (*cselekvő-képek, affektus-képek, észlelet-képek*) valóban létrejönnek a világban, de mivel új feltételek függvényei, egyelőre még nem láthatóak. Egyelőre csak mozgások vannak, amelyeket képeknek nevezünk, hogy megkülön-

böztessük őket mindazoktól, amelyek még nem lehetnek. Ez a negatív indok azonban még nem elegendő. A pozitív indok az, hogy az immanencia-sík nem egyéb, mint *Fény*. A mozgások, hatások és ellenhatások összessége fény, amely sugárzik és terjed, „ellenállás és csökkenés nélkül”¹³. *A kép és a mozgás azonosságát az anyag és a fény azonossága indokolja.** A kép ugyanúgy mozgás, ahogyan az anyag fény. Később a *Tartam és egyidejűség*-ben Bergson kimutatja annak a fontosságát, hogy a relativitáselmélet felcserélte a „merev vonalakat” a „fényvonalakkal”, a „szilárd vagy mértani alakzatokat a fényalakzatokkal”.¹⁴ Ha felidézzük Bergsonnak azt a mélységes vágyát, hogy megalkossa a modern tudomány filozófiáját (amin nem a tudományról való reflexiót, vagyis episztimológiát értett, hanem ellenkezőleg, olyan autonóm fogalmak kidolgozását, amelyek megfelelhesenek a tudomány új szimbólumainak), megértjük, hogy Eizensteinnel való szembesülése elkerülhetetlen volt. S a szembeállítás első megnyilvánulása az az állítás, amely szerint az egész immanencia-síkon sugárzik és terjed a fény. A mozgás-képben még nincsenek merev testek vagy vonalak, nincs semmi más, mint fényalakzatok, fényvonalak. A tér- idő tömbök ilyen alakzatok. Magukban lévő képek. Hogy nem jelennek meg senkinek, vagyis semmilyen szemnek, ez azért van, mert a fényt meg a szem tükrözi vissza, se meg nem állítja, egyre terjedvén semmi sem mutatkozik meg”.¹⁵ Más szóval a szem a dolgokban van, magukban a fényes képekben. A fénykép, ha egyáltalán létezik, már elkészült, már benne van magában a dolgok belsejében, s a tér minden pontjára vonatkozóan. Elszakadás mutatkozik itt meg az egész filozófiai hagyománytól. A hagyomány ugyanis a fényt inkább a szellem oldalára állította, a tudatot fényugárnak tekintette, amely kiemeli a dolgokat eredendő sötétségükből. Ennyiben a fenomenológia még teljes mértékben benne van az antik hagyományban; mindössze annyit tett, hogy anélkül, hogy belső világításként kezelte volna a fényt, megnyitotta a világ felé, egy kicsit úgy, mintha a tudat intencionalitása egy vil-

* Valamennyi kurzív kiemelés tőlünk való. (A szerk.)

lanylámpa sugara volna („minden tudat valaminek a tudata...”). Bergson számára éppen ellenkezőleg, a dolgok maguktól fénylenek, anélkül, hogy bármi is megvilágítaná őket.

(...) Ami a tényleges tudatunkat illeti, nem más az, mint az az átlátszatlanság, amely nélkül a fény „folyton terjedvén”, soha nem mutatkozott volna meg.” Ebből a szempontból Bergson és a fenomenológia radikálisan különböznek egymástól.¹⁶

Az *immanencia-síkról*, vagyis az anyag síkjáról azt mondhatjuk tehát, hogy *mozgásképek összessége, fényvonalak és fényalakzatok gyűjteménye, tér-idő tömbök sorozata*.¹⁷

2.

Mi történik és mi történhet ebben a középpont nélküli világban, amelyben minden mindenre hat? Nem szükséges bevezetnünk tőle különböző, más természetű tényezőt. Ami tehát megtörténhet, az a következő: A Sík egyes pontjain megjelenik egy **intervallum**, eltolódás hatás és ellenhatás között, amelyek majd egységként szolgálnak (s pontosan ennyi elég Dziga Vertov materialista filmfelfogásának is¹⁸). Világos, hogy az intervallum jelensége csak annyiban lehetséges, amennyiben az anyag síkja időt is tartalmaz. Bergson számára az eltolódás, az intervallum elég ahhoz, hogy meghatározza a képek egyik típusát, amely csak egy a többi között, de ugyanakkor nagyon különleges: az élő képeket vagy élő anyagokat. Míg a többi kép minden felületén és minden részével hat és visszahat, ezek a képek csak egy felületükön, vagy csak bizonyos részekkel kerülnek hatás alá, s csak más részekkel vagy részeik által reagálnak. Mintha valahogyan szétszaggatott képek volnának. Ez a specializált felület, amely később receptív vagy *érzékelő felületként* fog szerepelni, máris különös dolgot művel a képekkel és ingerekkel, amelyek hatnak rá: mintha elkülönítene néhányat mindazok közül, amelyek a világon egyidejűleg hatnak, együtthatnak. Itt történhet meg a zárt rendszerek, az „állóképek” (*tableaux*) kialakulása. Az élőlények „hagyják, hogy a számukra közömbös, külső hatások mintegy keresztüljussanak rajtuk; a többiek pedig elkülönítve, észleletekké

válnak éppen elkülönítettségük által.¹⁹ Ez a művelet nem más mint képkivágás: a keret elkülönít bizonyos határokat, amelyeket ettől fogva, mint látni fogjuk, megelőzünk, anticipálunk. Másrészt viszont az ellenhatások már nem követik többé közvetlenül a hatásokat: az intervallum folytán késleltetett reakciókká lettek, van idejük kiválasztani az elemeket, elrendezni őket vagy beépíteni új mozgásba, amelyet nem lehet előidézni a hatás pusztá meghosszabbításával. Az ilyen reakciókat, amelyek mindig valami újat, valami előreláthatatlant hordoznak, fogjuk „cselekvésnek” nevezni. Az élő kép tehát „elemzési eszköz a felfogott mozgást illetően és szelektálási eszköz, ami a végzett mozgást illeti.”²⁰ Mivel ezt a kiváltságukat a *felfogott és végzett mozgás közötti eltérésnek, intervallumnak* köszönhetik, az élő képek nem egyebek, mint a mozgás-képek középpont nélküli világában létrejövő „meghatározatlansági centrumok”.

Ha pedig az anyagi sík másik, fény-aspektusát vesszük figyelembe, azt kell mondanunk, hogy az élő kép vagy élő anyag biztosítja azt a fekete derítőlapot, amely hiányzott a lemez mögül, megakadályozva ezáltal a hatást gyakorló kép (a fotó) megmutatkozását. Ezúttal, ahelyett, hogy „ellenállás és csökkenés nélkül” minden irányban terjedne, a fényvonal vagy fény-kép akadályba ütközik, vagyis olyan átlátszhatatlanságba, amely visszaveri. És pontosan ezt az *élő kép által visszavert képet* fogjuk *észleletnek* nevezni. A két aspektus pedig szigorúan feltételezi egymást: a különleges kép, az élőkép elkerülhetetlenül meghatározhatatlansági centrum, fekete derítőlap. Ennek lényeges következménye, hogy a képek kettős struktúrájával, kettős vonatkoztatási rendszerével állunk szemben. Először is létezik olyan rendszer, amelyben minden kép önmagában változik, és mind egymás függvényében hatnak és visszahatnak minden felületükön, minden részükkel. Ehhez viszont hozzáadódik egy másik rendszer is, amelyben lényegében a képek mindig csak az egyik számára változnak, s ez az egy a többiek hatását az egyik felületével fogadja, s egy másikkal „reagálja le”.²¹

Még mindig a mozgás-anyag-képen belül vagyunk. Bergson nem győzi mondani, hogy semmit sem érthetünk meg, ha nem a képek

együtteséből indulunk ki. Csakis ez az a sík, amelyen egyszerű mozgás intervallum létrejöhet. Az agy pedig semmi más mint intervallum, eltérés hatás és ellenhatás között. Az agy nem a képek központja, amelyből ki lehetne indulni, hanem ő maga is kép, speciális kép a többi között, meghatározhatatlansági központ a képek középpont nélküli világában. Persze amikor az *Anyag és emlékezet*ben az agy-képet boncolgatja, Bergson szinte átmenet nélkül, már az élő igen sokrétű és szervezett formáját tekinti. Teheti, mivel ott nem az élet problémájával foglalkozik. (*A teremtő fejlődésben* persze igen, de más szempontból.) De nem nehéz kiegészíteni azt, amit Bergson szándékosan hézagosan hagyott. Ehhez mikro-intervallumokat kell föltételeznünk már a primitív élőlények szintjén is. Egyre kisebb intervallumokat egyre gyorsabb mozgások között. Mi több, a biológusok bizonyos prebiotikus állagáról (*soupe prébiotique*) beszélnek, amely az életet lehetővé tette, s amelyben a jobbraforgató és balraforgató anyagok lényeges szerepet játszottak: amelyben először jelentek volna meg az addig koordináta nélküli világban a tengelyek és centrumok, jobb és bal, fent és lent vázai. Nos, mikro-intervallumokat kellene föltételezni már a prebiotikus állagban. A biológusok azt állítják, hogy ezek a jelenségek nem zajlottak le addig, amíg a föld túl forró volt. Fel kellene tehát tételeznünk az immanencia-sík bizonyos mikro-intervallumát, amely együttjárt az első átlátszatlanságok megjelenésével, amelyek a fény terjedésének útjában álltak. Akkor keletkeztek volna a szilárd, merev vagy geometrikus testek első vázai. És végül, ahogy Bergson mondja, ugyanaz a fejlődés, amely az anyagot szilárd testekké szervezi, a képet a szilárd testek egyre kifinomultabb észlelésévé szervezi.

A dolog és annak észlelése egy és ugyanaz a dolog, egy és ugyanaz a kép, csak hogy a két vonatkoztatási rendszer egyikéhez vagy másikához mérten, A dolog az a kép úgy, ahogyan magában van, ahogyan az összes többi képhez viszonyul, teljesen hatásuk alá kerülve és azonnal reagálva rájuk. A dolog észlelése pedig ugyanaz a kép, csak hogy bizonyos másik képhez vonatkoztatva, amely a másik kép mintegy keretét képezi, hatásának csak egy részét fogja fel,

és csak közvetve reagál rá. Az így felfogott észlelésben sosincs más vagy több mint magában a dologban: ellenkezőleg, „kevesebb” van.²² A dolgot észleljük, mínusz azt, ami belőle érdektelen számunkra, szükségleteink szempontjából. Szükségleten vagy érdeken azok a vonalak és pontok értendők, amelyeket érzékelő felületünkől függően a dologtól felfogunk, és azok a cselekvések, amelyeket a számunkra lehetséges késleltetett reakciók függvényében kiválasztunk. Mindez a szubjektivitás kivonatoló, kivonja a dologból azt, ami számára érdektelen. De fordítva is, ezek szerint szükségszerű, hogy maga a dolog önmagában, észleletként jelenjék meg, méghozzá teljes, azonnali és diffúz észleletként. A dolog kép, s mint ilyen, észleli önmagát és észleli az összes többi dolgot is, minthogy viseli a hatásukat és reagál rájuk minden oldalával, minden részében. Egy atom például végtelenül többet észlel mint mi, végső soron az egész világmindenséget észleli, onnantól kezdve, ahonnan az őt érő hatások kiindulnak; odáig, ahová a tőle származó reakciók eljutnak. Röviden: a dolgok és a dolgok észleletei egyaránt felfogások (*préhensions*); de míg a dolgok totális, objektív felfogások, a dolgok észleletei részleges és részrehajló, szubjektív felfogások.

Ha a film egyáltalában nem a természetes szubjektív észlelés mintáját követi, ez azért van, mert a középpontok mobilitása, a kép-kivágások változékonysága újra meg újra arra szorítják, hogy kiterjedt középpont nélküli, a keretből kiemelt zónákat állítson vissza: ezáltal a mozgás-kép első állapotát az egyetemes alakulás totális, objektív és szórt észlelet állapotát közelíti meg. Tulajdonképpen mindkét irányban bejárja az utat. A minket pillanatnyilag foglalkoztató szempontból a totális, objektív észlelettől, amely azonos magával a dologgal, a szubjektív észlelet felé haladunk, amely az előbbitől egyszerű elhagyás vagy kivonás által különbözik. Ezt a *szubjektív, egycentrikus észleletet* nevezik észleletnek voltaképpen. És ez egyben a mozgás-kép első színeváltása: amikor egy meghatározatlansági centrumhoz viszonyítják, **észlelet-képpé** válik.

Persze nem kell azt hinni, hogy az egész művelet pusztán kívánságból áll. Van itt még más is. Amikor a mozgás-képek világát ilyen

különleges képhez viszonyítják, amely centrummá lett benne, akkor a világmindenség befelé görbül és köréje szerveződik. Továbbra is a világból haladunk a középpont felé, de a világmindenség görbületet kapott, perifériává vált, látóhatárt képez.²³ Még mindig az észlelet-képnél tartunk, de már átléptünk a cselekvés-képbe is. Hiszen az észlelet csak egyik oldala annak az intervallumnak, amelynek másik oldala a cselekvés. Amit cselekvésnek neveznek, az volta-képpen nem más, mint a meghatározatlansági centrum késleltetett reakciója. Márpedig ez a centrum csak azért képes ilyen értelemben cselekedni, vagyis előre nem látott választ szerkeszteni, mert kiváltságos oldalával észlelte és felfogta az ingert.

Ez is emlékeztet arra, hogy minden észlelet alapvetően szenzomotorikus: az észlelet „nem az érzőközpontok, a mozgatóközpontok sajátja, hanem a köztük lévő viszonyok sokrétűségének mérője.”²⁴ Ha tehát a világ az észlelő centrum köré görbül, ez már az észleléstől elválaszthatatlan cselekvés szempontjából történik. A befelé görbülés által az észlelt dolgok használható oldalukat nyújtják felém. Miközben cselekvéssé lett késleltetett reakcióm megtanulja használni őket. A távolság sugár, amely a perifériától a középpont felé tart: amikor észlelem a dolgot ott, ahol van, egyszerre ragadom meg az ő „virtuális hatását” rám és az én „lehetséges hatásomat” rá, hogy a távolság csökkentésével vagy növelésével csatlakozzam hozzá vagy meneküljek előle. Tehát az intervallumnak egy és ugyanazon jelensége az, amely cselekvésben időbeli, észlelésben pedig térbeli fogalmakban fejeződik ki: minél kevésbé azonnali a reakció, minél inkább válik igaz lehetséges cselekvéssé, annál nagyobb távolságokat képes befogadni, annál inkább anticipatívá válik az észlelésem, annál inkább képes kivenni a dolgok virtuális hatását. „Az észlelés pontosan olyan arányban rendelkezik a térrel, mint a cselekvés az idővel”.²⁵

Ez tehát a mozgás-kép második szineváltása: cselekvés-képpé válik. Az észleléstől észrevétlenül áttérünk a cselekvésre. A művelet, amelyről szó van, már nem a kijárási, kiválasztási vagy képkivágási, hanem a dolgok ránk váró virtuális hatása és a mi lehetséges

hatásunk a dolgokra. Ez a szubjektivitás második materiális aspektusa. És ugyanúgy ahogy az észlelés a mozgást „testekre” (főnevekre) vonatkoztatja, vagyis merev dolgokra, amelyek majd mozgóként vagy mozgatóttakként szerepelnek, ugyanúgy a cselekvés a mozgást „tettekre” (igékre) vonatkoztatja, vagyis feltételezett célpontok vagy eredmények rajzára.²⁶

De az intervallumot nemcsak a két hatás-oldal, az észlelő és az aktív oldal specializálódása határozza meg. Az effektus az, ami az intervallumot elfoglalja anélkül, hogy ki- vagy eltölné. A meghatározatlansági centrumban vagyis az alanyban merül föl, bizonyos szempontból zavarbaejtő észlelet és habozó cselekvés között. Mondhatni, az alany és a tárgy egybeesése vagy az a mód, ahogyan az alany saját magát észleli vagy inkább érzekeli- átérzi „belülről” (a szubjektivitás harmadik materiális aspektusa²⁷). Az affektus a mozgást „minőségre” (melléknév) mint átélt állapotra vonatkoztatja. Ugyanis nem elég azt hinnünk, hogy az észlelés a távolság által megtartja vagy tükrözi azt, ami érdekes számunkra, miközben át-ereszti azt, ami közömbös. Kétségtelen, hogy a mozgások egy része „belénszívódik”, megtörik rajtunk, anélkül, hogy az észlelet tárgyává vagy az alany cselekvésévé változna, mintegy az alany és a tárgynak tiszta minőségben való egybeesését jelzendő. S így eljutottunk a mozgás-kép utolsó színeváltásához: az *effektus-képhez*. Tévedés volna az észlelés-cselekvés rendszer elhibázott változatának tekinteni; ellenkezőleg, szükségszerű harmadik eleme. Hiszen mi, élő alanyok vagy meghatározhatatlansági centrumok nem képezhettük észlelési szervekké az egyik oldalunkat vagy bizonyos pontjainkat anélkül, hogy mozdulatlanságra ne kárhoztattuk volna őket, miközben cselekvésünket mozgó szerveinkre bíztuk, amelyeket ezáltal felszabadítottunk. Ilyen körülmények között, amikor mozdulatlanságra ítélt receptív oldalunk felszív egy mozdulatot ahelyett, hogy visszatükrözné, cselekvésünk csak a pillanatnyilag vagy helyileg lehetetlenné vált cselekvést helyettesítő „törekvéssel” vagy „erőfeszítéssel” reagálhat. Innen az affektusnak az az igen szép meghatározása Bergsontól: „valamiféle motrikus erőhatás egy érző

idegre”, vagyis mozgástól megfosztott receptív lemezre gyakorolt mozgató erő kifejtés.²⁸

Az affektus és az általában vett mozgás viszonya tehát a következőképpen írható le: egy intervallum megszakítja a haladó mozgást és különválasztja az átvett és elvégzett mozgást, mintegy összemérhetetlenné téve őket: a kettő közötti viszony helyreállítására ott az affektus. Az affektusban viszont a mozgás éppenséggel hogy megszűnik haladó mozgásnak lenni, hogy kifejező mozgássá váljék, vagyis egy mozdulatlan elemet feszítő pusztá törekvéssé. Nem meglepő hát, hogy a képben, ami vagyunk, pontosan az arc, viszonylagos mozdulatlanságával és érzékszerveivel az, amely felszínre hozza a kifejező mozgásokat, miközben ezek legtöbbször sejtve maradnak a test többi részében. Végülis tehát, ha a mozgás-képeket egy különleges képre, a meghatározatlansági centrumra vonatkoztatjuk, három típusra oszlanak: észlelés-képekre, cselekvés-képekre és affektus-képekre. És mi mindnyájan, megannyi különleges kép vagy centrum, nem vagyunk egyebek mint három kép egymásba fonódása, észlelés-, cselekvés- és affektus-képek megszilárdulása.

3.

Megtehetnénk fordítva is az utat, s a három típus közötti választóvonalak mentén megkísérelhetnénk rátalálni az alapformára, a magában lévő mozgás-képre a maga középpont nélküli tisztaságában, eredeti változó állapotában, izzásában és fényességében, amikor semmiféle meghatározatlansági centrum még nem zavarta volt meg. Hogyan szabaduljunk magunktól és szüntessük meg magunkat? Erre tesz megdöbbentő kísérleteket Beckett *Film* c. műve, Buster Keatonnal. *Esse est percipi*: lenni annyi, mint észleltetni, veszi át Beckett Berkley ír püspök kijelentését; de hogyan szabadulni a „percipere és percipi örömeitől”, ha egyszer legalábbis egy észlelés – a legfélelmetesebb, önészlelésünk – amíg élünk velük marad? Beckett a kérdés föltevése és a művelet véghezvitelére egyszerű, filmművészeti konvenciókból álló módszert állít föl. Véleményünk szerint azonban kimutatásai és vázlatai s a mozzanatok, amelyeket film-

jében megkülönböztet, csak félig világítják meg szándékát.²⁹ A három mozzanat a következő. Az elsőben az O szereplő vízszintes irányban szalad egy fal mentén, aztán függőleges tengely mentén másszani kezd egy lépcsőn, továbbra is a fal mentén. „Cselekszik”, egy cselekvés észleléséről vagy cselekvés-képről van szó, amelyre a következő konvenció áll: az OE kamera csak hátulról veszi föl, negyvenöt foknál nem nagyobb szögből; ha előfordul, hogy a szereplőt követve a kamera túllépi ezt a szöveget, a cselekvés leáll, kialszik, a szereplő megáll, elrejtve arcának fenyegetett részét. Második mozzanat: a szereplő belépett egy szobába, s mivel már nincs egy fal mentén, a kamera immunitás szöge mindkét oldalon negyvenöt fokkal, vagyis kilencven fokkal nő. O (szubjektíven) észleli a szobát, a benne lévő tárgyakat és állatokat, miközben OE (objektíven) észleli magát O-t, a szobát és annak tartalmát, ez az észlelés észlelése, vagyis észlelés-kép, mégpedig kettős szempont szerint: kettős vonatkoztatási rendszerben tekintve. A kamera annak a konvenció-nak van alávetve, hogy a szereplő háta mögött maradván nem szabad túllépnie a kilencven fokot, ehhez viszont hozzáadódik az a konvenció, hogy a szereplőnek ki kell űznie az állatokat, és le kell takarnia minden olyan tárgyat, amely tükröként szolgálhatna úgy, hogy a szubjektív észlelés kialudjék és egyedül az objektív OE észlelés maradjon. Akkor O helyet foglalhat a hintaszékben és lehuny szemmel, csöndesen ringathatja magát. De épp ez az a pillanat – a harmadik és utolsó mozzanat –, amikor a legnagyobb veszély mutatkozik meg: a szubjektív észlelés kialakása felszabadította a kamerát a kilencven fok korlátozása alól. S a kamera nagy óvatossággal belép a kilencven fokon túlra, a hátralevő 270 fok területére, de mindannyiszor fölébreszti vele a szereplőt, aki visszanyeri a szubjektív észlelés egy foszlányát, elrejtí az arcát, a térdére borítja és kényszeríti a kamerát, hogy visszatérjen a háta mögé. Végül, kihasználva O kábultságát, OE-nek sikerül szembekerülnie vele, közeledik. Most tehát szemből látjuk O szereplőt, s eközben megmutatkozik az újabb és egyben utolsó konvenció: az OE kamera O mása, ugyanaz az arc, bekötött fél szemmel (fél szemmel való látás), azzal

az egyetlen különbséggel, hogy O-nak nyugtalan a kifejezése, míg OE-nek figyelmes, az egyiknek tehetetlen motrikus erőfeszítését látjuk, a másiknak érző oldalát. Az affektus észlelésének területén állunk, a legfélelmetesebb észlelő területén, amely megmarad akkor is, amikor a többit már mind megszüntettük: ez az *önészlelésünk*, az *affektus-kép*. Kialszik-e ez is, s minden megáll-e vajon, még a hintaszék ringása is, amikor a kettős arc a semmibe siklik? Ezt sugallja a vég, halál, mozdulatlanság, sötétség.³⁰

De Beckett számára a mozdulatlanság, halál, sötétség, az önmozgás és függőleges testhelyzet elvesztése, amikor a test fekszik az immár nem ringó hintaszékben, mindez csak szubjektív végcél. Csak eszköz, egy mélyebb célhoz viszonyítva. Mert hiszen az ember hajnala előtti világ eléréséről van szó, annak a világnak az eléréséről, ahol még a mozgás az egyetemes alakuló feltételeit élte, és ahol a folyton sugárzó fénynek nem volt szüksége megmutatkoznia. Beckett tehát, amikor kioltatja a cselekvés-, észlelés- és affektusképeket, a fényes immanaencia-sík felé halad, az anyag síkja, annak kozmikus mozgás-képcsobogása felé. A képek három változattól az *ős-mozgás-kép* felé emelkedik. Lesz alkalmunk látni, hogy a *kísérletinek* nevezett film egyik fontos törekvése, hogy visszaállítsa – hogy aztán berendezkedjen benne – a *tiszta mozgás-kép középpont nélküli világát*, s ehhez gyakran sokrétű technikai eszközöket használ. De Beckett eredetisége itt éppen az, hogy olyan szimbolikus rendszert dolgozott ki, amelyben egyszerű konvenciók oltják ki egymás után a három képet, ami a kísérleti film eme általános törekvésének feltevése.

Egyelőre mi a másik irányba járjuk az utat: a mozgás-képtől annak változatai felé. Eddig már *négyféle képünk* van tehát: először is a *mozgás-képek*. Ezek, ha egy meghatározhatatlansági centrumra vonatkoztatnak, három féltre oszlanak: *észlelés-képek*, *cselekvés-képek* és *affektus-képek*. Minden okunk megvan rá, hogy azt higgyük, hogy még sok másfajta kép is létezhet. Hiszen a mozgás-képek síkja egy változó Egésznek, vagyis egy tartamnak vagy „egyetemes alakulásnak” a mozgó metszete. A mozgás-képek síkja tér-idő tömb, idő-

perspektíva, de mint ilyen reális, nem a síkkal, sem a mozgással nem azonos időre nyíló perspektíva. Joggal feltételezhetjük tehát, hogy *vannak idő-képek is*, s ezeknek számos változata. Nevezetesen az idő közvetett képei, amelyek a mozgás-képek kombinációiból származnának, vagy a három változat, az észlelések, cselekvések, affektusok kombinációiból. De ez a nézőpont, amely mindent a „montázstól” tesz függővé vagy az időt a másfajta képek találkozásától – ez még nem nyújthat magáért való idő-képet. Ezzel szemben a meghatározatlansági centrum, amely különös helyet foglal el a mozgás-képek síkján, különös viszonyban is állhat az egészszel, a tartammal, az idővel. Talán itt lehetőség kínálkozik közvetlen idő-képre: például az, amit Bergson „emlék-kép”-nek nevez vagy másféle idő-képnek, amelyek mindenesetre nagyon különböznek a mozgás-képektől. Így hát nagyszámú képváltozat állna rendelkezésünkre, amit leltározniuk kellene.

C.S. Peirce az a filozófus, aki a legmesszebbre jutott el a képek rendszeres osztályozásában. A szemiológia megalapítójaként természetesen ehhez a jelek osztályozását is csatolta, amely mindmáig a legátfogóbb, leggazdagabb.³¹ Még nem tudjuk milyen viszonyt tételezett fel Peirce a jel és a kép között. Kétségtelen, hogy a kép jeleknek ad helyet. Nézetünk szerint a jel olyan különleges képnek fogható fel, amely egy típust képvisel, akár a kép összetétele, akár eredete vagy kialakulása (vagy akár elhalása) szempontjából. Ezek szerint *képtípusként több, de legalább két jel létezik*. Össze kell majd hasonlítanunk a képek és jelek általunk javasolt osztályozását Peirce nagy osztályozásával, választ keresve arra a kérdésre, hogy miért nem esik egybe a kettő még a képek megkülönböztetésének szintjén sem. De, még mielőtt elvégeznénk ezt az elemzést, amire csak később lesz módunk, gyakran fogjuk használni azokat a terminusokat, amelyeket Peirce a jelek jelölésére alkotott – hol azonos, hol módosított, vagy egészen megváltoztatott értelemben (az utóbbi esetben persze mindannyiszor a változtatás indoklásával).

Itt most azzal kezdjük, hogy bemutatjuk a három fajta mozgásképet, s megvizsgáljuk, milyen jelek felelnek meg nekik. A moziban

minden explicit kritérium nélkül is könnyedén felismerjük a vásznon vonuló képek e három fajtáját. Lubitsch *Az ember, akit megöltem* c. filmjének jelenete példaszerű észlelés-kép: a hátulnézetből, alulról filmezett tömegben egy rés nyílik, amely a nyomorék hiányzó lábának felel meg; ezen a résen keresztül látja majd a vonulókat a másik nyomorék, egy csonkalábú. Fritz Lang *Dr. Mabuse, a játékos* c. filmjében híres mintáját nyújtja a cselekvő-képnek: a térben és időben szervezett és tagolt cselekvés az egyeztetett órákkal, amelyek a gyilkosság ütemét jelzik, a kocsival, amelyik az ellopott okmányt elviszi, a Mabuse-t figyelmeztető telefonhívással. A cselekvés-kép olyannyira magán viseli e minta bélyegét, hogy a fekete-fehér film azóta is kiemelt területének számít, a rablás pedig a részletes, tagolt cselekvés példájává lett. Ehhez képest a *western* nem csak cselekvés-képeket, hanem ezenfelül még szinte tiszta észlelés-képet is nyújt: a látható és láthatatlan drámája mint cselekvési eposz; hőse csak azért cselekszik, mert a láthatót látja, s csak azért győzedelmeskedik, mert cselekvésébe beiktatja azt az intervallumot, azt a percnyi késést, amely lehetővé teszi számára, hogy mindent lásson (Anthony Mann *Winchester 73*-ja). Ami pedig az észlelés-képet illeti, ennek nevezetes példáit nyújtja Jeanne d'Arc arca Dreyer filmjében, és általában az arc nagyközeli többsége.

Egy film sosem áll egyetlen fajtájú képből: montázsos a három típus kombinálását is értjük. A *montázs* (egyik aspektusát tekintve) *nem más mint* a montázs-képek összeillesztése, tehát az észlelés-, affektus- és cselekvés-képek egymáshoz való kapcsolása. Mégis minden filmben, legalábbis legelemibb sajátosságait illetően, a képek egyik fajtája túlsúlyban van: beszélhetünk tehát *aktív, perceptív* vagy *affektív montázs*ról, aszerint, hogy melyik van túlsúlyban. Sokszor hangoztatták már, hogy a montázst Griffith találta fel éppen a cselekvő montázs létrehozásával. Ellenben Dreyerre várt a másfajta törvényekre alapozott affektív montázs, sőt affektív képvágás feltalálása is, amennyiben a *Jeanne d'Arc* szinte kizárólag affektív film. És Vertovot tekinthetjük a kísérleti film által utóbb kifejlesztett, igazán perceptív montázs feltalálójának. A három képfajtának három

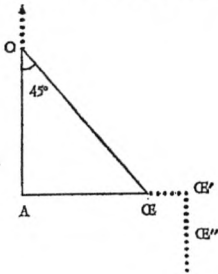
térben meghatározott plánt feleltethetünk meg: a csoportkép főleg észlelés-kép volna, a közelpép cselekvés-kép, a nagy közeli, teljes plán pedig affektus-kép. Ugyanakkor azonban, Eisenstein egyik megjegyzése szerint, mindegyik kép nézőpontot képez a film egészére vonatkozóan, az egész megragadására ad módot úgy, hogy ez az egész affektív válik a nagy közeli teljes plánban, aktív vá a közelpépben, perceptív vá a csoportképben, miközben a plánok mindegyike megszűnik térbeli lenni, hogy maga is a film egészének egyik „olvasatává” váljék.³²

Török Gábor fordítása

Jegyzetek

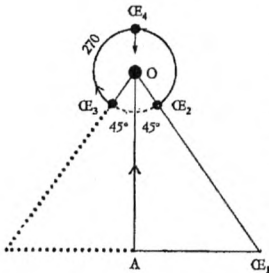
- 1 Lásd bővebben Bergson *Matière et mémoire* (továbbiakban MM) I. fejezetét és a *Befejezést*.
- 2 Merleau-Ponty, M.: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, p. 82.
- 3 Laffay, A.: *Logique du cinéma*, Masson.
- 4 EC, p. 753 (305).
- 5 MM, p. 182 (28).
- 6 MM, p. 187 (34).
- 7 MM, p. 174 (18).
- 8 MM, p. 188 (36).
- 9 MM, p. 171 (14).
- 10 EC, p. 748 (299).
- 11 MM, p. 223 (81), 292 (169).
- 12 EC, p. 749–751 (300–303).
- 13 MM, p. 188 (36).
- 14 *Durée et simultanéité* (továbbiakban DS), V. fejezet.
- 15 MM, p. 186 (34).
- 16 MM, p. 188 (36).
- 17 Sartre, J-P: *L'Imagination* PUF, p. 44.
- 18 Vertov, Dz.: *Articles, journaux, projets*. Coll. 10/18.
- 19 MM, p. 196 (33).
- 20 MM, p. 181 (27).
- 21 MM, p. 176 (20).
- 22 MM, p. 185 (32) Az I. fejezet állandóan visszatérő témája: a meghatározatlan középpont körül kör alakban szerveződő világ. (Lásd MM.)
- 23 MM, p. 195 (45).
- 24 MM, p. 183 (29).
- 25 MM, p. 169 (11–12).
- 26 EC, p. 751 (302).

- 27 MM, p. 169 (11–12).
 28 MM, p. 203–205 (56–58).
 29 Beckett, S.: *Film. Comédie et actes divers* Ed. de Minuit, p. 113–134.
 30 Lásd a következő ábrát:



1. ábra

Ha OE meghaladja a 45° -ot (OE'), sietve hátrátnia kell (OE''), mielőtt O nyomába eredne.



A 2. ábra Fanny Deleuze-től származik:

Ha a kör középpontjában elhelyezkedő fekete pont a bölcső (B), akkor:

$O A OE_1$: ez a helyzet az utcán.

$O O_2 OE_3$: ez a helyzet a szobában.

$OE_4 O B$: ez a helyzet, amikor OE elhagyta $OE_2 OE_3$ -at és O alter egojává válik, O pedig a bölcsőben van.

- 31 Peirce, nagyobb részt posztumusz műve, *Összegyűjtött tanulmányok* címmel jelent meg a Harvard Univ. Press kiadásában, nyolc kötetben.
 32 Eisenstein, Sz. M.: *Nagyközeli*. In: *Au-delà des étoiles*, Coll. 10/18, p. 263/lábjegyzet.

(Jegyzetek: Szilágyi Gábor fordítása.)

A lenyomat és színe*

Mi is a szín tulajdonképpen? Egyrészt fiziológiai érzet, másrészt életünk minden látványélményét érintő, szimbolikus és érzelmi jelek összessége. A látható dolgokról alkotott tapasztalatunk lényegi, vitális dimenziója, de lehet, hogy éppen ellenkezőleg, haszontalan (ördögi, illuzórikus, túlságosan csábító) kiegészítő. Világ, a maga szabályaival és értékeivel, akárcsak a hangok világa. És olykor, elszomorító módon, probléma.

Mindezzel az érzelmi rezonanciával és az egész problémakörrel, a látványértékkel és megoldásra váró feladataival a filmnek foglalkoznia kellett, amikor az ábrázoló művészetek közé késve érkezve, keservesen dolgozta ki a színnel fennálló kapcsolatát. Bármilyen legyen is az alkalmazott technikai módszer, a filmkép lenyomatot (*trace*) ad a tárgy színéről: esetenként megváltoztatható lenyomatot (például laboratóriumban), amit nyilvánvalóan meghatároznak az alkalmazott módszer lehetőségei, de mindenképpen egyfajta lenyomatot hoz létre. Hosszú ideig tartott elfogadni ezt a lényeges sajátosságot (s nem is biztos, hogy valóban elfogadtatott), s a képek története, elsősorban a festményeké, gyakran bukkan majd fel a fotográfiában, mint valami paradicsomi vagy pokolbéli „felettes Én”. Nincs abban semmi meglepő, hogy a szín leigázása gyakran a film szándéka lett: vagyis a film gyakran próbált „létrehozni” színeket. És ha hite szerint sikerült is e leigázás, mit tudott kezdeni a színekkel, amelyek eredendően mégiscsak lenyomatok csupán ?

A nehéz szín

A szín volt a születő film egyik első, jó ideig kielégíthetetlen vágya, amit kezdetben igen alacsony szinten, a színezéssel próbált elérni. E vegyes technika előrelépéseken át, a látvány kézműiparának majd

* *La trace et sa couleur, Cinémathèque, novembre 1992: 6–24.*

iparának felállításával lépett be a kulturális mozgalomba, amelyben a realista ideológia vált uralkodóvá, s mivel a film alig néhány éves múltat tekintett vissza, nem volt idő, hogy a szín problémáival foglalkozzanak, ráadásul azt csupán másodlagosnak tekintették a már megoldotthoz (mozgás) vagy a megoldandóhoz (narráció és vágás) képest.

A lehetetlen hűség

Abszurd lenne a „feltalálás késedelméről” beszélni: a film saját ritmusa szerint fejlődött, késlekedés nélkül. Márpedig a szín kapcsán mégiscsak elterjedt és megerősödött az a nézet, hogy a színes film fejlődési folyamata elhúzódott, és bár a film jövője a színes film, egyre csak várni kellett rá. Ígen kézenfekvő a válasz, hogy ez a jövő miért vált olyan nehezen jelenné, természetesen a szín sajátossága miatt. A szín a filmszalagon nehéz eset, mert mindenekelőtt hűtlen. Ez persze *petitio principii* (vagyis bizonyítás olyasmivel, ami maga is bizonyításra szorul): miért lenne a film feltétlenül kromatikus hűségre hivatott? A realista ideológia válasza: mert a film egész egyszerűen a hűségre hivatott. Lehetetlen hűség? Csak annyira, mint minden kép esetében, mivel a szín a képen sohasem a valóságban létező szín. Szemünk hozzászokott a valóság kiegyensúlyozatlan vagy erőszakos szín kapcsolatainak kompenzálásához, de a kép előtt elveszti ezt a képességét. „A természetesen erőszakos tónusokat szemünk tompítja. Meg kell tanulnia megtisztítani a filmvászon színeit is, ahogy a valóság színeinek esetében ezt meg tudja tenni.”¹ A film színe nem irreális, de nem is reális: a film színe filmvászon-valóság, tehát sajátos perceptív megismeréssel² járul hozzá –ahogy maga a film is – a világ látásának új módjához. Mivel kultúránk és tapasztalatunk (többek között képi kultúránk) tanított meg bennünket arra, hogy kiválasszuk a természetből a harmónikus színtársításokat, ezért a természet színes kombinációinak reprodukálása csakis nem-strukturált, sokkoló képet adhat. Nincs természetes vizuális kép, azt egyedül az esztétikai látomás teremti meg.

Hogy e probléma – amely minden kép velejárója – felmerült a fényképészetben³ s a filmnél egyaránt, annak oka, hogy egyiknek is, másiknak is ki kellett állnia többek között a festészet megoldásával való összehasonlítás próbáját. Létezik egy – ha úgy tetszik – perceptív probléma (a képen nem úgy fogjuk fel a színt, mint a képen kívül), de kultúránk úgy eltérítette ezt a felvetést, hogy senki sem kísérelte meg közvetlenül, a festészetet feledve tanulmányozni. (Olyannyira nem, hogy paradox módon kevesebbet tudunk a fénykép percepciójáról, mint a festményéről). Van olyan nézet, miszerint a mozivásznon a szín kiemeli a perceptív részleteket (sőt, túlságosan is kiemeli), a néző jobban figyel a színekre a film esetében (tehát jobban hajlik arra, hogy túlzónak találja azokat): a vásznon feltűnő egyes színekre – mindenekelőtt például a zöldre – élénkebben reagál.⁴ Ez a felületes és pontatlan megállapítás erősen korszakhoz kötött (hiszen időközben elavult, ma már nem igaz, hogy az ember a film esetében jobban figyel a színekre, ellenkezőleg, a hiánya az, amit furcsáll). Az egyetlen dolog, amiben biztosak lehetünk az, hogy mind a színes fénykép, mind a színes film technikájának vannak korlátai. Szűk korlátai, amelyeket jelentéktelen vagy kevésbé jelentéktelen problémák mennyisége határoz meg. Egyetlen eljárás sem adja vissza ugyanazzal a hűséggel az összes színt: hosszú ideig a zöld volt a legnehezebben megszelídíthető. A mai napig minden egyes fotografiai emulzióknak megvan a maga domináns színe, a kevésbé érzékeny zónái, a stílusa. Az új Kodak 5248 kétségbe ejti azokat a filmeseket, akik az 5247 tulajdonságaira esküsznek. A színek visszaadását még gyengébbnek ítélik azok, akik a finom árnyalatokat akarják hűen ábrázolni (ezt az érvet gyakran hozzák fel azok a fotóművészek, akik ellenálltak a színnek).⁵ S hogy minden még bonyolultabb legyen, a különböző színek visszaadása nem azonos a különböző távolságok szerint. Ez a probléma különösen érzékelhető volt a Technicolornál, de általában a szubtraktív eljárások esetében⁶ a közel képek életlenek, a távolabbiak fátyolosak. Ami pedig a kép (plán) mélységét illeti, az a légköri perspektíva miatt károsodik, annál is inkább, mert képzeletünk a valós vilá-

got korrigálja, de a képi világot nem (ez az egyik oka annak a 60-as évekbeli tendenciának, amikor is tiszta levegőjű vidékeken forgattak filmet vagy hegyekben).⁷

A fekete-fehér árnyéka

A fényképezés összekapcsolódott a fekete-fehérral, jöllehet ez csak a probléma áthelyezését jelentette. Honnan származik ez a kvázi automatikus kapocs? Nyilvánvalóan történelmi okai vannak, de azontúl vajon mi még? 1966-os cikkében William Johnson ezt a provokatív megfogalmazást használja: „a filmezés és a fényképezés története fordítva zajlott le”: a szín jóval később érkezett, mint a fekete-fehér. Tulajdonképpen miért fordított történet ez? És mihez képest fordított?

Sokáig lehetne sorolni a „technikai”-nak mondott problémákat, anélkül, hogy az igazi okokat érintenénk. Azok a problémák, amelyeket a Kodak, az Agfa és a Fuji lassanként majdnem megoldott, azt a két történelmi jelenséget kendőzték el, amelyek teljes súlyukkal késleltették a szín megjelenését: a fekete-fehéret és a festészetet. Tulajdonképpen *egy* jelenségről van szó, nem kettőről, mivel a fekete-fehér sokáig mint a fényképezés normális színe jelent meg, hiszen a festészeté volt a szín kizárólagossága. S fordítva, amennyiben a színes film a festészetben gondolkodott (és gondolkodik még ma is), az azért természetes, mert a fekete-fehér a fotográfia kizárólagossága volt. Bármit is tett eddig a film, továbbra is két malomkő közt őrlődik, a fényképezés és a festészet között.

Miért fordított a film és a fénykép születése? Talán a szín „saját története” miatt? „A kép reprodukálásának technikái (nyomtatás, fotográfia, film, TV) bizonyítják, hogy a technikai fejlődés először lényegében a fekete-fehér terén következett be, s ezzel párhuzamosan bontakozott ki az az elméletalkotó folyamat, az a határozottan színvak beállítottság, amely az alkalmazott tudományokban többé-kevésbé másodlagossá tette a színes képekről és reprodukációjukról való gondolkodást.”⁸ Tulajdonképpen kifejezett szándék nyilvánult

meg a szín elkerülésére azért, hogy a képet jobban uralom alatt tarthassák, vagy egyfajta intellektuális ellenállás miatt, amely bizonyos színesség ellenes puritanizmusnak tudható be. Talán. De a történelmet vágyakkal és szándékokkal magyarázni nem mindig meggyőző, s ha fordított sorrendben fedezték fel a filmet és a fényképet, nyilván egy másik művészet történetéhez viszonyítva fordítva: a festészetéhez képest, ami valóban a színnel kezdődött, s csak századok után érkezett el a fekete-fehérhez az illusztrációval és a rajzzal.

Az embernek rögvest kedve támad, hogy tovább bonyolítsa a dolgot, vagy hogy részleteiben ellentmondjon a „fordított történet” elméletének. Ami a bonyolítást illeti: a fotográfiát először mint illusztrációt terjesztették (folyóiratokban, újságokban). Az 1850-es évek közepén vált lehetővé a fényképek kinyomtatása fa dúcokra, amelyeket azután közvetlenül gravíroztak, a szürke árnyalatait vonalakra és pontokra bontva fel (ezt nagyon gyakran használták a festmények reprodukcióihoz).⁹ Ellentmondani pedig akként lehet, hogy mégha nem is beszélünk az 1860-as évek színes fotográfiai kísérleteiről, azért a XIX. század számos fényképészeti eljárása alkalmazta a színt: Fox Talbot *fény szülte rajzai* kékesek voltak, a só papír barnás vagy zöldes szürke színt adott, a *cianotíпия* kék volt, az albumin barna, és így tovább¹⁰ – ami legalább annyi színt jelentett, mint a festészet történetének kezdetekor, a görögök és egyiptomiak idejében. Egyébként a századfordulón a *piktorialisták* (főleg a tengeren túl) ezeket az eljárásokat továbbfejlesztik, elsősorban a narancsos, kékes-zöld szépiá képet kedvelik. Csakhogy ezek a színek, amelyek korábban az alapszínek voltak, sohasem válhattak volna az ábrázolt valóság színeivé – ezért tűnt el a színek e sokfélesége a *piktorializmus* utolsó fellángolása után (lásd Paul Strand-ot). A Lumière-féle *autokrom lemez*, az első, széles körben elterjedt színes fotográfiai eljárás alkalmatlanná tette a monokrom színeket a már tudatos, a realizmus felé mutató művészetben. Bárhogy legyen is, a XX. században a *doxa* a következő formát ölti: a színes minden bizonnyal természetesebb, mint a fekete-fehér, de végeredmény-

ben kevésbé normális. Ez a gyakran visszatérő, alig paradox tétel mással nem igazolható, csak a megszokással, a történelem (melyik?) erejével, valamint a törvényszerűséggel. Henri Vanlier például a fotográfia azon ritka teoretikusai közé tartozik, akik figyelembe veszik a színes fényképet, jóllehet, szinte bocsánatkérően, a „Fekete-fehértől eltérő típusok” cím alatt foglalkozik vele. Egyébként a színes fényképezés értékét csupán abban látja, hogy az képes a „térhatás” (*effets de champ*)¹¹ rovására előnyben részesíteni a kissé erőteljes jelentést és az alapvető jelentést árnyaló kiegészítőket. Egy szóval, ő legalább megpróbálja elmondani, hogy miért találja a színes fényképezést abnormálisnak, szinte csúnyának. Kockázat nélkül tehetjük hát hozzá: ha a fekete-fehéret a fényképezés „normális”, sőt „természetes” (!) színének tartják, az fényerős alapozószíne következtében lehetséges. A fekete-fehér tisztábban adja vissza a fényt, hiszen csak a fényt látatja: márpedig ami igazán számít, az a fényképezett test fénye. Tehát a színes fénykép nem igaz fénykép¹². Ám a film esetében ez a sajátosság (*toposz*) egyszerre vált parancselvűvé és líraivá. Mint azt az „első francia avantgárd, filmművészeinek, Gance-nak, vagy L’Herbier-nek nyilatkozataiban olvashatjuk, vagy egy korabeli festőnek a filmről alkotott ítéletében: ”A szín a filmben fényt jelent, még inkább, mint a festészetben. Képzeljünk el egy filmet: néhány személy, kevéske cselekmény, egyazon helyszínen. A jelenet drámaiságát a fény drámaisága adja meg. Micsoda klasszicizmus!”¹³ Tehát a lenyomat, a fotográfiai lenyomat alighanem arra van ítélve, hogy ne legyen színe. 1955-ben, igen kevéssel azelőtt, hogy a szín uralkodóvá vált a filmben, filmművészeknek és fotóművészeknek még egyöntetű volt a véleménye, követték a szabályt: a fekete-fehéret gyakran alkalmazták, a színeset pedig olyan keveset, amennyire csak lehetséges. Ha valaki színésre kívánt filmezni, akkor kifejezetten az irrealizmusra törekedett, mivel „a színes film számára a naturalista ábrázolás komoly hátrányt jelentett”¹⁴. Tarkovszkij húsz évvel későbbi véleménye (visszahúzó erejű, mi több, reakciónak mondható): ”Bármily furcsának is tűnjék, hiszen a világ egészében véve színes, mégis fekete-fehér reprodukciója áll kö-

zelebb egy olyan művészet pszichológiai, naturalista és költői valóságához, amely művészet mindenekelőtt a látvány sajátosságaira épül.”¹⁵ A filmipar hosszú ideig osztotta ezt a véleményt, s a színeket – beleértve a feketét is¹⁶ – az irreális műfajokra tartotta fenn, a zenés vígjátékokra, a kosztümös filmekre, a tündérmesékre, tehát olyan történetekre mint a *Robin Hood*, vagy az *Óz, a csodák csodája*. Amikor a hatvanas években már túlnyomó többségben színes filmek készültek, még akkor is irrealizmusba hajlónak tartották a színes filmet, nem úgy a fekete-fehéret. A változás annyi volt csupán, hogy már nem tekintették mesekönyvnek, és az „egyszer volt, hol nem volt”-ról áttértek az „és ha egy nap...” kezdetű fantáziálásokra.¹⁷ Összességében tehát a szín megmaradt a „fantasy” eszközhöz, azaz nem a valótlan, hanem a képzelte valóság eszköze. Miért? Mert ahogyan Cavell mondja, a szín megfoszt a lélektani és a drámai hatástól (*dé-psychologise, dé-théatralise*). A fekete-fehér pedig hangsúlyozza a gesztust és a drámai attitűdöt, ezért lett a drámának és a színháznak a színe. Márpedig, mint tudjuk, a XIX. század óta maga az élet teatrális, a fekete-fehér „természetes módon” vált a realista film színévé. S ezzel szemben a színes film olyan korszaknak felel meg, amikor a dramatizálás a filmet alárendeli a hitnek (az ideológiai hitnek – jól érzékelhető, hogy Cavell számára ez nem éppen örvendetes).¹⁸

A fekete-fehér realista, mert fotográfikus; realista, mert teatrális, a fekete-fehéret tehát csakis realistának lehetett felfogni a filmezésben is, hiszen a filmet hosszú időn át a fényképezés és a színház egyesülésének tekintették. A meglepő az, hogy a fekete-fehéret – ellentmondásos módon – a film formalista esztétikájához ragaszkodók is *valorizálták*, de mint pozitív hiányt, mondván: „A film 'szegénysége' – a kiemelés (*relief*) és a szín hiánya – a filmművészeti konstrukció lényege. (...) A szín hiánya teszi lehetővé a filmben, hogy szemantikai, nem-materiális dimenziókat helyezzen egymás mellé, hogy a perspektívák erőszakos és torzított találkozását érje el.”¹⁹ Ugyanez a gondolat jelentkezik Arnheimnél, elvont és törvényalkotó módon, de mára már elavult formában. Értéktelennek

bélyegez jó előre mindennemű színes művészfilm kísérletet, és azt állítja, hogy ahogy a hangosfilm megtörte a némafilm fejlődését, ugyanúgy a szín meg fogja akadályozni a filmművészetet abban, hogy ezentúl fekete-fehérben dolgozhasson.²⁰ Ötven év távlatából üzenjük neki Youssef Ishaghpour (Leos Carax: *Boy meets Girl* című filmjét elemző) válaszát: „a fekete-fehér visszatért mint csend, mint hiány, mint absztrakciós erő, szembeszegülve az eszközök és kidolgozás hamisan csillogó luxusával. Ez bizonyos értelemben, ha háttérbe szorítottan is, a művészi szándékosság lehetősége A háttérbe szorított fekete-fehér visszatért mint érzékelési lehetőség, kifejezési feltétel és esztétikai szándék”.²¹ Mennyi ízlés, mennyi érv – a fekete-fehér mítosz mennyi viszontagságot élt át!

A festészet ereje

Az első nézők színek nélkül is szerették a filmet. S ahogyan Lumière-ék előadásai mutatják²², ha szükségét érezték, elképzelték a színeket. Minden okuk megvolt rá, hogy azt gondolják, a szín kalandja máshol zajlik. A történelmi egybeesés túl erőteljes, hiszen a film abban a pillanatban érkezett, amikor a festészet komolyan fontolgatta saját történetének végét. Az impresszionizmus, a *divizionizmus*, a *fauveizmus* egymást követése, majd valamivel később az első absztrakt iskolák a festészetet a szín kezelése terén a mesteri tudás csúcán mutatják. Ezzel szemben a film feltűnően kezdetleges technikával indul: sablonnal festés, kézi festés, *virazsírozás*. A mozgókép – jóllehet, fekete-fehérben – akkor jelenik meg, amikor a festészet nagy ugrást tesz az érzetek, a tiszta jelenlét birodalmába. Mit tartogat a film – minden bizonnyal akarata ellenére –, milyen örökséggel van felruházva? Vajon nem az utolsó képviselője-e egy véglegesen uralt fogalomnak, a rajz és a színezés oly régi vitájának? A film festészet iránti bűvölete kezdetben irigy csodálatban nyilvánult meg. Először is a festészet arról nevezetes, hogy a szín használatának törvényeit, méghozzá tudományos törvényeit megalkotta. Természetesen ezeket a törvényeket alaptalanul túlbecsülik. A „színek

egyidejű ellentétességének törvénye”, ami az impresszionistákat igazolta, tulajdonképpen nem nevezhető törvénynek. A századelőn a fotóművészek és filmművészek többsége tudta ezt, mégis egyfajta kisebbségi érzés vezérelte őket. Mert a festmény magába foglal, a festő többé kevésbé misztifikált személyén keresztül, olyan kapcsolatot a színnel, amit a filmrendező nem tud megteremteni. Közvetlen, közvetítő nélküli, fizikai kapcsolatot (amely azonnali, késlekedés nélküli: a festő azonnal látja színekben kifejezett munkája eredményét). Személyes kapcsolatot: a festő egyedül dönt az általa választott színről, míg a filmrendező függ a munkatársaitól (legalábbis az operatortól, díszlettervezőtől ... s a rendelkezésére álló emulziótól). Szándékos kapcsolat: a festő számára a szín-konceptió közelebb áll a mű egészéhez, hiszen a filmrendező számára a szín eleinte megszeliđíthetetlen, járulékos elem.

A film festészet iránti bűvölete sohasem szűnt meg. A fekete-fehér és a színes film közötti meglehetősen hosszú, átmeneti időszak alatt megpróbálták elképzelni a szín pozitív hatását a filmekben, s ezért született meg az a nagyszerű ötlet, hogy foglalkoztasson festőket a film. Az Egyesült Államokban a stúdió rendszer és a munka technikai megosztása kötelez – ezért rögtön díszlettervezőkre gondoltak, de Európában nem haboztak, hogy képzeletben nagy festőket hívjanak a munkára. Jean-George Auriol 1935-ben Derain²³-díszleteket képzelt el, 1944-ben René Barjavel Matisse-t vagy Dufy-t kívánná felkérni a színes filmek tervezőjének (szerencsére jó humorérzékkel teszi hozzá: minden esély megvan rá, hogy tönkremenék a filmet, mivel „egy sor élettelen képet festenének ”)²⁴. Dreyer 1955-ben ismét felveti, hogy együtt kellene működni a festőkkel, és egy igazi „szín-forgatókönyvet” kidolgozni velük, amire azért lenne szükség, hogy a jó színes filmek végre valódi művészetté válhassanak, olyan művészetté, amelynek nincs arra szüksége, hogy a festészethez hasonlítson. Szerinte egy ilyen színvonal csak a festészetnek és a festőknek köszönhetően érhető majd el.²⁵

Amikor a filmrendezők valóban színes filmeket készítenek majd, és nem csak megelégszenek vele, hogy elképzelik azt, a festészet

akkor is meg fogja őrizni a kettős természetű mintakép vagy ellenkép szerepét. A kezdeti színezés, a *La Sultane de l'amour* (Le Somptier, 1918) típusú Méliès és Pathé sorozatok, de a Technicolor filmek is a festészet karikatúraszerű utánzásai csupán²⁶. A *Rettegett Iván* (második részének) színei, (akárcsak a hozzánk közelebb álló az *Element of Crime* és az *Europa*, Lars von Trier filmjeinek színei), szélsőségesen különböznek a festészet színeitől, a film saját lehetőségeit hangsúlyozzák, de ezzel mintegy az ellenkező hatást váltják ki, elbűvölt félelmet tanúsítanak a megszegyenített modell iránt. És az is nyilvánvaló, hogy kifejezetten a „festmény csinálástól” való rettegés motiválja Tarkovszkijt a szín elutasításában²⁷. És nem tartották-e gyakran – meglehetősen ambivalens módon – Antonionit festőnek?²⁸ Csupán néhány kivételes rendezőnél, olyan vezéregyéniségnél mint Jean Luc Godard, lelhető fel az a magatartás, amely mélységesen megegyezik a festői magatartással, anélkül, hogy annak hatásait felületesen kívánná lemásolni (például amikor 1965-ben azt mondja Godard arról a *Bolond Pierrot* elején látható képsorról, amelyben az autó szélvédő üvegén visszatükröződik a fény: „Egy érzést kívánok az őt alkotó elemekből újratereíteni”)²⁹.

A szín meghódításának kísértése

Manapság a filmrendező, ha úgy kívánja és a filmjét egészen a befejező munkálatokig kézben tartja (egészen a laboratóriumig: előhívás, fénymegadás), szinte teljes mértékben uralhatja a színt (éppen annyira, mint a festő, aki ugyancsak ki van szolgáltatva anyaga fizikai-kémiai korlátainak). A festészet igézete, kísértése, fájdalom nem múlt el, ott él minden filmrendező képzeletében. De megszületett a még erősebb kísértés, a szín uralom alatt tartásának kísértése, valamint az összehangolt kapcsolat utáni vágy, amire a filmet felhatalmazza a fényképhez való hasonlósága, a hitelessége, a valószínűséghez való nehéz, de kívánatos hűsége.

Túlságosan hűséges szín, nem eléggé hűséges szín

Ez a kettős kérdés – uralom alatt tartás és hűség – végigkíséri a fényképzési eljárások és a színes film egész történetét. Dadogó történetüket, amelyben a fénykép történetéhez képest ötven év eltéréssel a film a nulláról kezd újra mindent, s amely történetben egyik is, másik is egy sor zsákutcába fut, végeláthatatlan újrakezdéseknek rugaszkodik neki *additív* és *szubtraktív* eljárásaikon át³⁰. De a feltalálók és technikusok tapogatózásaival párhuzamosan az analogikus hűség kérdése mindvégig az elméleti viták középpontjában áll. Az analogikus reprodukciót tökéletesen megvalósíthatatlan, de pozitív utópiának tartják. S ekkor, 1950 táján, egy olyan korszakban, amikor a Technicolor uralma anélkül, hogy tisztában lennének vele, a végét járja, amikor a színes film még nagyon hátrányos helyzetben van, s amikor a francia film még alig ismeri a színt, jelenti ki Eric Rohmer, hogy látja a távoli, de biztos lehetőségét annak, hogy a fekete-fehéret és annak túlzó művességét, plasztikusságát el lehessen felejteni egy egészében, szinte szemfényvesztő módon realista, színes film javára³¹. Mások ezt a tökéletességet mint ellen-utópiát látják: megvalósíthatatlan és főleg negatív utópiát – mivel a színhűség kutatásának oltárán valamit nyilvánvalóan fel kell majd áldozni, s az kétségkívül a kifejezési mód lesz. A túlságosan igaz szín túl lapos: "A tökéletes színes film megfontolásra készít bennünket. Mivel a természethez való hűség nem mindig előnyös a művészet számára"³².

A film még sokáig tépelődik e két álláspont között, a valósághoz való hűséget ideológiai kanyarokon át célozza meg (technikai vitákkal konfrontálódva)³³, művészi vágytól hajtott expresszív uralomra törekedve, anélkül, hogy valaha is őszinte választásra szánná el magát.

Az „egyensúly” keresése

Milyen értelmet adjunk hát ezentúl a színes filmet gyártók (és a felhasználók) közismert kulcsszavának: „természetes színek”? Kez-

detben egyszerű volt a helyzet, mindössze csak az volt a cél, hogy a színeket valahogy már a felvételkor elérjék (nem pedig utólag, a kópia színezésével). De azután, amikor már az eljárások és a gyakorlat versengéséről van szó, a „természetesség” nyilvánvalóan problémákat vet fel, hiszen elérése nem lehetséges. A választék innentől kezdve kétségbeejtően korlátozott: vagy a naturalista utópiát követik vagy ellenkezőleg, lemondanak minden természetességről azoknak a színeknek a javára, amelyek szándékosan állnak távol a természetestől.

Kezdetben voltak az utólagos toldozgatások, próbálkozások (sablonnal festett képek, *virasztózás, festés és árnyékolás*) – az egészben nem is annyira a valóság utánzása volt a lényeg, hanem szinte teljes egészében az expresszivitás (olcsó, meglehetősen konvencionális expresszivitás, de ennek semmi jelentősége). Nem ok nélkül való, hogy ezeket a színeket a néma filmek zenéjéhez szokták hasonlítani, hiszen mindkettőt arra szánták, hogy „a kép lényegét kiemelje”³⁴. A vörösre festett kép tűzvészt, vagy az elementáris érzelmek kitörését jelenti, a kék pedig egyszerűen egy éjszakai jelenetet érzékeltet. Ezek a hozzáadott színek a valóságnak olyan dimenzióit sugallják, amelyeket a fekete-fehér nem tud érzékeltetni, szinte kizárólagosan „hangulatot” kölcsönöznek a képnek, („mood”-ot, Kracauer szavával élve), s mindezt vázlatos, kevésbé közvetlen és kevésbé elsöprő módon teszik, mint ahogyan a zene.

A harmincas és negyvenes években ez a színezési irányzat élt tovább, a Technicolor hallgatólagos elismerésével. A színt, ahogy már mondtuk, az irrealitás műfajaihoz asszociálták, a tündérmesékhez és a tánchoz. A szükségből erényt kovácsolva, a mesterkélt-ség szolgálatába állítottak egy technikát, mert azt gondolták, hogy nem lehet a realizmus irányába elmozdulni. Ez a korszak véget ért és a választóvonalak tisztán láthatóvá váltak, amikor a *Biciklitolvajok* tündöklését követően a neorealizmus hulláma több évadon keresztül elárasztotta Európát, s amikor az Eastman cég által feltalált *monopack* eljárás a túlzó színek visszafogását eredményezte. A *Saint Cinéma des Prés* című folyóirat tiszavirág életű felbuzdulásában „egy

bizonyos” Boris Vian 1949-ben a neorealista szürkeség unalmát szembeállította a színes – azaz hollywoodi – filmek fantasztikus mágiájával. A „Technicolor” ekkor Hollywooddal azonosul, és maga lesz a film.³⁵

Igaz, hogy Franciaország ekkor *par excellence* helye a valóság-hű, de lapos szín és a nem valóság-hű, de kifejező szín közötti ellentétnek. A háború utáni pezsgésben, a hollywoodi filmek újrafelfedezésével valamint a német Agfacolor megjelenésével a francia szakemberek és kritikusok véleményét megosztja az amerikai és a német technika. A Technicolor jobban alkalmazható, de mesterkéltsége miatt használata stúdiókra korlátozódik, főleg amerikai stúdiókra (a Technicolorral szembeni ellenszenv a francia filmesek Amerika ellenes álláspontjának legalább annyira betudható, mint amennyire az amerikai cégek malthuzianizmusának, hiszen Amerikát a kis francia piac nemigen érdekelte). Az Agfacolor viszont sokak szerint olcsóbb, kényelmesebb, termelékenyebb, s úgy gondolták ekkor, hogy a külső felvételeknél jobb színeket ad. Főleg, ahogy Dudley Andrew³⁶ kimutatta, elsősorban Franciaországban tulajdonítottak tisztán ideológiai értékeket ezeknek az ellentétes minőségeknek: a hollywoodi Technicolor egyszerre agresszív és tisztább, mint a valóság, az Agfacolor rugalmasabb és sápadtabb, s ezek a tulajdonságok a dokumentumfilmre predesztinálják. A francia eset egyébként egészen végig érdekes, mivel a hazai eljárások fiaskója ellenére – gondolok itt a Rouxcolorra (amivel a *Szép molnárné* /*La belle Meunière*/ című filmet készítették), vagy a Thomsoncolorra (amivel a *Kisvárosi ünnep* /*Jour de fête*/ készült) – a Hollywood-elleniségkép elevenen élt tovább, s mércéül a „minőségi”, francia módra készült filmek szolgálták mint a francia szerzői film előzményei. Amikor végül sikerül színes filmeket forgatni (többségük Gevacolorral, az Agfacolorból kialakított eljárással készült), először főképp olyan típusú filmek készültek, mint a *Caroline, drágám* (*Caroline chérie*), vagy a *Lucrecia Borgia* (*Lucrece Borgia*). Büntetlenül nem lehet lemondani a választásról.

A diszkréció

A Technicolorral szemben tanúsított francia magatartásban benne van az undorodással vegyes megbabonázottság kettős érzése, mint ha a franciák meg lettek volna győződve arról, hogy ők jobban, több diszkrécióval, több ízléssel tudják majd alkalmazni a színeket (meglehetősen gyakori magatartás Franciaországban a tengerentúllal szemben). Márpedig annak ellenére, hogy Franciaországban nem vették tudomásul, igenis a visszafogottság és diszkréció voltak a Technicolor fellegrárában, a színes amerikai film kebelén belül is a felmagasztalt értékek, és az amerikaiak is ugyanannak a lehetetlen fogadalomnak próbáltak megfelelni, ők is a szín leigázását áhították, anélkül, hogy tudták volna, vajon mit is akarnak uralmuk alatt tartani.

A Technicolor technikai kvalitásának erejével, azzal a valóságos „mágiával”, ami a színeiből áradt, egycsapásra nagy hatást gyakorolt a filmiparra. Ugyanakkor mégis nehéz dolguk volt azoknak, akik arról akarták meggyőzni a gyártókat, hogy a szín művészetté válhat. A színes film művészeti értékeit akarta bizonyítani az a rendkívül tudatos stratégia, amit igen korán kidolgozott és a filmrendezők körében terjesztett a Technicolor képviselője, Natalie Kalmus és cége, a Color Advisory Service. Az ő boszorkánykonyhájának kulcsszava a korlátozás (restrikció, visszafogottság) volt, és a gyakorlat is ennek a jelszónak felelt meg.³⁷ Válaszul azokra a bírálóakra, amelyeket az első nagy, Technicolorral készült produkciók kaptak, a *Becky Sharp* és az *Allah kertje* (megjegyezzük, hogy amikor az ember újranézi ezeket a filmeket, s látja, hogy a pasztell színek, bézs, sápadt kék, tört zöld és halvány zöldek használata a jellemző, nemigen érti a vádat, miszerint e filmek túl erős színei sokkolóak), Kalmusék meg akarták akadályozni, hogy a szín túlságosan szembeötlő legyen. A Technicolor kiküldött képviselője – akiről a rendezők és operatőrök feljegyzései mint kiskirályról számolnak be³⁸ – tehát azért volt jelen a forgatásokon, hogy csökkentse az egész film színhatását, s ezért általában jelenetenként (esetleg plánonként)

előírta a színek alkalmazásának elvét. Kalmus elméleti igazolása elég felszínes, mivel egyszerre kívánt helytállni művészeti téren (homályos utalással a „művészet alapelveire”), valamint intézményes-narratív síkon (a szín legyen diszkrét, hogy a közönség gondolatában ne tolkodjon a cselekmény elé)³⁹. Egyszerre akart elérni „természetes” színt és támaszkodni a konvencionális harmónia- és jelentésbeli normákra. Ez a módszer, amelyet kezdetben a jó ízlés igazolt, igen gyorsan a szín-atlasz kialakulásához vezetett. Richard Neupert ezzel kapcsolatban a *Robin Hood kalandjai* (Adventures of Robin Hood, Kertész Mihály, 1937) című film vörösének példáját hozza fel. Ebben a filmben a vörös szín jelentőségét az adja, hogy a néző a színt mindvégig a vérrel asszociálja, elsősorban a hitszegő herceg által kiontott vérrel, például amikor a nyitó jelenetben felborít egy pohár vörös bort, s a foltot a kamera hangsúlyozottan, sokáig mutatja.

A Kalmus-korszak elmúltával a normák rendezetlenebbek és burkoltabbak lesznek. A diszkréció, a visszafogottság sokáig alapvető értékek maradnak, és *a contrario* megkülönböztetik egymástól a különféle műfajú filmeket. Amikor azonban az európai művészfilm, különösen a hatvanas évektől, elkezdi alkalmazni és elismeri a színt, az bizonyos értelemben a sokkal rikítóbb színek alkalmazásához vezet. Létrejöhetnek például a Gilles Deleuze által megnevezett, „tetszőlegesen választott színkompozíciók”⁴⁰: felület-szín (árnyalatok nélküli, erős színek), légtávtlat szín (egyetlen domináns szín alkalmazása), szín-mozgás (egyik tónusról a másikra áttűnő szín), s ezeknek, mindegyiküknek az a közös jellemzője, hogy „elnyelnek” (abszorbeálnak), „a kép-szín nem kapcsolódik egy-egy tárggyhoz, hanem elnyel mindent, amit tud”. Kimondva, kimondatlanul ugyanaz maradt a cél, mint amit Nathalie Kalmus akart elérni: művészetet létrehozni a színnel. Csakhogy a művészetről alkotott elképzelés megváltozott (többek között azért, mert az a festészetről kialakított gondolkodás, amire ez a művészetfelfogás hivatkozik, maga is megváltozott, mialatt átkelt az óceánon). Ma már nem csak a diszkrécióra támaszkodik, s az olyan mesterek, mint

Coppola vagy Lynch könnyedén halmozhatják az erőszakot és a diszharmóniát anélkül, hogy a koherencia terén engednének.

A szín a filmben: használati érték

Nehéz kezdete óta, amikor is a film még azt a benyomást keltette, hogy széllal szemben hajózik, majd később, hogy tojánhéjon táncol, egészen az abszolút szabadságig, amivel ma élhet, mindaz, ami lejátszódott, egy teljhatalmú elv alóli felszabadulás, elsősorban a teljesen negatív elvvel, a visszafogottsággal szembeni emancipáció. De ezzel párhuzamosan eltűnt az a valamelyes bizonyosság is, hogy a színnek lehet értéke a filmben.

Autonóm szín, alávetett szín

Hogy nincs általában vett bizonyosság, nem jelenti azt, hogy nincsenek egyéni megoldások. A *Shinningtől* a *Barry Lyndonig*, a szín szimbolikán (a navajo szimbolikán) alapuló ötlettől a XVIII. századi angol festészet képzeletbeli múzeumára való utalásig minden lehetséges. Wenders felújítja a klasszikus kódot a vörös alkalmazásával a *Párizs, Texasban*, míg Demy a „minnelli hangulatok” ideálját látszik a maga hasznára feleleveníteni. De a művészeti autonómia mely fokán áll ekkoriban a szín? Elképzelhető-e egyáltalán, hogy bármiféle autonómiát kapjon?

A klasszikus filmben a szín autonómiája – amint azt láttuk – igen csekély. A festés, színezés, *virasztózás szinte* mindig alá volt rendelve a cselekménynek, a sárga arra szolgált, hogy a napfényt adja vissza, a kék pedig az éjszakát, s általában igen nehéz volt szétválasztani a többé-kevésbé készen kapott metaforákon alapuló „funkcionális” értéket a másik, megfoghatatlan, de nyomatékos értéktől. Például a *Schattenben* (Robinson, 1923), az egyik ragyogó kardos jelenetben a háttér vörösre van festve, hogy kifejezze vagy még inkább, hogy jelezze a férj féltékenységét. A két értéknek meglehetősen durva vegyítését látjuk a *Türelmetlenség* című film éjszakai tá-

madási jelenetében, a vörösre festett babilóniai epizódban, ahol a szín a tűzvészt jeleníti meg, ugyanakkor metaforaszerűen utal a vérre és a csata hevességére is.

Ebből kiindulva nem meglepő, hogy a klasszikus film számára miért olyan fontos a szín tisztán perceptív értéke. Egészen egyszerűen csak azért, hogy közérthetővé tegye a mondandót a néző számára. A *The Bandwagon* első jelenetében (Minnelli, 1953) Tony Hunter személye vonja magára a figyelmet Fred Astaire megszemélyesítésében, aki egy vörös könyv mögé rejtőzik, s agresszív kék zoknit visel. Ugyanebben a filmben, a legutolsó táncos jelenetben – amely a bűnügyi film paródiája – egy pohár azonosítása körül forog a cselekmény. Ebbe a pohárba nitroglicerint tettek, s a rikító sárga szín még láthatóbbá teszi a robbanóanyagot. Ugyanígy a *Will Succes Spoil Rock Hunter?* című filmben (Tashlin, 1957) az irodának, ahol a hős dolgozik, élénk színű plakátjai vannak, és segítenek a tér felépítésében⁴¹. Ám ahogy azt Ozu legutóbbi filmjeiben a választékos színű tárgyak garmadája mutatja, a színnek ez a „személyleírás” értéke nemcsak a narratív tömegfilmek sajátja. Azok a flakonok, csészék, fémtálcák, amelyekkel telerakta az előteret, szerepköz képest aránytalanul nagy jelentőségre tesznek szert⁴².

A funkcionalitás még messzebbre mehet, amennyiben kifejező erőt ölt, és azt aláveti a fikciónak úgy, hogy a színnek tematikus értéket kölcsönöz. Az ötvenes évek zenés vígjátékai gyakran használták ezt az effektust. A *Ének az esőben* (Donen és Kelly, 1952) című filmben Cyd Charisse megérkezik a klubba, zöldbe öltözve. A ruha színárnyalata, (mely megszabadult a film uralkodó sárgájától és kékjétől, hiszen ez a smaragdzöld nem érzékelteti, hogy annak a bizonyos sárgának és annak a bizonyos kéknek a keveréséből jön létre), egyszerre emeli ki az agresszivitást, s játszik rá – még ha kissé elnagyoltan is – a jellemrajzra, ami lehetővé teszi, hogy utaljon a személyiségre is (a végzet asszonya mindig végzetesen vörös hajú). A tematikától a metaforáig, sőt a szimbólumig a rövidzáratok majd-hogynem elkerülhetetlenek: nem is kerülték el őket.

Miután a szín győzedelmeskedett az európai filmben, a hatáskel-

tésnek ugyanazok a típusai éltek tovább, mert gyártani és megérteni is ezeket volt a legkönnyebb (hiszen nem követelik meg a film teljes egészére kiterjedő rendezést, csupán a pontos beavatkozást, amely mindig többé-kevésbé elterjedt sztereotípiákon alapul). Jacques Tati például fenségesen játszott e sztereotípiákkal a *Nagybácsim* (1957) című filmjében. A kislány szüleinek a házában minden törtfehér, kivéve egy rugója vesztett kanapét, ami fáradt zöld színű. Ugyanakkor az apa autója váratlanul és bolondos módon zöld és halvány mályva színű, amely színtársítás annál inkább figyelemre méltó, mivel az összes többi autó a filmben a roppant józan szürke és kék közötti árnyalatokra festett.⁴³

Mindebből az derül ki, hogy a szín bölcsen aláveti magát a cselekménynek, a történetnek, a témának – szóval mindig engedelmeskedik az olyan értelemnek, ami rajta kívül áll. Talán éppen az alávetettsége idézte elő azt az elképzelést, hogy a szín kaphatna kiemelkedő, sajátos, független szerepet. Ez sem ment könnyen, féltékenységet, kényszerből való félelmet kellett legyőzni. Még egy olyan film esetében is, mint az *Oz, a csodák csodája* (Fleming, 1939), amelynek csodás története felhatalmazhatta volna az alkotókat, hogy vállalják a mesterkéltszínészek használatát, még ebben az esetben is csupán helyi effektusokra használják a színt, mindig a készen kapott és könnyen érthető szimbolizmus és metafora határán. Amikor Eisenstein tanítványai előtt a *Rettegett Iván* forgatásának elméleti tanulságait taglalta, az lehetett az érzése, hogy egy új gondolatot vet fel, amikor a színről mint autonóm kifejezési eszközről beszélt: „Kell, hogy legyen a színnek kifejező mozgása, bármilyen nehezen megoldható, lennie kell. (...) Tegyük fel, van önöknek néhány színű: fekete, kék, vörös, amelyek arra szolgálnak, hogy a kosztümöket, bútorokat és egyebeket színezzék. Amikor elkezdik a színeket kezelni, azt akarják, hogy a fekete, a kék és a vörös témái autonóm kifejezési értékkel bíró témává váljanak. Egy igazi feketére boksolt csizma felemelkedhet a feketeség érzékeltetéséig, hiszen ugyanezt a fekete színt önök egy adott esetben a tragikum színeként fogják használni. Meg kell találni a módját, hogy a tapéták vagy a bútor

kárpitok égszínkékje ne csupán e tapéták és kárpitok színe legyen, hanem a kívánt időpontban rendelkezzen saját, önálló érzelmi értékkel, ami abban a pillanatban egy pontosan kidolgozott gondolatot ébreszt fel⁴⁴ ... A szín – legalábbis elméletben – leválasztható formális elemmé válik, s helyet ad egy önálló organizmusnak (mint ahogy egyébiránt a zene is).⁴⁵

A szín zenéje

Szín és zene: a gondolattársítás egyáltalán nem új. Láttuk közös alkalmazásukat a némafilmben, de a szín változása és a zene közötti párhuzam felállítása tulajdonképpen Robert E. Jonesnak, a New York-i díszlettervezőnek tulajdonítható, akit a Technicolor vett fel a *Becky Sharp* (1935) forgatására, s aki az első volt a naturalizmussal való szakítás meghirdetésében: "A zenekíséret sokkal többet jelent, mint a színek mechanikus visszaadását (...). Pontosan úgy, ahogy a zene árad tételről tételre, úgy változik a szín (...) képsorról képsorra, s ez ténylegesen egyfajta zene." A párhuzam nem véletlen, s azokon az okokon és egybeesésen kívül, amelyek elkerülhetetlenné tették, hogy a szín kapcsán a zenére gondoljunk, van mélyebb, noha bizonytalanabb és körvonalazatlan ok is. Ez pedig nem más, mint hogy a zene és a szín közötti párhuzam nagyon régi keletű: visszanyúl a reneszánszra, Castel atya *Zene színeiben* (1720) című munkájára, Balzac *Gambaráján* át (1837), a baudelaire-i „levelezések”-ig és azok melléktermékéig a szimbolizmus idején. A szimbolizmus – a filmtől függetlenül – számtalan elmélkedést hozott felszínre a zene és a festészet terén (Kandijksziktól Szkryábinig, az orfizmustól a muzikalizmusig) és merev megfeleléseket kívánt találni terminusról terminusra a színek skálája, a különböző hangzásbeli vagy zenei jelenségek, a hangszerek hangja stb. között. De a szimbolizmus, nyilván leegyszerűsített és népszerűsített verzióban, s közvetett utakat követve, a születő filmművészetnek is fő inspirációs forrása volt. A zenei metaforának tehát nincsen más eredete,⁴⁷ s egészen más dolog, mint az a tisztán formális organizáció, amit megcéloz:

megcélozza az expresszivitást, s azt, hogy a szín – még mindig elméletben – kifejező értékévé váljék, átmenetileg létező szervezettel. Mint már mondtuk, bizonytalan és végtelenül kétséges program: ha a színt mint autonóm kifejezést akarjuk felfogni, akkor az csakis természetes kifejezésre nyúlhat vissza, amely természetességnek a létezését is gyakran vitatták a festők (és mostanában a néprajzosok és az antropológusok is). Organizáció az időben? Nem jöhet létre, s ha mégis, akkor is csak a nagy egységek szintjén, jelenetről jelenetre. Implicit módon ezt teszi Jones, és tulajdonképpen Eisenstein is, hiszen a *Rettegett Iván* színes epizódja szín szempontból nézve csak mint „csoportkép” állja meg a helyét, de a részleteket tekintve nem (mert például amikor a „vér kötelékéről” van szó az öreg Baszmanov és a cár között s a vörös szín előnti az öreg arcát, ettől ez a jelenet tökéletesen elviselhetetlenné válik).

Összintén szólva persze nincs különösebb jelentősége ennek az *apóriának* (színlelt kétkedésnek), amire ez az elsősorban spekulatív jellegű párhuzam utal. A *Becky Sharp* kísérlete, ha kísérlet volt egyáltalán, egy ideig nem ismételtetett meg. A nagy hollywoodi stúdiók felbomlásával a dolgok még áttekinthetlenebbek lettek, s az olyan filmek mint a *Moulin Rouge* (Huston, 1952), vagy a *Lust for Life* (Van Gogh élete, Minnelli 1956) kudarcot vallottak a szín egészének előmozdításában, még akkor is, ha egyes rész megoldásokban fel lehet fedezni ilyen irányú törekvéseket. A nemzetközi „művész film” felbukkanását kellett megvárni ahhoz, hogy analóg értelembe új kísérleteket lehessen feljegyezni. Az oly gyakran idézett *Pokol kapujában* (Kinugasa, 1953, a velencei fesztivál fődíja), nem hoz igazi áttörést, s csak a hatvanas években tapasztalható, hogy az olaszok (*Vörös sivatag, Júlia és a szellemek*) vagy a franciák (*Bolond Pierrot, Cherbouрги esernyők*) vállalkoznak a szín „felszabadítására”.

Tartalmi értékek, formai értékek

A dolgok tehát bonyolultak. A szín autonómiája utáni vágy, a kontarpunkt a film és színe között, – hogy Eisensteint parodizáljuk –,

vágy is maradt. A szín valódi alkalmazása minden egyes esetben kompromisszumra épült. A klasszikus film mindent nyakoncspíő kompromisszuma – naturalista vagy diszkrétén mesterkéltszíneivel – a cselekmény és az elbeszélés szolgálatába állítja a színt. A háború utáni színes filmek is kompromisszum eredményei, hiszen csak azért adják fel a színek formális rendszerének szabad játékát, hogy kiaknázzák azokat az értékeket, amelyeket a szín hordoz.

A színt banális módon leggyakrabban „harmóniája” és konnotációi (alapvető jelentését árnyaló, kiegészítő jelentései) miatt alkalmazzák, valamint kényszerű referenciaként a színek és „szimbolikus” tartalmuk közt meglévő ősrégi megfelelés törvényei miatt. A következő példa inkább karikatúra jellegű, irreális (a *Sátán követi* elképzelt színes változatáról van szó): „A bankett végére megérkezik az ördög. A tűzhöz megy, kezét a lángokba dugja. S az arany lángok zöldes, kénes lángcsóvákká válnak. A pokol fényei tükröződnek a vendégek arcán és állán. A kövér, ínycenc nagyúr vörös lesz, az irigykedő férfi sáfrány színű, a gyáva úr fehér, az özvegy ember megfeketült a bánattól, a zsupori pedig zölddé vált. Csak a tiszta, ártatlan leányka rózsaszín, ő a hajnali ég színét viseli. Mindez egy másodpercig tart, mindenki megmutatja, hogy a pokol mely színét hordozza magában, azután a sátán visszahúzza kezét a tűzből, a rontás véget ért.”⁴⁹

Azt hihetnénk szinte, hogy a *Rettegett Ivánból* írtuk le a bankett jelenetet, azzal a különbséggel, hogy a kritikus szimbólikus színek sokaságáról álmodozhat anélkül, hogy felvetné a gyakorlati megvalósítás nehézségeinek kérdését, illetve azt a kérdést, milyen reális lehetősége van annak, hogy a nézők olvasni tudják a film színét. Kell-e mondanom, hogy a színek tulajdonképpen olvashatatlanok számukra, kivéve, ha erőteljesen hangsúlyozottak. Miért? Mert pusztán verbális szimbolizmusról van szó (mint ahogy a szimbolizmus radikálisan az). Ezért is kifogásolta több teoretikus, mint ahány javasolta a szín szimbólikus használatát. Jean Mitry szerint, miközben kerülni kell a szimbólikus jelentést hordozó színek használatát, létre kell hozni „a dráma pszichológiai értelmével egybecsengő

struktúrákat”.⁵⁰ (Mitrynél visszatérő az a gondolat, miszerint nincs szükség „alkalmazott” szimbólumokra a filmben, csakis „önmagába foglalt” szimbólumokra, vagyis szimbólumok alkothatók, amennyiben megvan a cselekménnyel kapcsolatban is a jelentésük. Csakhogy a szó jelentése elszabadult. Ez a szó lesz a filmben minden szimbolizmus, minden metafora, minden formai túlkapás kurrens igazolása (s nem csupán a szín terén). De hol van a határvonal a pszichológiai konnotáció és a szimbolikus konnotáció között? Nem tartja-e maga Mitry a *Rettegett Ivánt* a szín-pszichológia alkalmazását tekintve jó példának? Hitchcock-nál, a *Frenzy*ben, az eizensteini örökség, a szín feletti uralom vágya a narancs és a lila szín karikatúraszerű használatához vezet (főleg a narancs szín esetében, amely utal a rossz közérzetre is, továbbá a gyilkos hajának is ez a színe, és asszociatív az általa árusított sárgarépa kötegek színével), ugyanakkor Hitchcock színei sem tudják megakadályozni a szimbolizmust abban, hogy teljes gőzzel visszatérjen.⁵¹ S főleg, hogyan lehet hinni a színek pszichológiai jelentésében,⁵² ha ennek a jelentésnek abszolútnak kell lennie? Más szóval, hogyan lehet elkerülni a konvencionális jelentések konvencióit, amikor csupán arról van szó, hogy a dolgok leglaposabb és legismertebb jelentését illusztráljuk? Tünet jellegű, hogy a „fiatal” amerikai film ezen a téren a stúdió rendszernek pontosan ugyanazokat a módszereit találta meg ugyanazokkal az eredményekkel, ugyanazokból a feltételezésekből kiindulva, mint az európai film (az örület a disszonáns színekhez kapcsolódik, a normalitás a semleges színekhez, teljesen mindegy, hogy a *Pókhálóról*, (*The Cobweb*, Minnelli, 1955) vagy *Ollókező Edwardról*, (*Edward Scissorhands*, Tim Burton 1991) stb. van-e szó. Jelentéstartalmukat mindig fenyegeti a konvencionális, hiszen a színek amúgy is törékeny jeletéstartalommal bírnak. Barjavel hangsúlyozza ezt képzeletbeli példájában, anélkül, hogy valóban tudatában lenne: nem csak az a fontos, hogy egy szín mondjon valamit, de azt gyorsan is kell mondania, mert ha a szín „marad és berendezkedik”, akkor a jelentése nem tart sokáig. Egy másodpercnyi sáfrány szín az irigykedőnek vagy zöldes a kapzsinak szuggesztív lehet, de

egy perc már biztosan nem: az időbeli elhúzóds a klisék legréme-
sebb hibája, s aki a jellemző színeket tartósítja, az „örökkévaló” ér-
telmezésekbe süllyed, s ezegyszer ismét a szimbólumok egyetemes
szótárából merít.

Egy utolsó, ámbár igen ritka lehetőség elképzelése marad még
hátra, azé a lehetőségé, amikor a szín formai elemmé válik és saját
organizációja igazolja. A szín használatát elemezve a *Két vagy három
dolog, amit tudok róla* (Jean-Luc Godard, 1966) című film kapcsán
Edward Branigan azt próbálja bizonyítani, hogy a színnek nincs
sem lélektani, sem hangulati, sem szimbolikus értéke, ezzel szem-
ben ön-referenciát hordoz, s ezen a címen részt vesz abban az álta-
lános bomlásban, ami tulajdonképpen a film bomlása.⁵³ E megállá-
pítás maga is jelzi, mennyire nehéz a színt formai regiszterébe zár-
ni, a jelentéskörétől megfosztani (s amikor nem ez történik, ahogy
már láttuk, nagyon nehéz elkerülni a már eleve neki tulajdonított
jelentést). Analóg próbálkozás Jean-Pierre Oudart-é, aki *A keresztre
feszített szeretők* (Mizoguchi, 1956) című film kapcsán, csupán a ze-
nei párhuzamok⁵⁴ indokolatlan hangsúlyozása árán jut el ugyan-
oda, s csupán részben, hogy végül visszazuhanjon a jelentés legne-
hezebbikéhez (a hasonlóság elemi struktúráihoz).

Milyen értéket adjunk a színnek a filmben? Talán azért is sürge-
tő ez a kérdés, mert továbbra is úgy érezzük, hogy a film, természe-
ténél fogva, fekete-fehér kellene legyen. Mindössze annyi bizonyos,
hogy a filmek, ha találtak is választ erre a kérdésre, a szó szoros
értelmében nem tudnak vele mit kezdeni, s folytatják a szín hatal-
mának kutatását ott, ahol azt a történelem felhalmozta, a festészet-
ben, a szimbólika tárházában, az érzelmekben. A színes filmet még
sok szempontból fel kell találni●

Fordította: *Traser Mária*

Jegyzetek

- 1 Eric Rohmer: *Des goûts et des couleurs*, Arts c. folyóirat 1956 március, 559-es
szám, és újra megjelentették a *Le goût de la beauté* című kötetben, Párizs,
Editions de l'Étoile, 1984. 75–77. o.

- 2 Rudolf Arnheim: *Remarks on the colour film*, Sight and Sound, Winter kiadó, 1935. 160–162 o. és németül a *Kritiken und Aufsätze zum Film*, München, Wien, Hrsg. Helmut Diederichs, Carl Hanser Vlg, 1977.
- 3 „Át kell alakítani a színviszonyokat, mivel a színek a valóságban térben jelentkeznek, ezért a festmény, vagy a fénykép sík felületén más elrendezést igényelnek” Henri Cartier – Bresson, *L'Instant décisif*, bevezető az *Images à la saulette* kötetben, Párizs, Verve, 1952.
- 4 William Johnson: *Coming to Terms With Colors*, Film Quarterly, Fall, 1966. Lewis Jacobs újraközlése, *The Movies as Medium*, New York, Farrar, Strauss, Giroux, 1970, 210–242 o.
- 5 Az 1952-es, imént említett cikk 1985-ös kiegészítésében Cartier-Bresson azt mondja: „A színbontásra a fényképészetben jelenleg még a prizma a használatos eszköz, s egyelőre nem is látunk más megoldást, hiszen nem fedezték még fel azt a kémiai eljárást, amely lehetővé tenne ennél bonyolultabb színelbontást és újrakomponálást. (Például a pasztellzöldek színskálája 375 árnyalatot tartalmaz!) (...) A fekete-fehértől eltérően, amely a legösszetettebb színskálát nyújtja, a színes film csak egészen elenyésző színskálát tud adni.” *Cahiers de la Photographie*, 1985, 18-as szám, 20. o.
- 6 Az úgynevezett additív színkeverésen alapuló (fényszegénységük miatt ma már nem használatos) színes eljárások azt jelentették, hogy a témáról vörös, zöld és kék választószűrőkön át a három részképet egymásra vetítik. Az egyik megoldásban (a Rouxcolor a negyvenes években) a három részképet a filmszalagon együtt helyezik el, a másik megoldásban (Gaumont 1912-ben és a nagyon korai Technicolor) a filmszalagon egymást követik a részképek, s azokat egymás után vetítik. A szubtraktív színkeverés, a ma használatos eljárás a kék, zöld és vörös színkivonatokat a kiegészítő színekben készítik el, és a színkivonatokat egymásra helyezik.
- 7 René Richetin: *Notes sur la couleur au cinéma*, *Cahiers du cinéma*, 1966 szeptember, 182. szám, 87. o.
- 8 Manlio Brusatin: *Histoires des couleurs*, 1983, Párizs, Flammarion, 1986. 87. o.
- 9 William M. Ivins Jr.: *How Prints look* (1943), Boston, Beacon Press. 1958. 51. o.
- 10 Lásd például William Crawford: *The Keepers of Light A History and Working Guide to Early Photographic Processes*, Dobbs Ferry, New York, Morgan and Morgan, 1979, 227–233. o.
- 11 Henri Vanlier: *Philosophie de la photographie*, *Cahiers de la photographie*, különszám, 1983, 58–65. o.
- 12 Ez Roland Barthes véleménye, aki szerint a szín felesleges dísz. (*La chambre claire*, Párizs, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980)
- 13 Marcel Gromaire: *Idée d'un peintre sur le cinéma*, Le Crapouillot, 1919, Marcel L'Herbier idézi az *Intelligence du cinématographe* című művében, Corréa, 1946. 239–249. o.
- 14 Carl Th. Dreyer: *Film en couleurs et film colorié*, 1955.
- 15 Andrej Tarkovszkij: *Le temps scellé*, Párizs, Éditions de l'Étoile, 1989, 130. o.

- 16 Marc Vernet felhívta rá a figyelmemet, hogy a Technicolor igen korán integrálta a fekete színt, lásd Scarlett báli ruháját, vagy az árnyékos fákat az *Elfújta a szélben*.
- 17 Stanley Cavell: *The World Viewed*, Harvard University Press, 1971. újabb kiadás 1979. 80–81. o.
- 18 Ekkortájt írja hasonló gondolatait (de más ideológiai premisszáik kapcsán) Leo Braudy egy másik amerikai egyetemen. Szerinte a fekete-fehér a „zárt” stílus jellemzője, a színes pedig a „nyitott” stílusé. (*The World in a Frame*, New York, Anchor Books, 1976. 61–62 o.
- 19 Jurij Tyinjanov: *Les fondements du cinéma*, Poetika Kino (1927), franciául a Cahiers du cinéma 220–221. számában, 1970. máj–jún, 58–68.o.
- 20 Rudolf Arnheim: *Die Traurige Zukunft des Films*, Die Weltbühne, Berlin, 37. szám, 1930. szept. 402–404. o. Hasonlóképpen kongatja meg a vészharangot Siegfried Kracauer, pocskondiázva azt a szerencsétlen *Allah kertjét*, s kijelentvén, hogy a szín „ballaszt” csupán, amely vesztébe sodorja a filmet és ahelyett, hogy tökéletesítené a fekete-fehér filmet, elveszi a színét ... (*Zur Ästhetik des Farbenfilms*, Das Werk, 1937. szept. megismételve a Kinoban, Suhrkamp, 1974. 48–53.o.
- 21 Youssef Ishaghpour: *Histoire et magie cinématographique: le retour du noir-et-blanc*, Cinéma contemporain, Párizs, Édition de la Différence, 1986. 233. o.
- 22 „És láttuk a hús, vér kovácsokat a maguk valójában, amint visszatérnek a munkájukhoz. Láttuk, hogy izzik a vas a tűzben, hogy formálódik a fém a kalapácsütések alatt ...”, vagy a következő példa még inkább: „Bármilyen legyen is a felvett jelenet, az embereket olyan nagyoknak láttuk, amilyenek azok a valóságban, cselekedeteiket olyannak, amilyenek azok az életben, és mindent a maga természetességében, színesben, a távoli tájakat, a kezeget, a házakat, az utcákat, a való élet minden illúzióját ...”. Mindkét idézet Jacques Deslandes-tól való, 1985. *Histoire comparée du cinéma*, Párizs, Casterman, 1966. 227. és 277. o.
- 23 J.-G. Auriol: *Avenir du film en couleurs*, Pour vous, 330. szám, 1935. márc. 14.
- 24 René Barjavel: *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Párizs, Denoel, 1944. 37–45. o.
- 25 Az imént idézett mű 91. o.
- 26 Amikor Eric de Kuiper a könyvem kéziratát olvasta, felhívta rá a figyelmemet, hogy ezt az ősi palettát kapcsolatba lehetne hozni a népművészetekkel (például a vásári képeskönyv, vagy a laterna magica), másrészt a fotográfiával és monokromatikus hatásaival. Azt írta: „A film ebben az időszakban is folytatta és elmélyítette a kutatást (a festészetet illetően, természetesen) a monokromatikus hatásokról. De azzal a (esztétikai) különbséggel, amit a vetített kép jelent. Meg kell látni a vetítés során ezeket a monokromatikus hatásokat, látni kell, hogy olyan mélységekről van itt szó, mint a kínai árnyjátékoknál: a fényképen sík felületet mutatnak, a „valóságban” domborút. „Számomra is egyértelmű, hogy ennek a korszaknak a színes filmjéről alaposabb tanulmányt kellene írni, s Kuipernek igaza van, hogy nagyon leegyszerűsítettem a dolgokat. Ugyanakkor, úgy gondolom, hogy a mára már túlságosan médiatizált színes film – jelenjen az meg bármilyen képi formában – képzeletben örökre a festészethez kötődik.

- 27 „A kép festői értéke (amely gyakran mindössze a nyersanyag minőségének mechanikus következménye) járulékos konvencióra kötelezi a képet, aminek – ha őrzi hitelességét – le kell győznie ezt. Semlegesíteni kell a színt, hogy ne gyakoroljon hatást a nézőre. Mert ha a szín válik a kép drámai dominánsává, akkor a rendező és az operatőr a festészettől kölcsönözték eszközeit, hogy hassanak a nézőre.” *Le temps scellé*, idézett mű, 129. o.
- 28 Lásd például Maurice Pons kritikáját a *Vörös sivatag*-ról (dícséri a filmet és színhasználatát, de nem titkolt, finom iróniával) úgy ír a filmről, mint valami pseudo-képkiallításról: *L'exposition Michelangelo Antonioni*, Les Temps modernes, 1964, dec, 1147–1152. o. (Köszönöm Michel Marie-nak, hogy felhívta erre a cikkeire a figyelmemet).
- 29 Jean-Luc Godard: Beszélgetés a rendezővel, idézet a *Godard par Godard*-ból, Párizs, Editions de l'Étoile, 1986, 280. o.
- 30 Mannes és Godowsky Kodachrome-ja 1935-ben került kereskedelmi forgalomba, a Technicolor a húszas években, az Eastmancolor 1950-től. (A szerző téved, a *Technicolor* eljárást 1936-ban kezdték alkalmazni. *A szerk.*)
- 31 Eric Rohmer: *Réflexions sur la couleur*, 1949. *Le Gout de la beauté*, idézett mű, 47–48. o. És még *A kötélről* (Hitchcock, 1948): „A rendezőnek, aki színes filmet készít, az a célja, hogy ne szegezze a nézőt a filmvászon szélére, a kép keretébe. Azért is dícsérem Hitchcockot, mert nemcsak egyfolytában mozgatja a kamerát, de ráadásul az éjszaka beköszöntével játszódik a történet, ami a színek állandó változását provokálja. ... Szóval azt mondhatnánk, hogy a művészet egyre inkább kiegyezik a természettel. Megértém, hogy a művészetnek hamissággal kell elérni az igazat. De ha mindenképpen nehézség árán jön létre a mű, nem lenne-e jobb az igazból alkotni igazat, és a hamisat is beépíthetnénk úgy, hogy nem hamisítanánk meg az igazat. A filmrendező számára ez lenne a veszedelmesebb és kívánatosabb állapot. (Maurice Schérer: *Études technique de „la Corde”*, Gazette Cinéma, 1. szám, 1950. máj. 4. o.
- 32 Balázs Béla: *Der Farbenfilm, Der Tag*, 1923. Okt. 5. Idézet a *Schriften* 1. alapján, München-Berlin_Budapest, 1982, 224–225. Továbbá: „A valószerű túlkapasok egy kicsit mindig megijeszítik az embert. Nem féltünk annyira a kifolyó piros vértől a valóságban, mint amikor a mindennapi életnek ezt a dolgát a filmvászonon látjuk viszont. A filmfelvevőgép rögzít, míg a festészet interpretál. Kívánjuk, hogy a jövőben megszülető módszerek realizmusa tehetséges művészek érzékeny és érzéki (a szem érzékiségére gondolok) alkotásainak megszületését segítse, és ne csak a túlzások mániákusainak kielégülését.” J.-G. Auriol, idézett mű
- 33 Maurice Barry: *Cinéma et couleur*, L'Amour de l'art, 37–38–39. Szám, 1949. 51–55.
- 34 Siegfried Kracauer: *Theory of Film*, Oxford University Press, 1960. 136. o.
- 35 Boris Vian: *Vive le Technicolor*, Saint-Cinéma des Prés, 1949, 1. Szám, 11.0.
- 36 Dudley Andrew: *The Post-War Struggle for Color*, Terressa De Lauretis and Stephen Heath, The Cinematic Apparatus, London, MacMillan Press, 1980. 61–75.o.

- 37 Richard Neupert: *Technicolor and Hollywood: Exercizing Color Restraint*, Post Script, 10 kötet, 1. szám, Fall 1990, 21–29. o. Lásd még Jean-Loup Bourget: *L'enfance du Technicolor*, Positif, 307. szám, 1986. Szept, 48–52. o.
- 38 Jóllehet sokan osztották a „visszafogottság” ideológiáját, Hal Rosson, a *Garden of Allah* operatőre, „konzultánsával” (Duke Greenel) tökéletes egyetértésben közzétette credóját: „Amikor a Jóisten elkezd festeni egy tájat, a világ legtekélyesebb palettáját használja. Tehát az én ötletem az volt, hogy megpróbáljam megszélesíteni a színt, kiküszöbölni, amennyire lehet, hogy a szín drámái síkon jelenjen meg. Nem akartam, hogy a szín győzzön le engem. (Leonard Martin interjúja, *The Art of the Cinematographer* (1971), New York, Dover Publications, 1978. 100. o.
- 39 Amint azt Herbert Kalmus meglehetősen nyersen kijelentette: „A legutóbbi elemzések szerint is úgy tudom, hogy mi szórakoztató dolgot hozunk létre és adunk el. Nem csinálhatunk se jó filmet, se rossz filmet a hanggal, a színnel, se más eljárással. De egy igazán jó történetnek jól jöhet, ha minden rendben van velük.” (*Adventures in Cinemaland*, JSMPE, 1938. dec. És Raymond Fielding idézetében: *A Technological History of Motion Pictures and Television*, University of California Press, 1967, 52–59.
- 40 Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Párizs, Éditions de Minuit, 1983. 165–172. o. Ezek a „tetszőlegesen választott színkompozíciók” topológiailag akkor tetszőlegesek, ha nem a dráma irányítja őket.
- 41 Ezt a két példát Richard Neupert-nek köszönhetem, kéziratát (*Fade to Blue: Color, Codes, and Narration*) nem adták ki, barátlag bocsátotta rendelkezésemre.
- 42 Mindez kétségtelenül megfelel a japánok kromatikus érzékenységének. Amennyiben ezek a tárgyak ennyire feltűnőek, az nemcsak azért van, mert színesek, hanem azért is mert ragyogóak, mázasak, lakkozottak, vagyis a japán színfelfogásban: a matt/csillogó ellentét lényeges (részben az is igazolja ezt, hogy választhatunk a matt, a selymes fényű, vagy fényesen ragyogó fotópapírjaik között), amint azt Michel Pastoureau világítja meg *A színnek társadalmi története* című írásában, *Couleurs, Images, Symboles*, Le Léopard d'or, 1988. 9–68. o.
- 43 Marc Vernet felhívta rá a figyelmemet, hogy ez az autó ráadásul amerikai gyártmány, s Tati ezáltal is szembeállítja az európai színeket az amerikai színekkel.
- 44 Eisenstein: *Extraits d'un cours sur la musique et la couleur dans Ivan le Terrible, Au-delà des étoiles*, U.G.E., 10/18, 1974. 280–281. o.
- 45 Eisenstein sokszor írt a színről, de írásainak csak egy része jelent meg franciául. Például a *Trois lettres sur la couleur*, Mémoires, 3, U.G.E. 10/18, 159–209.o.
- 46 Robert Edmond Jones: *The Problem of Color*, New York Times, 1938. Febr. 27., Lewis Jacobs idézete alapján, *The Emergence of Film Art*, 206–209. o.
- 47 Jean Pierre Oudart tézise igencsak vitatható, mert abban igaza van, hogy a XIX. században a szín új kifejezőértéket kapott, de téved, amikor nem látja meg a régi alapjait ennek az újdonságnak. *La couleur comme système*. Cahiers du cinéma, 1969. nov, 27. szám, 39–41. o.
- 48 Tudomásom szerint nincs átfogó mű a színről általában, sem a szín exp-

- resszivitásáról általában. Erről a problémáról vaskos bibliográfiai jegyzéket állíthatnánk össze (amit Michel Indergrand meg is tett a *Bibliographie de la couleur* című kiadványban, 1984). Érdekes megállapításokat olvashatunk e témában Manlio Brusatin, Michel Pastoureau, Serge Toney, Dominique Zahan műveiben, valamint Umberto Econál *How Culture Conditions the Colours We See*, Marshall Blonsky, 157–175.
- 49 René Barjavel, idézett mű 43.o.
- 50 Jean Mitry: *Esthétique et Psychologie du cinéma*, 2 kötet, Párizs, Éditions Universitaires, 1965. 124–129. o.
- 51 A vörös haj szimbolizmusáról ír Michel Pastoureau: *Rouge, Jaune et gaucher. Note sur l'iconographie médiévale de Judas*, *Couleurs, Images, Symboles*, i. m., 69–83. o.
- 52 A bibliográfia ebben a témában is végtelen lenne, de ezek a körültekintő tanulmányok óvatosak a percepció pszichológiáját illetően, s a kérdést elsősorban azok tárgyalják, akik (benne élve) mint belsőépítészek, díszlettervezők, (környezetfelelősök) és alkalmazott pszichológusok a tapasztalataik alapján vonnak le következtetéseket. A legkomolyabb antropológiai művek (pl. Zahan már idézett írása, vagy Brent Berlin már klasszikusnak mondható könyve, a *Basic Color Terms*, California University Press, 1969, (pontos, de önhibáján kívül ma már kissé dogmatikus mű) mind érintik egy adott társadalom belső szimbolizmus-állapotainak szín pszichológiáját.
- 53 *The Articulations of Color in A Filmic System*, *Wide Angle*, 1–3, 1976. 21–31. o.
- 54 Jean-Pierre Oudart: *Les couleurs du Héros*, *Cahiers du cinéma*, 217. szám, 1969. Nov, 41–44. o.

Váratlan véletlenek

Holland játékfilmek, 1896–1933*

Geoffrey Donaldson holland némafilmekről összeállított filmográfiáját lapozgatva azonnal szembetűnik, hogy az összegyűjtött címek háromnegyedének esetében egyetlen filmkópia sem maradt fenn. Még a megmentett nyersanyagok legnagyobb része is alig több, mint töredék. A Film-Fabrick Anton Nöggerath 1910 körül gyártott drámáinak és vígjátékainak egyetlen szerény hagyatéka egy megfakult, szürke töredék Buziau bohóc akrobatikus mutatványával. Alex Benno népszerű filmjeiből még ennyi sem maradt, pedig a huszas években ő volt a fellendülő moziipar pregnáns képviselője. Fotókra, reklámanyagokra és korabeli újságokban megjelent riportokra hagyatkozva lehet csak fogalmat alkotni arról, hogy milyenek voltak ezek a produkciós cégek.

Mégsem kell azonban teljesen sötétben tapogatóznunk. Azt a kevés filmet, ami túlélte a zivataros évtizedeket, bármilyen rossz állapotban volt is, végül a Holland Filmmúzeumban helyezték el gondos restaurálás után. Ebből az anyagból, bár töredékes és vázlatos, rekonstruálhatjuk, hogy mit vetítettek a korabeli mozikban, mit láttott és érzékelt az akkori közönség.

Mi az, ami ezekben a filmekben legszembetűnőbb a modern közönség számára? Először is a klisék túlsorduló jelenléte, amelyekkel a holland utazónak mind a mai napig szembe kell néznie, ha külföldön jár: szélmalomok, tulipánok, facipők, népviselet, halászkötők, vonó- és kerítőhálós halászhajók. Úgy tűnik, Hollandia alig több, mint egy keskeny dűnesáv a tengerpart mentén. Ez persze túlzás. Azért ezek a játékfilmek kicsit árnyaltabb képet festenek Hollandiáról, bár a folklór állandó túltengésétől meglehetősen nehezen emészthetőek. Ugyanúgy, mint az irodalom, a reklámszakma

* Donaldson, Geoffrey: *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*. Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, 1997:11–33.

vagy a kialakulóban lévő idegenforgalom, a holland film első évtizedeit a sztereotíp képek és klisék túlsúlya jellemzi. A századforduló táján mindezek közösen azt sugallták, hogy Hollandia nem más, mint egy hatalmas halászfalu – és aztán ez a kép rögzült mákacsul a század további részében. Ennek oka elsősorban abban keresendő, hogy a mesebeli Hollandiának jól kiaknázható kereskedelmi értéke volt, amit igyekeztek is buzgón aprópénzre váltani. A holland némafilm is lelkesen részt vett ebben, megkísérelve bekapcsolódni a nemzetközi filmkultúra áramlataiba, ami akkoriban könnyebben ment, mint a hangosfilm térhódítása óta. A szélmalomok, tulipánok és facipők az ország védjegyei lettek és maradtak mind a mai napig. Az „igazi” világot tehát nem a játékfilmekben kell keresnünk.

Fellelhető ugyanakkor ezekben a filmekben egy másféle igazság Hollandiáról. A játékfilmek ugyanis árulkodnak egy ország és az ott élő emberek nyílt vagy titkolt vágyairól, szenvedélyeiről és csalódásairól. Az így feltáruló Hollandia, amennyire megismertem és megértettem – hiszen a múlt sohasem fedi fel magát maradéktalanul – csodálattal és meglepetéssel töltött el. A bemutatott világ kevés optimizmussal szolgál; sőtét, komor hely ez, ahol a gonosz, ami általában elfojthatatlan érzelem vagy tiltott szenvedély formájában üti fel a fejét, kegyetlenül megbűnhődik. Még a bohózatok is durvák és könyörtelenek. A holland némafilmek szereplői durván elnagyoltak; a polgári erkölctől eltérő viselkedést nem tűrik meg a filmen.

Ebből a szemszögből vizsgálva, ezek a filmek alapanyagot szolgáltatnak a huszadik század első három évtizedének szellemtörténetéhez – ennek leírása azonban nem áll módomban és szándékomban sem. Szívesebben tekintek úgy a holland némafilmekre mint egyszerű néző, aki az árnyak megkapó játékát szuverén, önmagában létező világgként éli át.

Persze csak akkor válunk igazán nézővé, amikor a vetítőteremben ülve a fények kialszanak, a zongorista leüti az első bátortalan taktsokat, és képek peregnek a vásznon, felidézve a kíváncsi várakozás mindíg visszatérő érzését. Sajnos, nem engedhettem meg magamnak ezt a luxust a megmaradt filmek és töredékek áttekintése során.

Ezért aztán írás közben gyakran „igazi” vetítések emlékeire hagyatkoztam: a Holland Filmmúzeum és a Holland Filmfesztivál utrechti előadásaira, külföldi filmfesztiválok vetítéseire, ahol zene- vagy szövegkísérettel próbálták visszaadni a korabeli vetítések hangulatát.

Házias rózsaszín és drámai zöld

Gyanítom, hogy a mai közönség kevésbé lepődik meg a folklórelemek túltengésén, mint a színek használatán a holland némafilmben. A filmek többségét *snittenként* színezték narancs, kék, zöld vagy barna monokróm réteggel, ami a színek disszonáns kavalkádját eredményezte. A filmtörténészek és archív szakértők alig tíz éve jöttek rá, hogy milyen fontos szerepet játszottak a monokróm színek a némafilmek optimális befogadása és a történet megértése szempontjából. Manapság a filmrajongók többsége a némafilmet a fekete-fehérrel azonosítja. Kétségtelen, hogy eredetileg fekete-fehér nyersanyagra készültek a felvételek, de az is történelmileg bizonyított, hogy a vetítőkópiák egytől egyig jelenetként vagy akár *snittenként* változó, monokróm színezésűek voltak. Eddig az archívumok fekete-fehér nyersanyagra mentették át ezeket a színezett filmeket. A nemzetközi gyakorlatnak megfelelően a holland némafilmeket is fekete-fehér anyagra kopírozták. Az elmúlt hat év során azonban a Holland Filmmúzeum egy nagyszabású program keretében számos, a tízes és húszas években készült holland filmet restaurált, megkísérelve helyreállítani az eredeti szín- és képminőséget.¹

A kellő biztonsággal megóvott filmek színeinek helyreállítása nem egyszerűen a hitelesség irányába tett gesztus volt, bármilyen fontos is az eredetiség tiszteletben tartása. Sokkal fontosabb, hogy újra a közönség elé tárhatók a tízes és húszas évek holland némafilm-termésének leglátványosabb jellemzői. A *virázs* és az *árnyalás* (a monokróm színezés két, ismert eljárása) technikáját a holland filmipar nemzetközi színvonalon alkalmazta.

Néhány, teljes hosszban megmaradt felvétel a Filmfabriek-Hollandia korabeli produkcióiból, amelyek a jelenet és beállítás számát

is megőrizték a csapón, azt bizonyítják, hogy a színek alkalmazását pontosan megtervezték. A csapó száma mellett a jelenethez kiválasztott színt is feltüntették a táblán díszes betűkkel. Nyilvánvaló, hogy a színeket nem utólagos cicomaként biggyesztették a jelenetekhez, hanem jó előre, már a forgatás közben eldöntötték, hogy fest majd az adott jelenet a végső kópián.

Már a Filmfabriek-Hollandia 1913-ban készült *Nederland en Oranje* (*Hollandia és az orániaiak*) című filmjében kiaknázták a monokróm színezés varázslatos lehetőségeit. A film tulajdonképpen egy életre keltett „polgárőr-portréorozatot”, melynek minden egyes jelenete a holland történelem egy-egy nevezetes epizódját megidéző életkép. Balthasar Gerard merényletét Orániai Vilmos, a jelenleg is uralkodó királyi család alapítója ellen szintén egyetlen, vágatlan életképben jelenítik meg. Ennek a jelenetnek azonban jelentős időmúlást is érzékeltetnie kell. Orániai Vilmos kísérete a lépcsőházon keresztül elhagyja a palotát – ekkor még nappal van. Miután mindenki távozott, az előtér és a lépcsősor néhány másodpercre üresen marad, majd mint egy gyorsított naplemente, a kép sárga monokróm árnyalatról zöldre vált – a nappalt felváltja az éjszaka. Balthasar Gerard jelenik meg a sötétség leple alatt, kezében pisztollyal. Kicsit később, miközben az orgyilkos merénylő rejtekhelyén leselkedik, Orániai Vilmos jelenik meg, egyik hűséges emberét kíséri ki. Amint egyedül marad, Vilmos egy pillanatra habozni látszik: valami zajt hallott talán? A merénylőt azonban sötétbe burkolja a zöld tónus, amint rálő a meglepett hercegre. A palota, ami az imént még ragyogó sárga napfényben fürdött, drámai zöldbe burkolózik, amikor Orániai Vilmost orvul meggyilkolják, majd hűséges alattvalói végső búcsút vesznek élettelen testétől.

Most, hogy a Hollandia Films produkcióinak jó része újra színesben látható, nyilvánvaló, hogy a legproduktívabb holland filmvállalatnál szerencsére állandó filmkészítési gyakorlat volt a színezés lehetőségének kihasználása. Akik korábban fekete-fehérben látták a Hollandia Films által gyártott *Op Hoop van Zegen* (*A jó remény*, 1918) című film egyetlen, megmaradt töredékét, nem fog-

nak hinni a szemüknek, ha meglátják, hogy a színezés révén miként lesz egy egyszerű jelenetből a holland filmtörténet egyik leghatásosabb darabja. A megmaradt töredék a holland színház egyik klasszikus jelenetét őrzi: Herman Heijermans, a drámaíró, a hajótulajdonos Bos naív lányának unszolására, tengerészek özvegyeit faggatja arról, hogyan veszték oda férjeik, fiaik a kegyetlen tengeren. Kniertje (Esther de Boer-van Rijk) tanyasi viskójában vagyunk, odakinn vihar tombol, dörög és villámlik. A rózsaszín monokrómban úszó szobát egyetlen olajmécses fénye világítja meg, de az apró ablakon át beszűrődő villámfénynél a rózsaszín egy-egy pillanatra zöldre vált, mintha az éjszaka hatolna a szobába. A jelenetet a vihar és a veszélybe sodort tengerészek kékeszöld színezésű képei egészítik ki, mintegy megidézve a tengerész-feleségek által elmesélt történeteket. Fetete-fehérben ez a képi látványosság szinte teljesen eltűnik: az asszonycsoport egy túlsúfolt párbeszéd-jelenet érzetét kelti, amibe időnként zavaros képek vannak bevágyva. A belső tér rózsaszín tónusának és a külsőben tomboló vihar, illetve a hajótöröttek és vízbefúltak zöld képeinek keresztbevágása azonban egy időzített bomba ketyegésének a ritmusát kölcsönzi a jelenetnek: senki sem kerülheti el a Végzetet. Ha színesben látjuk, könnyű megérteni, hogy az *Op Hoop van Zegen* a tízes és húszas évek legidőtállóbb holland filmjének bizonyult.

Zenés vízesés

Bármilyen töredékes is a megmaradt filmek állománya, ha azt sikerül optimális formában, színes változatban megmenteni, legalább közelítőleg hű képet kaphatunk arról, hogy mit láthatott a korabeli közönség a moziban. Legalábbis akkor, ha tisztán vizuális anyagokkal közelítünk az eredetihez. A néma korszak filmjeiről alkotott képünk azonban *ab ovo* töredékes. A film történetének első három évtizedében a vetített mozgókép csupán egyik alkotóeleme volt annak, ami a moziba járókat szórakoztatta. A képeket élő zene és egy hús-vér elbeszélő kommentárjai kísérték. A némafilm bemutatása

tulajdonképpen előadóművészet volt. Az előadás minősége pedig estéről estére, moziról mozira változott, attól függően, hogy éppen milyen hangulatban voltak a zenészek vagy a beszélő. A színházhoz hasonlóan, minden előadás egyszeri és megismételhetetlen volt. A filmtetekercsekből kiolvasható a vizuális esztétika, a filmtechnika és az elbeszélés tematikájának története, de csupán halvány képet festenek a moziélmény mibenlétéről, az ámulatba ejtő és szórakoztató hatásról, ami újra és újra becsalogatta a közönséget.

Az 1899-ben színre vitt *De Nieuwe Prikkel* című revüműsor keretében vetítették a *Nederlandse Biograaf- en Mutoscope Maatschappij De Levende Geïllustreerde Reuzen-Briefkarten (Élő Óriásképeslapok)* című, 68 méternyi filmjét mint az elhangzó dalokat illusztráló, élő képeslapokat.² Enélkül a háttérinformáció nélkül nézve ezeket a filmeket (a csoda nem múlik el, a mai napig őrzi varázsát) meglehetősen zavaros, ötletszerű képek benyomását keltik, a megfelelő dalokkal kombinálva viszont a rövid jelenetek már sokkal érthetőbbek. A mozielőadás a kép, a zene és a kommentár kölcsönhatására épül: az élmény gyökerei ennek a három összetevőnek a kölcsönhatásában rejlenek.

Ahhoz, hogy a film és az élő színészek közötti kapcsolat lehetőségeiből valamit is megértsünk, a Holland Filmmúzeuméhoz hasonló, rekonstruált mozielőadásokra kell hagyatkozni. Minduntalan szembeötlő élmény, hogy az élő zene és kommentár varázslatos feszültséget teremt. A zenészek és az elbeszélő személyes jelenlétén keresztül a közönség nem ritkán sokkal lenyűgözöbbnek és meggyőzőbbnek találja a képek erejét, mint amit a hangosfilmek zenei aláfestése és kísérszóvege képes előidézni.

Ezenkívül a hang nem közvetlenül a vászon felől jön (ami némán feszül a sötét nézőtér falán), hanem a vászon mellől vagy alól. Eltérőek a hangerő-szintek, mintha a kép és a hang állandóan keresgélnek, próbálgatnák egymást, de soha nem tudnának elválaszthatatlanul eggyé válni. Ráadásul a vászon mellett álló hangja és a vászon megjelenő színészek némasága közötti kapcsolat nem csupán hangerőben nevezhető törékenynek: valójában az elbeszélőnek legalább annyira tehetségesnek kell lennie, mint a vásznon megjelenő

színészeknek. A kudarc és a visszatetszés veszélyesen közel állnak a pozitív érzelmekhez és az elragadtatottsághoz. Néha a közönség folyamatosan ilyen szélsőségek között ingadozik egyetlen film vetítése közben, kétségbeesve keresve az egyensúlyt. Ha azonban a kép, zene és kommentár kölcsönhatása jól működik, a totális színház fantasztikus formája születik meg, ami a sikeresen színre vitt operához fogható, lenyűgöző élményt nyújt a közönségnek.

A filmforma tisztaságért síkra szálló puristák (akik már a huszas évek végén is a Filmliga aktivistái voltak) hajlamosak alábecsülni az élő zene és kommentár jelentőségét a némafilmek értékelésében, jóllehet vannak olyan filmek a holland filmtörténetben, melyek párhuzamos élő előadás nélkül élvezhetetlenek, ha nem nézhetetlenek. Sohasem értettem, hogyan képes valaki moziban végigülni azokat a filmeket, amelyekben Adrienne Solser játssza Tante Bet szerepét. Egyszer azonban beültem egy előadásra, ahol autentikusan rekonstruálták a *Bet, de Koningin van de Jorjaan* (*Bet, a Jordán királynője*) című 1924-es filmet: Jet Pit, a kabarészínész Adrienne Solser kommentárját imitálta kísérőszöveggént. Annak idején Solser filmjeit, melyeknek főhőse Bet, az amszterdami munkásasszony, csak az ő személyes jelenlétében mutatták be. A gegek és üldözések gyakran nevetségesen amatőr felvételeit a moziban Solser sikamlós kommentárjai kísérték. Emellett népszerű holland nótákat énekelt a mulatós-táncos jelenetek alatt, amelyek enélkül zavarba ejtően hosszúnak tűnnek. Majd egy évszázaddal később a humor és a komédia színvonala még mindig nem túl meggyőző, de – függetlenül attól, hogy mennyire volt sikeres Jet Pit Solser-imitációja – kétségtelen bizonyítékát szolgáltatva annak, hogy a film felkelthette (és felkeltheti ma is) egy befogadóképes közönség érdeklődését.

Hogy milyen hatalmas erő árad a némafilmek zenés előadásából, sokkal látványosabb példája Johan Gildemeijer *Gloria Transita* című, 1917-ben készült filmje. A *Skrien* filmmagazin 1986-ban kezdeményezte a film rekonstruált előadását Hub Mathijns szervezésében, operaénekesek élő produkciójával kiegészítve (1995-ig több előadást rendeztek Hollandiában és külföldön). Ha a *Gloria Transita* filmanya-

gát önmagában nézzük, akkor egy meglehetősen hosszúra nyúlt, bár Willy Mullens által csodálatosan fényképezett melodráma bontakozik ki előttünk, amit több ponton is megszakít egy-egy kitarított és hihetetlenül statikus opera-tabló. Ezeket az élőképeket viszont a film rendezője és producere, Gildemeijer szinkronban énekel élő operaáriákkal szándékozott kísérni előadás közben. Nem meglepő, hogy a holland közönség óriási lelkesedéssel fogadta az előadásokat. A vászon mögül felcsendülő operaáriák (a *Faust*, a *Rigoletto* és a *Bajazók* részletei) hatalmas ereje az operaszínpad egyszerű filmképét dübörgő vízeséssé alakítja át: a kép szinte szétfeszíti a nézőteret. Mily helyt megszólalnak az emberi hangok – nemcsak az opera-jelenetekben, hanem olyan, sokkal bensőségesebb pillanatokban, mint például egy utcai énekes előadása –, a közönség szinte képtelen elvonatkoztatni és eltávolodni azoktól a valószerűtlen véletlenektől, amelyek a film cselekményét adják. Zene nélkül a történet bugyuta pátosza nehezen viselhető el; a muzsika és az ének viszont váratlan magasságokba emelik az eseményeket és felejthetetlen élménnyé varázsolják az előadást.

Solser *Bet* és Gildemeijer *Gloria*-előadásaiban a zene és a kommentár nem egyszerűen szimbiózisban állt a vetített mozgóképpel. A holland mozikban, mint másutt a világon, a zene megszokott és mindig jelenlévő elem volt. A holland filmek premierjének fényét mindig kifejezetten az alkalomra komponált vagy összeállított zene emelte. A „Bet filmek” rekonstruálásához hasonló előadásokkal bepillantást kaphatunk egy mozikultúra világába, ami nem korlátozódott csupán Adriënne Solser filmjeire. Ha hinni lehet a korabeli folyóiratoknak és napilapoknak, megszokott dolog volt a moziban közösen énekelni a slágereket. Az éneklő közönség előszeretettel vett részt aktívan Alex Benno filmjeinek a vetítésén; ezek a filmek Herman Bouber népszerű darabjai nyomán születtek (mint például a *Bleeke Bet*, 1923 vagy az *Oranje Hein*, 1925). Ez a fajta „együttlét” és közösségi szórakozás talán holland nemzeti sajátosság. A Bet filmek ugyanakkor azt is elárulják, hogy a kamerakezelés, rendezés és színészi játék művészi színvonalát is boldogan feláldozták ennek érdekében.

Hósi küzdelem a holland természettel

Még egy rosszul megcsinált film is lehet szórakoztató a közönségnek (ez az, ami olyan csodálatos a Bet filmekben), de mindez nem kérdőjelel el azt a tényt, hogy a némafilm korszak holland játékfilmjei nélkülözték a magas szakmai színvonalat. Id. Theo Frenkel, az ismert holland rendező még a huszas években is hősiek küzdelmet folytatott a holland elemekkel, amikor erős szél tépázta a belső jeleneteknek álcázott külső helyszíneket. Kabátszárnyak, vitorlavászonból fabrikált ajtók, virágcsokrok és a színészek frizurája lobog és lengedez vidáman vagy éppen vadul a szélben a *Pro Domo* (1918) drámai csúcspontján.

A *Gloria Transita* című filmben is több mint nyilvánvaló, hogy Johan Gildemeijernek nem állt fedett stúdió a rendelkezésére és ezért több belsőt is a szabad ég alatt kellett felvennie. Willy Mullens operatőr segítségével azonban bebizonyította, hogy a legmostohább körülményeken is úrrá lehet a filmkészítő, ha kreatívan használja ki az adódó lehetőségeket. A szabadban forgatott belső jeleneteknél például a napfényt egy képen kívül elhelyezett szerkezettel terelték el, ami gazdag, bár néha talán túlságosan kontrasztos fény-árnyék játékot rajzolt a falra. Ezenkívül Johan Gildemeijer általában külső és belső helyszínek határán igyekezett megrendezni egy-egy jelenetet. A párbeszédnek gyakran zajlanak verandára nyíló franciaablakban, így a belső sötétsége hatásos „kép a képben” kompozíciót teremt, míg a cselekményt tisztán láthatóvá és fényképezhetővé teszi az elegendő napfény.

Vizsont nem minden filmnek jutott ki Mullens és Gildemeijer találmányának. Sokszor kiáltóan nyilvánvalóak a mostoha gyártási körülmények, s ezek fölött nem lehet elsiklani. Mégis túl egyszerű lenne a holland filmtermés egy részének egyenetlenségeit kizárólag a mostoha gyártási körülményeknek tulajdonítani. Sokkal inkább általános, mindenre kiterjedő jelenséggel állunk szemben.

A tízes években egy sereg filmszakember érkezett Hollandiába a francia Pathé cégtől és megalapította a Hollandsche Film-et, ám nekik

sem állt rendelkezésükre az az infrastruktúra, amihez a francia stúdiókban hozzászoktak. Fennmaradt egy remek fénykép arról, hogyan vett filmre egy francia forgatócsoport Volendamban egy halászhajó belsejében játszódó jelenetet. A hajó belsejét pár gerendával és festett háttérrel varázsolták elő. A fényképről nyilvánvaló, hogy a hajókabin szűk terét valójában külső helyszínen vették fel. Sajnos egyetlen kópia sem maradt a filmből (*Het Lijden van den Scheepsjongen / Le calvaire de Mousse*, 1911), fennmaradt viszont egy másik, hasonló témájú film, amit ugyanaz a stáb forgatott ugyanabban az évben, *Het Veruloekte Geld / Lor qui brule* (1911). Ebben a filmben a rendező, Alfred Machin úgy instruálta a színészeit, hogy egy hasonló játékterbe hajlott háttal lépjenek be a kép szélén. Rendkívül egyszerű, de nagyon hatásos megoldás, mert a hajlott hát szűk és fojtogató térézetét kelti. Mi több, egyúttal a mennyezet jelenlétét is sugallja, ami pedig egészen biztosan nem volt a forgatási helyszínen, mert eltakarta volna a filmezéshez szükséges fényt. Ez csupán apró példája annak, hogy a kreativitás révén miként lehet úrrá lenni a mostoha gyártási körülményeken.

Ennek a jelenetnek a rendezőjét, Alfred Machint, sokan nagyformátumú alkotóként tartják számon, aki számos mesterművel gazdagította a holland filmtörténetet rövid hollandiai tartózkodása alatt. A fő kérdés azonban korántsem Alfred Machin egyéni géniusza. A Hollandsche Film neve alatt, de francia stábbal forgatott filmek (közöttük a zseniális *De Afwezige / L'Absent* című, 1913-ban Albert Capellani rendezésében készült darab) olyan hagyományokban gyökereznek, melyek évente több száz, sőt több ezer film létrejöttét tették lehetővé. A kiegyensúlyozottság és higgadság levegője lengi be ezeket a filmeket: holnap nemcsak új film fog készülni, de ami ennél is fontosabb, a filmes eszközökkel elmesélt világos történetészövés is fennmarad, a legmostohább hollandiai körülmények között is. A holland filmkészítőknek nem volt a tarsolyában ilyen hagyomány – a hazai filmtermés túlságosan szegényes volt ehhez. Hollandiában minden egyes film, még azok is, melyeket a Hollandia Films „gyárában” forgattak, kalandos körülmények között készült.³ Ilyen viszo-

nyok között nem várhatunk remekbe szabott produkciókat: ha jó az operatőri munka, a színészi játék pocsék; ha látványos a kaszkadőrmutatvány, soványka a forgatókönyv; ha a színész játéka egészen megható, a díszletet fújja a szél a háttérben. A korszak holland játékfilmjei a sietség, az idegesen beállított életképek hangulatát kellik, mintha már másnap szélnek eresztenék a forgatócsoportot.

Három életmű

A holland némafilm korszaka a váratlan véletlenek időszaka. (Hívhatnánk mindezt tradíciónak is, ami az úgynevezett „kisországokat” jellemzi, mint Svájc, Portugália vagy Spanyolország.) Jórészt a hagyományok és az ezzel együttjáró infrastruktúra hiánya miatt csupán három jelentős holland némafilm-rendezőt tartunk számon: Id. Theo Frenkel (több mint kétszáz külföldi és mintegy huszonöt holland, illetve német-holland koprodukció), Maurits Binger (több mint negyven film), és Willy Mullens (a holland némafilm korszak első éveiben készült, nagyjából elveszett filmek). A többi rendező vagy alkalmi filmes volt, vagy a finanszírozásra váró filmkészítők kiterjedt cégébe tartozott, ami mind a mai napig jellemzi a holland játékfilm-ipart.

Id. Theo Frenkel szemmel láthatóan a tradíciók hiányától és az ezt kísérő primitív gyártási körülményektől szenvedett. *Alexandra* (1922) című munkája és a *Judith / Frauen im Sumpf* (1924) megmaradt töredéke – mindkettő német stúdióban forgatott holland-német koprodukció – egyértelműen bizonyítják, hogy Frenkel rendezői erényei szabadon kibontakoztak, ha tapasztalt szakmai gárdával dolgozhatott. Különösen a Londonban és Lengyelországban forgatott helyszíni felvételekkel tűzdelt *Alexandra* tűnik nagyszabású produkciónak. Egy vasúti kocsiiban játszódó, hosszan kibontakozó párbeszéd-jelenet a két főszereplő között Frenkel zseniális rendezői tehetségéről tanúskodik. Az egzisztenciális melodrámat ezúttal nem húzzák sárba a holland szélben vadul lobogó frizurák; a színészek egy-egy szemvillanással vagy finom gesztussal megható alakítást nyújtanak, amelynek hatását tovább fokozza a remek megvilágítás.

Pedig a jelenet alig több, mint néhány közelkép és közbevetett felirat. Id. Frenkel holland munkái közül csak a *Het Wrak in de Noordzee* (*Hajóroncs az Északi tengerben*, 1915) éri el az *Alexandra* színvonalát. Ebben a csodálatos filmben ritkán tapasztalható egységbe fonódik a helyszín (Scheveningen *couleur locale*-ja), a történet (két halász drámája, akik ugyanannak a lánynak a kezéért versengenek), az operatőri munka (a belsőket Pieter de Hoogh festményei ihlették), a trükkök (egy lenyűgöző vízalatti jelenet) és a *mise-en-scène** (a képmező konzekvensen úgy kezeli, mint egy kis színpadot).

Id. Frenkel előszeretettel vezette be filmjeit *inzerttel*, ami Hepworth, Urban és Messter társaságában szerzett nemzetközi tapasztalatait reklámozta. Amennyire a fennmaradt filmekből meg tudjuk ítélni, Hollandiában a *Het Wrak in de Noordzee* látványos kezdete után az állítólag hatalmas nemzetközi tapasztalat csak az 1922-ben készült *De Dood van Pierrot* intelligens és sikeres gegjében érhető tetten a *film a filmben* szerkezetnek köszönhetően.⁴ Egyetlen fennmaradt filmjében (mint például az 1916-os *Genie Tegen Geweld*, vagy az 1921-es *Menschenwee*) sem bukkan fel újra az az eredetien bensőséges *mise-en-scène*, ami a *Het Wrak in de Noordzee* sajátja; igazából azt is nehéz elképzelni, hogy ezeket a filmeket ugyanaz a rendező készítette. Hollandia – ahol soha nem tudta megvalósítani álmát, egy saját stúdió felépítését – mostohán bánt Id. Theo Frenkel rendezői tehetségével.

A holland rendezők közül Maurits Binger jegyzi a legtöbb játékfilmet; saját tulajdonú műterme volt a Filmfabriek-Hollandia haarlem-i telepén, ahol több tucat filmet forgatott. Jelentős rendezői tapasztalata ellenére azonban meglehetősen egyetlen életművet hagyott hátra. Ügyesen és hatásosan megrendezett jelenetek váltakoznak érthetetlenül gyenge *mise-en-scène* megoldásokkal és hiteltelen színészi játékkal. Binger gyakran asszisztensekre vagy segédrendezőkre bízta egyes jelenetek megrendezését, míg ő a jól menő nyomdája ügyeit intézte, ami nem igazán biztosította a filmkészítés folytonosságát a Hollandiánál. Már az is szép teljesítmény, hogy Binger

* Fr. (:rendezés)

ilyen jelentős életművet hagyott hátra, ha figyelembe vesszük, hogy minden filmjét ebédszünetben és hétvégeken forgatta.

Binger kvalitásai akkor igazán szembetűnőek, ha rendezéseit összehasonlítjuk egy másik, a Filmvabriek-Hollandiánál dolgozó, angol rendező munkáival. A tízes évek végén és a huszas évek elején B.E. Doxat-Pratt több koprodukciót rendezett a Hollandia és az angol Granger produkciós cég közös gyártásában, nem ritkán Bingerrel osztozva a rendezői munkában. Doxat-Pratt könnyedén magas szintre fejlesztette a filmrendezés legkülönbözőbb szakmai fogásait. Gond nélkül kitölti az üres játékteret háttérszereplőkkel (mint például az 1920-as *Hard Tegen Hard / Cselvetés* című, párbeszédekkel sűrűn tűzdelt darabban, amit általában rendezőt próbáló feladat némafilmre vinni). Az egzotikus helyszínek adta lehetőségeket remekül ki tudta használni (ahogy például kiaknázza Velence varázsát az *Een Lach en Een Traan / Kacaj és könny* című, 1921-ben készült filmben). Bár Doxat-Pratt mindig korrekt végterméket tett le a producer asztalára, az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy ez általában a mélységes unalommal volt egyenlő. Semmi baj nincs velük, csak éppen hiányzik belőlük a lendület és bármiféle kozkázatvállalás. Doxat-Pratt az a fajta filmes, akit az ötvenes években a *Cahiers du Cinema* kritikusi *metteur-en-scène* (névtelen mesterember) néven illettek.

Binger viszont soha nem vált mesteremberré, bármennyire vágyott is rá. Ma azt kell mondanunk, hogy szerencsére, mert Binger akkor a legjobb, amikor kibújik belőle a hétvégi filmes, így aztán zseniálisan bizarr fellángolásai felejthetetlen pillanatokkal ajándékozták meg a holland filmtörténetet. Hóbortjait Doxat-Pratt és a hozzá hasonló szakemberek valószínűleg elutasították volna mint félkész fércmunkákat, de az örökké lelkes Binger (filmjeinek minden *snittje* ezt tanúsítja) soha nem riadt vissza attól, hogy a járt utat elhagyva kísérletezen.

Jó példa erre az a híres jelenet az 1917-es *Het Geheim van Delft*-ből, amikor Annie Bos megragadja egy szélmalom forgó lapátját. A jelenet lélegzetelállító, kivált ha a vetítést Henny Vrienten 1995-ben kifejezetten ehhez a filmhez komponált zenéje kíséri. Szakmai

szempontból a jelenet elég ügyetlenül felvett. Kimarad az a pillanat, amikor a szélmalom lapátja forogni kezd; Annie máris megfordul a levegőben, alig ismerjük fel. Ugyanakkor Binger egy elképesztő beállítást mutat a bajba jutott Annie-ről a néző legnagyobb meglepetésére: a kamera a forgó lapáthoz van erősítve, és szédítő magasságra emelkedik velünk. Fantasztikus élmény, ami abszurditásával még a modern közönséget is képes ámulatba ejteni.

Az *Op Hoop van Zegen* korábban említett jelenetében Binger vilámvonalat karcoltatott a halászkunyhó apró ablakára a díszletesekkel. Amatőr megoldásnak tűnik, de a színézzsel, valamint Esther de Boer-Van Rijk és Annie Bos átlelkedő színészi játékaival kombinálva úgy válik hitelessé, ahogy egyetlen komoly szakember sem merte volna álmodni. Talán ebben rejlik Binger ereje: akkor is szó szerint kivitelez egy elképzelést, ha annak a tökéletes megvalósítására a feltételek távolról sem adottak.

Willy Mullens századelőn forgatott rengeteg rövidfilmje (jórészt üldözéses bohózatok és komédiák) szinte mind elveszett. Szerencsére fennmaradt egy példány az 1905-ben készült *De Mésaventure van Een Fransch Heertje Zonder Pantalon Aan Het Strand Te Zandvoort / Egy nadrágtalan francia gigerli balcserencséje a Zandvoort-i strandon* című filmből; ez az egyik legbájosabb holland film. A ma is ellenállhatatlan bohózat Zandvoortban, egy vidám tengerparti üdülőhelyen játszódik, parti homokfutók, megfeneklett halászbarkák, homokdűnék és pavilonok tarka forgatagában. Az örült üldözés során Mullens nemcsak a történetet meséli el, hanem egyúttal halhatatlanná tesz olyan apró részleteket, mint a járókelők érdeklődő tekintete, Zandvoort macskaköves utcái, a fürdőzők öltözéke és egy vidáman csaholó kiskutya a tömegben. Vagyis a *De Mésaventure...* egyúttal dokumentum is, az idő filmen konzervált szelete.

Ugyanez jellemzi Mullens hatalmas dokumentum életművét, amiből viszont jóval több tekercs maradt meg. Később, amikor egész estés játékfilmeket kezdtek gyártani, Mullens csak rövid ideig dolgozott mint játékfilmrendező; az ő – furcsamód gyakran lekicsinyelt – filmes tehetsége másban rejlett. Mullens úgy filmezte le a világot,

ahogy volt, és nem úgy, ahogy lennie kellett volna. Ezért aztán a holland filmkészítés mind a mai napig közelebb áll prominens dokumentarista tradíciójához, ami a tények fotografikus rögzítését tűzte ki célul.

Haragos, bűnös világ

„Bánat, szenvedés és minden, ami ennél is rosszabb.” A Geoffrey Donaldson filmográfiájában olvasható szüzsék alapján talán így jellemezhető legjobban a holland némafilmek cselekménye. A holland játékfilmek szereplőire kemény sors vár: bosszú, családi torzsalkodás, kitett gyermekek, szerepcsere, tettetett szerelem, házasságtörés, zsarolás, végzetes balesetek, betegség, degeneráltság, gyilkosság és (leginkább kettős!) öngyilkosság. A korszak holland filmalkatai zolai világban bolyonganak, életüket véletlenek (egy váratlan levél, baleset, egy eltűnt nagybácsi) és a makacs szenvedély vagy vérbeli kötelék által meghatározott belső végzet irányítja. 1920-ban készült a *Voorbeschikten / Eleve elrendelve* című film, de igazából majdnem minden holland némafilmre ráillik ez a cím. A holland filmek figuráinak sorsa látszólag mind eleve elrendelt, vagy hogy stílusosan a holland kálvinista kifejezést használjuk, valamennyien predestináltak a szerencsétlenségre és a boldogtalanságra. A történetmesélés szerkezetében a népszerű ponyvaregények és a szépirodalom jellegzetességei keverednek a féktelen melankóliával („Olyan ez, mint egy krajcáros rémregény” – így szól az egyik felirat a *Judith* című filmben, ezzel leértékelve saját cselekményét).

Rendkívül elgondolkodtató, hogy olyan, viszonylag biztonságban és békében élő országban, mint Hollandia, ahol az emberek még az első világháború pusztításait is megúszták, ilyen komor hangulatú filmek készültek. Mi több, a melankólia gyökere mindig személyes vétek, mintha a film szereplői az első pillanattól magukkal cipelnék a végzetüket. Ha Hollandia soha nem létezett volna, Zola egészen biztosan kitalálja. Erős a kísértés, hogy a bűn és harag komor világát kálvinista örökségnek tulajdonítsuk, de csupán a képek alapján el-

hamarkodottnak tartanám az ítéletet. A képek önmagukban túl sok megoldatlan kérdést és – legalábbis számomra – túl sok kulturális és társadalmi rejtélyt vonultatnak fel ahhoz, hogy a holland némafilm korszakát egyértelműen „kálvinista” bélyeggel illessük.

Ráakadtunk azonban olyan jellegzetességre, amelyről úgy gondolták, hogy elnyeri a holland közönség tetszését. Erre utal az is, hogy több tragédiával végződő film külföldön értékesített változatához „heppy end-et” forgattak. Így történt ez az *Een Carmen van Het Noorden / Az északi Carmen* című, 1919-es film esetében is, aminek egyetlen megmaradt kópiája Amerikából került elő: a holland verziótól eltérően itt Carmen (Annie Bos) túléli degenerált, volt szeretője, Jozef (Adelqui Migliari) támadását. Az amerikai verzióban a boldog és megjavult Jozef, miután lehúzott két évet a börtönben, visszatér gyermekkori kedvese, Mareike (Jeanne van der Pers) karjaiba. Az előzmények fényében mindez meglehetősen hiteltelen végkifejletnek tűnik, ami *deus ex machina* gyanánt oldja fel a Carmen és Jozef közötti kapcsolat addig reménytelen komorságát. Talán Maurits Binger legjobb rendezése ez a film; minden eleme a végzetes zárlatot készíti elő. A holland közönség olyan történetet látott, amiben nem voltak győztesek és felhőtlen boldogság.

Ami kevés megmaradt az *Op Hoop van Zegen* című, 1918-as filmből, egyértelműen angol piacra készült. Vágatlan jeleneteket ragasztottak sorszámmal az „Anglia” megjelöléssel ellátott *blank*-szalagokhoz*. Ezekon a felvételeken Kniertje két fia, Barendje (Frits Bouwmeester) és Geert (Willem van der Veer) megmenekülnek az „Op Hoop van Zegen” roncsai közül. Amikor váratlanul hazaérkeznek, Kniertje és Geert menyasszonya, Jo (Annie Bos) keblére öleli a halottnak hitt halászlegényeket. Ez a befejezés, ami a kiadott szinopszis alapján nem volt benne a holland verzióban, nem csak elveszi Hieijermans társadalomkritikájának az élet, de ami sokkal fontosabb, figyelmen kívül hagyja a „tengeri dráma” menetét: a történet azokról az asszonyokról szólna, akik magukra maradtak, akiknek

* A filmtekercs kifújtója, ill. befutója. (A szerk.)

férje, fia, szeretője odaveszett, és akik „egy tál levesen és kegyelemkenyéren” tengetik az életüket. A film megfosztja így a nézőt a tragikus végkifejlet élményétől, amit pedig a holland némafilm mindig megújuló formában használt.⁵

Magyarázó gesztus

Érdekes módon a papírra vetett elképzelések gyakran egyéniek, ötletesebbek, mint a belőlük készült filmek. A forgatókönyvek bátran megmutatják a szereplők gyenge pontjait és rossz tulajdonságait. Néha úgy tűnik, hogy a történetmesélés kultúrája híján van a főhős iránti bármiféle együttérzésnek; mindahányan menthetetlenül elveszett emberek, akik elmerülnek a gonosz posványában. A komor téma és elbeszélésmód azonban ritkán találkozik olyan filmi világgal, ami egyedi, összetéveszthetetlen jelleget kölcsönözne a melankólikus alaphangnak. A holland filmben egyetlen művész sem teremtett olyan szélsőséges képi világot, mint például Jevgenyij Bauer az oroszoknál, aki Viscontiéhoz mérhető grandiózus erőt vitt a tizes évek perverz önkivetést és vereséget megjelenítő cári filmdrámáiba. Az operatőri munka leginkább egyfajta sötét, fordított impresszionizmusban találja meg egyedi formanyelvét, tematikai és cselekménybeli azonosulását, mint például az 1914-es *Weergevonden* Breitner-féle impresszív fényképezésben. A legtöbb holland filmes azonban megelégedett a józan fotografikus rögzítéssel.

A holland némafilmek központi eleme tehát nem annyira a káprázató látványvilág vagy a kidolgozott cselekmény, mint inkább a színészi játék. A színészek megszemélyesítik a szereplőket, és igazából ők állnak a látvány középpontjában. Ez talán arra vezethető vissza, hogy a holland filmek cselekménye mindig a jellemek és pszichológiai állapotuk körül forog. Akárhogy is van, a holland némafilmek lényege a színész és játéka; az ő történetük a film.

Mindez észrevétlenül nagy felelősséget varrt a színészek nyakába. Gyakran elhangzik a kritika, hogy a holland némafilmek színészi játéka teátrális, vagyis „a színházi játékon alapul”.⁶ A színházban,

ahonnan a holland színészek legtöbbször jött, a színész a szó erejére hagyatkozhatott, pontosabban a lelki szenvedéseket és csapongó gondolatokat nyelvi közléssel is kifejezhette. A holland némafilmben ugyanezekről a színészekről azt várták, hogy a testükkel érzékeltesék ugyanazokat a gondolatokat és a szenvedést. Ebben a tekintetben azonban a holland színészek sem voltak különbek külföldi kollégáiknál. Mivel azonban a holland filmek érdeklődése gyakorlatilag kimerült a szereplők lelki életének vizsgálatában és szentül hitték, hogy ez elegendő a filmkészítéshez, a hangsúly tisztán a színészi játékra esett és a színésznek arra a képességére, hogy az emberi agy működését gesztusokkal tudja kifejezni.

Ez olyan, sajátos játéktílushoz vezetett, ami a legkevésbé sem a színházból eredt, tehát nem volt teátrális. Sokkal inkább a szavak hiányát próbálta állandóan kompenzálni a test túlzott használatával. *Magyarázó* színészi játékról van szó, ami megpróbálja a nyelvi közlést majdnem szó szerint testbeszédre lefordítani. A *Zij* magazinnak 1919-ben küldött emlékezetes levelében Annie Bos, a híres színésznő a következőket írja: „...egy filmszínésznek külső segítség nélkül kell magából felszínre hoznia minden érzelmet, minden érzékelést, míg a színpadi színésznek ott van a szavak fogódzója. A gesztusok és arckifejezések azonban gyakran alkalmatlanok a feladat megoldására.”⁷ Annie Bos nagyon is tisztában volt azzal, hogy mit vár tőle a holland filmipar. Az olyan filmstílusban, ami előszeretettel épít a totálképekre (olyan beállításokra, amikor a színészek tetőtől talpig látszanak, mintha kis színpadon lennének), az ilyen magyarázó színészi játék és a *mise-en-scène* kiaknázása nyújtja a legtisztább cselekményvezetést. 1915 körül ezt a stílust világszerte felváltotta a *découpage**, vagyis a totáltól a közeliig terjedő különböző plánok váltogatása. A képi jelrendszer alkalmazásának változása nem ritkán drasztikus következményekkel járt a színészi játékra nézve: a színészek eszköztárába egy-

* Az ún. *technikai forgatókönyv* megjelenése, amelyben – bal oldalon – már a beállítás jellegét, a beállításváltást is jelezték. A valódi változást azonban a *félközeli* és a *közeli* beállítás megjelenése idézte elő. (A szerk.)

szeriben bekerültek a finom pillantások, az apró gesztusok, a válaszreakciók. Hollandiában a nemzetközi gyakorlatnak megfelelően változott a filmstílus – kialakult a totálók, *szekondok** és közelik jótékony változtatása –, a színészi játék stílusa azonban meglepő módon mit sem változott. A holland színészek egészen a húszas évek végéig ragaszkodtak a magyarázó gesztusokhoz.

Az 1917-es *Gouden Ketenen* című filmben egyszerű, de annál beszédesebb példát találunk. Egy sor ,gyakorlatilag összefüggéstelen esemény eredményeként Lona (Annie Bos) arra a következtetésre jut, hogy szívszerelme tulajdonképpen a saját testvérbátyja, ezért aztán visszavonul egy kis halászfaluba (az elmaradhatatlan népmesei elem!), ahol átadja magát a bánatnak és szenvedésnek. Meghökkenkét vőlegénye és feltételezett bátyja, Henri Rhenen (Cecil Ryan) a szülei luxusvillájában éli tovább életét. A történetek után elegendő lenne a két szereplőt eltérő környezetében megmutatni, hogy a közönség érzékelje a szerelmespár tragikus elválását. A *Gouden Ketenen* azonban nem elégszik meg ennyivel, a helyszínek kontrasztja helyett a színészekre bízta a feladatot. Lelki kétségbeesésüket kifejezendő, mindkét színész testét jól láthatóan előnti a remegés. Maurits Binger számára – és ebben nem különbözik más rendezőtől – ez az esemény kulcspontja: a színészek.

Szintén revelatív hatásúnak bizonyult a Hollandia Films gyártásában 1921-ben készült *Rechten der Jeugd*. Komplet, vágatlan beállításokról van szó. Nem tisztázott, hogy felhasználták-e őket a végleges filmben, hiszen ez az egyetlen anyag, ami a filmből megmaradt, de ez igazából nem is lényeges. Azért fontosak ezek a felvételek, mert rávilágítanak, hogy mi volt az elsődleges szempont felvétel közben. A történet sallangjaitól megfosztott jelenetek egyértelműen tanúsítják, hogy a beállításban mindent a színész magyarázó kifejezőképességének vetettek alá. A képen egy fiatalembert látunk íróasztala mögött ülve. Papírokat lapozgat, valamilyen levelet vagy szerződést. Olvas, ingatja a fejét, majd megvonja a vállát. Ugyanabban a *szekond*

* Értsd félközele beállítások. (A szerk.)

plánban egymás után három, különböző érzelmet fejez ki. Olvas. Nem ért egyet azzal, amit olvas. Lényegtelennek tartja. A beállítást úgy forgatták le, hogy más képet nem lehetett közbevágni: ez a *snitt* maga a jelenet. Tulajdonképpen önálló történetet mesél el a színész testének közvetítésével, amit a közönség tisztán megért, anélkül, hogy más filmes eszközhöz kellene folyamodni.

Annie Bos

A magyarázó gesztus használata a színészi játékban nem könnyű feladat. Hihetetlen pontosságot igényel, ugyanis kevés dolog van, ami olyan könnyen félreérthető, mint a testbeszéd. Érdemes megjegyezni, hogy a némafilm korszakban nem a holland színház sztárjai voltak ennek a filmes játéktílusnak a legjobb képviselői. Louis Bouwmeester például rendkívül népszerű volt a holland színpadon, viszont ritkán nyújtott meggyőző alakítást a vásznon. Mintha a szavak hiányát igyekezne kompenzálni túlzott gesztusokkal, a játékán mindig érzik a mesterkéeltség, a „szín”-játszás, így soha nem tud azonosulni a karakterrel. Ugyanez a gond Theo Mann- Bouwmeesterrel; ő is nehezen tudja a vászon méretéhez idomítani játékát.

A filmszínészi játék gyakran akkor kap igazi energiát, ha a színésznek vagy színésznőnek természetes megjelenése van, amikor a szerep és a szereplő sajátos alakban összeolvadnak. Ennek semmi köze az úgynevezett természetes játéktílushoz (a színészi játék ugyanis mindig valamilyen erőfeszítés eredménye és ezért alapvetően van benne mesterkéeltség). Sokkal több köze van viszont az olyan személyiséghez, amely azt az érzést sugallja, hogy erős egyéniség áll előttünk. Természetesen lehetetlen minden korabeli holland színpadi színésznek a játékát értékelni, de meggyőződésem, hogy azok a filmszínészek, akiket ma is elbűvölőnek és hitelesnek érzünk, nem értek el feltétlenül színházi sikereket. Willem van der Veer például nem volt kifejezetten nagyformátumú színpadi színész, viszont meghatározó jelenléte több Hollandia Films produkcióban. Szikár alakja betölti a filmvásznat és anélkül van jelen, hogy jelenlétét játékkal kel-

lene érzékeltetnie. Ugyanilyen a *Weergevonden* két női főszereplője, Mientje Kling és Enny de Leeuwe jelenléte: frissen és pontosan tol-mácsolják az általuk megjelenített szereplők bánatát.

Végül azonban egyetlen egy korabeli holland színésznő volt, aki pusztá jelenlétével felülemelkedett a forgatókönyvön és a történe-ten, s így igazi filmsztár lett. Első pillantásra Annie Bos beleillik az olasz filmdivák – Lyda Borelli, Pina Menichelli és Francesca Bertini – sorába, akik páratlanul modoros testnyelvet dolgoztak ki a tizes évek során. Annie Bos bizonyára tanulmányozta a nagy divák játé-kát, de egyúttal hozzá is adott valamit az ő majdhogynem emberte-len gesztusaikhoz, amitől a saját figurája humánus és egyéni lett.

Talán az *Een Carmen van Het Noorden* Carmenjeként alkalmazta Annie Bos a legsikeresebben az olasz divák modoros stílusát. Ponto-san ragadja meg a szereleméhes nőalakot: csábít, színlel, manipulál és megront. Teljesen egybeforr színész és karakter, nincs egyetlen pillanatnyi ironikus távolságtartás sem. Annie Bos mesterséges lény, egy bábu a mítikus Carmen tulajdonságaival felruházva: embertelen, de pontos. Ami az előadásmódot illeti, a testével játszi könnyedség-gel kifejezett érzelmek széles skálája élete legnagyobb szerepévé avatja Carment. Ugyanakkor viszont ez nem az az Annie Bos, akinek sajá-tos jelenléte oly sok holland film bájját adta. Egy ízben maga is úgy nyilatkozott, hogy nem volt megelégedve az *Een Carmen van Het Noorden*ben nyújtott színészi teljesítményével.⁸ Carmen talán túl mes-terkért volt az ő ízlésének, nem eléggé „igazi”, inkább emberi arcot nélküöző diva-játék.

Egy rövid, de megejtően szép töredék maradt fenn a *De Kroon der Schande* című 1918-as filmből. Annie Bos egy apró kávéházi asztal-nál üldögél, kicsit előre hajolva, karja kinyújtva, kezei összefonva, feje enyhén hátrahajtvva. Minden mozdulat az olasz divák testtartá-sát idézi. Annie Bos arcát azonban könnyek áztatják. Nem tudato-san kipréselt diva-könnyek; Annie Bos valóban sír, ami ellentétben van a mesterséges testtartással. Sírása parttalan, egy élő ember meg-nyilvánulása. A benne rejlő diva látszik versenyre kelni a *Boerenidylle / Falusi idill* (1914 vagy 1915) vidéki leányával, aki még huncutan és

hanyagul pillantott a kamerába. Mintha Annie Bos arcát nem is holland szél fújta volna. Szerepeit átítatja ez a holland frissesség. Ettől lesz ő olyan emberi, amilyenek az olasz dívák soha nem lehetnek. A modoros stílus soha nem sodorta Annie Bost a pózok és arcki-fejezések üres nyelvrendszere felé, mert sajátos jelenléte mint egyszerű holland leány, mindenén átsugárzott.

Ezért Annie Bos a holland némafilm korszak legfontosabb jelensége. Sikeresen ötvözött egyfajta természetes holland frissességet a mesterségesen megformált holland karakterekkel, ily módon emberi arcot kölcsönözve a giccsbe hajló, fékezhetetlen érzelmeknek, és egyúttal értelmet adva a végzetnek, ami ezekben a filmekben mindig ott lappang a hiábavaló cselekedetek mögött. Annie Bos az, akivel szeretnénk összefutni mozi után, még ma is ●

Farkas Csaba fordítása

Jegyzetek

- 1 A szín-problémáról lásd még:
Daan Hertogs & Nico de Klerk szerk., *'Rendetlen rend' – színek a némafilmben* (Amsterdam, 1996)
- 2 Lásd Mark van den Tempel, „En zie ik duizendmaal vergroot... De Nederlandsche Biograaf- en Mutoscope Maatschappij en de films uit De Nieuwe Prikkel Revue” in *Jaarboek Media Geschiedenis 5*, Amsterdam (1993), pp. 20–38
- 3 A Filmfabriek-Hollandia szó szerinti jelentése: Holland Filmgyár.
- 4 Talán sokat elárul a holland film megítéléséről, hogy a Holland Filmmúzeum sokáig tévesen német rendező munkájának tekintette ezt a sajátos stílusú töredéket.
- 5 A holland melankólia talán nem áll messze az elhíresült orosz melankóliától. Az úgynevezett cári filmek szintén kétféle zárlattal készültek: csináltak egy „rossz” véget az orosz közönségnek és egy „happy end” verziót a külföldi piacra. Lásd: Jurij Civian et al., *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919 / Néma tanúk. Orosz film 1908–1919* (London–Pordenone, 1989)
- 6 1924-ben Leo Jordaan filmkritikus Id. Theo Frenkel egyik filmjéről írva így panaszkodott: „...még mindig tartja magát az a tévképzet, hogy a jó színész (értsd: színházi színész) jó filmszínész is egyben.” Forrás: *Het Leven* (3.5.1924), idézi G. Donaldson, „Wie is wie in de Nederlands film tot 1930 – Kling, Wilhelmina Francisca”, *Skrien* 154, p. 34.
- 7 Idézi G. Donaldson, „De Hollandsche filmdiva Annie Bos”, *Skrien* 76–77, p. 46.
- 8 Lásd: G. Donaldson, „De Hollandsche filmdiva Annie Bos”, *Skrien* 76–77, p. 44.

Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez*

0.1. Ennek a dolgozatnak az a feladata, hogy egy eredendően általános nyelvészeti fogalmat, a *szöveg* fogalmát nem-nyelvi, pontosabban vizuális környezetben kipróbálja, alkalmazását megkísérelje. Teszem ezt abban a hitben, hogy a szöveg-fogalom – noha történetileg valóban általános nyelvészeti – mégsem specifikusan a nyelvészet fogalma („ismeretelméletileg”), hanem egy, a nyelvészetet és a vizuális kommunikációs rendszereket egyaránt magába foglaló (de rajtuk kívül még más kommunikációs rendszerekre is érvényes) *szemiotika* fogalma. Ahhoz azonban, hogy a szöveg szemiotikai, de legalábbis a vizuális jelenségeket leírni képes fogalmához eljussunk, néhány nyelvspecifikus jegytől meg kell szabadítanunk. Pontosan ebben ragadható meg egy vizuális szövegelmélet kidolgozásának általános, tudományos haszna (a vizualitás szempontjából természetesen az, hogy többet tudunk ezáltal róla, és egyéb antropológiai mélységű területekkel „közösen” tudjuk ezt). Azt gondolom azonban, hogy ez végeredményben a fogalom gazdagodását jelenti, s új, a nyelvész számára sem érdektelen aspektusainak feltárulását.

A dolgozatban egyébként mindvégig törekszem arra, hogy elsősorban általános nyelvészeti szempontból is érdeklődésre számot tartó aspektusaival foglalkozzam a problémakörnek. Többek között ebből is adódik, hogy a kifejtés nem szisztematikus, és igen sok fogalom csak intuitív módon kerül bevezetésre. Ezek közül egyesek szigorúbban is definiálhatók volnának, mások nem. Ez összefügg a vizuális jelenségek teoretikus kutatásának jelen helyzetével. Kifejezetten a *szöveg* fogalmáról vizuális környezetben (vagy különféle névváltozatairól: *écriture*, *discours*, *writing* stb.) csak az utóbbi né-

* *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XI.* Akadémiai Kiadó, Budapest 1976: 143–165.

hány évben beszélnek,¹ legfőképpen a filmmel kapcsolatban, noha egyébként másként nevezve, más „keretben” állandó elemzés tárgya, pl. az ún. tradicionális filmelméletben (dramaturgia). Ez a helyzet rányomja bélyegét a dolgozatra abból a szempontból is, hogy noha vizsgálódásunk köre abszolút világosan a rajztól a filmig, a fotótól a plasztikai művekig, a környezeti tárgyaktól a nyomtatott (sőt írott) betűig, a tervrajztól a városképig terjed, mégsem foglalkozhatunk mindegyikkel „érdemük” szerint, hanem csak a főlhalmozott vizsgálatok, és a szerző kompetenciájának arányában.²

0.2. A dolgozat legelőször is bevezeti a szöveg fogalmát (1.), majd megkísérli kidolgozni a szöveg (vizuális) szemiotikai fogalmát (2.). Ezután bemutat néhány vizuális, szövegelméleti problémát (pl. a szegmentálását, a topic-comment tagolását, az elbeszélés és a leírás problémáját) (3.), végül pedig a vizuális szövegekben „rendet” teremtő discours-tipológia kidolgozásához igyekszik néhány tipológizáló kategória jelzésével hozzájárulni.

0.3. Talán szükségtelen hangsúlyozni, hogy egy olyan inhomogén, és egy olyan kevésbé vizsgált területen mint a vizuális szemiotikai jelenségeké, semmilyen „eredmény” sem tekinthető véglegesnek – a szó máshol érvényes tudományos értelmében sem. Ez a megjegyzés nem alábecslése a vizuális szemiotikában elért eredményeknek, hanem a helyes optika megadása a vélhetően e speciális területen járatlan olvasónak.

1. A szöveg fogalmának köznapi többértelműségén túl, tudományos környezetben való használata sem egységes, még ha ezek utólag kapcsolatba is hozhatók egymással. Legalább kétféle értelemben használatos a szövegfogalom.

1.1. Egyrészt szövegnek tekintenek minden mondatnál nagyobb nyelvi egységet (és ezzel összefüggésben a mondatközpontú nyelvéstet kompetenciáján kívül esőnek). Ez a szöveg azonban más szö-

vegekkel együtt létezik az ún. intertextuális térben vagy diskurzus-univerzumban.³

Ez egy „dialógus” abban az értelemben, ahogy az irodalom az irodalmi művek dialógusa. Ennek a fogalomnak a fényében szisztematikus kérdések tehetők fel a szöveg és az intertextuális tér viszonyára vonatkozóan, és általában az intertextuális térre, amely végül így általánosan szemlélve nem más, mint a kultúra.⁴ A szövegelmélet (vagy szövegkutatás) végeredményben ezeknek a vizsgálatoknak foglalta,⁵ nyilvánvalóan nincs semmi ok arra, hogy ezt csak nyelvi anyagon, illetőleg az irodalomra korlátozva végezzük. Evidensnek látszik, hogy az általános, szemiotikai szinten is végigvihetjük, s így (ez a deduktív lépés) vizuális esetekre is értelmezzük.

1.2. Szövegnek tekintik ugyanakkor a kóddal szembenálló szemiotikai jelenséget. Ez lényegében a Saussure óta többféleképpen is definiált nyelv/beszéd (langue/parole) fogalompár szemiotikai szintű megfelelője. A szöveg e fogalma közömbös a szöveg nagyságára. A legelemibb, a legkisebb elem is vizsgálható ugyanis szöveggént. Itt a *rendszerszerűség* típusa a lényeges jegy. Tulajdonképpen a kód és a szöveg a bennük feltárható rendszer érvényessége alapján különíthető el. A kód általánosan a jelölő meghatározott szerveződési szintjén érvényes rendszer, vagy pontosabban fogalmazva, a szövegeknek egész csoportjára (osztályára) érvényes rendszer; míg a szöveg rendszere egyedi (szingulárisan, partikulárisan érvényes). Ez a releváns különbség köztük.⁶

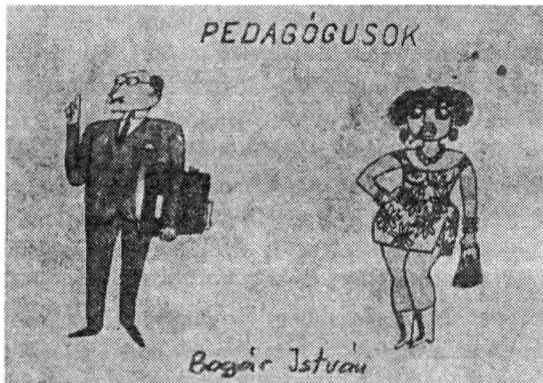
1.3. E többértelműség miatt jegyezzük meg, hogy a továbbiakban ez a tanulmány közleménynek (message) tekinti a discours (vö. **1.1.**) egy egységét, pl. egy filmet, egy karikatúrát, egy nyelvi megnyilatkozást (utterance) stb. A közlemény szemiotikai státusát (a jelenség típusát) pedig a *szöveggel* (vö. **1.2.**)⁷ jelzi, vagyis pl. egy film rendszere (struktúrája) szövegrendszer, azaz egyedi, és nem szükségképpen egyetlen egység.⁸

2. Ahhoz azonban, hogy az előző pontban jelzett módszertani keret alkalmas legyen vizuális jelenségek vizsgálatára, legalább két ponton kritika alá kell vennünk a fogalmakat: a szöveg linearitását tekintve és a kód rendszerszerűségének mivoltát illetően. A Saussure óta érvényes fogalompárban ugyanis elég határozottan a *parole linearitásáról* van szó, és a *langue rendszerének homogén voltáról*.

E két „paraméter” változtatásának lehetőségére nyelvészeti anyagon mutatok rá annak reményében, hogy így könnyebben világossá válik a diszkusszió relevanciája a nyelvészetben, mintha csupán deduktíve tételeznénk, amihez ugyancsak volna „jogunk” a modellalkotás okán.

2.1. A szöveg *linearitása* elvben két dolgot jelenthet: (i) Dekódolásakor szegmentumról szegmentumra haladva kapjuk meg fokozatosan a jelentést (kódolásnál ugyanígy szegmentumról szegmentumra haladva kódoljuk be a jelentést). Tudjuk azonban – legalábbis a transzformációs nyelvészet megjelenése óta – hogy ez aligha tételvezető fel, s pszicholingvisztikai adatok sem támogatják. (ii) Szókásosabb azonban a linearitáson a jelölő (a hangsor, a betűk sorozatának) linearitását (egydimenziós voltát) érteni. Elegendő utalni arra, hogy a nyelvtudomány történetében hosszú ideig tartotta magát ez a nézet, amely azonban nem tudott megbirkózni pl. a szuperszegmentumok kérdésével. Ezek jelentősége azonban nyilvánvaló, s így érthető, ha a nyelvészeti szövegelmélet egyik fontos kérdése éppen ez, pl. az emfázis vizsgálatában.⁹ Vagyis a hangjelzés, a hangsúly új dimenziót nyit a nyelvi közlés jelölőjének szintjén; igaz, ettől még legfeljebb csak kvázi-nem-lineáris lesz, s nem válik valóban nem-lineárisrá, mint ahogy a gesztusok, a mimika, a szemmozgás, általában a paralingvális elemek módosító figyelembevételre és együttes vizsgálata sem változtatja meg alapvetően a helyzetet. A lehetőségre azonban rávilágít. A vizuális jelölő rendszerek ugyanis alapvetően nem-lineáris jellegűek. A fotó, a festmény, a rajz, a karikatúra legalább kétdimenziós jelölővel dolgozik. S noha a filmben az idő ehhez lép harmadikként (a sztereo-

filmnél a tér negyedikként), a filmet mégis inkább kvázi-lineárisnak tekintik. Ez a benyomás (nyilván a filmek alapján alakult ki, amelyeket viszont a linearitás bővületéből kiszakadni nem tudó rendezők akarva-akaratlan „linearizáltak”) annyira alapvető, hogy pl. a film szemiotikai vizsgálata kezdetben éppen azt a rétegét, a narratívot ragadta meg a filmnek, amelyik valóban a leginkább lineáris. Ez azonban nem általános a vizuális rendszerekben. Könnyen meggyőződhetünk róla, ha olyan kérdésekre keressük a választ mint pl. van-e eleje a szövegnek, azaz van-e iniciais szegmentum? Van-e a szegmentumok között olyan sorrend, amely befolyásolja befogadásuk (az „olvasás”) rendjét, mikéntjét? – Állóképekben általában nincs, de pl. a karikatúrák esetében megfigyeltünk egy kötött rendet, ha pl. a szöveg címként van írva, akkor azt kell először olvasni az optimális dekódoláshoz, az aláírást utólag (l. az 1. ábrát).¹⁰



1. ábra

Nem érdemes e pillanatban a részletekben elmerülni, csupán annak megállapítása fontos, hogy a jelölő nem-linearitása egy se-reg következménnyel jár a szintaxisban, illetőleg a szemantikában. Ugyanakkor viszont a kutató észjárása (objektíve, vagyis nem egy-egy esetben, hanem általában) a linearitáson nevelkedett és arra

van beállítva. Ebből a diszkrepanciából számtalan probléma adódik a vizuális jelölő-rendszerek vizsgálatában.

2.2. A (nyelvi) kód rendszerének homogenitásával kapcsolatos probléma egész más irányba visz, noha nem független a linearitásától. Fussunk végig egy nagyon leegyszerűsített szövegelemzésen gondolatban: a szöveget mindenekelőtt tagoljuk (szegmentáljuk). Ebben segítségünkre vannak olyan jegyek, mint pl. a bekezdés, a központozás, a szóközök stb.; másrészt intuitíve megállapítjuk, azzal a feltételezéssel, hogy a végeredmény igazolja vagy kijavítja (approximáció) az intuitív tagolást.¹¹ Ezután kapcsolatokat keresünk a szegmentumok között, relációkat állapítunk meg, esetleg műveleteket vezetünk be a szöveg magyarázatához stb.

Ez nagyon gyakran megvalósítható a filmben is. Vannak tagoló elemek (pl. elsötétetés), működik intuíciónk is stb. Ámde ha egy fotót vagy pl. ha egy ikont kell elemeznünk, gyakran kerülhetünk olyan dilemma elé, hogy egy elemet több helyre is sorolhatunk; vagyis mintha többféle szegmentálás is elképzelhető volna. Ez az ún. átfedési (overlapping) probléma, amely nem oldható meg az egységes struktúrájú kód-koncepció fenntartásával.¹² Nem arról van tehát szó, hogy a kódon belül részrendszerek (ún. szubkódok) vannak, hanem arról, hogy többszörös struktúrák, egymásra rétegzett szerkezetek tárhatók föl, amelyek a már egyszer megszervezett szöveganyagot tovább szervezik. R. Barthes-tal szólva nem horizontálisan, hanem vertikálisan tagolódnak a struktúrák okozzák az átfedést. Ezt tehát úgy képzelhetjük el, hogy minden réteget külön kód generálja, minden rétegben sajátos szegmentumok különíthetők el, amelyeknek határai nem feltétlenül és általában nem esnek egybe; vagyis a szöveg általában *multikódolással* generálódik. Az egyetlen kóddal generált szöveget kell szemiotikai szempontból kivételesnek tartanunk.

K. Pike-ra utalok annak jelzésére, hogy a nyelvészetben belül miként vetődött fel a multikódolás gondolata.¹³ Pike szerint ugyanis nincs értelme önmagukban a nyelvi megnyilatkozásokat vizsgálni,

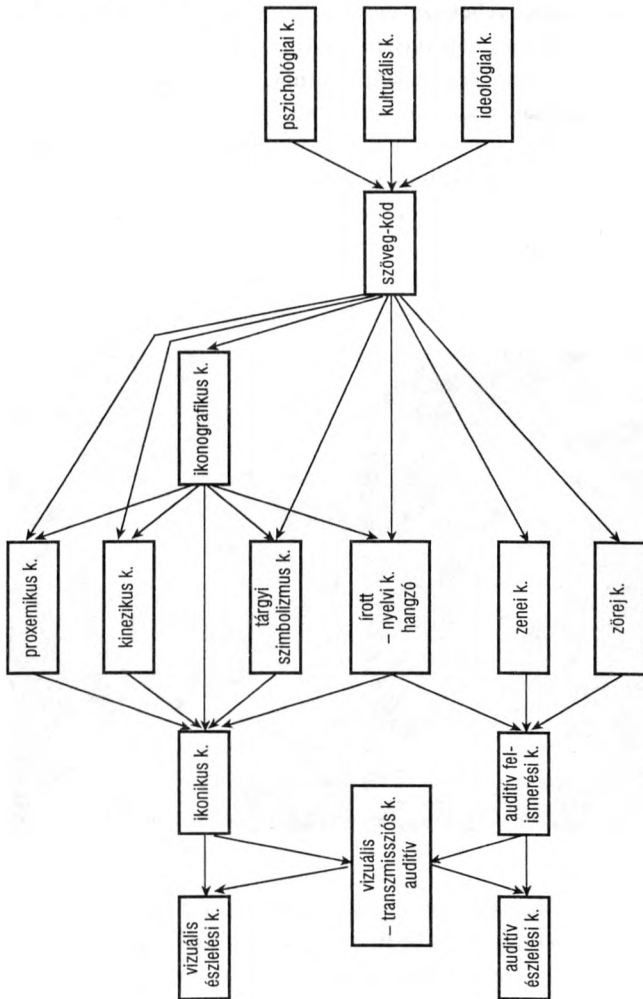
hiszen ezek mindig a nagyon konkrét szituációban létrejövő és nem csak nyelvi eszközöket felhasználó kommunikatív *behavior* részei. Ezért beszél Pike *behaviorémáról*, mint a céltudatos emberi viselkedés alapegységéről, amelynek nyelvi síkja az ún. utteréma.¹⁴

2.3. A közlemény dekódolása *vizuális*, illetőleg *auditív észlelésével* kezdődik, majd az *ikonikus*, tehát a vizuális felismerés kódjával való dekódolással, illetőleg az *auditív felismeréssel* folytatódik. E két szinthez kapcsolódik az ún. *transzmissziós kód*, amely a film esetében a filmfelvételnél és vetítésnél, a film fotókémiai, illetőleg, a hangrögzítési technika adottságainak „átírását” értelmezi. Az ikonikus dekódolás után a közlemény egyes elemeit a *proxemikus kód* dekódolja tovább. Ebben a személyek közötti fizikai távolság, a tér kap értelmet. Ugyanígy a *kinezikus kód* esetében is, amely az ember viselkedésében a fej, a kéz, a kar mozgásának, általában a gesztusoknak, illetőleg a mimikának ad jelentést. Az ún. *tárgyi szimbolizmusok kódja* a ruházat, a hajviselet, a berendezési és használati tárgyak, illetőleg ezek csoportjainak jelentését adja meg. Az ún. *ikonografikus kód* részletezése helyett világosan előttünk áll a probléma, ha pl. Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjét felidézve egyúttal P. Bonnard *Reggeli* című képére is gondolunk vagy Paál László *Út a fontainebleau-i erdőben* című képére.

Az elmondottakhoz hasonlóan egy vizuális közleményben részt vehet a *nyelvi kód*, audiovizuális esetben a *zenei*, illetőleg a *zörejreteg* újabb jelentést visz a szövegbe.

Az előbbieken igyekeztünk vázlatosan jelezni azokat a kódokat, amelyek elsődlegesen részt vesznek egy szöveg generálásában. Bemutatásuk természetesen nem világítja meg „finomszerkezetüket”, de nem is ez volt a céljuk. Számunkra itt annak van jelentősége, hogy az egyes kódok nem függetlenek egymástól, hanem implikatív kapcsolat van köztük, így pl. az ikonografikus implikálja az ikonikus kódot, vagy másként az ikonográfikusnak az ikonikus *prokódja*, azaz az ikonografikus jelentés dekódolásához *előzőleg* ikonikusan dekódolni kell már a szöveget.¹⁵ A 2-es ábrából látható, hogy egy kód-

nak több prokódja is lehet. Az természetesen külön – és e pillanatban javarészt megoldatlan – probléma, hogy a kódok közötti implikatív viszony hogyan operacionalizálódik, pl. milyen típusú szegmentumok között valósul meg.¹⁶



2. ábra

2.3.2. Egyes nézetek szerint a kódok közötti kapcsolat maga is kodifikációs rendszert alkot.¹⁷ Ebből azonban nem származik semmi különösebb haszon, hiszen rögzítettük ugyan a kódolás lehetséges útjait, alternatívákat is, de ezzel még nem tudjuk megmagyarázni a közlemény teljes szövegszerkezetét, csupán a szövegszerkezet egyes szegmentumait tudjuk interpretálni. A teljes szöveg magyarázatát a *szöveg-kódnak* kell ellátnia,¹⁸ amelynek valamennyi korábban bemutatott kód közvetve vagy közvetlenül prokódja.

A szöveg-kód használata a dolgozatban fölvázolt modell értelmében kötelező, vagyis minden eltérés ettől szabálysértés, eredménye vagy *atextuális* szöveg, vagy *nem-szöveg*. A szöveg-kódnak vannak alternatíván (vagyis bizonyos értelemben fakultatíve) választható prokódjai. Az alternatív kifejezés értelme itt az, hogy a 2. ábrán bemutatott állapot értelmében egy-egy elágazásnál bárme-



3. ábra



4. ábra

lyik irányba továbbhaladhatunk (bármelyik prokódot választhatjuk), de kötelező valamelyiket választani. Pl. a film kodifikációs rendszerében a szöveg-kód egyik prokódja egy természetes beszélt nyelvi

kód. Nyilvánvalóan „alternatív” választás tárgyát képezi az, hogy az éppen magyar vagy angol. A fakultatív arra is kiterjed viszont, hogy az angol magyarra „változtatható” (ez a filmszinkronizálás esete). Ugyanezt a jelenséget figyelhetjük meg pl. egyes Madonna ábrázolásokban, amikor a gyermek helyettesíthető egy gesztussal¹⁹ (3. és 4. ábra) – A probléma azonban átfogóbb, pl. nyelvi (irodalmi) szövegek megfilmesítése esetében nem egy-egy kód cseréjéről („fordításról”) van szó, hanem a szöveg teljes egészében való újragenerálásáról. Itt többek között azzal a teoretikus problémával kell szembenéznünk, amelynek értelmében az egyes kódok egy kódrendszerbe kerülve változnak, „eltorzulnak”. Erről a torzulásról azonban még keveset tudunk; gyakorlatiasabban úgy fogalmazható meg a probléma, hogy vajon ugyanaz a szöveg-kód működik egy nyelvi megnyilatkozásban, mint a filmben, vagy más?²⁰

A szöveg-kód funkciója tehát, hogy a közlemény (szöveg) felszíni szerkezetét alakítsa a kommunikáció aktuális stratégiája alapján. Ezzel összhangban *kommunikatív kompetenciának* nevezzük a kommunikátoroknak a szöveg-kódra vonatkozó ismeretét.²¹ Ezzel azonban belép a kommunikáció aktuális szituációja is a kódolási paraméterek közé, és egyúttal a pragmatikai aspektus.²²

2.3.3. A szöveg-kódnak valamennyi eddig bemutatott kód prokódja. A szöveg generálásában azonban még további kódok is részt vesznek, amelyeknek viszont mindig a szöveg-kód a prokódja. A tanulmányban kifejtett modellnek ezek a kódok és kapcsolatok alkotják legkevésbé tisztázott részét, de valószínűleg az egész kérdéskör legizgalmasabb problémája is.

R. Barthes²³ és nyomában a francia szemiológia az *écriture* fogalmába még egy sereg további mozzanatot is beleért, amelyek az itt értelmezett szöveg-fogalomban nincsenek benne, pl. az *écriture*-rel kapcsolatban tárgyalják az ideológia, a világkép problematikáját. Barthes szövegelemzései közben feltárja az ún. kulturális kódot (a tudás kódját), az ún. szimbolikus kódot (amely a mű minőségével, értékével van kapcsolatban) Eco²⁴ a korábban bemutatott kó-

dokon kívül pszichológiai kódról is beszél.²⁵ S. Worth pedig egy szociálpszichológiai keretből kiindulva hozza kapcsolatba a filmkészítés és -befogadás folyamataival az alkotó, illetőleg a néző(k) hiedelemrendszerét (belief system), amelyet könnyűszerrel értelmezhetünk kódként.²⁶

Nem kívánom fölvetni itt azt a kérdést, hogy vajon valóban beszélhetünk-e pl. hermeneutikai kódról a barthes-i értelemben. Maga a probléma azonban teljesen világos: helyet kell keresnünk egy seereg olyan „jelenségnek”, amelyek belejátszanak a közlemény generálásába, de valamiképpen mégiscsak másként, mint a korábbiak. Leginkább talán abban ragadhatnak meg a különbséget, hogy a már bemutatott kódok a szöveg-kóddal együtt kommunikatívok. A most említettek pedig mintha nem kommunikatív funkciójúak volnának, hanem inkább „értékelők”.

A probléma jelentőségét pontosan abban látom, hogy a kodifikációk kidolgozásával valószínűleg lehetővé válik az *érték*, általában az értékelés problémájának szemiotikai, más szemiotikai problémákkal való együttes kezelésére, s így megszüntethető volna az olyan gyakran hangoztatott érv minimális alapja, hogy a szemiotika csak értékmentes vizsgálatokat tud végezni. Vagyis a megértés és az értékelés, a jelentés és az érték problémái úgy volnának összekapcsolhatóak, hogy közben különbségeik, sajátosságaik sem volnának eliminálva.²⁷

3.1. Hol vannak a szöveg-kód és a rávonatkozó kommunikatív kompetencia, illetőleg a vizuális szövegelmélet érvényességének határai, mi az a „terület”, amelyen belül szabályoz? – A korábbiakkal egyezésben kétféle válasz adható. Egyrészt a szöveg-kód érvényességének területét már implicite megadtuk a kodifikációs rendszerrel. Azzal, hogy kijelöltük prokódjait és posztkódjait. Másrészt viszont – a közlemény nagyságának alapján – nem olyan egyszerű elválasztani egymástól a szövegelméletet és a grammatikát (mint ahogy elvben egyszerű a nyelvészetben – gyakorlatban talán ott sem!), mert a grammatika itt voltaképpen prokód. Vagyis tulajdonképpen vizuá-

lis szövegek esetében nem mondhatunk affélét: a mondatközpontú grammatika érvényén túl kezdődik a szövegelmélet.

Ezek a megjegyzések voltaképpen reflexiók arra a nézetre, amelyet Ch. Metz képvisel(t).²⁸ A film grammatikája inkább retorika, mert a filmnek ahhoz, hogy nyelv legyen, egy kicsit művészetnek is kell lennie. Metz ezzel tulajdonképpen a film grammatikájának létét vonta kétségbe. Joggal, mert ilyen aligha van, de az implikált következtetés már téves, mert ettől még a film „szabályozott” (kódolt) marad, legfeljebb csak a kód nem grammatikus jellegű, hanem retorikus, más szóval nem olyan szigorúan szabályozott, mint a mondat hanem lazábban, mint a szónoklat: – vagyis mint egy olyan szöveg, amelyben mindig nagyobb a szabadsága a feladónak, mint az alsóbb szintű mondatban (és hozzátehetnénk, mint a még alacsonyabb szintű nyelvi jelenségekben, pl. a fonológia terrénumában). Ámde ha az ikonikus kódot nézzük vagy pl. a proxemikusát, akkor ismét nagyobbak a korlátok a film szövegéhez képest, de – kétségtelen – a proxemikus közlés már nem film.

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 1 Metz 1971a, Heath 1971a, b, 1973.
- 2 Ez elsősorban a filmre és kisebb mértékben a fotóra terjed ki. A kapcsoló magyar vonatkozások egy jelentős részéről lásd Horányi 1973e.
- 3 Kristeva 1968, 312.
- 4 Vö. Lotman 1973; noha nem pontosan esik egybe a nyelvészeti és a kulturális szöveg-fogalom.
- 5 Tradicionális formájában ezt nevezik *filológianak*.
- 6 Vö. Metz 1971a, 46pp., Heath 1973, 219, 225. – Egy szövegfogalom is mély kapcsolatot mutat a kultúra általános mechanizmusával. Erre azonban itt nem térek ki, vö. Lotman 1973.
- 7 A közlemény és a szöveg fogalmának efféle összefüggéséből érthető meg, hogy miért látható kód/közlemény is a kód szöveg mellett.
- 8 Mint a 3.5-ben látni fogjuk majd a rendszerszerűség és az elemezhetőség (vagyis a több egységből, szegmentumból állás) nem szükségszerűen egymást feltételezőek.
- 9 Teljesen hasonló problémát vet fel a nyomtatott szöveg: tipográfiai (a tipográfiairól magyar nyelven: Kapr 1971, szemiotikai keretben: Lindeken 1971),

- de a kézzel írt szöveg is (ezzel tradicionálisan a grafológia foglalkozik, vö. Vass 1973).
- 10 Horányi 1973b, 34.
 - 11 Más kérdés az, hogy az intuíciót megpróbálják sok esetben kiküszöbölni vagy legalábbis visszaszorítani. Ez azonban nem változtat a gondolatmenetünkön.
 - 12 Itt most kizárjuk az ún. „*ambiguitív ikonok*”, a többértelmű, illetőleg a paradox képek esetét, amelyben ugyanahhoz a jelenségszinthez („felszíni szerkezethez”) két vagy több magyarázat („mély szerkezet”) rendelhető, vö. Arnheim 1954, 223, 253; Gombrich 1956, 222; Gregory 1970, különösen 50.
 - 13 Pike 1967. – Teljesen nyilvánvaló, hogy a probléma „összeér” az ún. szimbolikus interakcionizmussal és bizonyos értelemben az ún. cselekvéstudománytal. Más kérdés, hogy e törekvések összetalálkoztak-e már a vizualitás problémájával. Tudomásom szerint nem.
 - 14 Nyilván nem ennek a tanulmánynak feladata Pike részletes ismertetése és értékelése, amint hogy irányzatáról sem ejtünk szót vagy kapcsolatáról más hasonló, az Egyesült Államokban fogant teóriákról sem pl. a kinezikáról vagy proxemikáról, vö. Hoppál 1972. Mindenesetre a *body-communication*, a *total communication* kiterjedt kutatási terület, amely a kódolási szisztémák hatalmas nyálábját öleli fel. Ebből jelenleg bennünket leginkább a vizuális aspektus érdekel. A problémakötegről vö. Hutcheson 1972, Poyatos 1973.
 - 15 Vö. Metz 1971a, 77–78. Ennek értelmében az egyes kódok egymást változtatják is kapcsolatuk által. – A kodifikációs rendszerről lásd még Horányi 1972a, 1972c. Ez utóbbihoz képest kissé megváltozott álláspontom a kód és az ún. alkód (szubkód) kapcsolatát illetően. Az itt bevezetett prokód értelmében használtam ott az alkód terminust. Most úgy látom, hogy az alkódok „horizontálisan” alkotva rendszert hozták létre a kódot, míg a kód a prokódot implikálja („vertikálisan”). Másrészt változott koncepcióm az ún. narratív kóddal kapcsolatban is, vö. Horányi 1973a, illetőleg néhány további módosulást alább mutatok be.
 - 16 Fontos javaslatnak látszik e szempontból a Prieto (1966) által bevezetett szegmentum és artikulációs tipológia. Ez utóbbi lényegében a bemutatott kód-prokód koncepció analógiája „transzlingvisztikus” szemiotikai környezetben.
 - 17 Metz 1971a, 169–176.
 - 18 Az első látásra ellentmondásos kifejezés (hiszen a kód és a szöveg egyféle oppozíciót alkot) pontosan utal a szöveg-kód funkciójára, illetőleg semmi sem indokolja, hogy ehelyett pl. kompozicionális stb. kódról beszéljünk, noha pl. Metz (1971, 78) a szöveg fogalmát (*écriture filmique*) egyenesen a tradicionális koncepció szintjével hozza párhuzamba.
 - 19 Vö. Horányi 1972a.
 - 20 Néhány aspektusára a kérdésnek rávilágítottam egy tanulmányban: Horányi 1972b, c.
 - 21 A kommunikatív kompetencia fogalmát tudomásom szerint Habermas (1969) használja fel először teljesen hasonló értelemben, de csak nyelvi kommunikációra vonatkozóan.

- 22 A kód/közlemény (szöveg) fogalompárnak a kommunikáció szituációjában való elhelyezkedésével kapcsolatban lásd Horányi 1973d, amely Jakobson (1960) modelljéből indul ki.
- 23 Barthes 1970.
- 24 Eco 1968.
- 25 Mindössze a példa kedvéért említtem Bergman *Ritus* című filmjét. Elemzését ebből a szempontból, de nem szemiotikai apparátussal lásd: Mérei 1970.
- 26 Vö. Worth 1969, 210.
- 27 Ebbe a cikkbe már nem tudom bekapcsolni Hankiss (1974) sokban hasonló gondolatát, illetőleg vele kapcsolatban álláspontomat kifejteni, mert már elkészülte után jelent meg.
- 28 Metz 1968, 79. – A problémával kapcsolatban egy másik nem elhanyagolható szempont: Eco 1968, 133.

A mozi

(Folytatás)

„Műfaj-e a mozidráma a szó művészi értelmében?” A legismertebb színházi tekintélyek (mint pl. Bassermann, Walden, Schultz, Hagemann) a mozi védelmére keltek már az általános lekicsinylés és a leghesebb támadások idején, sőt azt vitatták, hogy a mozidrámban a színészi tudás és tehetség még fokozottabb mértékben érvényesülhet, mint a színpadon, mert itt a színész csinálja és formálja a darabot, míg amott kötve van a szerző által, sőt gyakran még külön utasítások is feszélyezik szabad alakításában. Az alkotó munkában való részvétel lehetősége a névnek az egész világon való megismertetése, a csábító ajánlatok stb. sok színészi ambíciót megcsiklandoztak. Így történt, hogy olyan művészek és művésznők, mint Asta Nielsen, Betti Nansen, Urban Gad (a dán kir. színház tagja), Sarah Bernhard, Adele Sandrock, Grete Wiesenthal, Saharet, Ferdinánd Bonn, Alfréd Bassermann, Giampietro, Cleving, Pallenberg, Madame Polaire siettek a mozi szolgálatába.

A legismertebb mozistarok azonban nem voltak előbb színpadi nagyságok, hanem a mozi révén lettek naggyá s szereztek népszerűséget. A muziközönség sok milliós közvéleményében egy-egy névhez külön fogalom fűződött, úgy hogy ma már a *szereplők nevei adják meg a műsor jellegét*.

Minden mozilátogató jól tudja, hogy mit várhat az előadástól, ha pl. Asta Nielsen vagy Max Linder nevét olvassa a plakátokon. Így a nevekhez kapcsolódva keletkeztek azután a játéksorozatok pl. Asta Nielsen vagy Lissi Nebuschka szériái. Ezeknek a nagy mozzinészeknek fizetései messze túlhaladják a legnagyobb színészgázsikat is. Max Linder pl. 300.000 frank évi fizetést élvez, Fritzchen Abelard egy 10–12 éves kislány a Gaumont-cégtől évi 15.000 frank fizetést kap. Asta Niensennek 10 drámában való közreműködéséért (5 hónap időre) 85.000 márka volt a tiszteletdíja. Egy-egy darabban való közreműködésért Giampietro 10.000, Pallenberg 10.000, Fritzi Massari 5000, Madame Polaire 15.000 márka díjazást kaptak s mindezek ugyanakkor legnagyobb részt valamely színpadhoz is szerződöttetek voltak, úgy hogy a mozinál való keresményük mellékjövedelem volt.

A színházak igen fontos érdekeik sérelmét találták abban, hogy éppen legkiválóbb tagjaik szerződtek a mozi szolgálatába, mert nemcsak a színpad gyengülését, de egyúttal a mozi erősödését jelenti az, ha olyanok, akik a színpadon már nevet szereztek maguknak és a közönségre vonzó erővel bírnak, a mozihoz pártolnak át.

(...) Egyébként a filmgyárak mind több és több olyan színészt foglalkoztatnak, akik *kizárólag csak az ő szolgálatukban állanak* s mivel a nagy

filmgyáraknak módjukban van a jó színészeket fényesen díjazni, hovatovább mindig kevésbé lesznek ráutalva arra, hogy a szinpad nagy művészeit is igénybe vegyék.

(...) *Ami a szinpadíróknak a mozihoz való viszonyát illeti*, e részben ugyanazt mondhatjuk, mint a színészekre nézve mondtuk. Eleinte mindkét csoport hivatalos orgánumi mereven állást foglaltak a mozi ellen és kifogást emeltek az ellen, hogy tagjaik a mozi részére dolgozzanak, mert ez hozzájuk nem méltó működési kör. Ám a filmgyárak elég ügyesek voltak ahhoz, hogy megtalálják a módokat, hogyan lehet ezt a merevséget megtörni. Nem alul, hanem fönt kezdték a munkát. A mozi a *legnevesebb írókat és a legnagyobb színészeket csalogatta magához*. Természetes, hogy mikor ezek a nagy ágyúk megszólaltak a mozi mellett azzal, hogy írtak és játszottak a mozi részére, akkor a többiek ellenállása, bojkottja és lenézése már mosolyt fakaszthatott. A mozi e téren való győzelmének nemcsak ő maga, de mindenki, elsősorban pedig a kultúra nagy és általános érdekei látják hasznát.

A mozinak a nagy tömegekre gyakorolt vonóereje nem ugyan egyedül, de talán elsősorban annak *olcsóságában keresendő*. Még a középosztálybeliek között is elég akad olyan, aki inkább lemond a színházról, de hátsó helyre nem ül le. A mozi közönségének legnagyobb hányadát – miként már mondtuk – az a közönség szolgáltatta, amely vagy soha sem volt színházba vagy csak igen ritkán jutott ahhoz hozzá. A mozi alacsony helyárai lehetővé tették azoknak is, hogy ha nem is rendszeresen, de legalább gyakrabban megszerezhesék maguknak ezt a szórakozást. A nagyvárosokban növelte a mozilátogatók számát az a körülmény is, hogy míg pl. a legközelebbi színházig csak közúti vasúttal lehet eljutni – ami egy családnál, oda-vissza utazást számítva, igen jelentékeny költséget okoz – addig a legközelebbi mozit majdnem olyan közel találja, mint az első levélszekerényt vagy trafikot. Ebből a szempontból csak örvendetes lehet a színházakra, hogy a nagy tőke vállalkozásai a kis moziknak egy jó részét megfojtották, bár ezzel szemben áll a tapasztalat, hogy a nagy befogadó-képességű mozipaloták viszont fényükkel és kényelmükkel vonzottak és hódítottak új közönséget.

A színházak olcsóvá tétele lenne tehát az egyik mód, amely a színháznak a moziéhoz hasonló általános népszerűséget biztosíthatna, a másik pedig az, ha a színház főleg olyan darabokat nyújtana, amelyeknek eszmekörébe az egyszerű ember belehelyezkedni képes, amelyeket megérthet s amelyek változatosságukkal, érdekesítő meseszövevűsükkel figyelmét lekötve tartják anélkül, hogy kifárasztanák. Természetes, hogy a művészi ízlés által megvont határok szigorú betartása a nagy tömegek részére szánt ilyen színműveknél is elengedhetetlen követelmény marad. Ha pedig a színház a mostaninál alacsonyabb helyárai mellett nem volna képes megélni úgy, hogy a nagy tömegeknek

a színház részére való megnyeréséhez, vagyis a színháznak a moziéhoz hasonló népszerűségéhez Villy Rath (Kino und Bühne) szerint nincs más megoldás, mint *hatalmas* – legalább 3000 embernyi befogadóképességű – *színházak építése*. Az, hogy akkora teremben a szó elvész, nem komoly akadály, mert ha jó az akusztika, akkor ez az akadály elesik. Drezdában van már egy színház, amelyben 5000 ember talál kényelmes elhelyezést. A város lakosságának számával arányban álló ilyen hatalmas *fedett amphiteatrumok* – melyek célszerű berendezés mellett sport és egyéb ünnepélyek rendezésére is alkalmasak – lehetővé tennék, hogy a színház a moziéhoz hasonló olcsó helyárak mellett dolgozzék, ami a főfeltétele annak, hogy a nagy tömegeket a színház rendszeres látogatására megnyerjük.

Ahhoz azonban, hogy a színpad a népznevelésnek a jól vezetett mozival egyenlőrangú tényezője lehessen, az ilyen tömegszínházak építésén kívül még egyéb is kell. És pedig az, hogy a *színház megszűnjön merőben üzlet lenni*. Szükséges a színháznak az üzleti érdekek szolgálatából való kiemelése az előbb már érintett azon okból is, hogy a mozihoz hasonlóan olcsó lehessen. Csak így és csak ebben a formában válhatik a színház a nagy tömegek részére hozzáférhetővé és ezzel a népznevelésnek valóban hathatós tényezőjévé.

Ismerve a Németországban rendelkezésre álló nagyszzerű erőforrásokat, alig lehet kétségünk aziránt, hogy ott a városi színházaknak ilyen irányban való reformja tényleg be is fog következni, hiszen egyes városok már is megszüntették a bérleti rendszert és üzletileg nem érdekelt intendans vezetése alatt házi kezelésbe vették színházukat.

Szinte felesleges mondanom, hogy nálunk ilyen reformra még gondolni sem lehet. Mi még ott tartunk, hogy örülnünk kell azon, hogy vidéki nagy városainkban az üzletileg jól vezetett színházak, azon közönség részére, melyet ma színházi közönségnek ismerünk, a szó mindennapi értelmében vett jó előadásokat képesek nyújtani. A nép részére írt drámák, a tömegszínházak, az ideális színpad a messze jövő ködében elvesző álmok, olyan program, amelyet ma még sürgetni sem szabad, mert a mi agyonterhelt és pótadóban fulladozó városainknak számtalan más, ennél még fontosabb és sürgősebb feladatot kell előbb megoldaniok. De a vidéki kisebb városokban nálunk is mielőbb be kell következnie – és pedig éppen a mozi versenyének a nyomása alatt – valamiféle változásnak. Az egyes szintársulatok igazgatói eleinte ringathatták magukat abban a reménységben, hogy az országos színészegyesület és a mozi minden városban található elvi ellenségeinek támogatásával sikerül nekik kiküzdeni azt, hogy a színházi idény tartama alatt a mozik a mutatóványosokra vonatkozó 1901. évi 64.573. sz. belügyminiszteri rendelet tilalma folytán nem kapnak játszási engedélyt. Ma már azonban ez az illúzió szétfoslott, a mozik majdnem kivétel nélkül mindenütt akadálytalanul

játszhatnak a színi évad alatt is. És ahol nem játszhatnak, még ott is érzetik hatásukat, mert az a közönség, amelyik az évnek mondjuk 10 hónapjában jó mozielőadásokat élvezhet s amelynek nagy része a mai kedvező közlekedési viszonyok mellett gyakrabban élvezzi a fővárosi színházak előadásait, két hónapon át sem lesz hajlandó „bevenni” a másod- és harmadrendű vidéki szintársulatok nivótlan előadásait. A közönséget a „hazai színművészet” pártolásának hangzatos jelszavával nem lehet ma már rossz színházba becsalogatni, legalább is nem olyan tömegben, hogy abból igazgató és társulat tisztességgel megélhessenek. Azonkívül – és ez a legfontosabb – nincs is értelme a színművészet pártolásának ott, ahol szó sincs színművészetről. Az olyan előadásokra, amelyeket jóízű ember csak kínok között nézhet végig, amelyek a színészek csapnivalóan rossz játéka, a kiállítás szegénysége és ízléstelensége, a jelmezek, díszletek és kellékek teljes stilustalansága vagy hiánya miatt csak bosszúságot, esetleg szánalmat válthatnak ki, operettekre, melyeknél a zenekart egy rossz harmónium helyettesíti és drámákra, amelyeket az igazgató – mivel több a szerep, mint a színész – „sajátkezűleg megfejel”, igazán nincs szüksége a közönségnek és még kevésbé van a kulturának. A kulturális és művészi érdekek szempontjából a rossz színház károsabb, mint a színház teljes hiánya, és ha meg volna a mód ahhoz, hogy a ma élő színészgárda azon részének, amely csak ripacskodásból él, más kenyeret adjunk a kezébe, akkor a társulatok egy részét még inkább ma mint holnap, hivatalból fel kellene oszlatni. Sorsukat amúgy sem kerülhetik ki, mert egészen bizonyos, hogy amily arányban a mozi javul és művészi irányban tökéletesedik, ugyanoly arányban bekövetkezik ezek elsovadása, és ezt a folyamatot mesterséges eszközökkel megállítani nem is lehet, de nem is szabad. Az eddigi tapasztalatok igazolják, hogy a vidéki magyar városok elsődrendű szintársulatai játszva legyőzték a mozi versenyt. Még ott sem tudott a mozi a szintársulatnak számbavehetően ártani, ahol több mozira adtak engedélyt, mint amennyi a város lakosságának számarányához viszonyítva megengedhető lett volna. Az eredmény legfeljebb néhány felesleges mozi bukása lett. A jó színházat (a szónak viszonylagos értelmében) tehát nálunk nem kell félteni a mozitól, a rossz színházak elpusztulása pedig a kultúra szempontjából nem lesz veszteség, de sőt nyereség lesz, ha helyüket igazán jó mozik töltik be. Azoknak a kisebb városoknak pedig, amelyeknél beigazolt tapasztalatok szerint hiányzanak az előfeltételek ahhoz, hogy egy jó szintársulatot fenntarthassanak, arra kell törekedniök, hogy jó vezetés alatt álló városi mozival kárpótolják közönségüket és ha érdekes is, meg alkalmas is rá, itt helyezték el szerződés nélkül maradt színigazgatójukat. De még ezeknek a városoknak sem kellene az oly módon való berendezéssel végleg lemondaniok a színházról. Éppen ellenkezőleg, csakis így juthatnának hozzá igazán jó színelőadásokhoz úgy,

ahogy hozzájutnak az olaszországi kis városok a nagyszerűen megszervezett staggione társulatok látogatása révén. Egy-két jó staggione társulat bő kárpótlást nyújthatna azoknak a városoknak, amelyek rossz színház helyett jó mozira rendezkedtek be. És az ilyen társulatoknak adott állami szubvenció gyümölcsöző kulturális kiadás és nem alamizsna lenne.

Magyarországon a színház és mozi közötti torzalkodásnak még nincs vége s addig nem is lesz, amíg a szinpad érdekeltség be nem látja, hogy nincsen és nem lehet arra igénye, hogy a mozi versenye ellen a hatósági védelemnek még a mainál is erősebb bástyáival vétessék körül.

Az országos színészegyesületnek az ország összes városi hatóságaihoz 1914. évi március hó folyamán megküldött 1125/914 sz. *körlevele* igen sajnálatos tünetnek jelzi, hogy „a városi hatóságok mindjobban behódolnak annak a téves felfogásnak, hogy a színházi vállalkozás elsősorban üzlet, azután pedig nekítámad a mozinak és nem kevesebbet állít róla, mint azt, hogy a mozik elvonják az alsóbb néprétegeket a színháztól és sokszor erotikus, sokszor borzalmas képek semmiesetre sem alkalmas eszközei a néptanításnak”. Végül a körlevél petituma az, hogy a városi hatóságok elindulva a belügyminiszternek egy szegedi esetből kifolyólag hozott rendeletén (ez a rendelet nyomtatásban csatolva is volt a körlevélhez) másnak, mint szinigazgatónak nem adjanak engedélyt kinemaszkeccs előadásokra és a színi évad ideje alatt kinefon előadásokat kizárólag csak a szinigazgatók engedélyezzenek és őket általában védjék meg a mozik konkurrenciája ellen. A Pesti Hírlap 1914. március 17. és 18-iki számában „A vidéki színészet bajai” címmel megjelent cikkeimmel rámutattam, hogy a színházi vállalkozás üzleti jellegét tagadásba venni nem más, mint hipokrizis s ugyanott részletesen kifejtettem azt is, hogy mennyire lehetetlen az országos színészegyesületnek ez a legújabb kérelme.

Álljon itt most idézett cikkem három bekezdése:

„Arról lehet beszélni, hogy a színiévad alatt *kinemaszkeccs előadások* a mozikban ne engedélyeztessenek (erről és csakis erről szól az a szegedi esetre vonatkozó belügyminiszteri döntés is) mert ehhez már élő színészek kellene, ez már színjátszás. De hogy miféle címen tagadja meg a hatóság a kinemaszkeccs előadásra vonatkozó játsszási engedélyt a színiidény szünetelése alatt is, ezt bajos elképzelni. Hiszen a mozi ilyenkor, ha jól esik neki, akár énekszámokkal vagy akrobata- és táncmutatványokkal tarthatja előadásait.

Hasonlóképp lehetetlen az a másik kívánság is, hogy a moziban *kinefon-előadás* ne legyen tartható. Hiszen a kinefonhoz nem kell élő színész, ez csak gépek munkája, ennek a színészettel csak annyi rokonsága van, mint a gramofonnak a színésszel, t. i. hogy mindkettő beszél.”

Hogy az országos színészegyesület az ilyen és hasonló kérelmekhez nem nyerheti meg sem a hatóságnak, sem a sajtónak, sem a közvéle-

ménynek többségét, valaminthogy az olyan mozgalmakkal, melyekből még a saját meggyőződésnek ereje, sőt az őszinteség is hiányzik, egy lépéssel sem viheti előre a színészet érdekeit, ez csak természetes. S ha ezzel szemben utalunk arra, amit a mozi kulturális és művészi képességeiről fentebb elmondottunk, akkor már meg is találtuk az okát annak, hogy a *színházi érdekeltségnek a mozi ellen indított hadjárata nálunk is csak a mozi győzelmével végződhetett*. Egyre többen és többen, nagyok és kicsinyek egyaránt behódoltak neki s hamarabb, mint hittük, megértük azt, hogy a magyar színpad büszkeségei szinte kivétel nélkül valamennyien moziszínészek is lettek. Így csak természetes, hogy ma már a művészközvélemény nagy többsége anachronismusnak tekinti a mozi lekicsinylését. Egyik legjelesebb színpadi írónk, ha jól tudom, Molnár Ferenc mondta, hogy: „A mozihoz senkinek sem lehet többé leereszkedni, olyan magasan van már. Tíz év alatt tette meg azt az útát, melyet a színház kétszáz év alatt és a sajtó száz év alatt tett meg s nagyon igyekeztek mindenki – színész és író – feljutni a mozi robogó vonatára, mert ez a vonat különben úgy elhagyja őt, hogy szájtátva bámulhat utána.” Ugyanezt a gondolatot fejezik ki Friedrich Fraska következő szavai: „A költő fantáziája még delizsanszon jár, míg a technikusé már repülőgépen száguld. Ezért nem szabad a kinematografiát, a technikának ezt a nagyszerű találmányát gáncsolni, hanem a mai kor feladata ahhoz hozzászokni, azt megemészteni.”

Reméljük, hogy végre az országos színészegyesület is megérti ezt és felhagyván a mozi elleni amúgy is teljesen meddő szélmalomharccal, inkább a kapcsolatot keresi azzal mindenütt, ahol még lehetséges. A mozi a jó színháznak nem árthat, mert a jó színházat nem pótolhatja semmi a világon. Fejlődjék bár a mozi technikája a tökéletesség legmagasabb fokáig, az mégis csak gép marad, az alakjai bábok, amelyekből hiányzik a hús, a vér, a szín, a hang, az élet. És akárhogy fogják az alakokat színezni és beszéltetni, azok mégis csak képek maradnak. A kép pedig lehet akár milyen tökéletes, mégsem válik soha emberré. Már pedig a közönséget, az embert a világ végezetéig az élő ember fogja legjobban érdekelni. Az élő ember, aki szenved és gyönyörködik, sír és kacag, fájdmában vonaglik, örömében táncol, szóval érez és érzéseinek az élő test melegével, annak semmiképp nem ábrázolható színével, a mozdulatok közvetlenségével, az élő hang ezer változatával kifejezést ad.

A mozi csak ábrázol, a színpad pedig maga az élet. Ezért nem kell féltelni az olyan színházat, amelyben az életet híven játsszák.

A mozi és a népnevelés

Bizonyos, hogy *oktatásnak szüksége van szemléltetésre*. Igazolja ezt az a tény, hogy minden iskolának a falai tele vannak rajzokkal, képekkel, fényképekkel, sőt az utóbbi időben igen széles körű alkalmazást talál a vetített

kép is, azonkívül a különböző természetrajzi gyűjtemények és szertárok, modellek stb. mind-mind a szemléltető oktatásnak az eszközei.

A legtökéletesebb szemléltetés pedig magának a természetnek, *a valóságnak a megtekintése, ami azonban csak nagyon szűk körben történhetik* és itt is csak ritkán, mert az oktatásra szánt időből csak nagyon kevés jut kirándulásokra, tanulmányi utazásokra, üzemek megtekintésére stb.

A rendelkezésre álló összes szemléltetési eszközök között legtökéletesebb a *kinematograph* azért, mert *ez az egyetlen, amely a mozgást visszaadni képes*. A mozgásnak az ábrázolása pedig nemcsak azért fontos, mert enélkül a kép sokszor csak nagyon fogyatékos fogalmat nyújt – pl. egy vonat, egy repülőgép, egy állat, a tenger, egy vízesés stb. nyugvó állapotban csak holt tömeg – hanem fontos azért is, mert éppen a mozgás az, ami a figyelmet első sorban lekötni képes. Ennek felismerése indítja az üzleti élelmességet a legraffináltabban kieszelt mindenféle mozgóhirdetés alkalmazására. Fokozott mértékben leköti a mozgás a gyermek figyelmét, akinek a lelkét még nem nyomják gondok és gondolatait nem foglalja le más, csak éppen az, amit maga előtt lát. Éppen ez az, ami a fiatalokban lévőknak a mozi iránti különös előszeretétét is magyarázza.

Professor Dr. Adolf *Sellmann* „Kino und Schule” c. rendkívül érdekes könyvében részletesen foglalkozik a kinematográfiai oktatással és szerzett tapasztalatai alapján azt mondja, hogy „a gyermekek különös örömmel mennek ezekre a tanórákra és ez az öröm egyúttal az oktatás eredményességének is a legnagyobb biztosítója, mert a kedv és a szeretet a munkának szárnyakat adnak. Ha az előadás jól van előkészítve, és a film vezetése is megfelelő, akkor a tanulók nemcsak a vetítés ideje alatt, hanem az azt követő megbeszélésnél is odaadó figyelmet tanúsítanak s az előadás örömdetes eredményt mutat. Még a különben lusta tehetségtelen tanulók is találó, helyes feleletekkel igazolják, hogy figyelmüket semmi sem kerülte ki, hogy a látottakat megértették s valamennyi tanuló azt a benyomást kelti a tanárban, hogy a szerzett ismereteket nem egy könnyen fogják elfelejteni. – A moziban a szemléltetésnek olyan eszköze áll rendelkezésünkre, amely *tökéletesség* dolgában a *többi szemléltetési módoknak messze felette áll* s különösen ott, ahol mozgási folyamatnak ábrázolására van szükség egyszerűen pótolhatatlan és egyúttal éppen ezen a téren tökéletes. A tenger hullámzását, az őserdőt viharban, a vonat rohanását, egy kikötő vagy egy nagy város utcai életét, egy lovasrohamot, valamely gyár működését, a csak mikroszkopikus vizsgálattal megfigyelhető életjelenségeket semmiféle tanár semmiféle magyarázattal nem képes a gyermek szeme elé varázsolni, míg a mozgó fényképpel mindezt egyszerre 1000 vagy akár még több tanulóknak élethű valóságban be lehet mutatni. Nem szabad elfelejtenünk azt sem, hogy a *több szemléltető eszköz* – a kép, vagy modell stb. – egyéb tökéletlensége mellett a *legtöbb dolgot csak kicsinyítve mutatja* és hogy a mozgókép sokkal

erősebben s tisztábban megvilágítható, mint bármely más kép, tehát ábrázolása tökéletesebb és a néző figyelmét más csak ebből az okból is könnyen lekötöni. Azonkívül a mozgás a nézőben annak akaratán kívül gondolatokat ébreszt. Annak az aggálynak, hogy az ilyen mozgási folyamatok szemlélete a film gyors lepergése miatt a tanulót felületességre neveli, nincsen semmi alapja, mert akkor ugyanezt mondhatnánk a természetben szerzett azon benyomásokról is, amelyeket valamely gyors lefolyású dologról nyerünk. Ez is, az is lehet múltó vagy maradandó hatású és csak a felületes bíráló mondhatja azt, hogy a külvilágnak egy gyors lefolyású jelensége, vagy az, amit a filmen látunk, a lélek belső életében is csak ilyen átmeneti hatású lehet. Néhány méter film, amelyen a tenger tájtéző hullámtörését bemutatjuk, soha el nem mosódó és tiszta fogalmat ad a gyermeknek, holott különben akár egész könyvtárt elolvastathatunk vele a tengerről, és mégsem fogja azt helyesen maga elé képzelni.

Az oktatás az ismeretek igen számos ágazatában sokkal egyszerűbbé és mégis eredményesebbé válik, ha a filmet segítségük híjuk. És szükség is van rá, hogy ezt éppen úgy, mint minden erre alkalmas új eszközt igénybe vegyünk, mert a *folytonosan szaporodó ismeretekkel csak így lesz képes az oktatás lépést tartani*. A modern kulturéletben nemcsak egyeseknek kell többet tudniok, de a tudást minél szélesebb néprétegekbe kell belevinni. Szükséges, hogy az ismereteket demokratizáljuk. És erre – legalább az ismeret-ágak egy bizonyos részénél – nagyszerű eszköz a mozgófénykép, mert ezzel azt, amit pl. egy tudósnak hosszú tanulmányok és talán nehéz mikroszkopikus megfigyelések alapján sikerült megállapítani, százezreknek könnyű szírel bemutatathatjuk. Egy filmnegatívról készült másolat 30 hétig üzemen tartható. Ha naponta csak 480, tehát hetenkint 33600 nézőt számítunk, ekkor egy-egy másolatot 100.800 embernek mutathatunk be. Mivel pedig egy negatív filmről legalább is 40–50 pozitív készíthető, nyilvánvaló, hogy egyetlen felvétel az emberek millióival megismertethető.

A mozgófénykép éppen úgy mint a könyvnyomtatás, hatalmas eszköze az ismeretek népszerűsítésének. Ha az egyiket elfogadtuk az iskola számára, dőreség lenne elzárkózni a másik felől, amely bizonyos vonatkozásban az ismeretek népszerűsítésének még az előbbinél is alkalmasabb és kényelmesebb eszköze, mert lehetővé teszi, hogy egy nagy teremben a gyermekeknek akár ezreit is feszült figyelemre kényszerítsük és kellemes, könnyen érthető formában nyújtsunk nekik új és új ismereteket.

Utalok arra, amit Prof. Adolf Sellmann fentebb idézett könyve a mozgóképeknek az *egyes tantárgyak oktatásánál* való használatáról mond.

Ami mindenekelőtt a *hazai nyelv oktatását* illeti, hivatkozik egy „Der Kinematograph und die Literatur” c. tanulmányra, amely szerint Angliában és Franciaországban azt a tapasztalatot tették, hogy a belföldi klasszikusok legkedveltebb munkáinak megfilmesítésével, (Angliában különö-

sen Dickens regényeivel) sikerült úgy a tanulóknál, mint a közönség nagy tömegei körében felkelteni az érdeklődést a filmesített munkák iránt, mert a film látása az illető munka elolvasására ösztönöz. A könyvkereskedői forgalomban éppen ezen munkák iránt megnövekedett kereslet kétségtelenül igazolta e megfigyelés helyességét.

A történelem tanításánál igen hasznosnak bizonyult a film használata ott, ahol történelmileg nevezetes helyek, históriai viseletek és nevezetes jelek bemutatásáról van szó. A római kultúra ismertetésére pl. kiválóan alkalmasnak mondja a pompás „Quo vadis” filmet és „Pompeji utolsó napjait”, az egyiptomi élet megismertetésére a „Nílus királynője” c. filmet, a bizanci élet ismertetésére pedig a „Byzanc végnapjai” c. kiválóan sikerült, korhű felvételt. A jövő történelmi oktatása szempontjából pedig kiválóan használhatóknak jelzi a napjainkban lefolyó érdekes eseményekről felvett képeket, amelyeket a „Pathé Journal”, a „Gaumont hét”, az „Eclair Revue” és a „Tag im Film” címek alatt hétről-hétre forgalomba hoznak.

Hogy a *földrajz tanításánál* milyen hatalmas segítő társat nyert az iskola a filmben, erről részletes tájékoztatást nyújtanak H. Häfker „Kino und Erdkunde”, továbbá Paul Knospé „Der Kinematograph im Dienst der Schule”, valamint Murawski „Kinematograph und Erdkunde” c. könyvei.

(...) *Ami a természettudományi oktatást* illeti, tudjuk, hogy ennek anyaga nyújt legtöbb anyagot a szemléltetésre; az élet és valóság leginkább tarthat igényt az értekek útján való megismerésre, azért kellene itt lehetőleg mindent a maga valóságában, a szabad természetben megfigyelnünk. Csakhogy ennek az iskola négy fala útját állja. Így azután meg kell elégedni a rendelkezésre álló iskolai gyűjteményekkel, modellekkel, ábrákkal és praeparatumokkal. Ezekhez a segédeszközökhöz csatlakozott legújabbban a film, amely megmutatja nekünk az őserdők vegetációját, exotikus világrészek állatvilágát stb.

Hasonlóan állunk *a természettan oktatásával*, mert itt a személyes vizsgálódás, a kísérlet a legfontosabb. Csakhogy ha már több kísérlet rendelkezésre áll, akkor a film útján eredményesen be lehet mutatni az egyes fizikai vagy kémiai kísérleteket. Ha 30–40 tanulóval a szabadba megyünk, azoknak érdeklődését szinte lehetetlen a tárgyra koncentrálnunk, mert egy nyúl felugrása elég ahhoz, hogy a nagyobb résznek a figyelmét elvonja a tárgytól, míg ellenben a film útján már csak azért is könnyebben leköthetjük érdeklődésüket, mert a szobában semmiféle zavaró körülmény nem léphet fel. Főleg hatalmas segítő társ a film a mikroszkopikus vizsgálatok ismertetésénél, egyrészt mert tetszés szerinti nagyítást alkalmazhatunk, másrészt mert egyszerre több száz nézőnek mutathatjuk azt, amit a film nélkül csak egyenként láthatnánk.

(...) Láthatjuk, hogy a mozgókép milyen széleskörű alkalmazást nyert a természettudományi oktatás terén. Sőt egyes esetekben a mozgó-

kép útján való bemutatása hasznosabb lehet, mint a közvetlen vizsgálódás, mert egyes folyamatok a természetben annyira hosszú időt vesznek igénybe, hogy megfigyelésük nem lehetséges. A virág fejlődéséről felvett mozgókép pl. pár perc alatt ábrázolni képes a hetekig tartó fejlődési folyamatot. S ugyanily feltételek eszközölhetők a szervesetlen anyagok világában pl. a kristályképződésről. Az asztronómiában pedig pár perc alatt szemléltetni tudja a csillagok és bolygók állását, illetve pályáit.

Sőt még a számtani oktatásban is meglepően kedvező eredménnyel vehető igénybe a kinematográfia, aminek igazolására érdekes adatokat nyújt William Block „Elemente einer verbesserten Erziehungs und Unterrichtsmethode” című könyvében. De hogy nemcsak az elemi oktatásban, hanem a nehezebb matematikai műveletek megértésénél is kiváló haszonnal alkalmazható az, e részben meglepő bizonyosságot nyújtott Geh. Schulrat *Münch*, a darmstadti reálgimnázium igazgatója, aki évek fáradságos munkájával teremtette meg új rendszerét. Több mint 20.000 rajz elkészítése után a „Projections Aktiengesellschaft Union zu Frankfurt a/M.” támogatásával sikerült elkészítenie a szükséges filmeket és mielőtt azokat az intézeti oktatás keretébe beleillesztette volna, szakférfiak bírálata alá bocsátotta őket. A bemutatás frappáns hatású volt s azt eredményezte, hogy azóta e rendszert az iskolai oktatásnál tényleg alkalmazzák is.

Végül alkalmazható a film az iskolai *torna és sport tanításánál is*, ahol az egyes gyors mozdulatok és fogások a film lassú ütemben való elővezetésével világosan szemléltethetők és így könnyebben meg is taníthatók.

Természetes, hogy az oktatásra szánt mindenféle filmnél a legfontosabb az, hogy a *felvétel és elővezetés egyaránt szakszerű s a pedagógiai elveknek megfelelő legyen.*

A filmnek az iskolai oktatás terén való széleskörű alkalmazhatóságával megismerkedvén, azon sem szabad csodálkoznunk, hogy Orangeban (New Jersey államban) már egy olyan iskola van keletkezőben, amelyből az összes tankönyvek számúzve vannak s azokat az oktatásban a film helyettesíti.

Távrolról sem kívánom ezt a túlzást követésremélt példaként odaállítani, de bizonyos, hogy a mi e téren való teljes elmaradottságunkat viszont majdnem szégyenletesnek tartom.

A porosz kultuszminisztérium a magasabb iskolák tanárai és igazgatói részére esti előadásokat rendszeresített, amelyeken az iskolai célokra alkalmas filmeket bemutatják és ekként alkalmat adnak a tanerőnek azok megismerésére.

Dr. *Sellmann* idevonatkozó érdekes fejtegetésében *különösen nagy fontosságúnak mondja a film használatát a továbbképző iskolákban*, nevezetesen a különböző technikai szakmákban, a kereskedelmi és ipari oktatás keretében és nézete az, hogy az e téren való oktatási rendszert a film rövid időn belül teljesen át fogja alakítani.

Németországban a film már az egyetemi oktatás keretében is alkalmazást talál. Dr. Kutter a berlini egyetem orvostanára nemcsak az orvosi fakultáson való oktatás, de az orvostudományi kutatás szempontjából nagy jelentőségűnek mondja azt és kiválóan használható eszköznek mozgási folyamatok megfigyelésére és megértetésére, valamint a könnyen romló preparátumok pótlására. De mindenek felett nagyszerű eszköznek bizonyult a film a mikro- és makroszkopikus mozgási folyamatoknak nagy hallgatóság előtti bemutatására. Kézenfekvő az is, hogy pompás szolgáltatokat tud tenni a film a *néphygienia emelésére*, mert ha valahol, úgy e téren a szemléltetés minden beszédnél nagyobb hatású. A tüdővész és az ellene való védekezés, a járványok és leküzdésének eszközei, a csecsemőápolás, a betegápolás, a balesetek elleni védekezés (a mentők munkája), az ipari higiénia, a sportok ismertetése stb. a kinematografia segítségével széles körben és hatásosan eszközölhető.

A prágai német egyetem és a müncheni egyetem (dr. Burmester: Täuschungsarten und Kinematographie mit Demonstrationen) az elsők az egyetemek között, amelyek a kinematografiai oktatást tanrendszerükbe beillesztették.

Dr. Sellmann utal még arra is, hogy a filmalkotással nagyszerű eredményeket értek el a *süketnémák, valamint a gyengeelméjűek oktatásánál*.

A film gyulékonyága az iskolai oktatásnál ma már *nem akadály*, mivel az acetylcellulosos film teljesen tűzbiztos, különben is természetes, hogy a filmalkotás rendszeresítésével a megfelelő berendezésről is lehet gondoskodni.

Ugyancsak hovatovább megoldott kérdésnek tekinthető a *színes film*, amelyre egy Battistini nevű olasz feltaláló már is szabadalmat nyert, ami azután a mozgóképnek a hű szemléltetés szempontjából még az eddiginél is nagyobb értéket ad.

Hogy az iskolai oktatásnál alkalmazandó *filmnek és a hozzákészülő kísérő szövegnek tudományos szempontból kifogástalannak kell lennie*, az természetes. Már a nagy közönség részére készült filmanyag között is találunk nagy számban ilyen filmet. Különös méltánylást érdemel abból a szempontból a Scott kapitány déli expedíciójáról készült, valóban tudományos értékű és érdekes felvétel.

1913. év október havában Berlinben, az ottani Uránia helyiségében megnyílt már egy „*Filmarchiv für Lehr und Unterrichtszwecke*”, melynek nagy jelentőségéről a „*Deutsches Philologenblatt*” így ír:

Az intézmény kettős célt szolgál: A délelőtti órákban előzetes bejelentés mellett bármely intézet tanárai tetszés szerinti számú tanulót vihetnek oda, aki az e célra berendezett előadási teremben az iskoláknak megküldött katalógus alapján, előre kiválasztott filmeket igen csekély beléptídj mellett megtekinthetik. A délutáni órákban pedig ugyanott a tanárok

beléptidj nélkül látogatható olyan tudományos előadásokat tartanak, amelyek a tanterv szerinti iskolai dolgozatok anyagához alkalmazkodnak s melyeknél az előadást e célra kiválasztott mozgó és állóképek kísérik. E filmarchivet megalakító bizottságban a tudományos világ, valamint az ipar és kereskedelem előkelőségei nagy számban foglalnak helyet, az intézmény igazgatását pedig Goerke az Uránia igazgatója vállalta, akit ebben a tevékenységében két középiskolai tanár (Oberlehrer) és két népiszkolai tanító támogat. *A filmarchivummal egy tudakozó iroda van egybekötve*, amely a kinematografia minden ágazatára kiterjedően bárkinek felvilágosítással szolgál. Mivel a németországi és külföldi kinematografiai cégeknek úgyszólván összes vezető egyéniségei tagjai az alapítóbizottságnak természetes, hogy a tudakozó iroda minden tekintetben a legmegbízhatóbb tájékoztatást képes nyújtani.

Az iskolai oktatásra is alkalmas filmeknek forgalombahozása mind több és több cégnek ambíciója. A fentebb már említett cégeken kívül még kell még emlékezni a Henri A. Müller, az Itala-film, a Komet-film, a Cines, az Eclipse, az Edison, az Ambrosio-film, a Lux-film, az Erich Grünspan és a Gaumont cégek ily irányú dicséretes törekvéséről, legfőképpen pedig az Express-Films Co. freiburgi cégről, amely első sorban ilyen filmeket hoz forgalomba, az Eclipse-cégről, amely már 1907-ben kiadott egy iskolai katalógust és pályázatot írt ki a kinematográfiának az iskolában való alkalmazását tárgyaló munkára s végül a Pathé Frères cégről, amely gyárában több csoportból álló külön osztályt létesített az iskolai és egyesületi célokot szolgáló filmek készítésére és dr. Sellmann szerint a cég felvételei tudományos, pedagógiai és technikai szempontból egyaránt kivétel nélkül kifogástalanok.

A filmek iskolai célokra való felhasználása szempontjából 3-féle előadásokat kell megkülönböztetnünk:

1. *Ifjúsági előadásokat*, amelyek látogatása csak ajánlatos, de nem kötelező. Ezek csekély belépti díj (10 Pf) mellett tartatnak s látogatásuk a szülőknél is meg van engedve.

2. *Iskolai előadásokat*, amelyek az összes intézetek 3 külön csoportba osztott tanulói részére (alsó, közép és felsőfok) rendeztetnek, díjtalanok s látogatásuk kötelező.

3. *A filmoktatást* (Kino-Unterricht), amely vagy egy-egy osztály részére, vagy több intézet ugyanazon osztályai részére adatik, szintén kötelező jellegű és pedig nemcsak a tanulókra, de az osztálytanárookra nézve is.

Legtöbb eredmény az egy osztály részére tartott előadástól várható, amelyen rendes oktatási módszer alkalmazandó. Megfelelő előkészítés után történik a film bemutatása – mindenkor kísérő előadás mellett – azután következik a megbeszélés, vagyis a film egyes részeinek, majd egész tartalmának a tanulók előtt történő ismétlése és kikérdezése, majd pedig

a film ismételt és pedig ha szükséges, többször ismételt bemutatása. Dr. Sellmann szerint az előző órán látott és megbeszélte filmet a következő órán okvetlenül újból be kell mutatni, amikor kitűnő alkalom kínálkozik arra, hogy a tanulókat a szabad előadásban gyakoroltassuk.

Mind a három jellegű előadáson *magyarázó szöveggel kell kísérni a képeket*, ami nem könnyű feladat, de viszont bőven megéri a fáradságot, mert a következő eredmény elmaradhatatlan.

Ha a filmoktatásnál a kérdező módszert alkalmazzuk, akkor szükséges, hogy az előadás *ne elsötétített teremben* történjék. Ennek nincs akadálya, mert a technikai lehetőség meg van hozzá, hogy világos teremben is bemutatthassuk a mozgóképeket.

Kíváncsán továbbá olyan készülék alkalmazása, hogy *a mozgókép bármely pillanatban megállítható* s mint állókép legyen bemutatható. A közel jövőben már ez is lehetséges lesz, sőt az idevonatkozó sikeres kísérletek alapján részben már is lehetséges. Addig, amíg a vetítésnek ez a tökéletes módja általánosítható lesz, kiegészítésképpen álló képeket (diapositivákat) alkalmazhatunk.

A modern technika a kinematográfiában olyan hatalmas segédeszközt adott az iskola kezébe, hogy az ennek segítségével a mindig nagyobbodó tananyag dacára megfeleljen feladatának. Dr. Sellmann szerint ez új találmánynak a tanárok szempontjából *olyan jelentősége van, mint az iparban a gépek munkapótló erejének*. Ezért kívánja ő, hogy a filmoktatás a nagyvárosok összes iskoláiban tervszerűen bevezetessék és minden egyes iskolatípus részére – esetleg a tornaterem vagy aula kellő átalakításával, új iskoláknál pedig egyenesen e célra épülő helyiségekben – alkalmas előadási termet és berendezést bocsássonak rendelkezésre. Magdeburg, Drezda, Berlin, Bochum, Hamburg, Bautzen, Plauen, Elberfeld, Stettin, Jena, Altona, Hagen, Solingen, Barmen, Lipcse, Stuttgart stb. városok máris felvették iskolai rendszerükbe a filmoktatást és kétségtelen, hogy az elért eredmények alapján a többi város is követni fogja példájukat.

Franciaországban igen élénk tevékenység indult meg a kinematografikus oktatásnak az *összes közép- és népiskolákban való bevezetése érdekében*. Már a közoktatásügyi minisztériumot is annyira komolyan foglalkoztatta e kérdés, hogy egy bizottságot küldött ki annak előkészítésére, valamint az eleinte passiv viselkedő tanártestületek is felismerték már e reform nagy jelentőségét.

Bellan párisi tanácsosnak vannak e reform előkészítése körül elévülhetetlen érdemei. Ő volt az, aki több száz jó nevű pedagógus, egyetemi és középiskolai tanár, valamint népiskolai tanító részvételével megtartott értekezleten fényes sikerű referatumban ismertette a kinematográfiának az iskolai és egyetemi oktatás terén valló alkalmazhatóságát, jelentőségét és az eddig e téren már elért nagy sikereket. A hallgatóság érdeklődését

lebilincselő pompás előadásnak – melyet e célra kiválogatott mozgóképek kísértek – az összes franciaországi tanártestületek nevében hozott oly értelmű határozat lett az eredménye, mely a filmoktatásnak az összes iskolákban való rendszeresítését és a tanintézeteknek az e célra szükséges berendezéssel való ellátását követeli. Bordeauxban, Marseillesben, Lyonban s több más városban már meg is indultak a kísérletek.

Svédországban és Norvégiában ugyancsak a tanártestületek kezdtek hasonló mozgalmat.

Angliában a londoni grófság iskolai bizottsága állt hasonló mozgalom élére és kimondotta, hogy a kinematográfiát az iskolai oktatás eszközévé kell tenni. Egyelőre próbaképpen hat iskolai termet – egyenkint 1000 tanuló befogadó nagysággal – rendeztek be erre a célra, amelyekben d. e. és d. u. két-két, naponta tehát négy előadást tartanak.

Amerikában Edison áll a mozgalom élén, aki elsősorban a természettudományok iskolai oktatásánál kívánja a filmet igénybe venni. Erre a célra egyelőre 1000 filmről készített jegyzéket s ezek közül mintegy 50 darabot részletesen ki is dolgozott. Az egyes tervezeteket szaktudósok előzetes bírálata alá bocsátotta és csak miután azok a legapróbb részletekig megadták a szükséges utasításokat, eszközölte a felvételeket. Az akként elkészült filmeket azután forgalomba hozás előtt még cenzurának vetette alá és pedig – a dologban ez a legérdekesebb – iskolás gyermekekből álló cenzurának. A kész filmek megtekintése céljából egy csoport iskolás gyermeket visznek a műterembe s amennyiben azok a film egyes részeit nem tudják megérteni vagy egyéb kifogásolni valót találnak rajta, úgy a filmen a megfelelő módosításokat végzik. A filmen a megfelelő helyeken gondosan és szakszerűen megírt szövegrészek vannak beillesztve és a kép egyes fontos részeinél kéz jelenik meg a vásznon, amely pálcával mutat rá a különös megfigyelést igénylőpontra.

Az, amit a filmoktatás jelentőségéről e fejezet keretében elmondotunk, elég lesz talán arra, hogy eloszlassa a mosolyt azoknak az ajkán, akik a mozirol csak kicsinylőleg tudnak beszélni. A szűk keretet, amely rendelkezésemre állt, úgy igyekeztem kihasználni, hogy magam hallgattam s inkább olyan személyiségeket és testületeket szólamattam meg, akiknek tekintélyét akarva, nem akarva, el kell ismerni.

És ha elismerjük a kinematográfiának az iskolai oktatásra való alkalmasságát, akkor fokozott mértékben el kell ismernünk azt, hogy a szemléltetésnek e mindennél tökéletesebb eszközét a nép- nevelésnek az iskolán kívül is hasznos tényezőjévé tehetjük.

Nem szorul bővebb fejtegetésre, hogy a vármegyei gazdasági egyesületnek a feladatuk körébe vágó propaganda kifejtésénél, a különböző kulturegyesületek pedig népfelvilágosító és oktató munkájukban nagyserű segítőtársat találhatnak a kinematografiában.

Az alkoholizmus elleni küzdelem, a néprontó vasárnapi korcsmázás ellen keresve sem találhatunk alkalmasabb eszközt. A mi derék falusi népünk valóban megérdemelné, hogy végre valahára vele is törődjünk és meglévő társadalmi szervezeteinkkel támogatásával és irányításával, valamint új szervezetek létesítésével népünknek valami nemesebb szórakozási alkalmat is nyújtsunk. Mert tudjuk, hogy falun helyenkint csak a korcsmázás az egyetlen vasárnapi szórakozás. De másképp lehetne ez, ha vasárnap délután megnyitnánk az iskola kapuit a felnőttek részére és a falusi népet érdeklődésének lekötésére alkalmas, jól kiválasztott érdekes és hasznos látivalókkal szórakoztatnánk!

Hogy az ilyen tevékenység milyen sikert ígér, e részben hivatkozhatom az *Abauj-Tolna vármegyei és kassai közművelődési egyesületnek* szerény eszközei mellett folytatott, *minden elismerést megérdemlő munkájára*. A Jászóvári prépostnak s az abauji alispánnak buzgó vezetése alatt működő egyesületnek mozgókép nem áll még rendelkezésére, hanem csak vetítőképes u. n. „Uránia kis előadásokat” tart.

Az 1910/11-iki téli évadban	egy	géppel	40	községben	91	előadást
1911/12	három		70		150	
1912/13	négy		122		245	
1913/14	"		181		310	

tartott meglepően szép eredménnyel. Az 1914/15. évi idény a háború miatt elveszett. Ezen mindenkor felolvasással kísért és leginkább a hazai földrajz és történelemből vett tárgyú előadások rendezését mindenütt a vármegye derék tanítói vállalták magukra s becsületet igyekvésüket kivétel nélkül minden községben annyira honorálták, hogy a nagy érdeklődésre való tekintettel majdnem mindenütt meg kellett ismételni az előadásokat. A látogatók száma 4 év alatt 19.381-ről 45.981-re emelkedett. Az egyesület vezetősége által előzékenyen rendelkezésemre bocsátott ezen örvendetes adatokhoz csak annyi kommentárt akarok hozzáfűzni, hogy amennyiben álló képek helyett vagy legalább azok mellett mozgóképekkel is lehetett volna az előadásokat élénkíteni, akkor meggyőződésem szerint nem egyszer, de legalább is ötször meg kellett volna azokat ismételni, hogy a lakosság érdeklődését kielégíthessék.

Valóságban bünt követünk el, ha népünknek ezt az Abaujban immár bebizonyított tanulni vágyó érdeklődését a népművelés általános színvonalának emelésére, főleg pedig hasznos gazdasági és néphygiéniai tudnivalók közlésére ki nem használjuk.

Közigazgatási feladatok.

A következőkben reá mutatok a mozi magyarországi közigazgatásának legkiáltóbb fogyatékoságaira s anélkül, hogy részletes programot akarnék adni, felsorolni kívánom a legsürgősebb tennivalókat.

(...) Alig van az országban néhány olyan város, mely az engedélyezhető mozik számát s az engedélyezés feltételeit szabályrendeletileg szabályozta volna. Így aztán olyan szélsőségekkel találkozunk, melyek magukban hordják az orvosolhatatlan bajok csiráit.

Vajjon nem anomális-e, hogy a 26.000 lakosú Kaposváron 3, a 9000 lakosú Zilahon 2, sőt a 4800 lakosú Vajdahunyadon 3 moziengedélyt is kiadnak, úgy hogy itt már minden 6 lakosra jut egy-egy szék a moziban, míg pl. Szatmáron (36.000 lakos és 1 mozi) minden 90 lakosra jut csak egy-egy hely. Az egészségtelen verseny sehol sem olyan veszedelmes, mint ezen a téren, mert az itt sohasem nemes irányban keres érvényesülést, hanem inkább a közönség szenzációéhségére spekulál.

(...) Tarthatatlan az az állapot, amit a mozikkal szemben az *építési és tűzrendészeti és közbiztonsági szabályok* alkalmazása körül tapasztalunk.

Ezen a téren nagy igazságtalanságokkal, önkényeskedéssel találkozunk. A már semmiképpen nem indokolható óvatosságtól kezdve, le egészen az ijesztően könnyelmű felületességig mindenre találhatunk példát. Ismerek egy városi főmérnököt, aki minden elképzelhető módon megakart akadályozni azt, hogy egy jónevű fővárosi építész által tervezett igazán mintaszerűnek mondható szilárd építményű mozi az e célra már megvett drága telken felépülhessen, mert az *ő nézete* szerint mozit csak térre, illetve csak olyan telekre lehet építeni, amely minden oldalról szabad. Ezzel szemben vannak Magyarországon állandó jellegű és kitűnő üzletmenetű olyan mozik, amelyek semmivel nem burkolt csupasz deszkából vannak összeróva, kátránypapírfedésűek és még az erős áramú vezeték sincs Bergmann-csővekbe fektetve, hanem alacsony csigákon magára a deszkafalra van szerelve. Maga a vetítőkamra és gépház is hasonló kivitelű. Van olyan állandó mozi is, ahol ugyanilyen az építmény, de a melynél, hogy télen melegebb legyen, a deszka oldalfalak kívülről jól égő kátránypapírral vannak borítva.

Van város, amely szabályrendelettel kimondta, hogy mozi csak egyenesen e célra épített s kizárólag csak ezt a célt szolgáló önálló épületben létesíthető, s ezzel szemben van város akárhány, amely mindenféle alacsony és szűk bolthelyiséget alkalmasnak ítél erre a célra.

A vetítő kamrák kiképezése és mikénti felszerelése, az alkalmazható vetítógép, az ülések mérete, az átjárók szélessége, a kijáratok száma, a tűzcsapok alkalmazása vagy mellőzése, a száma és hovahelyezése, a lépcsők mérete stb. stb. mind szabályozatlan kérdések.

Hogy a mozit, mely egy jól megépített vetítő kamrával, emberi számítás szerint, egészen tűzbiztossá tehető, miért tartja sok hatóság tűzveszélyesebbnek mint a színházat, ahol a színpad zsúfolásig tele van lécekre feszített, olajfestékkel mázolt, vászon kulisszákkal, függönyökkel és egyéb könnyen gyúló anyagokkal, azt bajos megérteni.

A moziban az egyetlen tűzforrás, a vetítőkamra, egészen elkülönítve áll a nézőtértől és a villamossági vezetékek állandó jellegűen vannak szerelve, míg a szinpadon egy-egy 10 perces felvonásközben hevenyészve szerelt vezetékkel, mindenféle világítási effektusokkal dolgoznak, gyakran dohányoznak stb.

A m. kir. belügyminiszter 151.154/1912–XIII. sz. rendeletében eléggé nem dicsérhető előrelátással kimondta, hogy „helyesléssel találkozik az a törekvés, amely a mozifénykép mutatványi engedélyeket a város javára igyekszik lekötni.” és volt vármegyei törvényhatósági bizottság, mely két évvel később egy r.-t. városnak ilyen értelemben megalkotott szabályrendeletét megsemmisítette, mert abban az iparszabadság sérelmét látta!

Elsősorban egységesen szabályozni kellene a mozik engedélyezésének feltételeit, s az e tárgyban kibocsátandó belügyi kormányrendelet keretében a mozik létét és egészséges fejlődését biztosítani kellene egyrészt az által, hogy a rendelet az engedélyezhető mozik számát megállapítaná. Pl. meghatározná, hogy 15.000 lakos városban egy, azonfelül 30.000–30.000 lakosig két stb. mozi engedélyezhető, másrészt pedig az által, hogy az építkezési, tűzrendészeti, közbiztonsági és egészségügyi szabályoknak szakszerű megalkotásával a helyi hatóságoknak helyes direktívákat adna s ugyanekkor a felügyeleti szolgálatot a valódi szükség mértékére korlátozná. Ki kellene mondani, hogy a mozgófénykép-színházi játszási engedély mindenütt városi monopólium. Ezzel meg volna adva a lehetőség ahhoz, hogy a városok az esetleg támogatásra szoruló szinigazgatóról gondoskodjanak. A bérbeadás maximális időtartama megállapítható lenne, nehogy a jövő nemzedék kezét túlságosan hosszú időre megkössük.

Rendszeresítendő volna a központi filmcenzura – de semmiesetre sem az egyoldalú rendőri cenzura – legalább annak megbírálása céljából hogy a film a gyermekek részére is (pl. 14 éves életkorig) vagy csak a felnőttek részére lesz-e bemutatható. Ugyanezen cenzura kiküszöbölhetné a filmek magyartalan szövegrészeit is.

Minden mozi kötelezendő lenne az összes előadások számához mért bizonyos számú és megfelelő műsorú gyermekelőadás tartására.

A budapesti Uránia tudományos színházzal kapcsolatosan felállítandó lenne egy filmarchívum a berlinihez hasonló szervezettel és rendeltetéssel (l. fentebb.) Minden tanfelügyelőségi kerületet el kellene látni egyelőre legalább egy-két vándor-felszereléssel és a kerületek között kicserélhető filmanyaggal, hogy az ifjúság és a falusi lakosság részére a népműveltség általános színvonalának emelésére szolgáló néphygiániai stb. tárgyú oktató előadásokat tarthassanak. (A kir. gazdasági felügyelő támogatásával gazdasági tárgyú, a hadvezetőség támogatásával a fegyveres erő iránti érdeklődést és lelkesedést keltő előadásokat lehetne tartani.)

Az iskolai filmoktatás (l. fentebb) fokozatosan bevezetendő lenne és az

új iskola épületek tervezésénél az e célra szükséges helyiség mindenkor biztosítandó volna.

A mozit ekként népművelésünk intézményesen működő hatalmas erejű tényezőjévé avathatnók.

A megoldásra váró többi feladatokat – amilyen pl. a községi mintamozik intézménye (l. Warstat és Bergmann könyvét *Kino und Gemeinde*, valamint az első ilyen mintaintézmény ismertetését „Eröffnung des Gemeindelichtspielhauses in Eickel” Zeitschrift „Bild und Film” (1912/13. II. 3.)), mint a mi viszonyaink között ma még meg nem valósítható ábrándokat, érinteni sem akarom, ellenben a fentemlített többi reformjavaslat megvalósításának annál kevésbbé látom akadályát, mert e célokra szükséges anyagi eszközök akár a film cenzuráét rendszeresítendő és a gyárosokra, illetve filmkölcsonzó intézetekre kirovandó mérsékelt illetékekből, akár egyéb módon minden nehézség nélkül fedezhetőek lennének.

A mai életviszonyok szükségyszerű alakulásaként jelentkező és talán éppen ezért páratlan népszerűsége vergődött mozi két évtizedes pályafutása után már olyan hatalmas tényezővé nőtte ki magát, hogy a tömegekre való nagy hatását, szinte varázslatos erejét nem látni, fel nem ismerni vakság volna. Tőlünk függ csak, hogy a mozinak a nép nevelésére kiválóan alkalmas tömegvonzó erejét a kultúra szolgálatába állítsuk s azt a népműveltség terjesztésének intézményes eszközévé tegyük.

Források:

Altenloh E.: „Zur Sociologie des Kino”

Bab Julius: „Kritik der Bühne”

Burchard Max: „Das Theater”

Conrad Walter: „Kirche und Kinematograph”

Friebe H.: „Kinematograph Moral und Presse”

Häfker Hermann: „Kino und Kunst”

„Der Kino und die Gebildeten”

„Kino und Erdkunde”

Hellwig Albert dr.: „Schundfilms”

„Rechtsquellen des öffentlichen Kinematographenrechts”

Knospe Paul: „Der Kinematograph im Dienste der Schule”

Pinthus Kurt dr.: „Das Kinostück”

Rath Willy: „Kino und Bühne”

Prof. Sellmann Adolf dr.: „Kino und Schule”

Tannenbaum Herbert: „Kino und Theater”

Warstat W, und Bergmann F.: „Kino und Gemeinde”

Zeitschrift: „Bild und Film 1912/13. és folyt évfolyamok”.

A város neve	A város lakosságának száma	A városban lévő mozik száma	Hány lakosra jut egy-egy mozi?	Mekkora az összes mozik befogadó képessége?	Hány lakosra jut egy-egy hely?	Működnek-e a mozik a színi évad alatt is?	Mélyik évben létesült az első állandó mozi?	Szabályrendelettel meg van-e alapítva a mozik száma?
	1	2	3	4	5	6	7	8
A) Törvényhatósági joggal felruházott városok:								
Budapest	970.000	92	10.551	26.332	36	Igen	1903	Nincs
Fiume	50.000	5	10.000	3.000	16	Igen	1906	Nincs
Arad	70.000	3	23.333	-	-	Igen	1907	Igen 3
Baja	21.000	2	10.500	1.000	21	Igen	1907	Nincs
Debrecen	102.000	4	25.500	2.500	40	Igen	1905	Nincs
Győr	102.000	4	45.000	480	93	Igen	1911	Igen 3
Hódmezővásárhely	62.000	2	31.000	1.300	47	Igen	1905	Nincs
Kassa	45.000	2	22.500	1.100	40	Igen	1908	Igen 3
Kecskemét (belterület)	43.000	1	43.000	800	53	Igen	1912	Nincs
Kolozsvár	63.000	5	12.600	3.400	18	Igen	1908	Nincs
Komárom	22.500	1	22.500	450	50	Igen	1912	Nincs
Márvásárhely	28.000	1	28.000	1.200	44	Igen	1910	Igen
Miskolc	53.000	2	26.500	1.200	44	Igen	1910	Nincs
Nagyvárad	69.000	3	23.000	-	-	Igen	1906	Nincs
Pancsova	20.000	2	10.000	1.000	20	Igen	1909	Nincs
Pécs	50.000	3	16.666	1.600	31	Igen	?	Nincs
Pozsony	80.000	5	16.000	1.000	80	Igen	?	Nincs
Selmecz-Bélabánya	15.600	1	15.600	400	-	Nem	1911	Nincs
Sopron	35.000	2	17.500	564	62	Igen	1908	Igen1
Szabadka	-	2	-	-	-	-	-	-
Szatmárnémeti	36.000	1	36.000	400	90	Igen	1912	Nincs
Szeged	125.000	4	31.500	1.250	100	Igen	1908	Nincs
Székesfehérvár	39.000	2	09.500	1.450	26	Igen	1905	Igen 2
Temesvár	75.000	2	37.500	1.600	46	Igen	1908	Igen 2
Újvidék	34.000	3	11.333	1.400	24	Igen	1910	Nincs
Vérsecz	30.000	5	6.000	2.700	10	Igen	1907	Nincs
Zombor	30.500	2	15.250	1.000	30	Igen	1910	Igen 3
B) Rendezett tanácsú városok:								
Abrudbánya	2.950	1	2.950	350	8	Igen	1911	Nincs
Bazin	4.800	1	4.800	150	32	Nem	1910	Nincs
Bártfa	-	-	-	-	-	-	-	-
Beregszász	13.000	1	13.000	350	37	Nem	1910	Nincs
Besztercze	14.000	1	14.000	-	-	Igen	1910	Nincs
Besztercebánya	11.200	1	11.200	1.000	00	Nem	1901	Igen 1
Brassó	41.000	1	4.000	1.200	-	Igen	1901	Nincs
Breznóbánya	-	-	-	-	-	-	-	-
Czegléd	36.000	1	36.000	300	120	Nem	1909	Igen 1
Csikszereda	4.000	1	4.000	500	8	Igen	1913	Nincs
Deés	11.500	1	-	400	-	Nem	1908	Nincs
Déva	8.500	1	8.500	800	10	Nem	-	Nincs
Dicső-Szent-Márton	-	-	-	-	-	-	-	-
Dobsina	5.000	1	5.000	300	16	Nem	1910	Nincs
Eger	32.000	1	32.000	600	53	Igen	1913	Igen 3
Eperjes	-	-	-	-	-	-	-	-
Erzsébetváros	5.000	1	5.000	250	20	Nem	1912	Nincs

Film(szociológia)történet

103

A város neve	A város lakossá- gának száma	A városban lévő mozik száma	Hány lakosra jut egy-egy mozi?	Mekkora az összes mozik befogadó képesége?	Hány lakosra jut egy-egy hely?	Működnek-e a mozik a szüni évad alatt is?	Melyik évben lé- tesült az első állandó mozi?	Szabályrendlettel meg van-e állapítva a mozik száma?
	1	2	3	4	5	6	7	8
Esztergom	18.000	2	9.000	540	33	Nem	1908	Nincs
Érsekújvár	17.000	2	8.500	800	21	Nem	1907	Nincs
Fehértemplom	12.000	2	6.000	900	13	Nem	1908	Nincs
Felsőbánya	-	-	-	-	-	-	-	-
Fogaras	7.000	1	7.000	450	15	Nem	1912	Nincs
Gólniczbánya	4.000	1	4.000	350	11	Nem	1910	Nincs
Gyergyó-Szent-Miklós	10.000	1	10.000	420	23	Igen	1911	Nincs
Gyöngyös	-	-	-	-	-	-	-	-
Gyula	2.500	1	-	400	60	Nem	1911	Nincs
Gyulafehérvár	12.000	1	12.000	600	20	Nem	1911	Nincs
Hajdu-Böszörmény	29.000	1	-	400	72	Igen	1908	Nincs
Hajdu-Nánás	17.200	1	17.200	300	57	Nem	1909	Nincs
Hajdu-Szoboszló	15.500	-	-	-	-	-	-	-
Hátszeg	-	-	-	-	-	-	-	-
Igló	10.500	1	10.500	300	95	Nem	1911	Nincs
Ipolyság	5.000	1	5.000	-	-	Nem	1913	Nincs
Jászberény	29.000	2	14.500	500	50	Nem	1910	Nincs
Jolsva	-	-	-	-	-	-	-	-
Kaposvár	26.000	3	8.666	1.600	16	Igen	1907	Nincs
Karánsebes	8.000	1	8.000	540	14	Nem	1913	Igen 1
Karczag	24.000	1	24.000	300	80	Nem	1912	Nincs
Kézdivásárhely	6.000	1	6.000	1.000	6	Nem	1912	Igen 1
Kis-Kun-Félegyháza	37.000	1	-	280	132	Igen	1912	Nincs
Kis-Kun-Halás	26.000	1	26.000	800	32	Nem	1912	Nincs
Kismarton	3.000	1	3.000	1.000	3	Nem	1912	Nincs
Kis-Szeben	3.200	1	3.200	120	26	Igen	1913	Nincs
Kisujzállás	15.000	1	15.000	400	37	Nem	1912	Igen
Kolts	-	-	-	-	-	-	-	-
Korpona	-	-	-	-	-	-	-	-
Körmöcbánya	-	-	-	-	-	-	-	-
Kőszeg	-	-	-	-	-	-	-	-
Leibicz	-	-	-	-	-	-	-	-
Léva	10.000	1	10.000	1.00	10	Nem	1913	Nincs
Losonc	13.000	1	13.000	750	17	Nem	1911	Nincs
Lőcse	7.500	1	7.500	320	23	Nem	1911	Igen 1
Lugos	23.000	2	11.500	900	25	Igen	1912	Igen
Magyar-Kanizsa	17.000	1	17.000	400	42	Nem	1910	Igen
Makó	36.000	1	36.000	450	80	Nem	1908	Nincs
Máramarossziget	23.000	1	-	230	100	Nem	1911	Igen 2
Medgyes	-	-	-	-	-	-	-	-
Mezőtúr	29.500	1	-	500	59	Nem	1913	Nincs
Modor	5.200	1	5.200	240	21	Igen	1909	Nincs
Munkács	19.000	1	19.000	160	118	Nem	1909	Nincs
Nagybánya	13.000	1	13.000	630	20	Nem	1912	Nincs
Nagybecskerek	30.000	2	15.000	1.150	26	Igen	1911	Nincs
Nagyenyed	9.000	1	9.000	300	30	Nem	1911	Igen 3
Nagykanizsa	28.000	2	14.000	600	46	Igen	1911	Nincs
Nagykároly	18.000	2	9.000	1.200	15	Igen	1910	Nincs
Nagykikinda	25.000	2	12.500	1.000	25	Igen	1911	Nincs
Nagykörös	29.000	1	29.000	580	50	Nem	1909	Nincs
Nagyrócse	2.000	-	-	-	-	-	-	-
Nagyszében	35.000	1	35.000	750	46	Igen	1910	Igen
Nagyszombat	15.300	2	7.650	480	30	Igen	1910	Nincs
Nyíregyháza	40.000	1	40.000	300	1330	Nem	1908	Nincs

Kömendy Ékes Lajos

104

A város neve	A város lakossá- gának száma	A városban lévő mozik száma	Hány lakosra jut egy-egy mozi?	Mekkora az összes mozik befogadó képesége?	Hány lakosra jut egy-egy hely?	Működnek-e a mozik a színi évad alatt is?	Melyik évben lé- tesült az első állandó mozi?	Szabályrendelettel meg van-e állapítva a mozik száma?
	1	2	3	4	5	6	7	8
Nyitra	17.000	2	8.500	700	24	Igen	1908	Nincs
Pápa	21.000	2	10.500	-	-	Igen	1913	Nincs
Poprád	23.000	1	23.000	400	57	Nem	1913	Igen 1
Rimaszombat	7.000	1	7.000	-	-	Nem	1913	Nincs
Rozsnyó	8.000	1	8.000	300	26	Nem	1914	Nincs
Rózsahegy	13.000	1	13.000	-	-	Nem	1913	Nincs
Ruszt	-	-	-	-	-	-	-	-
Sátoraljaiújtelep	21.000	1	21.000	-	-	Nem	-	Nincs
Szegvár	12.000	1	12.000	300	40	Nem	1913	Igen
Szokolca	5.100	1	5.100	110	46	Igen	1912	Nincs
Szamosújvár	7.600	1	7.600	220	34	Igen	1911	Nincs
Szászrégen	7.300	1	7.300	400	18	Nem	1912	Nincs
Szászsebes	8.000	1	8.000	400	20	Igen	1913	Nincs
Szászváros	7.000	1	7.000	600	11	Nem	1911	Nincs
Szekszárd	16.000	1	16.000	500	32	Igen	1913	Nincs
Székhely-Udvarhely	10.000	1	10.000	500	20	Nem	1913	Nincs
Szentes	33.000	1	33.000	400	82	Igen	1910	Nincs
Szent-Endre	5.600	1	5.600	500	11	Igen	1913	Nincs
Szent-György	-	-	-	-	-	-	-	-
Szepes-Béla	-	-	-	-	-	-	-	-
Szepes-Olaszi	-	-	-	-	-	-	-	-
Szepesváralja	-	-	-	-	-	-	-	-
Szepesi-Szent-György	8.700	1	8.700	500	17	Nem	-	Nincs
Szilágysomlyó	7.500	1	7.500	230	32	Igen	1913	Nincs
Szolnok	32.000	1	32.000	850	37	Igen	1910	Nincs
Szombathely	32.000	2	32.000	-	-	Igen	1910	Nincs
Torda	13.500	1	13.500	-	-	Nem	1914	Igen
Trencsén	7.800	1	7.800	170	45	Igen	1912	Nincs
Turkeve	13.600	-	-	-	-	-	-	-
Újbánya	-	-	-	-	-	-	-	-
Újpest	65.000	2	32.500	1.400	460	Igen	1909	Nincs
Ungvár	19.000	1	10.500	500	38	Nem	1913	Nincs
Vajdahunyad	4.800	3	1.600	750	6	Igen	1912	Nincs
Vác	20.000	1	20.000	200	1.000	Igen	1910	Nincs
Veszprém	15.000	1	15.000	300	50	Nem	1910	Nincs
Vizakna	4.500	1	4.500	150	30	Nem	1909	Nincs
Zalaegerszeg	11.300	2	5.650	820	13	Nem	1911	Nincs
Zenta	30.000	2	15.000	1.200	25	Nem, csak vasárnap	1910	Nincs
Zilah	9.000	2	4.500	800	11	Nem	1908	Nincs
Zólyom	8.800	1	8.800	700	12	Nem	1912	Igen 1
Zsolna	11.000	2	5.500	900	12	Nem	1910	Nincs

Szerepcsere vagy munkamegosztás?

Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés százéves együttélése

A történetelbeszélés az ősidőkbeli kezdetektől a legutóbbi időkig a szóbeliséghez és az írásbeliséghez, azaz a nyelvhez kötődött. A film, illetve a mozgókép megjelenésével ez a helyzet megváltozott. Száz évvel a film születése után már ott tartunk, hogy a történetelbeszélés uralkodó médiuma a mozgókép lett. Szerepcsere történt, vagy munkamegosztás alakult ki, amelyben van még esélye és funkciója az irodalmi elbeszélésmódnak is? Erről a kérdésről, ennek a 20. század végi helyzetnek az előzményeiről, létrejöttéről és perspektíváiról lesz itt szó. Irodalom és mozgókép egymás mellett élésének történetéről.

A filmes elbeszélésmód csak a 20. század elején fejlődött ki, de akadnak olyan vélemények, amelyek szerint ez a vizuális narratív módszer valójában korábban is létezett, sőt egyidős a szóbeliséggel. André Bazin például a *Korunk nyelve* című tanulmányában a filmnyelvet a tárgyak nyelvével hozza összefüggésbe: „A gépkocsi, a telefon, az írógép ma már bizonyosfajta konkrét nyelv, melyen emberek százmilliói beszélnek. Ehhez az életmódbeli univerzalizációhoz hozzá kell kapcsolódnia egy sokkal közvetlenebb kifejezésmódnak, amelynek a nyelvezete is konkrét és egyetemes: a tárgyak nyelvezetének. Egyébként csábító gondolat lenne a filmben a nyelv dialektikus meghaladását látni. A nyelv a rajzból keletkezett, a képből, amely a hieroglifa szimbolikáján keresztül vált tiszta jellé. A modern szó ma már nincs közvetlen kapcsolatban a képnek azzal a kezdeti félrealizmusával, amelytől elvonatkoztatva keletkezett. A kép azonban a nyelvvel párhuzamos szerepet kezdett játszani. A Biblia mellett, amely ugyan írott volt, de az írástudó papokon kívül senki sem tudta olvasni, a szobrászat, a színes templomi üvegablakok, a vallásos festészet, sőt az egyszerre vallásos és didaktikus színház is fontos eszközei voltak a tudás terjesztésének. Kifejezték és megerősítették

mindazokat az eszméket és mítoszokat, amelyekből a középkori nyugati civilizáció élt. Bátran feltehetjük tehát magunknak azt a kérdést, hogy a film diadala a 20. században vajon nem a nyelv ellentmondásának feloldásából következik-e, abból a technikai paradoxonból, hogy a film tulajdonképpen a valóságot nyomtatja?¹

A totális mozi mítosza című tanulmányában Bazin egyenesen azt állítja, hogy: „A film idealista fenomén. A képzet, amelyet az emberek alkottak róla, megvolt már készen a fejükben, mint a platóni égbolton; meglepő inkább az a makacs ellenállás, amelyet az anyag tanúsított az eszme ellen, a technika javaslatai a kutatók elképzeléseivel szemben.” A mozi prófétáinak elképzelései „a film eszméjét a valóság tökéletes és teljes ábrázolásával kapcsolták össze, előrevetítették a külvilág tökéletes illúziójának létrehozását hanggal, színnel és a három dimenzióval együtt.”²

Paul Valéry föltette a kérdést, hogy vajon: „Mi a nevezetes platóni barlang, ha nem a sötétkamra, éspedig a legnagyobb, amelyet tudtommal létrehoztak”³, más szerzők pedig a mozi előzményeként értelmezték a lascaux-i és altamirai barlangrajzokat, az olyan domborműves frízeket, mint amilyen pl. a római Trajanus-oszlopon található, a nevezetes bayeux-i faliszőnyeget, amely azt mutatja be, hogy Hódító Vilmos hogyan hódítja meg Angliát, vagy a középkori templomi üvegfestészethez hasonlóan a szárnyasoltárokat, amelyek Jézus, illetve a szentek élettörténetének egy-egy fejezetét ábrázolják.

Ezek az elméletek teljesen figyelmen kívül hagyják egy-egy művészi forma kialakulásának konkrét társadalmi és technikai feltételeit, és a kultúrát mint folyamatos állandóságot, statikus jelenségnek tekintik. A filmszerű elbeszélésmódnak azonban megkülönböztető lényege, hogy nem rajzokat, képeket, domborműveket, azaz a valóság emberi kézzel készített ábrázolásait állítja sorba, hanem technikai úton előállított fényképeit, de még ennél is specifikusabb jegye, hogy ezek a képek mozognak, illetve mozgást ábrázolnak. A film mindenekelőtt ennél a sajátosságánál fogva vált új, történetelbeszlő eszközzé.

A mozi kulturális és irodalmi előtörténete

Mégis úgy tűnik, hogy közvetlen előzményei csakugyan voltak a filmnek, éspedig nemcsak technikaiak, mint pl. a *camera obscura*, hanem az életforma, a mozibeli befogadási helyzetet előkészítő észlelési viszonyok terén is, sőt talán nem túlzás, ha még bizonyos irodalmi előzményeket is felfedezni vélünk a 19. századi elbeszélő irodalomban. Az iparosodás, a technikai fejlődés, az urbanizálódás úgy megváltoztatta az ember észlelési módjait, hogy ez szükségképpen nyomot hagyott az irodalmon és a festészetben, s olyan folyamatokat indított el, amelyek a mozinézésben teljesedtek be.

Joachim Paech *Literatur und Film* (Irodalom és film, 1988)⁴ című könyvében egész fejezetet szentel „Kultúratörténet mint a mozi előtörténete” címmel azoknak a fejleményeknek, amelyek nézete szerint a moziban történő filmbefogadás diszpozíciójának korán megjelenő összetevőiként érthetők. Mindenekelőtt a mozgás érzékelése terén történt változás a 19. század elején: a természetes mozgás élményét felváltotta a mechanikus helyváltoztatás élménye. A postakocsis utazás átmenet volt a vasúti utazás felé. Már Eisenstein idézte ezzel kapcsolatban Dickens *Nicholas Nickleby* című, 1838-ban megjelent regényét, amelynek 32. fejezetében egy passzus a delizsánsz-utazás szédítő tempóját érzékelteti. Jól érezhető ebben a leírásban, hogy a mechanikus mozgással hogyan jár együtt a szemszög szüntelen, kényszerű, gyors változása. „Mi ez, ha nem a ‘nagyvárosi szimfónia’ előlegzése?” – fűzi hozzá az idézethez Eisenstein.⁵ Ugyancsak ő hivatkozik Thomas de Quincey egy szövegére⁶, amely a *The English Mail-Coach* (Az angol postakocsi, 1849–1854) című gyűjteményében található. Két, egymás felé közeledő kocsiról van itt szó, amelyek kis híján összeütköznek. Azt a hetven másodperces szakaszt írja le a szöveg az egyik kocsis szemszögéből fázisokra tagolva, lassítva, amely az összeütközés fenyegető lehetőségének felismerésétől addig a pillanatig tart, amíg épp hogy csak sikerül a két kocsinak kitérnie egymás elől. Quincey szövege úgy szedi szét apró elemeire a mozgásfolyamatot, ahogy a film ábrázolná rövid *snittekkel*.

A Dickens-példa csak egyike azoknak, amelyeket Eizenstein a *Dickens, Griffith és mi* című tanulmányában elősorol annak igazolására, hogy a montázs, amelynek felfedezését Griffith-nek tulajdonították, valójában már Dickensnél, Flaubert-nél, Zolánál megjelent. Dickens-szövegpéldáival kapcsolatban megjegyzi, hogy: „Amikor réá és a »barátságos« öreg Angliára gondolunk, könnyen megfeledekezünk arról, Dickens műveit nemcsak az angol irodalomban, hanem általában az akkori idők egész világirodalmában kitünteteti az a körülmény, hogy egy városban élő művész alkotásai. Ő hozta be először az irodalomba a gyárat, a gépeket, a vasutakat.”⁷ Mindenesetre a montázsok ezeket az irodalmi ősfarmait Eizenstein sem tekintette a film előzményeinek, hanem csak azt állapította meg, hogy hasonló külső feltételek hasonló megoldásokhoz és formákhoz vezettek a különféle elbeszélő művészetekben.

Paech tanulmánya mindenekelőtt a vasúti utazás élményét sorolja a filmbefogadás alapjául szolgáló észlelési diszpozíció korai komponensei közé. Erről természetesen már eddig is tudtunk. Amíg lovak húzták a kocsit, a sebességet le lehetett olvasni az eleven állatok erőfeszítéséről, és a haladás iránya és sebessége nagymértékben függött a terepviszonyoktól. A gőzvonat előrehaladása független az élő természettől, és a hidak, alagutak, bemetszések, átvágások a terepviszonyok ellenállását is csökkentik. A fülkeablakon kinéző, mozdulatlan utas olyan mozgást él át, amely független az akaratától: csak azt láthatja és csak úgy, ami és ahogy a vonatablaktól megmutatkozik. Elidegenedik a látványtól, valószerűtlenné válik körülötte a mozgó, változó tér. A technikai fejlődéssel egyre nő a sebesség, mind jobban elmosódik a látvány, mind jobban elvész a tér valószerűsége. Akár relativizálódhat is a mozgásélmény: mozgó kocsihoz képest mozgásnak tűnhet az egyhelyben állás. Mindennek fizikai és filozófiai elméletét a századfordulón Einstein fogalmazza meg, de az irodalom (pl. Théophile Gautier, Victor Hugo, Heinrich Heine) már a 19. század közepén ábrázolja a mozgásérzékelésnek ezt az elbizonytalanodását, befelé fordulását. Az utas ugyanis, mivel a közömbös és elidegenedett mozgáson kívül nem lát semmit, befelé fordul, töp-

reng, álmodozik, olvas. A vonat később nem véletlenül válik a film egyik legnépszerűbb *toposzává*: a vonat úgy mozog, úgy halad előre a sínen, ahogy a filmszalag a vetítógépben és a filmkép a vásznon, a vasúti utazás pedig valósággal a mozinézés előképe: a mozi vonatablakként működik, a mozdulatlan néző mozgó képeket lát. És akár meg is fordulhat ez a viszony: a vonatablak az emlékezés és álmodozás filmvásznává vagy képernyőjévé válhat, mint például Pacskovszky: *Esti Kornél csodálatos utazása* című filmjében.

A filmbefogadás helyzetét előlegező kultúratörténeti fejlemények közül Paech ezután olyanokat vesz sorra, amelyek már kevésbé ismertek és idevágó értelmezésük hellyel-közzel talán vitatható is. Közös nevezőjük mindenesetre az, hogy - mint bizonyos mértékig már a vonatablakból látható képen is - általuk a valóság vizuális befogadása a róla alkotott illuzionisztikus képek befogadása felé terelődik át. Ez történik például a 19. század panoráma- és kilátótorny-kultuszában. A polgár úgy akar minél többet látni a környezetéből, a világból, hogy minél kevesebbet kelljen mozognia érte. Egyhelyben akar utazni. Kalandos útleírásokat olvas: Verne regényeiben akár a Holdra vagy a tenger mélyére is eljuthat. Festett panorámák illúzióiban gyönyörködik - a Feszty-körképen átélheti az ezer éve történt honfoglalást. Olyan kilátótornyok, mint az Eiffel-torony, látványosságnak, az elkápráztatás szándékával épülnek. A kilátó a látványt a szó szoros értelmében a néző lábai elé viszi. A rohamosan terjedő képes újságok olyan események és tájak képeit viszik a polgár otthonába, amelyeket az a saját szemével nem láthatott. Innen már csak egy lépés a mozi, majd a televízió, amely a külvilágból mind több és mind valóságosabb képet vetít a mozivászonra, illetve közvetít a néző otthonába.

A panoráma egyben a láthatóság fokozását jelenti. A 19. századi polgár a világ minél teljesebb birtokbavételére irányuló törekvéseiben látni is minél többet és minél jobban akart. Később az irodalmi elbeszélés mellett éppen a realitás illúziójának panoramikus, azaz folyamatos-töretlen láttatása lett a film másik fő vonzereje. Balázs Béla, aki a filmben egyébként is a „láthatóságot” tekintette a leg-

főbb értékteremtő ismérvnek, a panorámázást mint kameramozgást a film olyan technikai készségeként értelmezte, amely „növelni lát-szik a felvétel hitelét”, „nem csalhat”.

A realitás mindenesetre hovatovább a valóság láttatott illúziójával lesz azonos a modern ember számára, és ez a folyamat már a 19. század derekán elkezdődött. Korai tünete volt például az áruház-élmény is. Ahogy a moziban csak nézhetjük, de meg nem foghatjuk a valóság tárgyait, az áruház is hasonló csábítással él. Eisenstein több összefüggésben is utalt mint filmes előzményre a *Hölgyek öröme* című Zola-regénynek arra a részletére, amely az áruházban felhalmozott áruk elkápráztató hatását írja le. Szintén 19. századi fejlemény ugyan is, hogy az áru értékesítésében a kiállítás és a csomagolás egyre nagyobb szerepet játszik. Az áruházban az áruk varázsos bősége és csillogása egymagában is ösztönzi a vásárlókedvet. A vevő elcsábításához már nincs is szükség okvetlenül az áru tárgyi valóságára, álmodhat róla a reklámkatalógusban szereplő képe alapján is. A televízió korában érkezünk el majd oda, hogy a reklámkép valóságosabbnak és vonzóbbnak tűnik, mint maga a tényleges áru, amely a „valóságban” szegényesnek vagy fölöslegesnek bizonyulhat. Az áruházak, a *passzázsok* és a világiállítások mindenesetre az áru képzeletbeliségének, *fetiszálódásának* valóságos katedrálisaivá válnak, ahol az áruk térbeli elrendezése vágyakat és illúziókat kelt, *fétiseket* teremt. A *fétis* pszichoanalitikai szempontból nézve olyan tárgy, amelynek élvezete tudatosan lép az elérhetetlen valóság helyébe.* Ahogy elkápráztat és végeredményben csal a panorama és az áruház, ugyanúgy fog csalni a legfőbb álomgyár, a mozi is.

Végül Walter Benjaminra hivatkozva: „Ami a futószalagon meghatározza a termelés ritmusát, az szolgál a film befogadásának is alapjául”; Joachim Paech a futószalag-effektust tekinti még a mozi-zás előzményének. A futószalag, amely nagyjából a vasúttal egyidős, hozzájárult ahhoz, hogy a mozgást mint szakaszokból álló folyamatot vizsgáljuk és értelmezzük, ezek a vizsgálatok pedig azt segítették

* Lásd erről: Christian Metz: *Szeminárium. Filmspirál*, 1. (A szerk. megjegyzése.)

elő, hogy a futószalagon végzett munka fázisai összehangoltabbak és hatékonyabbak legyenek. Ennek a munkaszervezésnek az a lényege, hogy csak a részlet, az egyes szakasz reális, a munka egésze irreális, távoli, idegen. A film is reális, látható részletekből tevődik össze irreális, képzeletbeli egészé. Ipari úton, futószalagon készítik, a hollywoodi típusú filmeket meghatározott technológiák, részleteikben pontosan kidolgozott paraméterek szerint, hogy a gyártási folyamat végén egy megfoghatatlan álom jöjjön létre mint végtermék.

A mozizás mint fikatív történetek elbeszélésének befogadási mechanizmusa tehát a 19. században már úgyszólván a levegőben lógott, és amíg meg nem született a film, az újfajta *appercepció*s igényeknek az irodalom igyekezett megfelelni. A 19. századi próza olyan eljárásokat előlegezett, amelyek később a filmben találtak igazán magukra. Eisenstein idézett tanulmánya (*Dickens, Griffith és mi*) mindenekelőtt Dickens-példákkal szolgál erre, és pedig olyanokkal, amelyekben a *párhuzamos montázs* elvének korai jelentkezését látja.*

Paech szintén Eisenstein nyomán⁸ Flaubert *Bovarynéj*ának egy részletét elemzi ebből a szempontból: Emma és Rodolphe a községháza tanácsstermének ablakában állnak, miközben odalenn a piactéren a gazdák gyűlést tartanak a tenyészállatvásár alkalmából. Flaubert a két egyidejű, párhuzamos történés váltogatásával ábrázolja a helyzetet. Hol Emma és Rodolphe tapogatózó jelenete zajlik, hol a gyűlés szónokait halljuk. A tetőponton a két cselekményszál olyan közel kerül egymáshoz, hogy a hol ide, hol oda tartozó mondatok zaklatott ritmusú montázs egyszerre alkotja elvileg összefüggő részek egységét (Rodolphe és Emma részei a piactéri polgári világnak) és elkülönülő cselekmények szinte groteszk kontrasztját (a szerelmesek görcsösen próbálnak elhatárolódni polgári környezetüktől).

Más művekben a látás és a láthatóság strukturálja úgy az elbeszélő perspektívát, ahogy az majd a kamerának mint szemnek lesz kiváltságos sajátossága. Edgar Allan Poe nagyvárosi történeteiben az

* Kiemelés tőlünk. (A szerk.)

elbeszélő szemszöge nemegyszer olyan megfigyelőé, aki mozog és megfigyeléseinek tárgya eszerint változik szüntelenül. E. T. A. Hoffmann *Unokabátyám sarokablaka* című elbeszélésében a címben szereplő elbeszélő béna, ül a lakása ablakában, és figyeli a piactér kavargását. Megfigyeléseit képzeletben továbbszövi és történetekké kerekíti. Unokaöccsét így oktatja ki: „Hiányzik belőled a legelső követelmény, hogy valaha is becses béna unokabátyád nyomdokaiba léphess; nevezetesen a szem, amely valóban lát. (...) Rajta, öcsém, nézzük csak, megtaníthatlak-e a látás művészetének legalább az alapjaira.”⁹⁹ A látás művészete valójában nem a valóság meglátásáé, hanem a valóság látványából kiinduló képzelődésé.

Az elbeszélő film - irodalom a filmben

A filmnek mint a valóság fotografikus mozgóképének részben veleszületett, részben fokozatosan elsajátított tulajdonsága volt az elbeszélőkészség. A századfordulón a film még nem volt más, mint a populáris városi szórakoztatóipar egyik attrakciója, a varieték, a *music-hallok*, a *vaudeville*-színházak, a vásári mutatványosok olyan műsor-száma, amely szimultán akciókat ábrázolt egy-egy beállításban, vagy a *laterna magica* módjára tartalmilag egymásra vonatkoztatott beállításokat, képeket sorolt *additív* módon. Az elbeszélés elemi lehetőségei elvben már ebben a kezdetleges, akár állóképek sorát mutogató módszerben is benne rejtettek, hiszen a cselekményelemek *additív* kapcsolódásának módja, tehát a lazán összefüggő, viszonylag önálló és elkülönülő részek sorolásának összegződéseiből kibontakozó történettípus az irodalmi elbeszélésben is jól ismert. Mivel lényegében valami ilyesmi történt a frízeken vagy a középkori templomok oltárképein és színes ablakain is, annyiban van valami igazság André Bazin és mások érvelésében, miszerint itt a film ősi formáival van dolgunk, hogy történetet mondani csakugyan lehetett (volna?) mindig képek (tetszőlegesen hosszú) sorával is.

A filmképnek azonban meghatározó sajátossága (többlete?), hogy a valóság olyan fényképe, amelyen valami mozog. És éppen ez adja

veleszületett elbeszélőkészségének másik alapelemét, amelyet az előbbi epikai mellett színházinak nevezhetnénk. A film akár egyetlen rögzített beállításban is bemutathat olyan szimultán akciókat, amelyek sorba rendeződve „történetet” adnak ki – úgy, ahogy a színházban is egyetlen beállítás szemszögéből nézi végig a néző a színpadképbe foglalt történetet. A film sajátossága persze itt is döntő különbségekhez vezet: a színházban élő emberek egyszeri produkcióját látjuk, amely bizonyos mértékig függ a közönség reakciótól is, a mozivászonon élettelen és megfoghatatlan fények és árnyékok láthatók, és az előadás tetszés szerint reprodukálható.

Bár a filmnek ezek a primitív, veleszületett narratív lehetőségei lappangva mindmáig élnek a filmelbeszélésben, és a legváratlanabb pillanatokban bukkannak fel, a tényleges filmelbeszélés akkor született meg, amikor két beállítás összekapcsolása térbeli és időbeli *kontinuitást* hozott létre. Ez a film születése után igen hamar megtörtént, és beállítások összekapcsolásának mindjárt többféle lehetősége is kialakult, csupa olyan változat, amelyek a filmelbeszélésben mindmáig alapvető szerepet játszó illesztő és ugró vágásnak (*match-cut*, *jump cut*) különféle típusait képviselik. Általuk a nem-folyamatos, „képmutogató” filmes elbeszélés nagyjából 1906 és 1908 között egyre bonyolultabb *szintaxisú*, folyamatos elbeszélésmóddá alakult át. Ennek következményeként a „dokumentarista”, azaz a valóság eseményeit fényképező és a fikcionális filmek aránya döntően megváltozott: míg kezdetben még az előbbiek voltak túlnyomó többségben, 1908 körül a *fikcionális-narratív* filmek 96%-os hányadával szemben a dokumentatív filmek már csak 4%-ot képviseltek.

A nem-folyamatos elbeszélésmód még mind a dokumentatív, mind a fikcionális filmben a populáris kultúra fogyasztóinak kulturális tudására és befogadói szokásaira hagyatkozott, tehát inkább vásári és varietésszínházi látványosság volt, mint történetelbeszélés. A folyamatos elbeszélésmód gyors fejlődése, a film intézményesülése, a mozihálózat kialakulása azután lehetővé tette, hogy a polgári közönség igényeit is kiszolgálják a mozikban. 1907/08-tól a film részben kulturális presztízisének, polgári tekintélyének növelése érdeké-

ben, részben meseéhségében mindinkább az irodalmi minták felé fordult. A film mint szórakoztatás és művészet úgy emancipálódott, hogy próbált egyre jobban hasonlítani az irodalomhoz. A tízes évek elején egyre-másra készültek Franciaországban, Olaszországban és az Egyesült Államokban a mai mértékkel mérve is hosszú, esetenként 3-5 órás filmek, amelyek nagyrészt a 19. századi realista regényirodalom műveinek megfilmesítései voltak. Jól jellemzi a fejlődést, hogy míg 1901-ben Sienkiewicz: *Quo Vadis*ának első „megfilmesítése” még egyetlen beállításból állt, az 1913-ban készült olasz filmváltozat már három óra hosszát tartott.

A némafilmet két ellentétes kulturális és esztétikai tendencia kísérte végig három évtizedes története folyamán. Egyfelől olcsó és népszerű tömegszórakoztatásként hódított tért, és onnan merített anyagot és inspirációt, ahonnan csak tudott, leginkább az irodalomból vagy az irodalmi sablonok szerint szemlélt történelemből. Az igazi „magas” irodalom leereszkedő és elnéző szkepszissel, vagy éppen séggel a kultúrszemétnek kijáró megvetéssel és az irodalom kizsigelésének és devalválásának szóló aggodalommal figyelte a mozinak ezt a diadalmenetét. Másfelől a korszak *avantgardizmusának* jegyében a film próbált szabadulni az irodalom és a színház ballasztjaitól, és rátalálni valamiféle vélt tiszta filmszerűségre, ami mai szemmel nézve nem jelentett mást, mint hogy a formaalkotás terén az irodalom és a színház mintái helyett olyan képzőművészeti (vagy akár zenei) kompozíciós elveket igyekezett érvényesíteni, amelyek egyszerre voltak nem kevésbé idegenek a filmszerűség absztrakt fogalmától és ugyanúgy eredendően filmkonstituáló mozzanatok, mint az epikai vagy színházi formák. Mindennek kultúrtörténete ma már elég jól ismert, dokumentumait összegyűjtötték és sokféle formában publikálták.

Természetszerűleg kínálkozott az a megoldás, hogy a filmet és az irodalmat össze kell békíteni. Legyen a film film, de irodalmi szempontból a lehető legigényesebb. Lakjon jól a kecske, de maradjon meg a káposzta? Tulajdonképpen máig nem dőlt el, hogy erről van-e szó: fából vaskarikáról vagy esetleg mégis lehetséges együttműkö-

désről? Eleinte úgy látszott, a lényeg az, hogy igazi írók írják a filmeket. Németországban már 1908-ban létrehoztak egy társaságot, amelynek magyar fordításban így hangzik a neve: „Kinematográfiai Célú Írói Ötleteket Hasznosító Társaság”. Sikerült megnyernie egy-egy munkára többek között Hauptmann, Schnitzlert, Hofmannsthal, Wassermannt, de az általuk írt filmek mind csúfosan megbuktak, pedig pl. Hofmannstahl írását Mauritz Stiller vitte filmre. Az írók írók lévén, a filmszerűséget az irodalom felől értelmezték, irodalmi formában fejezték ki képzeleteiket a vélt vagy valóságos filmszerűségről.*

Értsen tehát az író a filmhez, esetleg olyan író legyen, aki csak filmeket ír. Legyen hivatásos forgatókönyvíró. Ettől fogva a forgatókönyvhöz mint műfajhoz fűződtek illúziók. A film irodalmi anyagát eszerint jól megírt forgatókönyvben kell prezentálni a rendezőnek, jó forgatókönyvet pedig csak a filmforgatókönyvírásra specializálódott szerző tud írni. A forgatókönyv ugyanakkor új irodalmi műfajjává válhat, és a „mozielőadás” mellett ugyanúgy el lehet majd nyomtatásban olvasni, mint a színházban előadott darabok szövegét. Balázs Béla, aki maga is írt forgatókönyveket, nagy jövőt jósolt a forgatókönyvnek: „... nemsokára népszerűbb olvasmány lesz a drámánál. Hogy irodalomteoretikusaink mikor fognak erre a szemük előtt lejátszódó tényre végre ráeszmélni, azt nehéz kivárni. (...) A forgatókönyv a valóságot önállóan tudja ábrázolni, róla önálló és érthető képet tud adni, mint bármelyik régi irodalmi műfaj. Igaz, hogy a forgatókönyv megvalósítandó képeket és dialógusokat ír le. Csakúgy, mint a dráma, mely szintén a színpadra utal. Mégis elsőrendű irodalmi műfajnak tekintik.”¹⁰

A filmforgatókönyv azonban nem lett önálló új irodalmi műfaj, még a hangosfilm korában sem, holott a dialógusok megnövelték a film irodalmi összetevőinek szerepét. Szórványos kiadások próbálták ugyan legitimálni, de például Carl Mayertől, a német expresszi-

* Vesd össze: Körmendy Ékes Lajos: *A mozi*, 1915. *Filmspirál*, 12. (A szerk. megjegyzése.)

onizmus legfontosabb forgatókönyvírójától (*Caligari, Szilveszter, Az utolsó ember, Tartuffe, Hajnal*) csak egyetlen forgatókönyv jelent meg annak idején nyomtatásban, az pedig inkább vizuális benyomásokat ritmizáló, expresszionista szövegnek, adaptálásra váró irodalmi mintának hatott, mint mai fogalmaink szerint vett forgatókönyvnek. A hatvanas-hetvenes években, a művészfilm nagy korszaka idején, átmenetileg viszonylag rendszeres gyakorlattá vált ugyan a forgatókönyvek, esetenként csak a kész film alapján utólag készült *protokollok* kiadása, de ezek legfőljebb arra szolgáltak, hogy általuk rekonstruálni, tanulmányozni lehessen egy-egy filmet, amelyet gyakorlati okokból nem lehetett tetszés szerint újraneézni vagy aprólékosan ízeire szedni. A videókazetták megjelenése és elterjedése ezeket a kérdéseket megoldotta, s azóta nem is igen adnak ki már forgatókönyvet, legfeljebb filmtudományos célzattal, és sajátos módon gyakran olyan filmekét, amelyek végül is (vagy még) nem készültek el. Akadnak persze kivételek, olyan forgatókönyvek, amelyeket nemcsak kiadnak, de olvasnak is, és amelyek a belőlük készült filmmel összemérhető irodalmi élményt nyújtanak – bár őszintén szólva Ingmar Bergman művein kívül igazán meggyőző példát még ezekre a kivételekre sem tudok, Bergman pedig, mint öregkori irodalmi művei tanúsítják, egész egyszerűen filmrendező és író egyszemélyben.

Mindez a legkevésbé sem csökkentette a forgatókönyvnek mint a film irodalmi alapjának a *kardinális* jelentőségét, és számtalan író tartózkodása vagy felsülése ellenére a mai napig él az igény sok rendezőben, filmgyártóban, nézőben, hogy a filmet olyan író írja, aki irodalmi elbeszélőnek már bevált. Sorolhatnánk is vég nélkül a neveket Faulkner-tól és Fitzgeraldtól kezdve Alain Robbe-Grillet-n, Marguerite Duras-n, Harold Pinteren és García Márquezen át Déry Tiborig és Esterházy Péterig, csupa olyan neves íróét, aki nemcsak megfilmesített műnek volt szerzője, hanem maga is közreműködött filmek irásában. Ugyanakkor újra meg újra kiderült, hogy az írói nagyság, de még az író filmes *affinitása* és forgatókönyvírói szaktudása sem elég önmagában a sikerhez. Sőt alig akad filmtörténeti jelentőségű film, amelyhez aktívan és meghatározó módon járult

volna hozzá századunk valamelyik nagy írója. Cocteau-t (*A költő vére*, *A Szép és a Szörnyeteg*), Hrabalt (*Szigorúan ellenőrzött vonatok*), esetleg a már említett Robbe-Grillet-t (*Távol Marienbadban*) nevezhetnének meg ritka kivételek gyanánt. A forgatókönyv általában nem nélkülözhet irodalmi sajátosságokat és erényeket – általában, tehát nincs kizárva, sőt gyakran előfordul, hogy megvan nélkülük, akár olyannyira, hogy úgyszólván nincs is forgatókönyv –, de a forgatókönyv nem irodalmi műfaj, a forgatókönyv irodalmisága önmagában nem irodalmi, legfeljebb írásszakmai érték. Más lapra tartozik az a mindennapos gyakorlat – főleg a televíziós filmek, krimisorozatok, szappanoperák stb. térhódítása óta –, ahol a filmes megjelenítés annyira igénytelen és gépiesen rutinszerű, hogy a történetmondás hatását – a színészi játék mellett – alapvetően a forgatókönyv, tehát az írói munka határozza meg. Irodalmi értékről persze itt sem beszélhetünk, de a professzionista módon megírt forgatókönyv – ami elég ritka eset – a szükséges vagy kötelező minimumra redukálhatja a történetelbeszélés egyezményes (vagy inkább konvencionális) filmes eszközeit.

Elbeszélőhelyzetek az irodalomban és a filmben

De vannak-e egyezményes eszközei a filmes elbeszélésmódnak? Abban nagyjából egyetért a filmelmélet, hogy a filmnek mint nyelvnek – ellentétben a beszélt és írott nyelvvel – nincs grammatikája. A film beállításai, képsorai tehát csak analógiásan feleltethetők meg a mondatokkal. Hogy egy beállításnak vagy képsornak milyennek kell lennie, arra nézve nincsenek szintaktikai vagy kommunikációs szabályok, legfeljebb szokások, konvenciók – és technikai lehetőségek. A filmes beszédmód *immanens* technikai lehetőségei nagy általánosságban körülhatárolhatók. Így például meghatározhatjuk, hogy az irodalmi elbeszélésmóddhoz képest milyen elbeszélőhelyzetek, szemzőgek lehetségesek a filmben.

Bár többen többféleképp vitatják, a legismertebb és legelfogadottabb elbeszéléseleméletek egyikének számít ma Franz K. Stanzelé.¹¹

Rendszere az irodalmi elbeszélés mód közvettségén alapszik. Megkülönbözteti a szerzőt és az elbeszélőt, és kimondja, hogy minden elbeszélésben egy elbeszélő hangját halljuk, aki nem azonos a szerzővel. A szerző az elbeszélő közvetítésével mondja el a történetét. Amikor nyelvi elbeszéléssé formálódik egy szöveg, akkor ott mindig egy bizonyos beszédmód elve (vagy többféleképpen az egyszeri, alkalmi kombinációja) érvényesül, és ez az elv csak és kizárólag itt érvényes. Egyazon szerző más-más műveiben mindig más elbeszélői hangon szólal meg, még ha ennek a hangnak vannak is közös jellegzetességei (a szerző stílusa).

Az elbeszélői közvetítést mindenekelőtt az határozza meg, hogy az elbeszélő milyen pozíciót foglal el az elbeszélés anyagával szemben. Átfogó elméletében Stanzel három ideáltipikus elbeszélőhelyzetet különböztet meg, amelyek között a gyakorlatban végtelen sokféle átmenet lehetséges. Az én-elbeszélő egyesszám első személyben beszél, és egyszerre van jelen az elbeszélésben mint elbeszélő és mint az elbeszélt események részese. A két sík között rendszerint időbeli eltolódás van, és az elbeszélő én bizonyos távlatból szemléli önmagát mint szereplőt. Ilyen regények pl. Defoe *Moll Flanderse*, Goethe *Werthere* (érdekes határeset), Proust regényciklusa, Thomas Mann *Felix Krullja*, Günter Grass *A bádogdobja* stb. Az elbeszélő én és a szereplő én közötti viszony mindenestre annyiféle, ahány változata születik ennek a módszernek.

A szerzői elbeszélőhelyzetben az elbeszélő kívül áll az ábrázolt regényvilágon, és az elbeszélés folyamán úgy avatja be az olvasót szereplőinek sorsába, mint aki mindent tud ugyan róluk, de nem tartozik közéjük. A szerzői elbeszélő mindvégig rejtve maradhat, ez esetben csak a hangjával van jelen, de az is előfordulhat, hogy olyan fiktív személy alakját ölti, aki időnként megszólítja az olvasót. A 19. századi realista regényirodalom legtöbb nagy alkotása ilyen elbeszélőhelyzetből fogalmazódott meg.

A személyes elbeszélőhelyzetet az jellemzi, hogy az elbeszélő horizontja, aki rendszerint főszereplője a történetnek, azonos az olvasó horizontjával. Mintegy a szemünk láttára, az olvasással egyidejű-

leg éli át mindazt, ami történik vele. Az én-elbeszélőtől eltérően tehát ebben az elbeszélőhelyzetben nincs semmiféle távlat az elbeszélő és az elbeszélte események között. Jellemző eszköze a belső monológ. Lappangva ez a tendencia érvényesült már Dosztojevszkijnél és Henry Jamesnél, tiszta, kifejtett formáit Joyce-nál, Virginia Woolfnál, Faulknernél stb. találjuk meg.

Stanzel ezt a három ideáltipikus elbeszélőhelyzetet hozzárendeli három formakonstituáló mozzanathoz, és így kapja meg azt a rendszert, amely elméletileg minden elbeszélői variánszt magába foglal. A személy felől nézve az elbeszélő és az elbeszélés tartozhatnak egyazon regényvilághoz, illetve két külön világhoz. Ebben a spektrumban az én-elbeszélőhelyzet és a szerzői elbeszélőhelyzet változatai és kevert formái helyezhetők el a két ideáltipikus pólus között. A perspektíva felől nézve a külső és a belső szempont megkülönböztetése kínálgazdik a spektrum két szélének, és köztük leginkább az én- és a személyes elbeszélőhelyzet átmenetei találhatók. Végül a „modusnak” nevezett konstituáló mozzanat felől nézve a világosan körvonalazott elbeszélőfigura és az eseményekbe beleolvadó, az elbeszélésmóddal úgyszólván azonos elbeszélő, vagyis az én- és a személyes elbeszélőhelyzet között mozoghatunk.

Nézzük ezek után, mindez mennyire és hogyan alkalmazható filmen, azaz milyen elméleti lehetőségei vannak a filmelbeszélésnek. Úgy tűnhet, és eleinte úgy is tűnt egyes kritikusok és elméletírók szemében, hogy a filmelbeszélést mindenekelőtt közvetlensége különbözteti meg a közvetett irodalmi elbeszéléstől. Az irodalom közvetettsége abban gyökerezik, hogy eleve a valóság közvetett jeleire, a szavakra, a nyelvre van utalva. Igaz, hogy igyekszik szemléletes is lenni, azaz nemcsak mondani, hanem mutatni is a tárgyát, de a nyelvi közeg eleve közvetettségre ítéli. (El)beszélmi pedig csak valahogyan lehet, szükségszerű tehát a formáló beavatkozás a nyelvi közvetítésbe. A film látszólag közvetlenül mutatja meg, amit ábrázol, magát a valóságot állítja elénk. Mivel azonban a művészet lényege az anyag megformálása, a valóság közvetítésének valamelyensége, a filmet lát-

szólagos közvetlensége miatt kezdetben sokan nem tartották művészetnek.

Rudolf Arnheim *A film mint művészet* (1932) című művében viszont éppen azt hangsúlyozta, főleg a német expresszionista filmből levont következtetések alapján, hogy a filmművész ugyanúgy megválogatja eszközeit, a valóság képeit, ugyanúgy beavatkozik a valóság közvetítésének folyamatába, mint bármely más művészet képviselője. A filmművészet közvetettségének, esztétikai lehetőségeinek forrása eszerint a filmkép korlátozottságaiban rejlik, mindabban, amiben eltér a valóságtól (néma, fekete-fehér, két dimenzionális, négyzetalakú képméret stb.). Következésképpen Arnheim (másokkal együtt) attól tartott, hogy a filmetechnika fejlődése (hangosfilm, színesfilm, szélesvászon stb.) a film művészi lehetőségeinek korlátozásához vezet.

Arnheimmel ellentétben Siegfried Kracauer és André Bazin a filmnyelv közvetlenségéből eredeztették a film művészi erejét. Ők a negyvenes és ötvenes évek realista filmjéből indultak ki. Kracauer *A film elmélete. A külső valóság megmentése* (1960) című művében fejtette ki elméletét, amelynek magva a filmművészet „fotografikus” hivatása. Mivel a fényképezés és a film egyedülállóan alkalmasak a fizikai valóság reprodukálására, ezt a képességüket kell esztétikájuk talpkövévé megtenni, akár azon az áron, hogy emiatt meg kell változtatni a művészet hagyományos definícióját. „A »művészet« fogalmát érvényben lévő jelentése miatt nem lehet az igazán filmszerű filmekre alkalmazni – vagyis olyan filmekre, amelyek magukévá teszik a fizikai valóság aspektusait, hogy részesítsék bennük a nézőt. Mégis ezek és nem a hagyományos műalkotásokra emlékeztető filmek azok, amelyek esztétikailag érvényesek.”¹² Másutt így érvel: „Azáltal, hogy a film visszaadja és átkutatja a fizikai valóságot, olyan világot tár fel, amelyet azelőtt sohasem lehetett látni (...) a fizikai természetet folyton ideológiák takarták el, amelyeknek a megnyilvánulásai az univerzum egyik vagy másik összrzetére vonatkoztak. (Bármennyire vájkálnak is a realiztikus középkori festők a rút és a borzalom ábrázolásában, az a realitás, amelyet felmutatnak, közvetlenség híjával

van; csak azért bukkan fel, hogy elemésztődjön egy olyan kompozicionális vagy másfajta elrendezésben, amelyet kívülről szabnak ki rá és olyan holisztikus képzeteket tükröznek, mint bűn, Utolsó Ítélet, megváltás és hasonló). Ha azonban figyelembe vesszük a hagyományos értékek és normák összeomlását, akkor már nem meggyőző ez a magyarázat arra, hogy miért vallunk kudarcot a körülöttünk lévő világ észlelésében. Logikusnak tűnik az a következtetés, hogy most az ideológia széthullásának korában a materiális tárgyak levetik lepleiket és fátylaikat, és már önmagukért tudjuk őket méltányolni. (...) A fizikai realitástól való idegenségünk igazán meghatározó oka az, hogy a tudomány és a technika uralma alatt hozzászoktunk az absztrakt gondolkodáshoz. Mihelyt megszabadulunk a 'régii hittartalmaktól', ez arra késztet bennünket, hogy eltávolítsuk a dolgok tulajdonságait. Így a dolgok hátrébb húzódnak. És kétségkívül azért kevésbé kézzelfoghatók, mert általában nem tudjuk megállni, hogy ne konvencionális vélekedések és célok perspektívájából szemléljük ezeket, amelyek túlmutatnak önmagukba zárt létükön. Ezért, ha nem találták volna fel a filmkamerát, rettentő erőfeszítésünkbe kerülne átlépni azokat a korlátokat, amelyek elválasztanak bennünket mindennapi környezetünkől."¹³ A film médiumát így közvetlensége „a külső valóság megmentésének” alkalmas eszközévé teszi.

Bazin a közvetlenséget mindenekelőtt a fénykép objektivitásaként értette. Sokat idézett mondata *A fénykép ontológiájából*: „A film a fénykép objektivitásának időbeli kiteljesedését jelenti.” Így lett a film Bazin számára *par excellence* realista művészet. Realizmuson Bazin nem ábrázolásmódot értett, és a legkevésbé sem korstílust, hanem ontológiai jellegzetességet. A film az a művészet, amelynek médiumát magának a valóságnak az objektív, „realista” fényképei alkotják.

Valójában nincs igazi ellentmondás az expresszionista és a realista ihletésű álláspont között, csak arról van szó, hogy Arnheim a filmet arról az oldaláról közelítette meg, amely a többi művészethez hasonlóan láttatta, Kracauer és Bazin viszont a filmszerűség egyik, mai szemmel nézve már korántsem olyan meghatározónak tűnő spe-

cifikumából, a közvetlenségből, a fénykép objektivitásából eredeztették a film esztétikumát.

Voltaképp az elbeszélő irodalomban is érvényesül bizonyos közvetlenség, mégpedig éppen az arisztotelészi mimetikus elmélet alapján: az irodalom ígyekezett mindig ugyanúgy mutatni is a valóságot, mint mondani, és pedig vizuálisan meghatározható perspektívából. Kétségtelen persze, hogy a közvetlen megmutatásban, a mimetikus elbeszélésben a filmnek összehasonlíthatatlanul nagyobbak a lehetőségei, mint az irodalomnak, és a 20. századi együttélésükre éppen ez a körülmény nyomta rá leginkább a bélyegét. De ha a Bazin eszményítette „realista” film remeklései mellett figyelembe vesszük a filmgyártás történetében sokkal nagyobb szerepet játszó „mozi”-filmeket, tehát a szórakoztató tömegfilmeket is – félretéve most a posztmodern korszak óta amúgy is teljesen elbizonytalanodott, talán még értelmét is veszített kérdést, hogy melyik mennyire volt közülük „művészi” –, akkor a film semmivel sem tűnik kevésbé közvetettnek, megcsináltak, „diegetikusnak”. Manapság pedig már a filmek döntő többségéről elmondható, hogy nemigen akarnak mimetikusán hasonlítani a valóságra.

A filmelbeszélés művészien megformált közvetítésének, a közvetettséget megteremtő „diegetikusnak” a változatos eszközei a „mise-en-scène”-től, azaz nagyjából a rendező munkájától a montázon, azaz nagyjából a vágáson, valamint a színészi játékon, a filmhangon át a filmzenéig jól ismertek. Feladatunk szerint most inkább azt vizsgáljuk meg, hogy az irodalmi elbeszélőhelyzetek közül vajon melyek lehetségesek a filmben, egyáltalán, hogyan jöhet létre a filmben elbeszélőhelyzet.

A filmelmélet történetében hosszú ideig meghatározó szerepet játszott az a megállapítás, hogy a film egy láthatatlan megfigyelő, a kamera szemszögéből meséli el a történetet. Ennek részletes kidolgozása Pudovkin nevéhez fűződik. Az *Elbeszélés a játékfilmben* című művében Bordwell hollywoodi rendezőket is idéz: „a felvevőgép olyan szemlélő, »ami egy tárgyat vagy jelenséget minden oldalról, szögből és távolságból lát.«” Majd így folytatja: „Így vált a láthatatlan tekin-

tet olyan fogalomká, amelyet a mindenütt jelenvalóság természet-fölötti képességével ruháztak fel. Ez a gondolat azonban új kérdéseket rejtett magában. Ha a láthatatlan tanú nemcsak a nézőt, hanem mindenekelőtt a rendező alkotói tudatát is hivatott megjeleníteni, akkor a filmkészítő mindenütt jelenvalóságának bármiféle felesleges eltúlzása érvénytelenítheti a film stílusa és a valódi tapasztalat (tehát a beállítás mint látvány, a vágás mint a figyelem irányváltósa) közötti analógiát.”¹⁴

A láthatatlan megfigyelő perspektívája és a rendezői szubjektivitásnak a „valódi” tapasztalatot áthangoló, sőt akár eltüntető sugalmazása voltaképpen tekinthető két olyan elbeszélőhelyzetnek, amelynek megvannak a többé-kevés analóg irodalmi megfelelői. Félretéve a nem-kinematografikus kód, mindenekelőtt a nyelv és a szöveg alkalmazásából adódó elbeszélői lehetőségeket és egyelőre csupán a vizualitás kinematografikus kódjára koncentrálna, a Stanzel-féle típusok szerint a következőképpen lehet felállítani az analógiát. A láthatatlan megfigyelő perspektívája semmiképpen nem tekinthető a filmelbeszélésmód egyedüli lehetőségének és mint elbeszélőhelyzet a szerzői elbeszélőhelyzettel feleltethető meg. De ha a szerzői beszédmódot is hozzárendeljük ehhez a helyzethez, akkor a változatok spektrumán a film lehetőségei szűkebbnek bizonyulnak, mint az irodaloméi. Olyan elbeszélőhelyzet, amelyben egyfajta *diszkurzív*, például ironikus, tudálékos, trágár, archaizáló, népies stb. beszédmód révén körvonalazódik valamilyen kulturális jelentést hordozó elbeszélőfigura, a pusztán vizualitás síkján filmben nemigen képzelhető el. Thomas Mann, Gide, Krúdy, Grass, Kundera, Esterházy stb. (el)beszélői pusztán nyelviileg megformált beszédmódjukkal olykor szinte emberi arculatot öltenek, ki-kiszólnak az elbeszélésből, kommentálják azt. Filmen ez legfeljebb narrátorhanggal oldható meg, és hogy itt még milyen kiaknázatlan lehetőségek rejlenek, ékesen bizonyítja például Gothár Péter *Hagyjállógva Vászka* című filmje, amelyben a kísérszöveg és a vizuális sík egészen eredeti kapcsolatot alkot.

A szerzői elbeszélőhelyzet spektrumának másik végén a személy-

telen, mindentudó, kívülálló elbeszélőét találjuk, és ez kétségkívül közeli rokoná a láthatatlan megfigyelő filmszerű perspektívájának. Mivel a fénykép objektivitása révén a film közvetlen láttatásra képes, a filmbeli szerzői elbeszélőhelyzet elvben ideálisabban valósulhat meg, mint az irodalmi. A kamera ténylegesen személytelen, „objektív” megfigyelő, a néző pedig úgyszólván a *voyeur* kíváncsi tekintetével figyeli az eléje táruló eseményeket. Alfred Hitchcock a mozinéző helyzetének alapvető mozzanataként ismerte fel ezt a *voyeuri* szerepet, és a *Hátó ablak* (1954) című filmjében mint témát is feldolgozta. Az irodalmi elbeszélésben elvileg sohasem válhat a szerzői elbeszélőhelyzet olyan objektívvá és közvetlenné, mint a filmben, mert először is a nyelvi közeg dekódolásra, azaz értelmező olvasásra szorul, másodsor pedig a legrealistább és legszenvtelenebb író sem lehet olyan személytelen, mint a filmkamera, ha ilyen szándékkal működtetik. Más kérdés, hogy a szenvtelen kívülállás szerzői helyzetéből születik-e esztétikai értékű elbeszélői stílus: ez a választott médium és a mindenkori szerző „belügye”. Flaubert vagy Hemingway „*impassibilité*”-jének stílusa egymástól és Bresson, Renoir, Welles vagy Rossellini realista stílusától is különbözik. A *nouveau roman* objektivitása pedig olykor inkább egy dogma rigorózus érvényesítésének tűnik, mint művészi kifejezőeszköznek.

A szerzői elbeszélőhelyzet felől a személyes felé haladva a személygévaltozatok mind szubjektívabbá válnak. Mint szó volt róla, az ideáltipikus személyes elbeszélőhelyzetben az elbeszélő perspektívája azonos az elbeszélés horizontjával. Hasonló helyzetet teremthet az én-elbeszélésnek az a változata, amelyben az én-elbeszélő az elbeszéléssel egyidejű cselekményt saját személyes perspektívájából láttatja: ilyenek az egyes szám első személyű belső monológok (pl. az *Ulysses*, *A hang és a téboly*, Malcolm Lowry *Vulkán alattjának* egyes fejezetei) vagy az olyan én-elbeszélések, mint Camus *Közönye*, Céline *Utazás az éjszaka mélyére*, és Konrád György *A látogató* című regénye.

A filmben – megint csak a tisztán kinematografikus kód alapján – nem lehet különbséget tenni az egyszám első és harmadik személyű elbeszélőhelyzet között, pontosabban az én-elbeszélés tiszta ese-

te nem valósítható meg, hiszen a kamera, az „objektív” nem képes az elbeszélés főhősének szubjektív tudatával közvetlenül azonosulni. Valójában persze az irodalmi elbeszélés sem helyezkedhet be közvetlenül egy „tudatáramba”, illetve nem azonosulhat teljesen az elbeszélés perspektívájával, hiszen itt is működnek a művészi formálás „kívülről bevitt” elvei, és mint többször szó volt róla, a nyelvi közvetítés már önmagában is elvonatkoztatás. Ugyanakkor éppen a nyelv teremt olyan különbséget a személyesség fokai között, amely vizuális síkon nem fejezhető ki. Robert Montgomery sokat idézett filmje, a *The Lady in the Lake* (Asszony a tóban, 1946) kísérletet tett ugyan egyfajta filmes én-elbeszélésre, amennyiben mindvégig egy bizonyos szereplő szemszögéből láttatja a történetet, akit csak olyankor pillanthatunk meg rafinált beállításokban, ha tükröződik egy tükörben, vállalkozásának nehézsége és erőltetettsége azonban inkább azt bizonyította, amit cáfolni akart.

Mindez a legkevésbé sem jelenti azt, hogy az irodalminál egyfelől általánosabb, másfelől szűkebb értelemben vett személyes elbeszélőhelyzetnek ne lennének korlátlan lehetőségei a filmelbeszélésben. Általánosabb értelemben azért, mert nem tesz különbséget a személyesség változatai között (nyelvi téren még az egyszám második személyre és a többeszám első személyre is akadnak példák), szűkebb értelemben pedig azért, mert a személyes szemszög, a filmszerű belső perspektíva nem a főszereplő tudatának, érzés- és gondolatvilágának reflektált ábrázolása, hanem valakinek, adott esetben a főszereplő(k)nek a tekintete az ő(ke)t körülvevő világra. A filmszerű személyes elbeszélőhelyzet kifelé irányuló perspektíva, még olyankor is, amikor emléket, álmot, fantáziálást jelenít meg.

A gyakorlatban persze, mint tudjuk, sem az irodalomban, sem a filmben nem olyan könnyű a „ki beszél?” kérdésre felelni, mint e sémák alapján látszhat. Különösen a filmben okozhat nehézséget az elbeszélőhelyzet és a rendezői szubjektivitás, a stílus jegyeinek kiválasztása. Ha például Antonioni olyan filmjeit nézzük, mint *A kiáltás*, *A kaland*, *Az éjszaka*, akkor az elbeszélésmódjuk látszólagos távolságtartó objektivitásában egy személyes szemszög jellegzetes-

ségeit is felfedezhetjük: a kamera hol szenvtelenül figyel, hol észrevétlenül az egyetlen vagy a két főszereplő valamelyikének szemszögévé válik, mégpedig úgy, hogy a szó szoros értelmében követi őket. A lassú kocsizásoknak és *svenkeléseknek* az a módja, amely oly jellemző Antonioninak ezekre a filmjeire, a történések menetét a szereplők érzelmeinek és viselkedésének horizontján nyomon követő és átélő elbeszéléstechnika a személyes elbeszélőhelyzet elemeit hordozza. Ugyanakkor joggal vetődik fel a kérdés, hogy nem maga a rendező-e az, aki a saját személyes szemszögéből figyelni így hősei viselkedését. Beleéli magát helyzetükbe, s így az ő személyes beszédmódja (lényegében a film stílusa) és a személyes elbeszélőhelyzetből adódó eljárások (gondoljunk Jeanne Moreau magányos bolyongására *Az éjszakában*) egy tőről fakadnak és egymásra kopírozódnak. Fellini filmjei közül a *Nyolc és fél* a személyes elbeszélőhelyzet filmszerű alkalmazásának egyik legtisztább, klasszikus esete, máshol, így pl. a *Júlia és a szellemek*ben vagy az *Amarcord*ban a személyes stílus, a személyes látásmód, egyfajta „diszkurzív” beszédmód emlékeztet ugyan a személyes elbeszélőhelyzetre, de az elbeszélő kiléte, személye nemigen határozható meg, hacsak nem tekintjük annak a rendező sajátos világát.

A film eddigi története során alkalmazott elbeszélőhelyzetek sokféle változatának áttekintésére itt nem vállalkozhatunk. Számbavételüknél, elméleti lehetőségeik meghatározásakor mindenesetre figyelembe kell venni a hang, a beszéd, a nyelv kínálta eszközöket is, amelyek a tisztán kinematografikus jelbeszéd adottságaihoz képest további változatokat tesznek lehetővé, és végeredményben a mozgóképes elbeszélőhelyzetek spektrumát úgy szélesítik az irodalmiak felé, hogy a közvetlenségből adódó filmszerű sajátosságok – ha a dolgot nem a filmelmélet történetében felbukkant aggályok, hanem a multimédiális kultúra ellenállhatatlan térnyerése felől nézzük – nem szenvednek csorbát. Így például nincs akadálya, hogy olyan én-elbeszélések készüljenek filmen, amelyekben a főhős egyszám első személyben, a képen kívül, narrátorhangon beszél, közben pedig

látjuk is mint szereplőt. Ilyenkor hasonló aszinkronitás szokott jelentkezni, mint az olyan irodalmi én-elbeszélésben, amelyben az elbeszélés ideje nem azonos az elbeszélte cselekmény idejével.

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 1 André Bazin: *Mi a film?* Budapest, 1995, 9. o.
- 2 André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, 1981, 19. o.
- 3 Paul Valéry: *Tout le reste est littérature.* in: L'Arc 1963, No. 21, 64. o.
- 4 Joachim Paech: *Literatur und Film.* Stuttgart, 1988. Magyarul: *Filmspirál*, 3., 4. szám.
- 5 Szergej Eizenstein: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok.* Budapest, 1963, 288. o.
- 6 Szergej Eizenstein: *Cinématisme. Peinture et cinéma.* Paris, 1980, 28–33. o.
- 7 Szergej Eizenstein: *A filmrendezés művészete. Válogatott tanulmányok.* Budapest, 1963, 287–288. o.
- 8 Sergej Eizenstein: *Gesammelte Aufsätze I.* Zürich, 1961, 263. o.
- 9 E. T. A. Hoffmann: *Az elvesztett tükrökép története.* Budapest, 1996, 308. o.
- 10 Balázs Béla: *A film.* Budapest, 1961, 228–229. o.
- 11 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens.* 5., unveränderte Auflage. Göttingen, 1991, 339 o.
- 12 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit.* Frankfurt. a.M., 1964, 69. o.
- 13 Uo. 388–389. o.
- 14 David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben.* Magyar Filmintézet, Budapest, 1996, 23. o.

Pudovkin, magyar filmdramaturg

JEGYZŐKÖNYV

A „Petőfi és Bem” c. forgatókönyv megbeszéléséről.*

1951. július 3.

Pudovkin: Ez a film lényegében a 48-as forradalomról szól. Éppen ezért nagyon komoly jelentőségű kell legyen nemcsak Magyarország, hanem a külföld számára is. A forgatókönyvet nagyon figyelmesen kell kidolgozni és nemcsak a művészi formára, hanem a politikai tartalomra is gondolni kell. Minden valódi művészeti alkotásban a művészeknek kell valami kapcsolatuk legyen ezekhez az eseményekhez. Ugy kell tekintse a történelmi eseményeket, mint ha a mában történtek volna. Ezeket a történelmi eseményeket a burzsoázia történelemírői igen sokszor meghamisították és olyan momentumokat, melyek ma számunkra fontosak, eltussoltak. A művész kezében különös erő van. Főleg azokat az eseményeket kell, hogy kiemelje, amelyek kapcsolatban vannak a ma eseményeivel, vagyis művészi eszközökkel kell feltárni mindazt a haladót, ami valóban haladó volt a 48-as forradalomban. Ebben a vonatkozásban Petőfi alakja a legalkalmasabb erre. Petőfi jellemző alakja volt a 48-as forradalomnak, aki az egész szívével össze volt kötve a néppel.

Fontos kiemelni, hogy habár a köznemesség állt a forradalom élén és így nagyon sok történetíró őket nevezi a népnek, Petőfi egészen mást értett a nép szó alatt. Ő azokra gondolt, akiket a nemesség tömegnek és igen sokszor csőcseléknek nevezett. Petőfi összeforrottságát a néppel bizonyítja az is, hogy ő a nép nyelvén írt, eltérően a nemesi származású költőktől. A hős romantizációjának mód-

* Kézirat. A *Petőfi és Bem a Föltámadott a tenger* munkacíme volt. A *Filmvevény* eredeti címe: *Két férfi*. A filmet 1952. május 6–1953. március 20. között forgatták.

A szöveg eredeti helyesírását mindhárom dokumentumban meghagytuk, csak a géphibákat és a bántó elírásokat javítottuk. (A szerk. megj.)

ját nem helyesen használják fel a filmben. Ilyen hibás ábrázolás az, hogy a fiatal Szárazberkit, aki kétségkívül a forradalom egyik vezetője volt, Petőfi mellé állították. Ez két dolgot ront el: először is nagyon lealacsonyítja Petőfit és felemeli Szárazberkit. Szárazberki forradalmár volt, de végső fokon köznemes és ma egészen más-képp nézzük Szárazberki szerepét a forradalomban.

A másik kérdés, hogy ebben a filmben, hogyan ábrázolják a népet. A nép ebben az ábrázolásban meg van fosztva alkotói erejétől. Itt a nép nem képviseli azt a történelmileg még fiatal, szervezetlen, de ugyanakkor hatalmas erőt, amely a jövőben győzni fog és amelyet a mai idők be is bizonyítottak. Erről a filmnek nem beszélni kell, hanem a művésznek éreznie kell ezt és ezt az érzést át kell adja a nézőnek. Ebben a filmben a nép csak háttérnek szolgál és mint statiszta segítője a főhősnek. Petőfi másként érezte a népet és más-képp volt összeforrvá a néppel. Ő volt a nép érzéseinek kifejezője. A Petőfiben lévő teremtő erőt tulajdonképpen a néptől kapta. Sajnos ez nem fejeződik ki a forgatókönyvben, Petőfi alakja nem felel meg az ő valódi jellemének. Petőfi szenvedélyes ember volt, benne minden erőszak nélkül születtek a versek, ő nem alkotta, hanem szét-dobálta őket. Minden egyes esemény egy-egy verset váltott ki belőle. Ez a szenvedélyes, viharos alkotó erő azonban közvetlenül a nép erejéből, a nép reménységéből, a nép életéből táplálkozik. A forgatókönyvben feltétlenül kellene egy olyan jelenetet készíteni, hogy Petőfi találkozik valakivel a népből és ebből a találkozásból azonnal egy vers születik. Ezekkel a jelenetekkel vissza tudnók adni az igazi élő alakját a költőnek. Ez a film nagyon alkalmas ilyen jelenetek elkészítésére és ezek az alkalmak még nincsenek kihasználva teljesen. Ezek a jelenetek a néző szívéhez beszélnének, mesélve a nép nagy költőjéről, Petőfiről.

Ez a film nemcsak Magyarországon lesz bemutatva, hanem külföldön is. Ha valóban sikeres lesz, akkor a magyar filmek élén kell majd haladnia. A film elkészítésénél a film nemzetközi jelentősége is kell gondolni. Azért kell nagyon figyelmesen megnéznünk a film politikai tartalmát. Nem szabad elszigetelni a magyar forra-

dalmat a haladó demokratikus gondolatoktól és azoktól a forradalmi jelenségektől, melyek ebben az időben lázbahozták az egész világot. Egy bizonyos fokig megvan ez a kapcsolat a forgatókönyvben, pld. a román néppel, a német önkéntesekkel, Berangérről, Heinérről, sőt még a fasiszta Nietzschéről is megemlékeznek. Ez mutatja a felsorolás mechanikusságát. Nagy hiba, hogy ebből a felsorolásból kimarad Oroszország, ahol már ekkor voltak demokratikus eszmék, pld. a dekabristák forradalma. A Kommunista Kiáltványban maga Marx és Engels is azt mondja, hogy a fénynek keletről kell jönnie. Komoly hiánya ez a forgatókönyvnek, mert ez így a történelmet is meghamisítja. Az oroszországi forradalmi, haladó eszmékről másoknak is tudomása volt abban az időben. Nincs eléggé feltárva a forgatókönyvben a magyar forradalom kapcsolata az egész világ haladó eszméivel.

Ebben az időben Magyarország lakossága nem volt egységes, volt köztük horvát, román, szlovák. Ebben az időben nagy jelentőséget tulajdonítottak a pánszlávizmusnak, amelyet szembeállítottak a magyar forradalommal. Petőfi tudjuk, hogy felhívással fordult a horvátokhoz, amely megmutatta, hogy Petőfi mennyire pontosan érezte meg a nép történelmi útját a győzelem felé.

Nagy hibája a forgatókönyvnek, hogy nem elég élő. Nagyon sok benne az elvi politikai vita. Ez a filmnek egy történelmi előadás jelleget kölcsönöz, amely a forradalom kérdéseit tárgyalja és oldja meg egyszerű szóbeli uton. Élő emberi cselekedeten keresztül kell a forradalmi erőket kidomborítani, és nem beszélni és vitázni kell felőlük. Nagyon sokszor elvontan beszél Petőfi a népről, a forradalomról. Sokkal kifejezőbb lenne, ha Petőfi forradalmi érzéseit egy idevonatkozó versén keresztül mutatnánk be a filmen, ez élővé tenné Petőfi alakját is.

Nádasdi:

Nekünk ugyanezek a gondolataink voltak, de sajnos nem tudtuk őket megoldani. Egy évvel ezelőtt kapta kézhez a rendező kollektiva Illyés könyvét. Ő a tárgyalások során hajlandónak mutatkozott ebből a regényéből forgatókönyvet írni. A regényt három szempont

szerint kellett átdolgozni: ideológiai szempontból, azután az alakokat kell humanizálni és végül az egész menetét dramatizálni kellett. Ezt mind az irodalmi forgatókönyvben kívántuk tisztázni és mivel ez még mindig nem sikerült egészen, azért van, hogy még mindig nincs meg a technikai forgatókönyv. Mialatt Pudovkin elvtárs a forgatókönyv első változatát átolvasta, mi átdolgoztuk újból a scenáriumot. Ebben az új változatában vannak azonban olyan részek is a forgatókönyvnek, melyben meg lehet találni a Pudovkin elvtárs által felvetett gondolatok csiráját. Ezeket meg kellene vizsgálni, hogy talán ezeket ki lehetne fejleszteni élő, hatalmas jelenné, vannak azonban Pudovkin elvtársnak olyan új gondolatai is, melyek nincsenek bent egyáltalán a scenáriumban.

A film tulajdonképpen a 48-as szabadságharc fináléját tárgyalja. 48 szeptemberében kezdődik és 49 februárjában végződik. A film kezdete a szabadságharc kitörése előtti napot mutatja be. Ez az öt hónap, amelyről a film szól, Petőfi életének dokumentumokban legszegényebb része. Erről maga Illyés is azt írja, hogy az a nyugodt folyamat, amellyel eddig az életét kísértük, majdnem teljesen megszakad. Petőfi erről már jóformán semmit sem ír. A reakció és a megnemértés elszakítja a néptől és már csak mint katonát látjuk viszont. Nekünk a filmben meg kell találnunk azt a módszert, hogy Petőfit igazán a nép költőjeként tudjuk ábrázolni. A filmet két részre kell osztani. Az első rész 46–48-ig mutatná meg azokat az okokat, amelyek szükségessé tették a jobbkormányok felszabadítását, be kell mutatni Petőfit, mint a rongyos, éhező Petőfit, bemutatni, hogyan gáncsoskodott az osztrák udvar, hogy a forradalmi gondolatokat elnyomja, hogyan szorul Petőfi kisebbségbe és, hogy a kitörő forradalomban bizonyosodik be Petőfi koncepciója, hogy mivel a forradalom nem tolódik át eléggé szocialista forradalommá, a népfelkelés nem tud annyira kibontakozni, hogy ezzel végleges győzelmet arathattak volna.

A forgatókönyv készítése már négy éve folyik és még nincs vele sem az író, sem mi megelégedve. Nekünk az a kérésünk, hogy az irodalmi forgatókönyvet fordítsák le oroszra Pudovkin elvtárs ré-

szére. Mert Pudovkin elvtárs csak így tudja megvizsgálni, hogy a javaslataink jók-e vagy sem. Lehet az is, hogy az író elgondolása helyes, csak mi nem tudjuk jól visszaadni. Tudna segíteni Pudovkin elvtárs az esetleges helyes javaslatok véghezvitelében.

Pudovkin:

Az új forгатókönyvet alaposan át kell vizsgálni és ebbe több embert kell bevonni. Én igyekszem a lehető legnagyobb segítséget megadni, de a forгатókönyv történelmi politikai oldalát hozzáértő történelemtudósokkal kell felülvizsgáltatni.

Nádasdi:

Ez már eddig is így történt, és természetes, hogy a módosított formáját is ellenőriztetni fogjuk.

Pudovkin:

Meg kell mondjam, hogy az apró részleteknél, amelyek mégis olyan jellemzőek lehetnek a főhősre, nem fontos hogy dokumentumunk legyen. Csak az a fontos, hogy azok a szavak, vagy cselekedetek, amelyeket a hős mond, vagy tesz, ne álljanak ellentétben azokkal az elvekkel, amelyek a film vezérfonalát képviselik. Ez nem meghamisítása a történelemnek. Minden kis apróságról nem lehet dokumentum, hiszen Petőfi életének adatait is sok éven át gyűjtötték, lehet, hogy abból sok minden el is veszett, vagy pedig a burzsoá történetírók meghamisították vagy elsikkasztottak belőle részleteket.

Nálunk a dokumentum filmeknek van egy különleges formája, a művészi dokumentum film. Ilyen volt a „Sztálingrádi csata” c. film is. Itt valóban csak dokumentumokra támaszkodtunk, ha valami részletre szükség van, azt is csak szemtanuktól tudakoltuk meg. Ezt azonban csak ennél a filmnél lehet megcsinálni, mert valamennyien benne éltünk abban a háboruban és nemcsak adatokra támaszkodhatunk, hanem láttuk is azt. Történelmi filmeknél igen is lehet kigondolni bizonyos dolgokat, amelyekkel csak még élőbbé, még hitelesebbé tesszük a filmet.

Nagyon jó lenne például, ha Petőfi, mint katona, mint kapitány nagyon sokszor elrejtve rangját – hogy közelebb kerülhessen az

egyszerű katonákhoz, beszélgetne velük. Egy ilyen jelenet is közelebb hozná a nézőhöz Petőfi alakját. Petőfi és Bem barátságánál is azt kell kidomborítani, hogy Bem Petőfin keresztül szerette meg és tanulta meg értékelni a magyar népet és szabadságszeretetét. Nem tudom, nem lehet-e több verset bevinni a filmbe, amely Petőfit mindennél jobban tudná jellemezni.

Nádasdi:

Sajnos ebben az időben Petőfi nagyon kevés verset irt, és ennek a kevésnek is nagyobb része szerelmes vers. Ezért keresnek és beállítanak a filmbe verseket. Készül három nagy jelenet, amely a katonák körében ábrázolja Petőfit. Sajnos azonban, hogy ezekből is hiányzik a nemzetiségi katonákkal való viszonya, amit úgy gondolom, hogy feltétlenül bele kell venni a filmbe.

Van a filmben egy érdekes jelenet. Petőfinek Franciaországban él kint egy barátja, aki most hazatér. Elmeséli Petőfinek, hogy Franciaországban milyen elismeréssel nyilatkoznak róla a nagy költők és milyen népszerű ő ott. A beszélgetésnél jelen van Petőfi felesége, Szendrei Julia is, aki nagy francia imádatban szenved, mint általában az úri körök kisasszonyai, valamikor ő is az volt. Petőfit állandóan hívták Párisba, de ő nem tudott megválni hazájától. Most kíváncsi volt és figyelte feleségét, hogy mit fog szólni ehhez a dicsérethez és feltette a kérdést, hogy menjünk Franciaországba, vagy maradjunk-e itthon a szegénységben. Felesége küzdött magával, de a végén mégis az utóbbit választotta. Petőfi kíváncsi volt, hogy a felesége le tud-e mondani a dicsőségről, a gazdagságról ő miatta.

Pudovkin:

Neki az az érzése, hogy Petőfit, aki olyan szenvedélyesen szerette fiatal feleségét, nemcsak gunyos jelenetben kell bemutatni feleségével kapcsolatban. Jó lenne egy olyan jelenet, amikor feleségének felolvass egy régi versét és az asszony elragadtatva figyelni őt. Látni azt a hatást, amelyet rá tett a férje, mint költő. Hiszen ő elsősorban a költőt szerette benne és csak azután a férfit.

Nagyon fontos eldönteni, hogy ki játssza majd Petőfi szerepét. A színésznek nemcsak jól kell tudni alakítani ezt a szerepet, hanem

természetben, egyéniségében is hasonlítani kell Petőfihez. Ilyen színészt kell keresni, mert más különben nem tudják igazán megeleveníteni Petőfi alakját.

A film elkészítésének munkatervét össze kell állítani. A forgatókönyv fordítás folyó hó 5-ére kész kell legyen. Ez a legfontosabb, hogy ő már tanulmányozni tudja az új forgatókönyvet is. Illyéssel a találkozás csütörtökön történik meg, ahol először is az alapvető kérdésekben kell megállapodjanak. Ha Balatonról visszajött, tanulmányozni fogja részletesen a forgatókönyvet és akkor már konkrét javaslatokkal fog leutazni egy második beszélgetésre az íróhoz.

Kmf.

Megbeszélés a „Bem és Petőfi” rendezői kulcsa tárgyában.

Részvettek: Révai József,¹ Pudovkin, Illyés Gyula,² Nádasdi Kálmán,³ Herskó János, Révai Dezső,⁴ Szántó Miklós⁵ elvtársak.

Illyés:

Ugy látom, hogy az elkészült a rendezői elképzelés visszakanyarodás a régi könyvhöz. És azt hiszem túl keményen tértünk vissza könyvhöz. Hiányzik most Anikó és Gergely szerelmi története. Helyes az [?], de túl Gorkijos lett a könyv. 1820 körüli lett így a történet és ezzel hiányzik most az eredeti kor biedermeier⁶ hangulata és a biedermeier csésze összetörése is. A kezdeti polgárság kényelmessége hiányzik.

Révai:

A szökött jobbágy-komplexum nem megy. Itt lázadók vannak, akik elviszik a lovat. Nem problémakör a „szökött jobbágy”.

Illyés:

A könyv dinamikus és drámaibb lett így. A jobbágy és az ur közötti viszony pl. úgy vetődött fel akkor, hogy ha szekéren viszi az urat kiteheti-e a kocsiból. A könyv, azt merném mondani „kazán környéki” lett, (a) millió oroszos, mi pedig közelebb vagyunk Bécs-

hez. A film dinamikája rengeteget nyert, felvetődik az a követelmény, hogy megint alakokat tegyenek félre. Lelkesítő a forma. A csatajelenetet olvasva egészséges magyar so[v]inizmus fogott el. A „kard ki kard” érzése tetszik, a változtatást örömmel csinálom, bár sajnálom a 200–300 oldalt.

Révai:

Nem vezett el a 200–300 oldal, összegyűjtött műveiben benne lesz.

Illyés:

Összegyűjtött műveimre nem adok semmit

Révai:

Ez az Illyés kezd demokratizálódni. Ami az atmoszférát illeti, azt hiszem az a meglátás, hogy a XVIII.⁷ század közepének magyar levegője nem érződik. A szökött jobbágy hazafias jobbágy. Katona akar lenni és viszi a lovakat Kossuth szavára, ezért lóköltőként üldözik. Most pedig térjünk rá az alapkérdésekre.

Petőfi egyenrangú félként felkerült Bem mellé és kb. 50–50%-ig mindkettő főhős, megfelel-e a történelmi igazságnak, ahogyan ma látjuk őket. Azelőtt is felmerült ennek szükségessége. Hol a költő a filmből? – volt a kérdés – és Nádasdi szerint akkor ennek ábrázolása nehéz, mert féltő, hogy melodráma lesz és a nézőknek nem ad illuziót. A könyv mostani helyzete megmutatja, hogy ez nem igaz, meg lehet mutatni anélkül, hogy a kard és a lant összeütközne. Anélkül, hogy eltakarná a költő a harcos forradalmi politikust. Az új variáns tehát pluszt jelent. A költőt látni egységben a forradalmárral. Először Petőfi statiszta volt. A harmadik variáns tehát ezért történt. Visszamentünk a szeptemberi napokra, kiéleztük, hogy Petőfi nős legyen, baloldali vezető politikus, ez így feltétlenül helyes.

○ Kételyeim a következőkre vonatkoznak:

- 1.) A szökött jobbágy-komplexum.⁸
- 2.) Kossuth alakja.

Svehát⁹ kidolgozása olyan legyen, hogy érezni lehessen minden későbbit. A könyv helyes dramaturgiai jelleget kap így, ezért hogy Kossuth nagyságát aláhuzzuk. Azzal kerülhetjük el, hogy egy film-

ben, amely 1848-al foglalkozik, nem süllyed Kossuth statisztává. Ő 1848 történelmének fő figurája. Ez a megoldás, amely kiemeli ezt anélkül, hogy a film főhőse legyen Kossuth. Ez történelmileg is helyes. Mégis Kossuth szociálisan a levegőben lóg. A film azt mondja, hogy a nép szemben állt a földesurakkal, az életben is a hadseregben is. A tisztek Görgey pártján voltak, néhány tiszt rendes ugyan, de szcenikailag ez nincs aláhuzva. Ez azt jelenti, hogy ahogy a nemesség teljesen a forradalom ellen volt, úgy a tisztek is és a nép, élén Petőfivel és egy idegen tábornokkal viszi a forradalmat, a nemesek és tisztek ellen. Ez így nem lehetséges. Szárazberki háttérbe tolása érthető, de tulságosan sikerült. A különbség a nép fia és a nemesség között. Szárazberki szerepe a birtokos réteg kettőssége kedvéért sikerült a könyvben.¹⁰ Kossuth szociális támasza ez a márciusi ifjúság, amely polgári nemesi intelligencia. Így Szárazberki nem világos, sematikus figura lett és ez visszahathat az atmoszférára.

A nemzetgyűlés szerepe is kidolgozatlan. Pesten és Debrecenben csak a béke-párt látszik, a baloldal csak kisebbség a könyv szerint, pedig szeptemberben többség volt és Kossuth támaszkodott erre Debrecenben. Csak harcok után lett többség a békepárt, amely nem mert a szabadságharc ellen fordulni. A könyv szerint a nemzetgyűlés többsége ellenforradalmi. Így Kossuth lóg a levegőben. Az egész ügy modernizálva van. Az öreg Szárazberki ugyan jó. A Pilvaxban Petőfi mögött csak a nép van már (Gyurka) persze a márciusi gyűlésen. (Flamingók) A kormányban rendőrminisztert adtak. Ez is modern szemmel nézése az akkori történelemnek. Jó a versek keletkezése, megmutatása is sikerült, de a dinamikus veszély érezhető. Pl. megszületik a fia, örül, s ez alkalom forradalmi vers elmondására. Azt hiszem ez így nem jó. A fiában a népet látja, de ez itt nincs lélektanilag indokolva, A Sveháki¹¹ vers jó, az lehetséges, de a világ Szabadság vers nem jön ki jól. Nem érezhető, hogy emlékezés egy-két évvel előbbi versre. Vigyázni kell, a szép megoldás ne legyen gikszer. Gyurka miért bácsizza Petőfit. Bátyámozni kellene. Bem alakjánál hallatlan fontos, hogy az legyen, aki: egy forradalmár tábornok, olyan vezető hadvezér, akinek erdélyi had-

járata döntő az egész forradalmi hadjárat menetében. Ez biztosította a debreceni kormány létezését, de hogy ez döntő jelentőségű, Kossuth látta, azért küldte oda, mert Ő már látta ennek fontosságát. Ezt meg kell mutatni.

Nádasdi:

Erre gondoltunk és negatív figurával mondtuk el és erre reflektor-fényt adunk.

Illyés:

A közönség ezt hallani fogja és tudja, hogy fontos. Van a belső szerkezetnek is kifejező ereje.

Révai:

Marx szeptember után mondotta azokat a szavakat, amelyeket a könyv idéz. Itt téltre tették, és Bemre vonatkoztatjuk pedig Marx Kossuthra tette az idézett megjegyzéseket, amikor elindult a harc. Kár volna változtatni ezen, mert kitünő, felemeli az egész anyagot.

Pudovkin:

Nem akartunk változtatni a könyvön. Az elvi alap amit lefektetünk követte előző megegyezésünket. A két hős problémájában Hegyivel kezdtük a megbeszélést, kerestük filmeszközökkel való megoldását. Petőfi és Bem a hadvezér egyet mondanak, de Petőfi a költő nyelvén, általános igazságként, Bem pedig konkrétan, katonai nyelven. Így megfelelő egység keletkezik a kettő között és megfelelő egyensúly. Petőfi a magyar nép képviselője megelőzi Bemét, így lehet alap az egyensúly[ly]ra.

Amikor általános kérdésekről van szó, figyelmesen kell analizálni rendezőileg a könyvet, amelyről szó van. Mi nem mint az Illyés könyv kritikáját, hanem mint anyagot analizáltuk. Egy sor javaslat így ez a rendezői kulcs, meghatározott logikai keretben a rendező szempontjából. Mi fontos a rendező számára a filmben. A filmnek aránylag nem nagy a tartalma.

Az író boldog ember[:] kitar és összevon. A szegény rendező a gazdaságosság nyomása alatt áll. Mindent el kell mondani kevés helyen. Ezért kell a dramaturgiai logikus sor, amely a legfontosabbakat mondja el csupán. Ezért írta meg a rendező a forgatókönyv-

kulcsot, megvizsgálta mi a legfontosabb, megalkotta a jelenetek kulcsát, néha nem is szavakban. El van rejtve a fő hajtóerő a jelenetekben. Pl. Svehák¹² esete. Hogyan dolgoztuk ki, hogy mi dramaturgiailag a legfontosabb. A hadsereg telítve van támadó kedvvel. Görgei gyülevész hadnak tartja. Ez volt a kulcs a két jelenethez. Olyan megoldás kell, hogy a felszerelés hiányát nem is vesszük észre és ideális nagyszerű forradalmi hadseregnek tartjuk. A néző azt látja, hogy Görgei ezt a nagyszerű forradalmi hadsereget árulta el. Nem is fontos már Görgei parancsa, de a néző azt mondja magában, ilyen emberekről mondja azt, hogy csürhe. Hiszen Görgei akkor áruló. Ez a rendezői kulcs. Nem is javítottuk a jeleneteket csak megkerestük a jelenetek kulcsát, az atmoszférát, a színészt. Ilyen kulcsokat állítottunk fel az egész forgatókönyv mentén. Megnéztük az összes jeleneteket, kiemeltük azt, ami rendezőileg fontos. A forgatókönyv dramaturgiája csak akkor bontakozik ki eléggé a vásznon. Másként van ez mint a színháznál. Feszültség a vásznon csak akkor lesz, ha minden jelenet vége egy lökést ad a következő jelenet kezdetének és így tovább. Pl. az a kérdés a jelenetben, felakasztanak-e valakit vagy se. Minden jelenet befejezetlen legyen és a néző várja a folytatást, vagy a jelenetet. A színházban lehetséges olyan jelenet, amely belsejében hordja az önálló fejlődést és jön a következő önálló jelenet. A filmben ez nem helyes és nem is hasznos, mert elveszithetjük a film dinamikáját. Szeretnék emlékeztetni arra, hogy a Gyarmat a föld alatt¹⁰ c. filmben a beteg mérnökhöz jön az amerikai igazgató, hogy újra kezébe vegye az ügyeket. Amikor meghallgatja az igazgatót, dühösen rákiabál, takarodjon. Az igazgató elmegy, a többiek gratulálnak, kezet fognak a mérnökkel. A kézfogást ki kellett vágni a filmből, pedig csak 3 méter. De pontot tett egy gondolatsorra, amelyre szükség volt a filmben, hogy újra dinamikus legyen a film. A film nem gőzgép, amelynek tolatyujja ideoda csap, hanem benzinmotor. A magunk számára való rendezői elképzelés során sok olyan javaslat született, hogy néha egyes jeleneteket össze kell hozni, vagy áthelyezni, néha egymásba fonódást kell kezdeni, vagy befejezni, hogy a lökések, a dinamika meg le-

gyen. Ez csak javaslat, amit Illyés elvtárs hallott, úgy ahogyan a szerződésünk szól. Azt kérte, adjunk konkrét anyagot. Most itt az anyag, a javaslat, a művészi formában, a gondolati., logikus, a forma szerint filmszerű és dramaturgiai fejlődésében. A liraiság Nádasdytól függ. A film költői kell hogy legyen. Ez törvényszerű. Nádasdy zenei kultúrája ezt nagyon fogja segíteni együtt a zeneszerzővel. Egyes jelenetekben máris benne van a zene magva. Így látom.

Van olyan rész, amelynél ellent kell mondanom Révai elvtársnak és Illyés elvtársnak. Ez a történelmi hűség fokának kérdése. A történelmi atmoszféra helyességének kihatási foka. Egyetértek abban, hogy nem szabad a márt átvinni a múltba, ahogy ezt a marxizmus tanítja. Nem szabad megengedni, hogy úgy gondolkozzanak a régiek, ahogy nem gondolkozhattak, de az akkori eseményeket analizálva a mai viszonyokhoz képest kell állástfoglalni. Az analízis eredményeképpen megengedhető és néha szükséges az alapvető erők világossá tétele, hogy a néző feltétlenül kiolvashassa a történelmi igazságot. Itt a nemesség és parasztság viszonyáról van szó. Úgy látom voltak akkor paraszti felkelések, akasztófák, amelyeken parasztok lógtak. Lirikus és békés tenni a viszonyt a nemességgel nem lehet. Nem volt az ország persze csupa akasztófa. Ezzel vádoltak az előbb, hogy az atmoszféra kazáni. Persze nem voltak olyan vad földesurak, akik halálra üzik a jobbágyokat, mint nálunk. De általános elvi oldalról nézve, a jobbágy és földesur ellentéte biztosan létezett, milyen fokban mutatjuk be ezt, ez a kérdés. Erre a kérdésre, a bemutatás fokának kérdésére megoldás szerintem a következő: mai szempontból tekintve az ellentétek bemutatását addig kell elvinni, hogy a néző világosan lássa: a földesur bármennyire forradalmár, bármennyire hive a függetlenségi harcnak, amit diktáltak a saját osztályérdekei is, mégis teljesen nem érthette meg, hogy a parasztság csak a maga módján érdekelt a forradalomban. Petőfi a kivétel, azért helyes élesen elválasztani Petőfit Szárazberkitől. (Révai: De elválasztották a márciusi ijuságtól is.) A parlamentben a Béke Párt volt, Petőfi egyedül maradt. (Révai: a forradalom ekkor kezdődött!) Egy je-

lenet már zeneileg mutatja a márciusi ifjakat, amikor még együtt vannak. A 12 pontot olvassák. Hallottam egy Jókai-anekdotáról, amelyben az van, hogy mentek az utcán, esett az eső, kinyitották az esernyőjüket. Jókai megjegyezte, hogy mit csinálnak akkor, ha golyók esnek, mire elzárták az esernyőt és úgy mentek tovább az esőben. Ez a rész olyan, mint egy rövid prolog, mint zeneileg az Egmond[t]-nyitány. Mutatja Petőfit az összeforrott körben, de a nézőnek világosan látnia kell, hogy ezek szétmennek, elválnak és Petőfi egyedül marad, új kérdések, sok gond előtt. A filmben a nézőnek nem adunk időt gondolkodni. Nem olyan ez, mint a könyvnel, hogy félreteszi, gondolkodik, előveszi és így tovább. A film gyorsan változó cselekményeket ad és itt, hangsúlyozom, nincs ideje a nézőnek gondolkodni. Ha a néző ismeri is a történelmet, a tömeg nem tud mindent. Ha megjelenik egy figura, amelynek ismeretét a film megköveteli, az esemény motiválása akkor nem lehet a filmben, csak a történelemben. A filmben nem lehet mindent motiválni, csak nagyon ismert esetekben. A filmben a motiválásra sokféle javaslatunk van, pl. Gergely esetében, akit már az elejétől motiválunk, megmutatjuk meghatározott jellemét.

III[y]lés:

Már Tihanyban megmondtam, hogy a terület az övék, nem tudom elképzelni, milyen lesz a megvalósítás. Fordításra adom gondolataimat kazáni nyelvre. (Révai: film-nyelvre). Bizom a tehetségükben. A bemutatásnál ők vizsgáznak. A film alapvető kérdéseit megoldották. Beletették a dinamizmust, de lényeges árnyalatok estek áldozatul, pl. Sveháknál,¹⁴ fejszével vágta ott, ahol lombfűrészszel kellett volna. Sveháknál¹⁵ ábrázoltak támadni kész hadsereget, amely meg akarta rohanni Bécset, szemben az áruló Görgeivel. A nemzeti függetlenséget, amely itt eldőlt, jobban képviselte a nemesség, mint a parasztság. Még nem látták a helyzetet, még nem volt politikai tudatuk. Nem látták, hogy a gazdasági függetlenséget megelőzi a nemzeti függetlenség. Az egyik nemesi szárny Kossuth vezetésével képviselte azt, hogy a nemzeti függetlenség a döntő fontosságú, a másik szárny visszariadt, mert látta,

hogy túl nagy a tét. Sveháknál¹⁶ csak a parasztság forradalmi és ellentét csak a parasztság és a nemesség között van a könyv szerint.

Pudovkin:

A rendező számára meg kell találni az apavető érzelmi kulcsot, ezért kellett a fejsze, a parasztság forradalmi ereje nélkül nem lenne dráma, csak viták.

Illyés:

Ige, de levágjuk Kossuth fejét a fejszével. Kossuth halott figura lesz. Ha nem is felel meg a történelmi sorrendnek időben a sveháki¹⁷ helyzet, mégis meg kell hagyni, de meg kell mutatni a tisztek közötti bomlást, a dekabristákat, ezt a kazáni patr[i]otának mondom, kell a nemesi hazafi, kell a nemesi forradalmár megmutatása.

Pudovkin:

A baltával nem a scenáriumot vágjuk, hanem a drámai építményt.

Illyés:

Meg kell mutatni Kossuthot, a másik szárnyat, ez az író dolga. Itt a forradalmi nemesség, amely együtt akar menni a hadsereggel, hogy üssön Bécsnél a magyar függetlenség érdekében és a másik szárny Görgei vezetésével, aki ez ellen van. Van egy csodálatos hadsereg, amely kész megvalósítani az első csoport tervét és a vita borzalmas folytatást vesz, elvész a nagy történelmi pillanat.

Révai:

Svehák¹⁸ után nincs vége a harcnak, jön egy hatalmas felemelkedés.

Illyés:

Van küzdelem a nemesség megnyerésére. Nincs rejtélyes kulcs, van egy nemzet, amely harcol a függetlenségéért. Nem reped szét, csak repedni kezd. Kossuth az, aki egybe akarja tartani, Görgei, aki tágítja a repedést. Így ez rendben van, mert drámai feszültséget ad és így igazság.

Pudovkin:

A reális helyzet nem a nemzet egysége, nem volna helyes ezt ábrázolni. Az osztályellentétek meg voltak és ezeket a nézőnek látni

kell. Látni kell, hogy a nemzet haladó része harcolt a nemzeti függetlenségért. De ezt nem beszédben kell látni, ezt a helyzet mutatja meg. Itt győzött Görgei határozata, az, hogy ez a hadsereg csűrhe. Ugyanakkor a néző látja, mit jelentett, hogy a nemesség lemondott a népi támaszról, viszont Bem, aki látta ennek a népi támasznak erejét, győzött. Így ad tézist a győzőben és így lesz antitézis az áruló Görgei. Ez Svehák¹⁹ tanulsága.

Révai:

Nincs nagy ellentét itt. A hős Petőfi és Bem. Ez nem véletlen és nem Kossuth a hős. Önmagában ez már azt jelenti, hogy mai szemmel nézzük 1848-at, a mai forradalmár marxista szemével. Ez magyarázat és nem egyszerű visszaadás. Persze ez nem 1848-as krónika, hanem film, amely a népünket ma neveli, mégis van ellentét. 1848-ban ami nagy volt, magában hordta azt, ami 1848 gyengéje volt. A nemesség egy része, akiket Kossuth képviselt, a nép nyomására bizonyos plebejus tömegek nyomására és pedig a március 15-i események, a reformkormány és a kapitalista fejlődés nyomására elsősorban hajlandó volt fegyverrel harcolni a nemzeti függetlenségért. Kossuth nagysága éppen az volt, hogy a parasztságot buzdította erre már Svehák²⁰ előtt. Kossuth már ekkor toborzó volt, ha ez nem lenne, nem lenne Kossuth a mi hősünk. Ugyanaz a nemesség a másik nagy kérdésben, a parasztság, a föld kérdésében nem volt radikális, sőt reakciós volt. Itt Petőfi képviselte a forradalmat. Ezt kell megrajzolni anélkül, hogy kimondanánk, a függetlenségi harc akkor győz, ha a nép szociális felszabadulásával összehangolt. Mi tiszteljük őket, bárhogy hibáztak. Ez benne van a könyvben, hiszen a hős Petőfi és nem Bem. Az elkészült rendezői kulcsban a nemesség szőröstől-bőröstől reakciós. Nálunk ez a nemesség ellentmondásos. Meg kell mutatni, hogyan harcolt a Habsburgok ellen és nem elégitette ki a parasztságot. Mert így a könyv szerint elvész a szabadságharc. Nem kell ezt feltétlenül a fiatal Szárazberkivel ábrázolni. Petőfi és Szárazberki két világ, egy óriási és egy kis alak.

Pudovkin:

Tényleg baltával álltunk neki. Szárazberki és Bem a könyv egy

jelenetében együtt vannak. Megmutatjuk, mit lát ez és mit lát az, hogyan látják a magyar népet. Rendezőileg jelöltük meg a színészi játékot, hogy a néző megérthesse azt, hogy ezek kétféleképpen néznek, Szárazberki nem látja azt, amit Bem lát, nem nézi le a népet, csak nem látja.

Révai:

Nem teszek javaslatot művészileg, ez a maguk dolga. Az 1848-as forradalom értékelése körül volt egy baloldali áramlat, amelyet marxisták is képviseltek és a narodnyik vonal, amelyből Illyés jött. Ők lebecsülték Kossuthot, egy fazékba dobták a Békepárttal és az ellenforradalommal. Szerintük az egész függetlenségi harc nem ért semmit, azoknak a parasztnak volt igaza, akik parasztháborút akartak a nemesség hátában. (Illyés: Ezt kellett volna.) Szerintük Kossuth nem törődött a paraszttal. Ha ez benne marad a könyvben, és a filmben, nem neveljük helyesen a népet. Rákóczi 150 évvel ezelőtt kövér nagybirtokos volt, aki nem látta a parasztkérdést. Ha filmet csinálnánk róla, nem így ábrázolnánk, mint politikus kell ábrázolnunk, nem mint hisztórikusnak. A nézőknek azt kell érezni: ezek derék emberek voltak, de mi még jobbak vagyunk, mert mi a nemzeti függetlenséget összekötjük a szociális felszabadítással.

Pudovkin:

A művészi alkotás hatalmas ereje a költőiesítés. A könyv művészileg fogalmasít. A fiatal Szárazberki olyan költői romantikus, hogy harmadik hős lett. Természetes, színes, érdekes, költői figura, olyan színekkel, hogy el kellett sötétíteni, hogy a megfelelő helyre kerüljön, mert arról az oldalról volt aláhúzza, amely meghamisítja szerepét. Kossuthnál más a helyzet. Szeretném indokolni a rendezői javaslatokat. A motiválás[t] az egyes jeleneteknél és a kulcs kapcsolatait. (Révai: a filmben a rendező társszerző, ebbe bele kell nyugodni.) Mitől félek? Attól, hogy a történelmi pontok kedvéért fontos momentumok, amelyből megérthető a forradalom lényege, a marxista analízis értelmében, hogy ilyen momentumok ne maradjanak el. Ha megengedem azt, hogy amit Petőfi megértett, Szárazberki is megértette, ez összezavarja a könyvet, a filmet és marxista

szempontból megzavar, összezavarja Petőfit és a nemességet. (Illyés: a nemesség vezetője a nemzeti szabadságharcnak.) De a nemzeti harcban elvesztették, eldobták a parasztságot. Ma ezt meg kell éreztetni.

Ez film és nem magyarázat, megfelelő érzelmi viszonyoknak kell fellépni a nézőnél, nemcsak megértenie kell, hogy a nemesség tévedett, hanem el is kell ítélnie ezt a tévedést. Kossuthnál a művészi fogás a könyvben, függetlenül a szav[aj]ítól, cselekedetei tartalmától, megkapja a nagyságát.

Révai:

Az ötlet Svehákkal²¹ alapján jó, bár a parasztság érettségének nem felel meg. A tisztikar a töl[t]ésen megy, a parasztok lenn. Felhivom a figyelmet Nagy Sándor ezredesre, aki mint a történelemből ismerjük, következetes ellenfele volt Görgeynek. Szerepeltetni lehetne, őt agyonhallgatták a történetirók, pedig szép katona figura, igazi republikánus nemes, következetes ember, aki támogatja Kossuthot. Szerepeltetni lehetne anélkül, hogy elterelnénk a figyelmet Görgeyről és a népről, tehát vele megmutatnánk Kossuth táborát és a nemesi szárnyat.

Illyés:

Az eredeti könyvben ennél a jelenetnél egy pár tiszt átszökik az osztrákokhoz, egy rész azonban lemege a töltésről a parasztokhoz.

Révai:

Ezt meg kell tartani.

Pudovkin:

Fontos elvek az írónál és a rendezőnél a logikai szükségszerűség leírása a kulcsban. A kölcsönös tisztelet egymás alkotó munkája iránt megadja a lehetőséget a jó megoldásokra.

Nádasdy:

Felvetném a vázlatos Kossuth jelenetet. Egyik Bimmel, a második Debrecenben.

Révai:

Nem a kormánynak jelent és nem a nemzetgyűlésnek, ezt majd ki kell javítani.

Nádasdy:

Itt is meg lehetne mutatni Kossuth táborát. Ez a vitából kijön, a kulcsok fejszecsapásokkal való kivágása nem tette ezt lehetővé. Ez mint irodalmi műfaj kezdetleges. Nem tudtuk mi a fontos, még mi kerüljön bele. Dramaturgiailag is használ a filmnek, hogy van Kossuthnak háttere. Pl. Nagy Sándor lemegy a tömeg közé. A rendezői kulcs persze sokszor baltavágással készült, tul lő a célon. Egyedül Petőfi nem hihető e jelenetben. Ha többen mennek a tömeg közé, hihetőbb a megoldás és rendezőileg is könnyebb lesz.

Illyés:

Van még kérdés itt. Pl. a nemesség biedermeier²² levegője. Pudovkin szerint Petőfi romantikus népfí, aki a nép közt megy. Tudni kell azt, hogy Petőfi kávéházban írta a verseit. (Révai: de miután a nép közt élt sokáig). Ezek az ifjak intellektüellek, akik befűzött nőkbe szerelmesek.

Nádasdy:

E kor külsőségei a nőkön [a krinolin] olyan idillt jelent önmagában a szemnek, hogy a rendezőnek hallatlanul nehéz a környezetből a lényegét kihozni. A biedermeier²³ levegő meg lesz, mert szép butor, színes ruhák és színes film lesz, amely aláhuzza ezt és ez eltávolítja a történetet tőlünk. Meg van a veszélye annak, hogy nem érezzük a külsőségektől azt, hogy rólunk szól a történet.

Illyés:

Persze ezek kemény emberek a pacsulsi-szagu környezetben. Vannak intellektüellek, akik polgárok és beleegyeznének ebbe, de vannak köztük olyanok, amelyek ezt felismerik és többet akarnak építeni ennek ismeretében.

Révai:

Petőfi nem a puszták fia, hanem városi forradalmár.

Nádasdy:

Túl sok a p[a]lota-terem, a nemzetgyűlés és kevés a paraszti jelenet. Még vulgarizálás árán is meg kell mutatni a feszült erőket. A biedermeier²⁴ környezet olyan hamis varázst adhat, ami ellen dolgozni kell. Az ellenkező veszély kisebb. Hiszen a ruha, a színek, a

viselkedés áthuz abba a veszélybe, hogy a közönség vágyakozik a régi kor után és nem itéli meg azt.

Illyés:

A Rózsa Sándorban, Móricz könyvében nyomorult réteg a nép, csizma nélkül, ruhátlanul nők, koldusok szerepelnek és a parasztfelkelés igénye kel fel az emberben. Felvetődik az, miért nem ölték meg a honvédtiszteket és én ettől félek. Ez már polgárság itt. És ha állatszerű parasztot, véres elnyomottságot ábrázolunk, az lesz a néző gondolata, miért nem megy a parasztság a tisztnek.

Pudovkin:

Sveháknál²⁵ nehéz a helyzet a hadjárat során. Mégis csupa harci tűz a nép. Szeretnék még egy jelenetre visszatérni. Arra a versre, amelyet Petőfi fia születésekor mond el, az „Akasszátok fel a királyokat” c. versre. Szeretném elmagyarázni, hogy hogyan dolgoztuk ki ezt a jelenetet. Petőfi azt mondaná: Akasszátok fel a királyokat, Görgey azt mondaná, akasszátok fel a republikánusokat. Megpróbáltuk elképzelni pszichológiailag. Ilyen viharos jelentnél, fia születésekor egy olyan izgalom után, amikor nem tudta, hogy mi lesz vele, mit vált ki. Amikor együtt marad Juliával, milyen költői hullám tör fel benne és kerülhet fel benne fia látására, amikor megjelenik előtte fia, és mögötte a jövő és ő úgy látja fiát, mint aki a jövőben él majd. Beszélget a fiával, Juliával, lírai jelenet a jövőből és elmondja, hogyan fog élni majd a fia, milyen lesz a jövő, amit ki akar harcolni a fiának, a királyok nélküli jövőt. Ez felmerülhet benne.

Illyés:

Ehhez színész kell, de ilyen nincs. Ezt dialogussal nem lehet megoldani, ez színészi játék kérdése, az alkotói képzelet kérdése. Egyébként meg kell mondani, hogy Petőfi fia 3 héttel előbb született Debrecenben és ahhoz, hogy ez a jelenet megtörténhessen, orvosilag be kellett volna avatkozni.

Pudovkin:

Ez megengedhető. A Nachimov²⁶ c. film komoly kritikát kapott a történelmi igazság megsértése miatt, de nem azért, mert Nachimov és Kornijilov találkoztak. Nachimov és Kornijilov találkoznak a film-

ben, mégis megcsináltuk, pedig nem is találkoznak, Nachimov a tengeren volt akkor. Ez véletlen. Ha megtörtént volna a találkozó és a két ember jelleme ismeretében ez lett volna a valóság és hogy nem találkoztak, az a véletlen.

Nádasdy:

Felveti a Pilvax-jelenetet, amely bemutatja Petőfi elmagányosodását, azt, hogy a márciusi ifjak „büróba” mentek. Ha egy rövid filmben ilyen aszinkron dolgot mutatunk be, ahhoz sürgetni kell az eseményeket. (Révai: Nyári, akit ábrázolnak, öreg ebben az időben, nem lehetett Pilvax és társa Petőfinek.) Meg kell mutatni, hogy Petőfi bemegy a kávéházba. Társakat és zsibongást vár és üres asztal mered rá. Jönnek a Pilvax felé, Petőfi örül, találgatja kivel találkozik, kinek mit mond, a közönség egy vele és a magány szíven vágja. Így lesz Bimmel való találkozása érzelmi öröm.

Illyés:

Igy tanulságosan kizsigerelődött az emberi elem, a lira, az emberiesítés. Aniko történetére gondol Gergellyel.

Ez film és nem magyarázat, megfelelő érzelmi viszonyoknak kell fellépni a nézőnél, nemcsak megértenie kell, hogy a nemesség tévedett, hanem el is kell itélnie ezt a tévedést. Kossuthnál a művészi fogás a könyvben, függetlenül a szavaitól, cselekedetei tartalmától, megkapja a nagyságát. (...) ²⁷

[Pudovkin:] (...)

A lángoló Petőfi, aki úgy fordul Bemhez, hogy a fia akarok lenni. Nem külső pátosz van Petőfiben, hanem most születő, új romantika. Az a jó, hogy Nádasdy zeneileg érzi, szinte dirigálja. Ez a téma vágna az én stílusomhoz. Nachimov is költői lett. A csata a matrozok és angolok között fantasztikus elemekkel ment. A csatajelenetben, mint az óriások ugrálnak, olyan dol[g]okat végeznek, amelyeket csak óriások csinálhatnak. Mégis belevettem a filmbe és a néző nem veszi észre, hogy nem valóságos.

Illyés:

Felvetem azt a problémát, hogy milyen ennek a két embernek, Petőfinek és Bemnek az érzelmi közössége. Nem beteges ez, a forro

kapcsolat a két férfi között (Révai: Az apa és fiú viszonya egészséges emberi kapcsolat.)

Pudovkin:

Ez a forró érzelmi kapcsolat Petőfiből ered. Petőfi természetéből kifolyólag költőiesítette Bemet, előtte Bem az ideális ember, aki a gyakorlatban azt csinálja, amit ő megálmodott. Bem már reális, aki érti, hogy mi van köztük, nem kitörésszerű az ő szeretete, gyönyörködik benne, hisz neki, értékeli a segítségét, az apa helyzete ez a fiához, nem lenézés, hanem az idősebb gyönyörködő szeretete. Petőfi meg ég.

Illyés:

Bem gyomorhajos, de ez mellékes, slamos, elhanyagolt, piszkos, nem ad m[ag]ára, borotvátlan, de tisztjei ragyogjanak, szép fiúk legyenek. Bem gyönyörködött az emberekben. Ütközet előtt agyonlövettet három embert, hogy fegyelem legyen.

Pudovkin:

A színésznek ezt feltétlenül tudnia kell. Nachimovról is elbeszéltek ezeket, amikor megérkezett Szevasztopolba, körülvették az öreg matrozok, pénzt osztott neki, elragadott ez a vonás, játszottam vele. És mi történt: a parancsnokból atyáskodó öreg ember, más jellem lett. Bem lelövet egy csata előtt embereket, Nachimov is akasztott embereket. Ha kiemelem azt, hogy jó papa lesz, nem hisznek benne, mint katonában. Ezt a hibát követtem el a film első, megkritizált változatánál. Petőfi belsőleg gyönyörködik, beszél. A színész tudja ezt, ez ne legyen a filmben. Petőfi repül Bemhez, már szinte szerelmes, mert Bem odaadta a földet a parasztoknak, már nincsen benne kétely és minden nap jobban rajong. Meggyőződött, hogy Bem olyan ember, akiről álmodott. Hogy Bem hogyan olvad fel, hogyan hisz Petőfiben, a színésznek segíteni kell a dologban.

Illyés:

Bem nem tudott beszélni, szégyenlős volt és egy alkalommal, mikor diszkardot adtak át neki, eltűnt az ünnepélyről.

Pudovkin:

Ez hallatlan fontos a színész számára. Ezt a vonását feltétlenül

ismernie kell majd.

Illyés:

Amikor a csata elkezdődött, akkor éledt fel Bem.

Pudovkin:

Ez is legyen benne a filmben. Lehet, hogy Bem első találkozássukkor még száraz.

Illyés:

Petőfi, amikor tréfál, olyan medve, aki nyitott körömmel cirógat. A tréfálkozása szinte sért.

Pudovkin:

Mikor Petőfi a parasztokkal és katonákkal beszél, hisznek neki, csak a költői deklamációval ez nem lesz igaz. Költői erő kell és színészi erő, hogy ezt éreztesse.

Illyés:

Koldusiák volt, a nép tartotta. Ezért van kapcsolata a néppel. Petőfi örül, ha parasztot lát, fiatalsága feléled. Hetekig barangolt ifju korában és tele van reménnyel, ahogy a parasztok fogadták.

Pudovkin:

A színészeknek meg kell találni az alkotás vonalát. Óriási színészi feladat Szárazberki és Bem együttes utjának ábrázolása. Szárazberki tud beszélni, pénzt ad az embereknek, de Bem egészen más.

Illyés:

Szárazberki forradalmi, de kedves fiu, a lányok szeretik. Amikor megérkeznek valahova, természetes számára, hogy a kastélyba hajt. Mindent odaad a népnek, csak a szívét nem.

Révai:

Nemcsak a jellembeli érdekességet értsük meg a színészekkel. Ez csak akkor lehet hatásos, ha már értik a történelmi igazságot, ha tudják, Bem forradalmár, hadvezér, ha tudják, hogy Petőfi forradalmi költő.

Pudovkin:

Révai elvtárs Sztanislavszkij védője.

Révai:

Itt kell elkezdni Sztanislavszkij módszerrel Magyarországon.

Ez vagy remekmű lesz, vagy semmi. Nádasdy vagy főrendházi tag lesz, vagy felakasztjuk. Fontos a zeneszerző kérdése. Azt hiszem, Kodálynak ez nem való. Bus zenét csinál. Népdal is kevés kell. Ide szimfónia kell, mert szimfonikus a felépítés. Ez is szintétikus művészet. Szirtes jó Petőfi lehetne.

Pudovkin:

Kérdés, hogy Szirtes megérti-e ezt. Petőfi nem népi forradalmár. Azt hiszem, meg kellene próbálni Szirtessel.

Nádasdy:

Szirtesben sokkal több van, mint amit eddig kihoztunk belőle. Nekem volt egy tervem vele, hogy legyen Rómeo. Láttam egy vizsgadarabban, az Elektrában, ahol kitűnő volt és óriási meglepetés. Szirtesben van olyan, ami alkatilag Petőfi, csak hosszú előkészítés kell.

Pudovkin:

Először Petőfi-verseket próbáljon.

Nádasdy:

Pucher tábornok Somlay legyen. Mutassuk meg egy nagy színiésszel Bemnek ezt a tekintélyes, nagy ellenfelét.

Illyés:

Nagy, tekintélyes katona volt, erdélyi nemes. Julia Ferrari lehetne, alkatilag megfelel ennek és Ferráriban van érzék ahhoz, hogy ezt a szerepet eljátszhassa.

Révai:²⁸

Az értekezlet végén megállapíthatjuk, hogy nagy vonalakban megegyeztünk, most azonnal hozzá kell látni a munkához és az irói munkával párhuzamosan azonnal meg kell kezdeni a legszélesebb szervezési munkát. Az értekezletet bezárom.

*Beszélgetés Pudovkin elvtárrsal
a „Bem és Petőfi” c. film ügyében
(1951. augusztus 1.)*

A szervezési kérdések fontossá váltak. Nadasdi elvtárs tehetséges rendező, aki magas művészi fokon tudja majd megrendezni a filmet, de színházból jött és lehetnek olyan munkaszervezési kérdések, amelyeket még nem láthat tisztán. E mellett a film olyan, amilyen magyar viszonyok között még nem készült: a munka mennyisége szempontjából is és fontos a mindennapi segítség a szervezés részéről is. A gyár vezetőinek nemcsak segíteni kell Nadasdit, hanem sokszor helyette is kell szervezési kérdéseket megoldani, mert neki kevés a gyakorlata. A régi szcenáriumban sok a hiba, és Nadasdi nagy munkát végzett, a hibák nagy részét ki is javította. Most az egész forgatókönyv minden jelenetét, azok rendezői megfogalmazását megcsinálta Nadasdi, az összes jelenetet végig analizálta, hogy világos legyen a dramaturgiai fejlődés, az egyes alakok, szereplők jellege. Kiderült, hogy a hibák kijavítására be kell állítani új jeleneteket, sok jelenet kimaradt, sok átdolgozásra szorul és további fejlesztést követel. A szcenárium új formája most került befejezésre, amely tulajdonképpen egy forgatókönyv-vázlat a tartalom megfelelő kifejtésével, dialogusok nélkül. Ha a minisztérium elfogadja ezt az átalakított forgatókönyv-vázlatot, azonnal hozzá kell látni a javításhoz, dialogusok elkészítéséhez, tehát nagy írói munka következik. Nadasdi fél, hogy ilyen gyorsan Illyés nem tud végezni, pedig a kezdeti időpontja nagy fontosságú kérdés. A forgatókönyv átvizsgálására Nadasdi 3 hónapot szán. Ha ez tényleg 3 hónap és ezután kezdődik az előkészület, akkor a film forgatása csak tavasszal kezdődhetik. Ez annyit jelent, hogy miután a filmben sok a téli jelenet, így az egész film elkészítése 2 évet késett. A feladat az, hogy felhasználjuk a telet, azaz meg kell kezdeni a felvételeket decemberben. Néhány téli jelenetet javaslok hegyes vidéken forgatni, ahol a hó tovább áll és így akkor is készíthető téli jelenet, ha egyébként az olvadás az Alföldön már beállt. A filmben van egy sor őszi felvé-

tel, de ezen a téren kisebb a veszély, mert a gyakorlott filmes tavasszal is tud őszi felvételeket csinálni. Mi jellemzi ezt az időszakot? A csupasz fák, a vizes föld, az esőről mesterségesen kell úgy is gondoskodni, mindez meg van tavasszal is és bár tavasszal tiszta, ősszel borús az idő, mégis meg lehet csinálni tavasszal is az őszi felvételeket. A téli kezdéshez kell a forgatókönyv. E mellett sok előkészület kell, nagy statisztéria, hadistatisztéria, rengeteg kosztüm, régi fegyverek, ágyúk, sok díszlet, belső és külső egyaránt. Mindez nagy mennyiségű munkát jelent, sok idő kell az előkészítéshez, mert ha az előkészítő szakasz késik, akkor e miatt vész el az idő. A kosztümök varrása és elkészítése előtt szükség van a tervezésre, vázlatokra, tehát a művészi munkára.

Egyik legfontosabb kérdés a színész-kiválasztás. Főleg Bem és Petőfi alakja. Sürgősen meg kell keresni az erre alkalmas színészeket, ezekkel a színészekkel el kell kezdeni a próbákat. A próbákhoz nem fontos a teljes szerep, lehet akár különleges részlet is. A lényeg a főalakok jellegének, szerepének megtalálása. Az eddigi tapasztalat a statisztériánál az, hogy pl. ezer emberhez nem kell ezer ruha és fegyver, a legfontosabb az előtér, amelynek jól felöltözöttnek és fegyverzetten jól ellátottnak kell lennie, a háttér már kevesebb ruhában és fegyverrel kell, hogy rendelkezzen, itt már lehet makettet alkalmazni, a harmadik háttér pedig akár mai ruhákban is lehet, csak a szín fontos. A tervet jól meg kell csinálni a gazdaságosság alapján is. Hol kell tervezni, megrendelni, kell bizonyos tartalék s mindezt a kalkulációs munkát, a megfelelő előkészítési időt, az állami segítség megszervezését biztosítani kell. Ehhez olyan szervező ember beállítása szükséges, aki csak ezzel foglalkozik. Nádasdit úgy kell segíteni, hogy sok munkát vegyenek le a válláról. A szervezéstől kell mentesíteni. Ez a gyárvezetés feladata. Különleges foglalkozást kíván ez a film, mert teljesen új feladatokat vet fel. Fontos, hogy a gyártásvezető alaposan ismerkedjen meg az eddigi anyaggal, tervekkel. Először meg kell tudni az alapvető előkészületi munka határait, követelményeit. Utána következik a költségvetés részletes elkészítése, a megrendelések felosztása. A szcenárium-terv

elfogadása után a könyvből ki kell venni a statisztéria hadijeleneteit, főképpen *Svehát* és a finálé jeleneteit, amelyek a legnagyobbak. Ezt meg kell tenni, mielőtt a dialogusok készen lennének, mert az előkészületeket ezeknél kell indítani.

A harci jelenetek rendezésének technikája nem lehet ismert dolg Nádasi részére, nézzen meg tehát egy sor harci jelenetet és olyan filmeket, amelyek ilyenekkel foglalkoznak. Ilyenek pl. *Kutuzov*, *Nagy Péter*, *Szuvorov*, *Nachimov*, *Tűz és feketeg*, *Jégmezők lovagja* stb. A legszükségesebb részeket többször is nézze meg, ne vágóasztalon, inkább többször vásznon, hiszen legfontosabb a művészi benyomás, legyenek tehát kezeügyében a filmek, hogy sokszor láthassa.

Kell egy művész az egésznek a „képzőművészet” megformálásához, olyan valaki, aki felelős a történeti anyag gyűjtéséért és megtervezéséért, aki gyűjti a csataképeket ebből a korból, alakokat, rajzokat, emberek típusait a rendező számára. Erre képzőművész kell, különösen most, hogy tudjuk, hogy a film színes lesz. Kulturált művész kell, olyan, akit Nádasi szeret. Ez nemcsak dekorációs kérdés, hiszen sok külső felvétel lesz, egész utcákat kell felépíteni.

Fontos a színész kiválasztás és elsősorban Petőfit és Bemet kell hamar megtalálni. Nádast össze kell kötni a zeneszerzővel, akire igen fontos feladat vár. A zene nemcsak diszitó elem, hanem dramaturgiai szerepe is kell, hogy legyen a filmben. A zeneszerző tudjon gondolkodni a filmen, érlelni az anyagot, hogy a film alkotó részese lehessen. A scenárium hosszú, másfél filmre való anyag van benne. Törekedni kell arra, hogy a megfelelő mértékre kerüljön már a felvétel előtt, nehogy ollóval kelljen nekiállni a filmnek. Az átlagos filmek 3000 méter hosszúak, itt lehet kisebb kivételt tenni, de a meglévő anyag ehhez is hosszú. Fontos kérdés lenne a tempó, ami eddig nem vetődött fel és nem vetettük fel tudatosan, mert a forgatókönyv lábraállítás volt a fontos. Gondolni kell az összevonásra, kihagyásra. A feladat most az, hogy a forgatókönyv-irással párhuzamosan indítsák el az előkészületeket, mert különben a film decemberben nem indulhat. Az őszi felvételeket télen készítsék el

és tavasszal, mégpedig télen és tavasszal csak a külsőket, nyáron pedig az összes belső felvételeket.

A hadsereggel próbálni nem praktikus. Sohasem próbálnak az összes statisztériával. Egy felvételhez másfél perc kell és ha nagy a lárma, képtelenség igazgatni több ezer embert. A statisztériának konkrét feladatokat kell adni és az eredményt a különféle feladatok során az összeütközés adja. Meg kell állapítani a kiinduló pontokat, a mozgási sebességet és távolságot a géptől a kezdés pillanatában. A felvétel előtt először be kell próbálni a saját emberekkel, a hadseregnél már csak a parancsnokokkal. Kell tehát egy előkészítő nap pontos tervekkel, helyekkel, így lehet nagy csatajeleneteket egy nap alatt felvenni. Először helyes azokat felvenni, ahol teljes statisztéria vesz részt, azután a kevesebbel, mert így könnyebb és gazdaságosabb. Nádasdinak ezen a téren nem lesz nehéz dolga, hiszen operai rendező, meg van a tömegek mozgatásának tudása, ritmusérzéke és összehangolási képessége. Meg kell tanulni a statisztéria mozgatását először statisztéria nélkül●

Közli, jegyzetekkel és annotációval ellátta:

Szilágyi Gábor

Jegyzetek

- 1 Népművelési miniszter, az MDP KV titkára.
 - 2 A forgatókönyv (a film) írója.
 - 3 A film rendezője.
 - 4 A Magyar Filmgyártó Vállalat igazgatója.
 - 5 A Népművelési Minisztérium Filmosztálya vezetője.
 - 6 Helyesen: *Biedermeier*. Művészettörténeti (stílus) irányszat.
 - 7 Helyesen: XIX.
 - 8 Helyesen: *komplexum*.
 - 9 Helyesen: *Schwechat*.
 - 10 Helyesen: *került a könyvbe*.
 - 11–12 Lásd: 9.
 - 13 Rendezte a MFV rendezői kollektívája, Készült 1950. október 24–1951. január 9. között.
- 14–21 Lásd: 9.
22–24 Lásd: 6.

- 25 Lásd: 9.
- 26 Helyesen: *Nahimov tengernagy*. Rendező: V. I. Pudovkin.
- 27 A jegyzőkönyvben itt a korábbi beszélgetés egy része ismétlődik meg. Feltehetően a jzkv-vezető/gyorsíró tévedett a gépirás során.
- 28 Valószínűleg Révai Dezsőről van szó.

Klasszikus drámák – mai előadásaik*

Klasszikus drámákon egyszerűen a régebbi korokban tisztességes művészi színvonalon megírt drámákat értünk. Azokat, amelyeket az irodalmi köztudat is számon tart. Ha ezen írott drámák fogalma mellé odatesszük a „mai előadásaik” fogalmát, azonnal konnotálunk: elméletileg nehéz kérdéskört.

Indulópontunk az lehet, mi a viszony az írott szöveg és színházi előadása között. Ezt azzal a kérdéssel konkretizálhatjuk, hogy a hagyományos három irodalmi műnem közül miért éppen a drámát választja a színház, és nem az epikát vagy a lírát? Ha ugyanis novellát, regényt kívánnak – ahogy szoktuk mondani – színpadra állítani, az epikus mű megjelenésformáját akkor is a drámák nyelvi megjelenésformájába kell áttenni. Vagyis az epikus művet Nevekben és hozzájuk rendelt Dialógusokban kell rögzíteni.

– Az ui. közvetlen érzéki tapasztalat, hogy csak azt a szöveget nevezzük drámának, amely a Nevek és Dialógusok nyelvi formációjában jelenik meg. Ez még akkor is így van, ha léteznek Névből és Dialógusban megírt szövegek, amelyek nem drámák. Ez a nyelvi formáció szükségszerűen magában foglalja a jelen időt, lévén, hogy dialógusokat kizárólag jelen időben lehet váltani. Ebből következik, hogy a dráma alakjai műbeli létezőkként mindig jelen idejű létezők. Az eseménysor maga is, amely a Nevek és az általuk elmondott Dialógusokban létező, ugyancsak mindig jelen idejű. Az epikus művek akkor is elbeszélnek történetet, ha az egyes szám első személyű elbeszélő állítványai jelen idejűek. Ez az eseménysor az író általi elbeszélésként létező, s mivel elbeszélni csak azt lehet, ami

* Elhangzott az MTA Színház- és Filmtudományi Bizottsága által a Magyar Tudományos Akadémián rendezett *Klasszikus dráma – modern értelmezések* című konferencián. 1997. december 4.

már megtörtént, az epikus művek benső világát a múlt idő hatja át. A lírai mű ebből a szempontból pedig idő nélküli.

A színjátékmű több és nem homogén összetevője közül voltaképpen egyetlen egy a nélkülözhetetlen, a színész. A színész mindig a jelen időben élő ember, aki a színjátékműben olyan valakit-valamit vesz magára, aki nem önmaga. Ezt csak és kizárólag a jelen időben teheti. A színjáték voltaképpen „akkor” kezdődik, amikor valaki olyan valakit-valamit játszik mások számára, aki nem önmaga. Bármennyit is tesz hozzá alakjához önmagából, az mégis másvalaki, nem önmaga. A színész az írott dráma Név-alakját minden áttétel vagy közvettség nélkül magára veheti, és az írott Dialógusokat ugyancsak minden áttétel és közvettség nélkül élőbeszéddé változtatja. A színész éppen azért választja a három irodalmi műnem közül a drámát, mert a létezők (írott Név és színész) létideje ebben a műnemben egyezik meg. Az írott dráma ezért *megfelelő* a színház számára.¹

Az írott dráma világának jelen ideje, éppen mert művészi világ jelen ideje, mindig más jelen idő, mint előadásának jelen ideje. Még akkor is, ha a drámaíró a próbafolyamat alatt fejezi be darabját. Az írott dráma és színházi előadásának viszonyában éppen ez a kétféle jelen idő teremti meg az *apóriát*.

Nagyon is a lényegét érinti, hogy az újabb művészetelméletek és irányzatok közül a kommunikáció- és a jelelmélet, valamint a szemiotika vált a színházelmélet számára talán a leghasznosabbá. Ha a színész mások számára jelenít meg, játszik olyan valakit, aki nem önmaga, akkor speciális módon, az életben elfogadhatatlan módon kommunikál.

A kommunikációelméletnek többek között az egyik alapfogalma a kód. Bármily közlemény csak kódok révén jut el a vevőhöz; a kódolás jelekkel, jelelemekkel és ezek elrendezési szabályaival történik. Az írott drámában csak verbális jelek vannak. Még az ún. metakommunikációs vagy nemverbális tényezők is szavak révén rögzítődnek. Ha a színjátékműben a Név helyébe élő ember lép, az írott Dialógusok átváltoznak élőbeszéddé, azonnal megjelenik a

metakommunikáció a maga egyértelmű mivoltában (vagyis nem szavakkal-szavakban), és a színpadon megjelennek a nemverbális jelek. A jelenlegi fogalomhasználat világossá tételére kell jeleznünk, hogy a metakommunikáció fogalma alá szokták sorolni az írott szöveg speciális szórendjét, a szóválasztást, a fogalmazás szerkezetét. Alapvetően használják az ember testi megnyilvánulásaira is a fogalmat. Mivel a színpadon meghatározóak a színész testi megnyilvánulásai, metakommunikációs jeleknek nevezzük ezeket, amelyeket a színész a testével képes produkálni, beleértve a hangszínt, a hangmodulációt, a mimikát, a gesztust stb. A nemverbális jel fogalmát az összes többi jel számára tartjuk fenn.

Hírforrásnak nevezhető mindaz, ami az íróat a maga közleményének, a műnek a megírására készíti. A kód azoknak a jeleknek az összessége, amelyeknek segítségével a közölni kívánt hírforrásokat közleménnyé vagyis művé lehet alakítani, formálni. A drámaíró tehát olyan jeleket alkalmaz, szükségszerűen, amelyek a maga korszakában – a maga jelen idejében – érvényesek ahhoz, hogy megfejthető, érthető, hiteles kóddá épüljenek. A második jelen idő a színházé, hiszen ugyancsak a saját korszakában, saját jelen idejének a hírforrásait gyűjti össze, és az írott dráma alakjait, eseményeit, helyzeteit a maga jelen idejének érvényes jeleivel építi hiteles, érvényes kóddá. Ám ekkor az írott dráma jelen ideje már múlt idővé vált. Van azonban még egy jelen idő, a Nézőé. A színházi Néző a maga „hírforrásait” ugyan nem művészi kóddá alakítván, de mégis magával viszi a nézőtérre.

A múlt időt és a jelen időt a mostani esetben értelmezzük úgy, mint gyűjtőfogalmat, mint a világképek, világhoz való viszonyok, az adott korszakbeli kérdéskörök és válaszok, továbbá mint a színházművészeti kánonok stb. gyűjtőfogalmát. És még értjük bele a múlt és a jelen idő fogalmába az előbbieknél a jelentésképzésre lehetőséget adó jeleit is. Ha így értelmezzük és használjuk, azt mondhatjuk, hogy a színházi előadás során három féle jelen idő található: a dráma jelen idővé vált múlt ideje, a színjátékmű és a Néző különböző jelen ideje. Az írott dráma egykori múlt ideje a

színháttudományban csak potenciális múlt idő. Aktuálisan jelen idővé válik, éppen azért, mert a színháttudomány és a Néző jelen ideje egyértelműen aktuális jelen idő. És ez a jelen a meghatározó, a három idő reflexív viszonyában a túlsúlyos mozzanat.

Ebből is nyilvánvalóvá válhat, hogy a posztmodern irodalomértelmezés is ezen a tényezőn alapszik: az élő befogadó jelen ideje lesz a meghatározó a művet illetően, hiszen az olvasóban-nézőben benne lévő „hírforrások” alkotják a művel kapcsolatban a néző számára érvényes jelentésképzésnek az alapjait.

A klasszikus drámák mai előadásában tehát három kódnek illetve jelrendszernek kell-kellene összeépülnie. Az írott drámának az iméntiekben említett módon érett „múlt idővel” szimbolizált jelhálozatát a színház szükségszerűen még azért is értelmezi a jelen idő alapján, mert az írott dráma szövege csak egy része a színháttudománynak. Tadeus Kowzan az itt érvényesülő 13 jelrendszer közül csak kettőt tart a szövegben lévőnek, a szavakat és kiejtésüket-tónusukat. A tónus az élő beszédben azonban éppúgy metakommunikációs jel, mint a többi: az arckifejezés, a gesztus, a mozgás, a *make up*, a frizura, a kosztüm, a kellék, a díszlet, a világítás, a zene és a hanghatások. Vagyis ebből a nézőpontból is egyértelművé válik, hogy a színháttudomány a metakommunikáció és a nemverbalitás művészete.

A hangosfilm és a videó elterjedése óta tudható, hogy a színészi játék mindig is a leghatározottabban korhoz kötött. Ezt akként is fogalmazhatjuk, hogy a színésznek egy alak megformálásához olyan jeleket *kell* létrehozni, amelyekkel a maga korában, a maga kulturális, szociológiai, szociálpszichológiai, színháti kánonbeli stb. környezetében tudja hitelessé és érvényessé tenni az adott karaktert, foglalkozást, netán az ún. „színháti figurát” (pl. az operettek négy alakját), továbbá az emberi alaphelyzeteket (gyász, szerelmi vallomás, lelki összeomlás stb.). És ugyanez a helyzet a színháttudomány egészét, az összes nemverbális jelet illetően. Másként jelölték az erkölcsi-vallási politikai nézeteit saját halála árán is vállaló alakot vagy akár szerelmi vallomást, a lelki összeomlást pl. a 30-as évek Magyarországnak filmjeiben és színháti előadásain, és másként pl. Franciaország-

ban. És ezekhez viszonyítva is más módon a 40-es, az 50-es években és manapság. Sajnos pontosan és konkrétan nem tudható, miként és hogyan, milyen jelekkel formálták meg Shakespeare alakjait az Erzsébet-korban, de azt sem, a 19. század különböző évtizedeiben miként. Egy azonban elvileg egészen bizonyos. Olyan konkrét jelekkel, amelyek az eljátszás korában, országában, kulturális környezetében, az akkori színházi kánon szerint voltak hitelesek, érvényesek és értelmezhetőek. Robert Howard – John Dryden sógora és ugyancsak drámaíró – már 1665-ben védelmezte az angol drámaírói és színjátszásbeli gyakorlatot a más országokban, elsősorban Franciaországban érvényesülő gyakorlattal szemben.

Ugyanakkor kétségtelen az is, hogy a dráma benső világa jelen idejének jelhálózata, az abban a korszakban érvényes kód bizonyos fokig minden későbbi korban, a későbbi jelen időkben is érvényesíti a maga jelentésképző erejét. Ha Shakespeare *Tévedések vigjátéka* c. drámájának előadásában az összes metakommunikációs és nemverbális jel a 20. századi diktatúrák kódja, a szövegben akkor is ott marad, hogy egy kereskedő „nem bontott vitorlát és nem szállt tengerre ma”, illetve az Apátnő kérdése: „Tán nagy vagyont vesztett hajótöréssel?” Ezek a szövegek nem indikálnak érvényes jelentést a 20. században. Ha a *Szeget szeggel* díszletei, kosztümjei, bútorai mint jelek arra irányítják a Néző jelentésképzését, hogy a történet a 20. század elején játszódik, az eseményisorban ott marad az, hogy valakinek a fejét levágják és ezt elküldik az uralkodónak. A múlt idő ezen jelei olyan korszakot felidéző jelentésképzést indítanak el, amelynek lehetőségei nem felelnek meg a nemverbális jelek által felidézett korszaknak. Sem Viktória királynőnek, sem VII. Edwardnak nem küldhettek el levágott fejet. Ha az *Ármány és szerelem* utolsó felvonásában a ruházat ziláltságával arra vezetik a jelentésképzést, miszerint Lujza és Ferdinánd között szexuális együttlét volt, akkor is ott marad a szövegben, hogy ezt Lujza éppoly lehetetlennek tartja, mint azt, hogy elszökjön Ferdinánddal. Nyilvánvaló, hogy mindegyik írott drámában még több mozzanat van, amely más korban való megtörténésnek, lényegében más társadalmi, szociológiai

szerkezetnek és más etikai világképnek a jele, mint azok a nemverbális jelek, amelyek a színjáték benső időszakát egy ettől különbözőbe helyezik át.

Mindebből kitűnhet, az írott dráma benső jelen ideje, amely a múlt idő, két másik jelen idővel kell hogy összeépüljön, vagyis a színjátékmű létrehozóinak és a Nézőnek a különböző jelen idejével. Kérdés, valóban össze kell-e épülnie?

A válasz elméletileg is több irányból fogalmazható meg. Említünk csak kettőt. A jelméleti nézőpont könnyen váltható át lételméleti megközelítésre. A színészek mint jelhordozók alakokat jelölnek, s a jelölt alakok szükségképpen reflexív viszonyba kerülnek. A jelölt alakok között kialakult reflexív viszonyok részévé, elemévé válnak az összes nemverbális elemek is, és így ebben a reflexív viszonyban válnak létezővé. Ezáltal megvalósul egy speciális *létező*, a színjátékmű mint a Nézőben jelentésképződést indikáló létező. Ez azt is jelenti, hogy az elméletileg fennálló egyféle múlt és kétféle jelen idő *ugyanazon* erőterben, a jelölt alakok közötti reflexív viszonyban válik létezővé; mind a háromnak a jelei és jelentésképzésre indikáló aspektusai a színpadi idő reflexív viszonyaiban létezők. Vagyis mindenképpen ez a jelen idő válik uralkodóvá, a múlt idő az összes jelével a jelen időben létezővé válik, és a Néző jelen idejével való kapcsolatban a jelen időben érvényes jelentésképzést vezérli. Minden színjátékmű – akár akarják, akár nem – az előadás jelen idejében létező szellemi-spirituális képződmény.

Ez vitathatatlanul olyan elméleti tényező, amely mindenképpen érvényes. A legtöbb Nézőt éppen ezért nem zavarják – talán észre sem veszi azokat – az említett kódbeli inkongruenciák.

A meglévő *aporia* elméletileg vitathatatlanul úgy oldható fel, hogy a klasszikus dráma mai előadásában a jelen idő jelei és kódja érvényesülnek, szükségképpen.

Minden színjátékmű szervesen benne rejlő természete, hogy hat, hogy hatást gyakorol. Ez lenne az általunk említendő második nézőpont, amely az *aporiával* függ össze. A Néző jelen idejének kérdésköre ez.

Korántsem minden Néző fogadja el a klasszikus dráma múlt ideje jeleinek-kódjának a jelen időre érvényesített jelentés-lehetőségét. Ezek a Nézők azt a színházi kánont élik-hordozzák magukban, amit Tyron Guthrie fogalmazott meg. Olyanná kell formálni a színjátékművet, „amilyenné Shakespeare akarta, ami nem pontosan ugyanaz, amit Shakespeare akart, de mégis azt a benyomást adja, hogy ő akarta így”.²

Bizonyos esetekben az új megoldásokat – jeleket, kódot – felvontató előadásokban érezhető, hogy ezek szubjektívek, teljesen egyediek, egyszerűek. Vagyis vannak esetek, amikor a kód nem fejthető meg, illetve éppen jelentése nem fogadható el. Ez az egyéni-egyszeri kód a klasszikus drámák átírásában, jelenetek áthelyezésében, több színmű összevonásában, máshonnan való szövegek beiktatásában stb. is megnyilvánulhat. Ebben a vonatkozásban elméleti indíttatások – pl. posztmodernitás, dekonstrukció stb. –, és persze a divat is szerepet játszhat. Ezekkel szemben az adott Néző ízléséből fakadó, de érzelmi-indulati töltésű szövegei olvashatók-hallhatók. Akár az, hogy a rendező miért akar okosabb-tehetsége-sebb lenni Shakespeare-nél? – ha egy drámát átformál, miért nem választ egy neki megfelelőt? –, akár az, hogy nem baj, az írott Shakespeare mégis megmarad. Mint ahogyan megmaradt a 17. század második felétől kezdődött sok-sok átírás ellenére.

A színi hatás problémaköre – mint az köztudott – a reformkorban már elméletileg is igen különböző nézeteket hívott életre. Erdélyi János akkor még azt mondta – mondhatta? –, hogy: „Egyébiránt kellemetlen színi hatást képzelni is lehetetlen”.³ Úgy értette, hogy esztétikailag kellemetlen hatást.

Kosztolányi Dezső 1910-ben viszont megróttá *A makrancos hölgy* kapcsán Max Reinhardtot, mert „elnagyol, erőszakot tesz a szövegen és maga alá gyűri az angolszász óriást. Az óriás ilyenkor kidugja a fejét, és szemrehányóan szólal meg: 'Ki itt az úr, én, vagy te, ó, Miksa?'”⁴

Kárpáti Aurél is kikelt bizonyos megoldások ellen 1940-ben: „Ma, amikor kezdünk már megcsömörlni attól a túltengő színpadművé-

szettől, amely hovatovább kiszorítja ősi jogiból a drámát, az író, a költőt, sőt a színész emberalakító játékát is, szóval az igazi színház-művészetet: nem ártana végképp leszámolni az 'öncélú rendezés' káros és kóros személyvesztéseivel".⁵ Ám hiába hadakozott akár nézői, akár kritikusai mivoltában Bajza József, Kosztolányi Dezső, Kárpáti Aurél, a színházművészet egyre inkább abba az irányba haladt, amelyet hibásnak tartottak. És persze minden korban voltak olyanok, nem is kis számban, akik az új megoldásokat tartották megfelelőnek. A kérdéskört persze bonyolítja, hogy mind a „hagyományos”, mind az „új” megoldásokat felvonultató előadások lehetnek színészileg alacsony és magas színvonalúak. Bár vannak olyan nézetek is, miszerint az új megoldások egyben magas művészi színvonalat jelentenek, és olyanok is, miszerint az új megoldások alacsony művészi színvonalat jelentenek, netán nem is művésziek.

Az új, a posztmodern irodalomértelmezés egyértelműen csak a befogadót tartja fontosnak, mondván: a mű csak a befogadóval való dialógusban válik hozzáférhetővé. Vagyis a mű nem létező a befogadótól függetlenül. Ami alapjaiban számít, az a mű jelentéshálózata, amit a befogadó alkot meg ebben a párbeszédben. Ezek történelmileg állandóan változó jelentések, és ebből következően a mű *léte* azonos ezekkel a változó jelentésekkel. A posztmodern irodalomértelmezés nem ismeri el a mű önálló tárgyi aspektusát, még potenciális értelemben sem. Így az a meglehetősen bizarr helyzet áll elő, hogy van lét, de nincs létező, akinek-aminek van-lehet léte. Vajon igaz-e manapság is, hogy „non entis nulla praedicata”? Vagyis: az, ami nincs, képes-e legalább csak annyira is hatni, hogy jelentést indikáljon?

Közismert, hogy a művészetek befogadásával kapcsolatban milyen jelentős a műveltség és ennek különböző összetevői. Csak egyre utalva: másként fogadja be, minősíti és értékeli az előadást az a néző, aki csak Győrben, Nyíregyházán, Szegeden vagy Veszprémben jár színházba, máshol nem; sőt az is, aki csak Budapesten vagy csak Magyarországon, Európa más városaiban nem. Nem valószínű, hogy jól érti, ismeri, fogadja be a költészetet az, aki csak helyi

költőket olvas helyi újságban vagy aki csak magyar verset olvas, európaiat soha. Ám mégis, aki egyetlen színház előadásait nézi, az is Néző, mint ahogy a csak a helyi költőket olvasó ember is befogadó. A színjátékmű mindenfajta és mindenféle Nézőre hat, és ez is élte-ti. Minden Néző számít. Ám ugyanakkor – nem ellentétként, hanem ezzel párhuzamosan – igaza van Kárpáti Aurélnak. „A tények – ahogy mondja – pusztán azért, mert vannak, korántsem igazolják elvi helyességüket. Még kevésbé válnak valamely követelmény cáfolatává. Aminthogy a kritikusra sem 'cáfol rá' a közönség, ha például sikerre viszi a 'levágott' darabot. Mert a siker legtöbbször független az értéktől. Más a közönség és más a kritikus szempontja – ennyi az egész.”⁶

A Nézőre tett hatás minőségében és minéműségében bőven ott funkcionál a Néző egyedi ízlése, igénye, műveltsége stb.

Vagy boldog és szerencsés volt az a kor vagy merev és rideg, amelyben még csak a „duplex veritas” érvényesült. Vagy színes és nyitott a mienk vagy kusza és reménytelenül zavaros, mert, idézem: „Érvényét veszti a beteljesülés és a várakozás, *kairosz* és *kronosz*, meghatározott és véletlen, lényeg és jelenség, szerves egész és töredék, magas és népszerű kultúra, mű és helyzet, időtlen és alkalmoszerű, valóság és kitalált, jelentett és jelentő, komoly és komolytalan, betű szerinti és metaforikus, elsődleges és másodlagos jelentés/denotáció és konnotáció/, értelmezett és értelmező szöveg, nyelv és meta-nyelv, saját megnyilatkozás és idézet, sőt kánonhoz tartozó és azon kívüli kettőssége.”⁷

Úgy tűnik tehát, hogy a szemiotika és az ontológiai színházelmélet alapján elméletileg és gyakorlatilag egyaránt a színjáték jelen ideje a meghatározó a klasszikus drámák jelentéslehetőségeit tekintve. Ugyanakkor a Néző egyedi műveltségétől, beállítottságától, ízlésétől stb. is függ, elfogadja-e ezt a jelen időt a maga jelentésképzésének lehetőségeivel vagy elutasítja ●

Jegyzetek

- 1 Manapság elterjedt és komolyan vett nézet, miszerint a megfelelés oka, hogy a drámaíró eleve színpadra szánja művét. Ennek bizonyosságaként említik a drámák szó szerinti terjedelmének egyfelől rövid, másfelől nagyjából azonos voltát, mint ami a színházban ülő néző figyelőképességének határaiból származik. A görög, a középkori, az Erzsébet-kori színházi szokások ezt éppúgy cáfolják, mint a mai fesztiválok nézői, akik adott esetben kora délutántól késő éjjelig képesek figyelemmel kísérni az előadásokat. Egy további okként szokták említeni, hogy a dráma szövege magában rejti a szükséges gesztusokat, mimikát, a beszéden kívüli hangokat, az öltözet milyenségére vonatkozó szavakat stb. Igen hangsúlyosan kell említeni, hogy ezek jóformán bármely regényben megtalálhatók. Mivel azonban epikus műben az író közvetlenül is megszólalhat, az ő közvetlen beszédében jelennek meg azok a nemverbális mozzanatok, amelyeket az írott drámában csak egy Név mondhat ki a Dialógusok részeként. Más esetben a szerzői instrukciókat említik mint bizonyítékot, hogy a szöveget „színpadra szánták”. Ha a szöveget speciális létezőként értelmezzük, az instrukciók kapcsán elméleti és történeti okokra kell utalni. A elméleti nézőpont az, hogy az egyik Névnek a többi élőnek minősített Név jelenlétében végrehajtott fizikai cselekvéseit (kimegy, bejön, vív, ablakot nyit stb.) nem lehet hitelesen dialógusban kimondani. Mert minden élő, jelenlévő látja. A történeti nézőpont pedig igazolja, hogy a szerzői instrukciók azóta szaporodtak el, a 18. század második felétől, amikortól kezdődően a drámák belső világa egyre inkább hasonlóná vált a mindennapi élethez.
- 2 Tyrone Guthrie: *Directing a Play*. In: *Director in a Changing Theatre*. Edited by J. Robert Wills. Palo Alto, 1976. 89.
- 3 Erdélyi János: *Dramaturgiai jegyzetek*. In: Erdélyi János: *Filozófiai és esztétikai írások*. Akadémiai Kiadó, 1988. 555.
- 4 Kosztolányi Dezső: *Színházi esték*, I–II. kötet. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1978. II/602.
- 5 Kárpáti Aurél: *Az elszabadult színház*. In: Kárpáti Aurél: *Főpróba után*. Magvető Könyvkiadó, 1956. 371.
- 6 Kárpáti Aurél. In. 370.
- 7 Szegedy-Maszák Mihály: *A kánonok szerepe az összehasonlító kutatásban*. In: *Az irodalomértés horizontjai*. Szerkesztette Kabdebó Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő. Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1995. 88.

A láthatatlan ember

Balázs Béla útja a mozgóképhez

Egy közepes költő semmit sem ér. Egy közepes tudós nagyon sokat. És a tudományban a közepesen felül is tudnék emelkedni egész biztosan.

Naplóbejegyzés 1904. június 24-én¹

1. A Bauer Herbertől Balázs Bélává növekedett személyiség (1884–1949) mindmáig a legismertebb s legjelentősebb magyar filmteoretikus a világon.² Másrész azonban olyan a látszat, mintha Balázs az 1920-as évek elején Pallasz Athénéként pattant volna elő Zeusz fejéből, teljes filmelméleti fölvértzettségben, érett nézetrendszer birtokában. Hiányoznak legtöbbször az idáig vezető szálak, hézagok – nem ritkán erőszakoltak – az összefüggések nem létesül kontextus hazai és külföldi vonatkozásban, már csak amiatt sem, mivel a filmteoretikus Balázs Béla nem dolgozott hagyományosan megkövetelt tudományos apparátussal.

Nemeskürty István – és tőle ösztönözve, B. Nagy Ernő – mutatott rá Balázs életművének erre az alapvető ellentmondására, de arra is, hogy a mozgókép irányába vivő *lehetőségek* jóval ez előtt fölbukkantak Balázs Béla munkásságában, hogy magával a filmjelenléssel foglalkozott volna.³ Balázs Béliát a tehetség a művészet legkülönfélébb területeinek bekalandozására készítette, miközben alkotói szemlélete – a változás, gazdagodás tényeivel együtt is – lényegében „ugyanaz” maradt: a lélek megnyilatkozásának eszköze volt számára a művészet bármelyik ága és műfaja. Mindamellet költőnek s drámaírónak tekintette magát elsődlegesen, becsvágya ezt a státuszt emelte magasabbra a „többihez” képest, színpadot, lapot vagyott elképzeléseinek gyakorlati terepéül.⁴

Közben pedig élnie kellett, önállósodnia: édesapja halála után az anyagi szükség arra szorította, hogy eltartsa magát, s amire fizetőképes kereslet volt, Balázs azzal foglalkozott. A magyar Tanácsköztársaság leverése után mindinkább a film volt az, amely az oszt-

rák, német, szovjet emigrációban családja s a maga számára megélhetést biztosított, de költői, írói működését ekkoriban sem szüneteltette.

Mindez nem kevés gyötrellemmel járt, két síkon is. Az egyik az önismeret, -értékelés s a kritikai fogadtatás szférája volt, a másik a társadalmi-politikai erőteré. Balázs nem szenvedett önbizalomhiányban, de saját képességeinek dimenzióival is tisztában volt, gyengébb teljesítményeit is bevallotta önmagának. Mottónk naplójegyzete tanúsítja, hogy már a húszéves Balázs számolt a tudományos pályafutás eshetőségével, őszintén mérlegelt művészet vagy kutatás válaszáján. Hebbelből doktorált öt esztendővel később, gondosan adatolt disszertációja a formai követelményeknek is eleget tett, aztán megint a művész-esztéta került előtérbe. Drámává stilizált gondolatmenetének végén, az 1911-es Dialogus a dialogusról egyik szereplője, Márta így minősíti barátjának, Mihálynak (Balázs szócsövének) eszmefuttatását: „mindez (...) olyan játszva mondott(,) és ha tudós volnál, azt hiszem, mindenki számárságnak tartaná. Mivel azonban költő mondta, lehet, hogy majd a tudósok is komolyan veszik.”⁵ – Költőnek tudós, tudósna költő: önironikus ez a megítélés mindkét területére vonatkozólag, de a cáfolat vagy megerősítés – akárcsak az árnyalás is – nem e tanulmány feladata. Balázs számára a szerepválalásnak egy harmadik – szintézis elemeit hordozó – lehetőség is adódott. 1919 tavaszán, amikor szövetségese és harcostársa Lukács György mint helyettes népbiztos művészetpolitikai, -irányítói posztra vette számításba, ő – valószínűleg közös, a szükségleteket figyelembe vevő döntés nyomán – a Színházakat Kommunizáló Bizottság második szakosztályának vezetője lett (helyettese: Kassák Lajos), s a Vígszínház, Magyar Színház, Madách Színház, Belvárosi Színház ügyeivel s általában: a színházművészet és művészeti nevelés országos kérdéseivel kezdett foglalkozni.⁶

Az alábbiakban azt vizsgáljuk, miképpen teremtődnek alapok ahhoz, hogy a színház bűvöletében kibontakozó író a mozgófénykép legnagyobb hatású magyar szakemberévé vált? Ez a fejlődéskép

egyszersmind a kinematográfia hazai térhódításának néhány jellegzetességét érzékelteti.

Módszerünk az, hogy a vizsgált folyamat fázisait igyekszünk minél teljesebben dokumentálni, ám ennek során mellőzzük az érett művekre valló filológiai hivatkozást. „Adottnak” vesszük az olvasóban Balázs filmelméletének ismertetését. Tesszük ezt amiatt is, mivel közvetlen és töretlen folytonosság Balázs esetében nem létezik a mozgófénykép meghatározta s az azt megelőző periódus között, s maga Balázs Béla sem tartotta számon önnön fejlődésének állomásait.

Munkánk jellege *induktív* tehát, de *kiindulásképp* ott van már, ahová eljutni igyekszünk, vagyis a *dedukció* mozzanata. Majd a továbbiak nyomán eldönthető: helyes volt-e ez a fajta módszer?

2. Balázs életében a mozgófénykép gyermekkori hatása nem bizonyítható. Nem cseperedett hát együtt a lenyűgöző találmányból, vásári mutatványból – egyik szálon – művészetté komolyodó mozi-
val. Pusztán lehetőség volt alighanem, hogy 1897 júniusában Lőcsén (is) fölkinálkozott a közönségnek az Edison-féle műszaki lelemény.⁷ Nagyon valószínű, hogy Dr. Bauer Simon főgimnáziumi rendes tanár (1851–1897) és házanépe nem volt kíváncsi a szórakozásnak eme új intézményére (a család fő egyébként is halálos beteg volt már ez időtt).⁸ A legnagyobb gyermek, Herbert 1899–1900 körül annál gyakrabban jár a szegedi színház előadásaira. Nem véletlen, hogy az életmű záró szakaszában (1946) megjelent regény, az önéletrajzi ihletésű Álmodó ifjúság sem említi a gyermek- és ifjúkor tartozékaként a moziélményt: „csak jóval később”, Chaplinnél fedezi majd föl Balázs azt a különös járásmódot, amellyel a lőcsei táncosnő tette magát emlékezetessé.^{8a}

Nincs tehát a család szellemi közegében semmilyen mozzanat, amely a kinematográfiával kapcsolatos? Közvetlen vonatkozásban: nincs. De Balázs édesapjának, Bauer Simonnak 1876-ban megjelent disszertációja (Gondolkodás és tudás) tartalmaz olyan szempontokat, amelyek az új médium megszületésének természettudo-

mányos előzményeivel hozhatók összefüggésbe. Helmholtzot idézve tárgyalja Bauer az 1870-es évek technikai fejlődésének folyamatát, melynek során az optika és akusztika olyan eszközei jöttek létre, amelyek – az akkori megítélés szerint – tökéletesebbek a látás és hallás emberi szerveinél.⁹ Nos: a mozgófénykép-felvevő objektívje is nemsokára ebbe a fejlődésmenetbe illeszkedik. A másik közvetett kapcsolódás: Bauer Simon *francia és német* pólusok körül kirajzolódó műveltsége, előképeként mintegy a Balázs Béla-i kultúrabefogadásnak.

A kinematográfia a francia irányultsághoz kötődött, egyszersmind a XIX. század utolsó évtizedeinek ahhoz a változásához, melynek következtében a tudomány egyre kevésbé őrizhette meg célrendszerének önállóságát, mindinkább hatalmi és politikai törekvések kiszolgálójaként találta meg a fejlődéséhez szükséges gazdasági támogatást: a XX. század háborúi már „tudományosan megalapozott” vérfürdők, népirtások voltak, s ezeket a kinematográfia is megörökíthette immár. A tudomány ilyen jellegű megkísértetését és elcsábulását Bauer Simon dolgozatával csaknem egy időben érzéketesen mutatta Jules Verne regénye, *A bégum 500 milliója* (*Les cinq cents millions de la bégum*, 1897), amely a *francia* s a *német* alternatíva küzdelmeként jelenítette meg a tudomány hallatlan, emberérendű és emberpusztító lehetőségeit. A regény prefasiszta Schulze professzorának szellemi ösztönzője ugyanaz a szociál-darwinista – a létért való küzdelmet az emberi társadalom középpontjába helyező – felfogás, amelyre Bauer Simon is fölfigyelt értekezésében. A „germán faj és a latin faj közti harc”, mely Verne munkájának tárgya,¹⁰ kulturális áttételeiben Balázs Bélának is egyik nagy problémája 1911 decemberétől.¹¹ (Tárgyunktól messze vezetne Balázs Béla sajnálatosan megbicsakló gondolatmenetének követése a német hatalmi fölény nyomán számára megnövekedő érvényesülési lehetőségek ábrándjától a germánság + „egész Ázsia” – azaz Japán és Kína – kulturális szövetségének s Franciaország + „fél-Ázsia” – azaz Oroszország – kultúrájának összecsapását a világháború friss ta-

nulságaként taglaló naplójegyzetig. Noha Balázs „Párizs vagy Berlin?” kérdését voltaképpen „egyik sem”-mel válaszolja meg.)

Bauer Simon és idősebbik fia eszmerendszerében nyilvánvaló rokonság észlelhető, ha a Gondolkodás és tudás s a Dialogus a dialogusról ismeretelméleti álláspontját összevetjük. Az ember saját szellemébe, saját gondolkodásába be van zárva” – írta az apa; Balázs ezt a szavakkal való kapcsolatteremtés kényszerűségének, lehetetlenségének, egyszersmind elkerülhetetlen volta paradoxonával világítja meg.¹² Bauer és Balázs egyaránt elmélyedtek a német romantika drámaművészetének tanulmányozásába. De ami szertelenséget Bauer Simon fölró a görög eszményeket elutasító Goethének, az a Hebbelről disszertáló Bauer Herbert számára: alapvetés, hiszen – írja 1909-ben – „ma újra a romantika jegyében állunk”.¹³

Az édesanya – Eugenia (Jenny Lewy) – ösztönzése egyfelől Balázs tökéletes, a szó szoros értelmében anyanyelvi szintű német nyelvismeretében érvényesült, s általában: az idegen nyelvek, kultúrák iránti érdeklődés föltámadásában (szüksége is lett erre később az emigránsnak), másrészt az általa mondott mesék révén fiában a majdani meseszerzőt is nevelgette.¹⁴ Látjuk majd: a meseműfaj Balázs Bélánál széles területen érintkezik a mozgófénykép esztétikumával, eszközrendszerével, szemléletével.

Balázs, mint minden egyebet, a szülők szellemi hagyatékát sem ítélte meg szentimentálisan. 1914 nyarán csaknem kegyetlenül hangzik az a megállapítás, hogy a közvetlen örökség „nem mindig az igazi”, sokkal inkább az, amely az ükapák felől lázad a vérben, az „útból kitevedt” szülők ellen.¹⁵ – Nehezen értelmezhető, metaforikus naplóvallomás ez, ám egy tágabb összefüggésből kiderül: Balázs a művészet általános fejlődésének irányát, a művészet ágainak hierarchikus viszonyát is az emberi család vérségi leszármazásának értékközvetítő szerepéhez hasonlítja. Művészetfilozófiai töredék című, 1909-ben publikált – később még tüzetesebben vizsgálható – esszéje szintén a nemzedékeken átugró visszacsatolás gondolatát veti föl: az „ősök szellemi kultúrája az, ami finom arcú

dekadens unokák előkelő szép mozdulataiban kiüt”.¹⁶ Várségi össze-köttetés kapcsán tehát művészetéről is szó van, közvetve: akár a mozgófénykép művészetéről is.

3. Balázs Béla számára a művelődés, így a világirodalom jelentős alkotásainak megismerése nemegyszer a életstratégia kialakításának, a jellemépítésnek volt az eszköze. Népírói munkássága egyszerűs mind irodalmi előképekhez, példákhoz kapcsolódott: disszertációjában is jelentős figyelmet szentel Hebbel naplóinak.¹⁷

Balázs legkedvesebb olvasmányai kapcsán érdemes a morális szempontokon túl most arra is ügyelnünk: adódnak-e bennük a mozgófénykép irányába mutató vagy akként értelmezhető mozzanatok? Hiszen ezek – közvetve – hatással lehettek Balázs esztétikai gondolatrendszerének kialakulására, befolyásolhatták a filmjelenésgről kialakuló véleményét. (Balázs is megtette, hogy jócskán film előtti alkotóhoz nyúlt ösztönzésért: „Goethe a filmről” – írta A látható ember egyik passzusának címeként.) Így vagyunk ezzel az egyik alapmű, Gottfried Keller 1864 és 1880 között érlelt Zöld Henrikjének esetében: Balázs 1904 tavaszától kezdve többször is hivatkozik a németül olvasott könyvre.¹⁸ Az általános inspiráción, azonosulási pontok fölknálásán túl (a főhős, Heinrich Lee is korán elveszítette édesapját, az Isten-élmény Henrik számára is viaskodó, lázadó elemektől terhelt; névváltozása, álomszövedékei, fabulálásai, teozófi-ai érdeklődése) a Zöld Henrik mozgófényképre is vonatkoztatható összefüggéseket tartalmaz *színház és képzőművészet* analógiája révén. Egy majdani filmes alkotó genezisést is sejdíthetjük a címszereplő egyik ifjúkori vallomásában: „elbűvölten bámultam hol a színpadra, hol a kulisszák mögé, s nagy örömmel lestem, hogy a felismerhetetlen, fojtottal lármázó és tusakodó káoszról nesztelen-észrevetlenül rendeződő képek és cselekmények válnak ki és támadnak a szabad és világos térben, mintegy a túlvilágon, aztán meg éppoly megfoghatatlanul merülnek belé a Sötét birodalmába.”¹⁹ Később a mozdulatlan látzó természetes modell – egy kórisfa – alig érzékelhető mozgásáról elmélkedik a főhős.²⁰ Majd egy grafikus kol-

léga szakmai ars poeticája kapcsán a színről mint „szükséges rossz”-ról esik szó²¹ – olyasmiről tehát, ami a fekete-fehér mozgófénykép esztétáit – Balázst is – élénken foglalkoztatja majd. Zöld Henrik egyik álma pedig csaknem a leendő filmszkeccs szerkezetét mutatja; álmom és realitás időbeliségének összefüggéséről gondolkodtat el „élő és festett élet váltakozása”.²² – Valószínűleg szó sem lehet kölcsönzésről, átvételről, ám Balázs Napsugár és kígyó című néma táncjátékának viráglányai Zöld Henrik álmából is származhatnak.²³

A mozgófénykép elméletének a korábbi művészeti ágak „szellemi infrastruktúrájához” való illesztése válik lehetségessé a Zöld Henrik című regény egyik eszmefuttatásában a művészetek egymásba játszására s így – mai fogalomhasználattal – „metonimikus” elemzésére vonatkozólag.²⁴ Többször fölbukkan a regény lapjain a fiziognómia fogalma – Balázs filmelméletének egyik központi tényezője. Ami pedig a főhős vándorlásait illeti, Balázs peregrinációi sokkalta fájdalmasabbak lesznek 1919 után ...

Ugyancsak 1904 tavaszától szerepel Balázs Béla naplójegyzetében Jens Peter Jakobsen munkássága, főképp. a Niels Lyhne című regény (1880), a Zöld Henrikéhez hasonló szerepkörben.²⁵ – Valóságos némafilm-esztétika vázlatát előlegzi az északi író a „külső zene” s a „lélek zenéjé”-nek az utóbbi értéktöbbletét reprezentáló szembeállításával: a regény egyik szereplőjét, Bugum urat, a házi-tanítót mutatva be ironikusan, fiziognómiai tanulságokra jutva egyszerűsrimind. – Balázs háborús naplója a Niels Lyhne szellemében örökíti meg az érzékek zavarát a gyalogsági tűz következményeképp. Kései Mozart-darabjában Joseph, a derék, ám zenei hallását tekintve fölöttébb esendő vendéglői szolga hordoz majd olyan vonásokat, amelyek Jacobsen tanulságaival is rokoníthatók.²⁶

Csaknem irodalmi foratókönyv a mű VII. fejezetének eleje, pompás fényeffektusokkal.²⁷ Ugyanitt a csend, az író s a filmes Balázs egyik fontos hivatáseleme kap szerepet. A Niels Lyhnében is hangsúlyos a szereplők testalkata, fiziognómiája.

Kevesebbre értékelt Balázs 1905 tavaszán Knut Hamsun munkáit (az 1898-as Viktória kapcsán). Pontos észrevétele, hogy Ham-

sunnál a „látás, hallás, tapintás, minden módja az életeseménynek még külön testi idegérzeteket kelt.”²⁸ – Ugyanezt állíthatjuk az emblematikus Pánról (1884) is, amelyben az öreg, világtalan lapp férfi az évtizedek folyamán jobban eligazodik a természeti környezetben, mint látó korában. A csend: része itt az érzékek s a külvilág összműködésének.²⁹ A Pán mesebetétei szintén Balázs írói világával összeegyeztethető (s mint jeleztük: a mozgófénykép elméletét több vonatkozásban érintő) művészi tényezők.

Dosztojevszkijt tartotta Balázs 1908-ban „a legrokonabb” szellemnek az „Idiot” olvasása kapcsán.³⁰ A „legnagyobb emberrajzoló” volt ő Balázs számára; Dosztojevszkij rajongása az „orosz lélek” iránt a „magyar lélek” hasonló bámulatát és szeretetét igazolta Balázs Bélában.

Dosztojevszkij e műve (megjelent: 1868/69) – magyar címén: A félkegyelmű – jelentékeny szereppel bírhatott Balázs Béla nevelődésében. Balázs is korán árvaságra jutott, mint a regény Miskin hercege, és nőkapcsolatainak megoldatlansága, megoldása is rokonítható valamelyest a dosztojevszkiji szereplők gyötrelmes dilemmáival. Föltehetőleg ott a hatása A félkegyelműnek a Lehetetlen emberek koncepciójában: a másik ember sorsába való beavatkozás óriási felelősséget ró mindenkire (Dosztojevszkijnál Ippolit betéttörténete fejez ki nyomatékosan ilyen tanulságot.)

Gazdag A félkegyelmű kinematográfia felé mutató mozzanatokban is. Miskin egyik alapproblémája a látás. Nem pusztán udvariasságból mondja róla Adelaida: „a herceg megtanult látni külföldön”. Később maga Miskin jegyzi meg Nasztaszja Filipovnával kapcsolatban: „Néha odáig jutottam vele, hogy már-már ismét látni kezdte maga körül a világot”. – Furcsa állítások ezek egy beteg – nyavalyatörős – életidegen emberről, de hiszen itt az érzések valamiféle belső túlfeljelettségéről van szó. – Miskin a Nasztaszja Filippova *fényképe* alapján a modell *eredetijét* ismeri meg, míg Aglaját nézve egy alkalommal mintha a lány *arcképét* tanulmányozhatná csupán.

Miskin herceg számára a fiziognómia az intuitív megismerés eszköze. Sosem látta korábban Rogozsin házát, mégis azonosítani ké-

pes. Egyetlen szempár – a Rogozsiné – villanásnyi idő alatt is tudatosítja benne, hogy ki volt a pályaudvari tömegben elvegyülő személy. (Nasztaszja Filippova is hasonlóképp volt Rogozsinnal Aglajához írott levelének tanúsága szerint!)

Epileptikus rohama előtt, valamiféle termékeny pillanatban, Miskin viszonylagosnak érzi az *időt*, s „rendkívüli *belső fény*” gyúl benne.

Jelentős helye van a regény vizuális rendszerében egy Holbein-reprodukciónak, mely Krisztust a keresztről való levételkor ábrázolja. Rogozsinnál függ ez a kép a falon, és nemcsak őt s a herceget befolyásolja, hanem Ippolit Tyerentyevet is, Nasztaszja Filippova meg Krisztus és egy gyermek közös portréjának tervét vázolja föl Aglajának küldött egyik levelében. Ippolit rémlátomásos *álmai* – a *Miskin* herceg átváltozásokkal tarkított éjszakai vízióival együtt – szintén a mozgófénykép Balázs Béla-féle értelmezése felé kalauzsolnak, amiként az is, hogy Ippolit olykor *meséket* mondott saját magának.

Vegyük hozzá mindehhez A Karamazov testvérek (1880) fiziognómiával kapcsolatos – néhol ironikus töltésű – jellemábrázolását, mely első ízben képzőművészeti alkotás (Kramszkoj: Tűnődés) nyomán jelenik meg e regény lapjain. Idézhetjük továbbá azt a jelenetet, amelyben Mitya Karamazov – alig valamivel korábban szerzett értesüléstől ösztönözve – iróniával vegyes lelkesedéssel beszél öccsének, Aljosának a látóidegek működéséről mint új tudomány eredményéről. Mindez Mityát „új ember” kialakulása felől győzi meg.

A láthatatlan lélek megjelenítőjét is üdvözölte Balázs az orosz írórtársaiban.³¹

4. Ezek után mutatkozik célszerűnek szemügyre vennünk Balázs gondolatrendszerének és művészi munkásságának a mozgófényképpel összeköttetésbe hozható elemeit. Haladjunk a fölbukkanások időrendjében, amit azonban korrelációk, átcsapások érzékeny szövevénye nehezít, s olykor a metaforikus szövegek, műhelyvalloások némiképp leegyszerűsíthető értelmezésére készlet.

a) *Idő és tér*

1904. augusztus 27-i naplóbejegyzése szerint Balázst a színpadi cselekmény által keltett időérzésnek az álommal való rokonsága foglalkoztatja. Ebből a szemszögből kívánja megfigyelni eztán a drámai darabokat.³² – Már nem csupán az uralkodó színházesszményről van szó, hiszen a kortárs színpadon legtöbbször a tér és idő egysége érvényesül, az óhatatlan tömörítés ellenére minden esemény ott zajlik és addig tart, ahol s ameddig az a valóságban történnék. S majd a mozgófénykép teremt ehhez képest gyökeresen új körülményeket (Balázs gondolat kísérletével párhuzamosan el is indul ez a folyamat a néma műfilm külföldi alkotóinál).

Csaknem egy esztendő múltán Balázs a festészet térérzékeltető lehetőségeit említi, s az időábrázolás hasonló esélyiről medítál, bevonna – természetesen – a drámaírást is az eszmélkedés körébe.³³

Halálesztétikájában (1906–1907) az álom hamis időérzésével is foglalkozik, ami az öntudatnak valamiféle megkettőződéséhez vezet az alvás tartamára. Ibsen, Maeterlinck modern drámái mutatnak meg valamit ebből a jelenségből.³⁴

Logikus következménye az eddigieknek, hogy 1911 őszén elveti Balázs az arisztoteleszi hármas egységet. A dráma etikai és metafizikai súlycsökkenését írja a klasszikus esztétikai dogma rovására (Racine párizsi előadása nyomán).³⁵

Harctéri följegyzéseiben az idő- és térélmény sajátos átváltozásairól is megemlékezik. Az öntudatnak az álommal párhuzamos megkettőződése itt már az ébrenlétre is kiterjed, test és lélek kettéválásának illúziójához vezet.³⁶

b) *Beszéd, szó*

1905 nyarától vizsgálhatjuk Balázs Bélának, a költőnek, írónak is legkínzóbb problémáját: a beszéd, a szó szerepváltásának, pozícióvesztésének kérdését. Balázs itt még a pantomimika mellé rendeli a verbális közlésformát, a hebbeli dramaturgia tanulságaképp pedig a szellemi érzékelés hatósugarát növeli a szó lehetőségein túlra.³⁷

A fogalmat jelölő szó képességeit a lélekből fakadó gondolat mint

hangulat megragadásának allegorikus módszeréhez viszonyítva szerényebbeknek tekinti 1905 őszén.³⁸ Mint lírikus: vergődik ebben a béklyóban:

Csupán csak szóról szól a szó,
Nem nevez név mást, mint nevet,
Olvasni ott, ahol van mit,
*Csakis a sorok közt lehet!*³⁹

E sorok között való olvasás technikáját aztán a dráma különlegességéként mint szövegen túli hatáselemet érzékelteti.⁴⁰

1906 nyarán mintha intellektuális lelkiismeret-furdalás bántaná a szó megvetése miatt.⁴¹ De még ugyanebben az időszakban fölülkerekedik benne a szó iránti kétely, a fiziognómiának, a drámai helyzeteknek és mozgásoknak olykor pontosabb információihoz képest.⁴² A Lessing Theater Hauptmann-előadása kapcsán 1907 februárjában a drámai szereplő és helyzet keltette érzéki benyomást részesíti előnyben a szóhoz viszonyítva.⁴³

Párizsi élményektől eltelve, 1907 tavaszán az egyes nemzetekhez, kultúrákhoz (Franciaország, Németország) rendelhető domináns érzéki síkokat vizsgálja. „El a szótól, és vissza a szikrázó, éles, biztos szóhoz! Vissza a szóhoz!” – hirdet régi-új programot.⁴⁴

Belép eztán egy – a későbbiekben más szemszögből is elemzendő – műfaj, mely gazdag kinematográfiai lehetőségek hordozója Balázs Bélánál. 1907–1908-ban a beszéd, a szó kommunikációs zavarokhoz vezető válságát jeleníti meg Muzsikus mese (Embermese) s A csend meséje, alternatív – metanyelvi – megoldások (szem, ajak jelzései, énekhang, hangszer, csend, azonosító szerepű tárgy stb.) fölkinálásával.⁴⁵

Összefoglalása mindannak, amit Balázs a beszéd, szó tárgykörében végiggondolt, a Dialogus a dialogusról című, párbeszédre tagolt esszé (Nyugat, 1908). Feszítő ellentmondások egész rendszere tárul itt elének Mihály és Márta, valamint az egyik jelenet háziasszonyának és a vendégeknek beszélgetései során. Egyfelől azt állítja Mihály, hogy „a dialogus a történelem centrális, sőt egyetlen igazi eseménye”, másrészt – egyelőre még zárójelek között –, hogy

nem a beszélés „a dialogus egyetlen lehetősége”.⁴⁶ Tragikus töltést ad a dialogusnak, hogy nem képes áthidalni a lelkek közötti szakadékot, legalábbis szavak segítségével nem. Alternatívák: a tárgyi világgal, a „dolgokkal” való dialógus, a csend, a zene. Van azonban olyan beszéd típus is, amely megőrzi a dialógus lehetőségét: a nyelvtani jelentésen túli, a definiálási kényszert leküzdő verbális megnyilatkozás.⁴⁷ Műhelyvallomásként hat, hogy ez a típusú beszéd – állítja Mihály – nem kedvez a túlságosan racionális zsidó mentalitásnak. Szó esik továbbá férfi és női kommunikáció különbségeiről a dialógus lehetőségeinek minél maradéktalanabb kiaknázását illetőleg. Mihály szerint a nő szavait kísérő „mellékszöveg” olyan többlettel gazdagítja a dialógust, amire a görcsös és nehézkes férfi kifejezőmód alkalmatlan.⁴⁸

A drámai jelenet beszéden túli lehetőségeit, a szereplők jellemzésének nem pusztán szóbeli megoldásait hiányolja Balázs egyik 1909-es színi kritikájában.⁴⁹

Művészetfilozófiái áttekintésbe torkollik ekkoriban szó és másfajta emberi kifejezőmód történeti lehetőségeinek elemzése. Még egy régi típusú – a hegelire emlékeztető – hierarchia szabja meg Balázs értékrendszerét, amelyben a ritmustól, a vonaltól a képen át a fogalomig, a szóig ível a fejlődés, ám – Bartók rá a példa Balásznál – olykor a zene jóval megelőzheti egy bizonyos életérzés mondatokban való kifejezését. S ha már megbomlik az imént leírt hierarchikus rend, Balázs szerint akár fordított fejlődésirány is elképzelhető.⁵⁰

A dialógus fölöslegességét, az angol nyelvű beszélgetés – magyarországi közegben – elidegenítő mozzanatát építi Balázs a Marianne országa című elbeszélésbe.⁵¹

1911-es naplójegyzetében Balázs egyik itáliai (assisibeli) élményét rögzíti: bensőséges kapcsolatot teremtett egy idegen lánnyal, akivel egyetlen szót sem váltott. Hasonló történeteséma jelenik meg Késő című novellájában: ott egy orosz nő szerepel, s ezek a kezdő mondatok: „Marfa Kuzmics volt életem legjobb és legérzőbb barát-nője. De vele nem beszéltem soha.”⁵²

Szó és tett fordul élesen szembe A három hűséges királyleány című „hindu mesé”-jében (1913).⁵³

1917 tavaszán már nem kérdéses Balázs számára, hogy a szavakénál „szabadabb a némaság világa, és a fogalmakénál az eksztázis” (az utóbbi az alternatív kommunikációs eszközök és megoldások valamiféle együtteseként értelmezhető).⁵⁴ Egy lehetséges némafilm-esztétika megközelítése ez kimondatlanul is, arra a felismerésre alapozva, hogy a művészi alkotás egyes hatáselemei avulékonyabbak másokhoz viszonyítva: ornamentikává, megszokott sablonná alakulnak. Ez a veszély fenyegeti a szót, a beszédet, a nyelvi kifejezésmód művészetét.

Mindamellet a líra eszköztárából – értelemszerűen – nem számítható a szóbeliség. A lírai érzékenységről írott tanulmányában (1917–1923) Balázs Béla három alkotástechnikai tényezője (megnevezés, kihagyás, akusztikai hatás) közül az első kettő része lehet – megítélésünk szerint – a némafilm hatásmechanizmusának is. (Az akusztikus tényező – a kísérőzene a moziban – nem teljesen a filmalkotó ellenőrzésével érvényesül, legalábbis ez a helyzet századunk első két évtizedében, tehát tárgyunk szempontjából az akusztikum kérdése mellőzhető.) A megnevezés a „felírások” révén válik hatáselemmé a mozivásznon, a kihagyás pedig már a kompozíció s a látványteremtés része (Balázs az eredeti szövegösszefüggésben kihagyáson az olvasónak a mű kiegészítésére való készítetését mint szociális jelentőségű mozzanatot ért).⁵⁵

Írói pályájának vége felé újra megfogalmazza hajdan, huszonegy évesen föltárt műhelyproblémáját. Az úrnőjükhöz esdeklő szavak ezt panaszojják:

Rajtunk jelentés vámpírcái ülnek.
Szép vérünk festi lelkünk láthatóvá,
S mi halványulva hullunk le elébed.

Mi már jelentünk, magunk nem vagyunk.
Csak hasonlítunk, magunk nem vagyunk,
Ha megértettél bennünket, megölsz.

(A szavak sírnak)⁵⁶

c) *Mozgás, mozdulat, pantomimika*

Vonatkozási pontjaink szaporodásával egyre kézenfekvőbbek a mellérendelések, egyre szervezettebbek az összekapcsolódások.

A művész Balázs alapkérdései közé tartozik a mozgás, annak különféle artikulációja. Számára – 1905 nyarán – maga a beszéd is mozgásforma, hiszen: kifejezésmód. Mint drámaíró: ekkortájt a jellemző erővel bíró, tudatos vagy öntudatlan mozgások érdeklik, például a járás.⁵⁷ Csaknem némafilmese vízió támad benne mindennek nyomán egy esztendővel később. El tudná nézni „egész éjszaka a színpadot, rajta némán összevissza mozgó alakokkal és változó háttérrel.” A mozgás: általában véve ez a drámai műfaj alapeleme.⁵⁸

Őt, a jól sportoló, szívesen táncoló férfit a járás, a testmozdulat ábrázoló lehetőségei 1907-től a modern táncművészet, pantomim, árny- és bábjáték irányába csábítják. A Ruth Saint Denis művésztével való megismerkedés itt a fordulópont;⁵⁹ neki ajánlja majd *Napsugár és kigyó* című néma táncjátékát.

Alkotástechnikai metafora Balázs számára a tánc: a lélek mozgásával rokonítható. S a művészet: lélekábrázolás.⁶⁰

A mozgás mint alapkategória válik Halálesztétikájának meghatározójává – egyszerűsített bármifajta művészetfilozófia kiindulásává: „hogyan lehetséges az – kérdezi – hogy mozdulatlanságban *életet* ábrázoljon valami, megköttöttség, megdermedtség érzése nélkül? Hiszen csak a mozgás az élet?”⁶¹ Kínálkozik a válasz: mozdulatlan elemek sorát kell ehhez mozgássá szervezni. Ilyesmire hivatott a kinematográfia. Ezt ismeri föl akkoriban Karinthy Frigyes, akinek *A mozgófénykép metafizikája* című írása a Nyugatban (1909) szintén „halálesztétika” abban az értelemben, hogy a film a halál feletti győzelem egyik formája, megállítja az időt, konzervál egy adott állapotot. Balázs még jó ideig nem jut el ilyen következtetésig.

Már itt, a Halálesztétikában alkalmazza Balázs az ornamentális szépség fogalmát, melynek átmenetét az „értelmes gesztusba” a tánc közbeiktatásával látja lehetségesnek.⁶² 1913-ban, Gyagilevék orosz balettjének budapesti vendégjátéka nyomán a gyakorlat próbáját is megállja ez az elméleti konstrukció.⁶³ Mindennek az ad jelentősé-

get, hogy Balázs Béla filmesztétika irányába való érlelődésében az ornamentika kulcsfogalomnak bizonyul majd.

„Filmes” jelenetet tartalmaz – mozgófényképre való hivatkozás nélkül is – a Dialogus a dialogusról Mártájának néhány mondata barátjához, Mihályhoz, egy meghitt jelenet földidézéseképp: „Furcsa, hogy az jutott most eszembe, hogy tegnap ott a könyvszekrényhez támaszkodva álltál, sokáig elgondolkodva. Hozzád léptem, meg szerettelek volna csókolni – és egy gombot gomboltam be a kabátodon.”⁶⁴ – A színház „totálképe” nem juttathatná érvényre ennek a szavakban földidézett jelenetnek a bensőséges finomságát.

Közvetlenül utal a filmre Balázs 1912. márciusi, Párizsból küldött tudósítása. Olasz futuristák kiállítása kapcsán foglalkozik Balázs Béla a szóban forgó művészeti irányzatnak azzal a törekvésével, mely a mozdulatlan látszó tárgyakat dinamizálja. Előhívja ez az irányzat Balázsból a lélek állandó belső mozgására vonatkozó saját meggyőződését, s ekképp korrigálja a futuristáknak elméletükhöz képest gyarlóbb gyakorlatát: „Nem a dolgokat a lelkünkben, hanem a lelkünket a dologban akarjuk látni, éppen azért, mert nem a dolgok fontosak”.⁶⁵ (Az idézett szöveg az eredeti közlésben ritkítva szerepel – K. Zs.) S végre a konklúzió: Mondjuk-e, hogy ha a mozgás ilyen ábrázolásában következetesek akarnak lenni, akkor mozi-filmeket kellene festenük?”⁶⁶ Balázs nem mondja még, de hibáival együtt elgondolkoztatja őt ez a fajta művészi „új érzékenység, melyből Bergson filozófiája született, mely szerint az anyagszerűség és mozdulatlanság csak optikai csalódás: egy vonatból nézett párhuzamosan haladó vonat mozdulatlansága.” Bergson: már a mozgófénykép vonzáskörében alkotó filozófus, és jelentőségelteljes, egyszersmind biztató, ahogyan Balázs őt interpretálja.

Idő és tér, álom és valóság, mozgás és mozdulatlanság 1915 végén még mindig a tánc, s nem a mozgófénykép problematikájában kapcsolódik egymáshoz. A Balázs álmaiban továtáncoló ismerősök képe egy mozdulatlan lelkiállapot adekvát megjelenítésének minősül. A tánc „visszatérő és egyforma ornamentikája”⁶⁷ mindamellet a filmjelenés megközelítésének újabb állomásaként értelmezhető.

Új játékaiknak (1919) egyik darabjához, a Napsugár és kígyó című néma táncjátékhoz írott bevezetőjében a táncot „a süketnémák művészete”-ként határozza meg Balázs Béla. De mintha nem csupán a tánc, hanem a némafilm közönségére is vonatkozhatnék, hogy „szánandó nyomorék az, aki lelke magvában nem süketnéma, mert nincs benne több, mint amennyit kimondani tud.”⁶⁸ És – sajnos – némafilmes képzettársításokat ébreszt, ám a lapos közhelyek szintjén a Napsugár és kígyó egyik-másik pantomimikai utasítása az előadó számára: filmszínészképzők némely brosúrájában olvasható efféle megoldási javaslat.⁶⁹ A némafilm erényei és bűnbeesései is előlegződnek tehát Balázs Béla mozgófénykép irányába gravitáló munkásságában.

d) *Fiziognómia: Balázs művészetfilozófiai kulcsfogalma*

A mozgás részben már a láthatóság szférájához tartozik. Balázs gondolkodásában, művészetfilozófiájában az emberi arc, test, később: a dolgok, a táj látványa, jellemző ereje bukkan föl a látványorientáltság első jeleként. Összefoglaló néven mint fiziognómiát tartjuk számon ezt a tematikai–szemléleti vonulatot. – Balázs ebben a vonatkozásban Oswald Spengler előfutára, hiszen a német történetfilozófus az I. világháború vége felé kockáztatta meg azt a jóslatát, hogy „A fiziognómiai világszemlélet nagy korszaka még ezután következik.”⁷⁰

A schopenhaueri allegória-fogalomból indulva ki, 1905 őszén – festmények földidézése nyomán is – Balázs Béla „az alakok arc- és testkifejezését” említi mint a szavakkal való kifejezésmódnál olykor kedvezőbb lehetőséget.⁷¹ 1906-ban megjelenik már egy sajátos elágazás: az állat-fiziognómia motívuma, bár Balázsnak ekkor még „se türelme, se kedve”, hogy mélyebben foglalkozzék a kérdéssel.⁷² Mégis: ez időtt a festővé válás elmulasztott lehetősége is felvetődik benne (Balázsnak például Kodályról készített ceruzarajza tehetségre vall), hiszen saját jellemzőjeként értékeli: „A szemem keresztül akarok mindenbe belebújni. Az arcát nézem, értem, érzem az embe-

reknek, akikkel beszélek, és gyakran elfelejtem figyelni, mit mondanak.”⁷³

Csakhamar a világegész azonos elemekből való fölépülésének észleléséig jut el Balázs a fiziognómia nyomvonalán.⁷⁴ Képzőművészeti élmények mellett Balázs Béla a testkultúra művelőjeként, természetközeli emberként döbben rá erre a felismerésre (naturista volt: Kodállal és annak feleségével, Bartókkal olykor ruhátlanul töltötték idejüket; Balázs a német Naturkultur mozgalom, egészségügyi irányzat híve és résztvevője). Mindez egységes világnézetté és művészetfilozófiává szerveződik Balázs gondolatrendszerében: „gyökere és teteje a szépségérzetünknek az emberi test” – szögezi le Halálesztétikájában.⁷⁵

Hebbelnél az Én és az Egész egyenjogú, kölcsönös alapú összekapcsolódását kifejező Pantheoszt látja meghatározónak.⁷⁶ S miközben hajlamos Balázs a művészi alkotás egész rendszerét rávetíteni erre a filozófiai struktúrára: a Pantheoszt pantragizmusnak (Hebbel-disszertációja) vagy panpoesiának (Dialogus a dialogusról) láttatni, jelentőségteljes, hogy elismer egy olyan esztétikai viszonyulást is, amely nem csupán a művészet produktumai, hanem a természet, az élet iránt is megnyilvánul,⁷⁷ ami a mozgófénykép művészi és nem művészi lehetőségei szempontjából egyaránt figyelmet érdemlő előlegezés. Ott van az „a dologgal való dialogus” lehetőségének feltételezésében (Dialogus a dialogusról).⁷⁸ A művészet – Balázs értelmezésében – így válik a világ antropomorfizálásává: „a tudomány leszedi a dologról az emberi ráadást(,) amennyire bírja, a művészet pedig ráborítja az embert a dologra.”⁷⁹ 1912-es táncjátékában, A fából faragott királyfiban egyenrangú szereplők az ember, a tárgyi világ (= „minden dolgok”), bár az összetevők között – épp ez a dráma lényege – olyakor feszültség támad. Az „egyszerű és rendes világ” kimozdulhat önmagából, majd később helyreáll az eredeti állapot: „élettelen dermedésbe rejtőznek vissza a dolgok”.⁸⁰ S itt az élettelen: látszólagos érvényű megjelölés, hiszen Baláznál minden mozog, mindenk előtt és mögött a világot észlelő és elgondoló lélek.

Mint költő: Balázs Béla is azok közé tartozott, akiket a kortárs Lesznai Anna (fél évszázaddal később megreformált) regényhőse, Berkovics Lízó jelenít meg: „babonás hite az állat, a növény, sőt még a tárgyak lelkes voltában is” rokon a Balázsséval, persze Balázsnál tudatosság, nem babonáság rejlett emögött.⁸¹ Balázs Béla 1916-os kötete, a *Tristan hajóján nyilvánvaló bizonyítéka* ennek a „hilozoikus” világszemléletnek: a növényzet, a meteorológia, a táj fiziognómiája – s a versbe foglalt ember megnyilvánulásai egyenrangú hatáselemek.⁸² Háborús tapasztalatok is megerősítik Balázssban ezt a szemléletet: „Tudjuk jól, hogy minden anyag eleven lesz, ha az ember sokáig közösködik vele.”⁸³ És elméleti igénnyel fogalmazódik meg ismét *A hasonlat metafizikájában* (1919): a lélek rárakodik a tárgyra, megváltoztatja érzéki képét, materiális formáját. Bizonyítva, hogy „a természet dolgai nemcsak egymással, hanem lelki dolgokkal is kapcsolhatók.”⁸⁴

Legjobb elbeszélésében, a *Történet a Lógody utcáról, a tavaszról, a halálról és a messzeségről* című munkájában (1910) a prózaíró Balázs is megörökíti az állókép, a táj, az évszakok szubjektív megfigyeléséből adódó fiziognomikus mozzanatokat. Ekkortájt egy másik novellájában a családtagok arcának hasonlósága kap hangsúlyt (Marianne országa).⁸⁵ Fiziognómiai azonosság kapcsolja össze az iránta vonzódó nőket is.⁸⁶ 1913-tól csaknem kényszerítő erejű Balázs „panfiziognómia” szemlélete: Gioconda mosolyától a haladkló édesanyjának arcaváltozásáig. Az arc: legfőbb azonosító jegyünk, s egy szenvedéstörténet végén, a halálban válik ismét azzá.⁸⁷ Fiziognómiai és szimbólum megkülönböztetése foglalkoztatja 1914-ben, a mozgófénykép esélyeire nézve sem közömbös tanulságokkal: „A fiziognómia a periférikus kultúrák (és kultiváltságok) lehetséges útja a mélység felé.”⁸⁸

Miközben egy jelentékeny arcú, végül elkallódó német színésznő fejét idézi maga elé, nem emlékszik pontosan az Eva Martesteig által játszott darabokra s szerzőikre: „Bataille, vagy Bernstein, vagy Nick Carter, vagy Waldemar Psylander?”⁸⁹ Filmközelben ismét!

A fronton a tájkép „arcot cserél” – veszi észre Balázs, a katona;

egyazon helyen is az „útközben” érzése fogja el.⁹⁰ Modern jelen-séggként tartja számon a tájnak lélekkel való telítődését A lírai érzé-kenységről szóló tanulmányában.⁹¹

1917 tavaszán, A fából faragott királyfi próbáin küszködve, az „ad libitum mozimimikával” előhozakodó balerinákra panaszkodik Balázs Béla.⁹² De önnön fiziognómiája is bajok forrása lehet: „megszállottsága” íródik arcára, s okoz „fölösleges harcokat és ke-serűségeket”.⁹³

Tipológia felé mutat már (filmelméleti tanulságok irányába egy-szersmind) az egyszerű fiziognómiák s az egyszerű beszéd iránti rokonszenvének megvallása (a konstruktivista díszlettel pozitív kor-relációban)⁹⁴ 1919 végén. Emigránsként, csaknem egy teljes esz-tendővel később elmélkedik a rassz s a személyes lélek fiziognómi-ájáról, amely minden embernél tanulmányozható.⁹⁵

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 1 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. Tények és tanúk sorozat. Vál., szerk., szöveggond., jegyz.: Fábri Anna. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1982. 62. old.
- 2 Az utóbbi évtizedben két jelentős mű bizonyítja állításunkat. A magyar származású Joseph Zuffa Béla Balázs, *The Man and the Artist* címmel 1987-ben jelentette meg az University of California Press, Berkeley (Los Angeles) London gondozásában életrajzínál hol nagyobb, hol kisebb hatósugarú monográfiáját, jelentős filmes hangsúlyokkal. Balázs és a mozgófénykép kölcsönhatására szűkíti tartalmas vizsgálódását a finn Matti Lukkarila: *Sinien valo*. Béla Balázs ja hänen elokuvateorisana. Promeheus-sarja. Pohjoinen, Oulu (1991).
- 3 Nemeskürty István: Balázs Béla fellépése a filmirodalomban. *Filmvilág*, 1959. 11. szám, B. Nagy Ernő: Balázs Béla útja. *Borsodi Szemle*, 1964. 3. szám. Mindkét megközelítés értékét növeli, hogy Balázs Béla naplói akkoriban még hozzáférhetetlenek voltak a kutatás számára. Nemeskürty később már a naplók ismeretében írta meg *A mozgókép mint költészet – Balázs Béla filmesztétikája* című tanulmányát, mely Balázs *A látható ember és A film szel-leme* című kötetének 1984-es kiadásában (a Gondolat Kiadónál, Budapes-ten) s Nemeskürtynek *A filmművészet új útjai* című könyvében (Magvető Könyvkiadó, Budapest 1986) is olvasható.
- 4 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 105., 150. old
- 5 Balázs Béla: *Dialogus a dialogusról*. (A láthatatlan lelkek vagy a panpoesia). Nyugat, 1911. I., 576. old.

- 6 Kik intézik most a színházak ügyeit? Színház, 1919. ápr. 6. IV. évf. 14. szám.
- 7 Balázs Béla világa című könyvében – melyet az MSZMP Központi Bizottságának Párttörténeti Intézete 1973-ban jelentetett meg a Kossuth Könyvkiadónál – K. Nagy Magda ismerteti a Szepes című újság 1897. jún. 16-ai közleményét az edisoni találmány lőcsei bemutatkozására vonatkozólag.
- 8 Bauer Herbert gyermekkori naplóit a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára őrzi az MS 5009–5024 jelzetű Balázs-hagyaték részeként. Balázs Béla: Álmodó ifjúság. Atheneum, Budapest 1946. 85. old.
- 9 Bauer Simon: Gondolkodás és tudás. Bölcseleti értekezés. Szeged 1876. 9. old. – A mozgófénykép keletkezését is meghatározó korszakváltásról, a liberalizmus és individualizmus kompromisszumán alapuló „keményen versengő, de mégis könnyed” civilizáció végéről izgalmasan fejt ki véleményét Arthur Koestler a Nyilvessző a végtelenbe (Arrow in the Blue, Macmillan, 1953) c. visszaemlékezésben. Ford.: Boris János. Osiris Kiadó, Budapest 1996. 15., 17., 61. old.
- 10 Jules Verne: A bégum 500 milliója. Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest 1969. 39, 82., 83. old.
- 11 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 131., 542. old., Napló 1914–1922. Második kötet, 7. old.
- 12 Bauer Simon: Gondolkodás és tudás I. m., 10. old., Balázs Béla: Dialogus a dialogusról. Nyugat, 1911. I., 118. old.
- 13 Bauer Simon bevezetője az Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel von J. W. von Goethe című kötethez (Franklin-Társulat, Budapest, 1902), második kiadás, 21. old., Bauer Herbert: Hebbel Frigyes pantragizmusa, mint a romantikus világnézet eredménye. Egyetemes Philológiai Közlöny, 1909. Harminczharmadik évfolyam, 42. old.
- 14 Bauer Hilda: Emlékeim – Levelek Lukácshoz. Archívumi Füzetek V. MTA Filozófiai Intézet Lukács Archívum 1985. Szerk.: Lenkei Júlia. 11–12., 16. old.
- 15 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 658. old.
- 16 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. Nyugat, 1909. II., 159. old.
- 17 Bauer Herbert: Hebbel Frigyes pantragizmusa, mint a romantikus világnézet eredménye. I. h., 42. old.
- 18 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 29. old
- 19 Gottfried Keller: Zöld Henrik. I. kötet. Ford.: Jánossy István. Európa Könyvkiadó, Budapest 1963. 74. old.
- 20 Uo., 137–138. old.
- 21 Uo., II. kötet, 101. old
- 22 Uo., II. kötet, 258–261. old.
- 23 In: Balázs Béla: A fekete korsó, Új játékok. Kner Izidor, Gyoma 1919.
- 24 Gottfried Kellner: Zöld Henrik, II. kötet. I. m.
- 25 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 33. old.
- 26 Jans Peter Jacobsen: Niels Lyhne. Faludy György fordítása. Európa Könyvkiadó, Budapest 1985. 254. old., Balázs Béla honvédtizedes naplója Divéky József rajzaival: Lélek a háborúban. Kner Izidor, Gyoma 1916. 75. old., Balázs Béla: Mozart. In: Két dráma. Mozart, Hazatérés. Mezsduarodnaja Kniga, Nemzetközi Könyv, Moszkva 1941.
- 27 Jans Peter Jacobsen: Niels Lyhne. I. m., 306–307. old

- 28 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 178. old.
- 29 Knut Hamsun: Pán. Glahn hadnagy följegyzéseiből. Norvégból fordította G. Beke Margit. II. kiadás, Fővárosi Könyvkiadó (é.n.). 126–127. old. – Kiterjeszhető a vizsgálódás az 1890-es Éhségre is: ebben a regényben a főhős cipőjének fiziognómiája szerepel mint Balázs későbbi filmes koncepciója irányába mutató mozzanat; a vak öreg kifinomult hallására tett utalás a már jelzett tanulságokhoz kapcsolódik; figyelmet érdemel továbbá a főhős által kitalált új szó *lelki* jelentéstartalma mint Balázs Bélát is foglalkoztató probléma.
- 30 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 462. old
- 31 Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij: A félkegyelmű. Ford.: Makai Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest 1981. 81., 91., 104–150., 257., 279., 306., 313., 316–317., 469., 527., 534., 589., 614–615., 617–618. old. uő.: A Karamazov testvérek I. Ford.: Makai Imre. Magyar Helikon, Budapest 1971. 164–165. old., II. kötet, 81., 340. old., Balázs Béla: Dialogus a dialogusról. I.h., 571. old.
- 32 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 86. old.
- 33 Uo., 1905. jún. 5-ei bejegyzés, 201. old.
- 34 A Halálesztétika – mint számos egyéb munkája Balázs Bélának – viszonylag hosszas érlelődés, átdolgozások folyamatában keletkezett. 1907 januárjának második felében olvasta föl ilyen tárgyú dolgozatát Berlinben, tanárának, Georg Simmelnek a körében és jelenlétében. Vö.: Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 379. old. A Halálesztétikára az alábbi kiadás nyomán utalunk. Balázs Béla: Halálos fiataltság. Drámák/tanulmányok. Magyar Helikon, Budapest 1974. 318–319. old.
- 35 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 537. old.
- 36 Balázs Béla: Lélek a háborúban. I.m., 12. old.
- 37 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 201., 206. old.
- 38 Uo., 234–235. old.
- 39 Uo., 237. old.
- 40 Uo., 265. old.
- 41 Uo., 322. old.
- 42 Uo., 337., 342–343. old.
- 43 Uo., 393. old.
- 44 Uo., 413. old.
- 45 Balázs Béla: Muzsikusi mese. Az általunk használt kötet: Balázs Béla: Az álmok köntöse. Mesék és játékok. Vál. és szerk.: Fehér Ferenc és Radnóti Sándor. Magyar Helikon, Budapest 1973. 66., 68. old., uő.: A csend. Nyugat, 1908. I., 1–8. old.
- 46 Balázs Béla: Dialogus a dialogusról. Nyugat, 1908. II., 116. old.
- 47 Uo. Nyugat, 1909. I., 129. old.
- 48 Uo., 131. old.
- 49 Balázs Béla: A két férfi – Capus A. darabja a Nemzeti Színházban. Nyugat, 1909. I., 129. old.
- 50 Balázs Béla: Művészeti filozófiai töredékek. Nyugat, 1909. II., 157–159. old.
- 51 Balázs Béla: Marianne országa. Renaissance, 1910. I., 414–427. old. Megjelent még – többek között –: Balázs Béla: A csend. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1985.

- 52 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 524–525. old., uő: Késő, Aurora, 1911. I., 10–13. old. Kötetben: Balázs Béla: A csend. I.m., 187. old.
- 53 Balázs Béla: A három hűségese királyleány. In: Balázs Béla: Az álmok köntöse. I.m., 29. old.
- 54 Balázs Béla: Napló 1914–1922. Második kötet. I.m., 248. old.
- 55 Balázs Béla: A lírai érzékenységről. Kötetben: Balázs Béla: Halálos fiatal-ság. Drámák/tanulmányok. I.m., 358., 363. old.
- 56 Balázs Béla összegyűjtött versei. Az én utam. Atheneum, Budapest 1945. 143. old.
- 57 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 201. old.
- 58 Uo., 343., 327. old
- 59 Uo., 390. old.
- 60 Uo., 356. old.
- 61 Balázs Béla: Halálesztétika. In: Balázs Béla: Halálos fiatal-ság. Drámák/tanulmányok. I.m., 295. old.
- 62 Uo., 327. old.
- 63 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 606. old. Ismételt kifejtése 1916-ból uo., Második kötet. I.m., 129. old.
- 64 Balázs Béla: Dialogus a dialogusról. I.h., 117. old – Az eredeti közlés csúf helyesírási hibáit kijavítottuk. Egyszersmind ezzel az idézettel tisztelgünk B. Nagy Ernő említett, úttörő tanulmánya előtt: a szerző ugyanis szintén fölfigyelt a dialógus e finom, bensőséges, film irányába mutató mozzanata-ra.
- 65 Balázs Béla: Futuristák. Nyugat, 1912. I., 646. old.
- 66 Uo., 647. old.
- 67 Balázs Béla: Napló 1914–1922. Második kötet I.m., 112. old.
- 68 Balázs Béla: A fekete korsó. Új játékok. Kner Izidor kiadása, Gyoma 1919. 69. old.
- 69 Uo., 74. old.
- 70 Vö.: Oswald Spengler: A Nyugat alkonya. A világtörténelem morfológiájának körvonalai. Első kötet. Alak és valóság. Európa Könyvkiadó, Budapest 1994. 178. old.
- 71 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 235. old.
- 72 Uo., 334., 370. old.
- 73 Uo., 337. old.
- 74 Uo., 426. old.
- 75 Balázs Béla: Halálesztétika. I.h., 319. old.
- 76 Bauer Herbert: Hebbel Frigyes pantragizmusa, mint a romantikus világnézet eredménye. I.h., 54. old.
- 77 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. I.h., 204. old.
- 78 Balázs Béla: Dialogus a dialogusról. I.h., 121. old.
- 79 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. I.h., 64. old.
- 80 In: Balázs Béla: Az álmok köntöse. mesék és játékok. I.m., 305., 308. old.
- 81 Lesznai Anna: Kezdetben volt a kert. I. kötet. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1966. 325. old.
- 82 Balázs Béla: Tristan hajóján. Kner Izidor kiadása. Gyoma 1916. Egyebek között a Tavasz csatája című költeményben tanulmányozhatók az általunk jelzett vonások.

- 83 Balázs Béla: Lélek a háborúban. I.m., 96. old.
- 84 Balázs Béla: A hasonlat metafizikája. Nyugat, 1919. 407–408. old.
- 85 Balázs Béla: Történet a Lógody utcáról, a tavaszról, a halálról és a messze-ségről. Renaissance, 1910. II., 110–128. old. Kötetben: Balázs Béla: A csend. I.m., uő: Marianne országa. Renaissance, 1910. I., 414–427. old. Kötetben: Balázs Béla: A csend. I.m., 93. old.
- 86 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I.m., 564. old.
- 87 Uo., 619–620. old.
- 88 Uo., 654. old.
- 89 Balázs Béla: Eva Martersteig. Nyugat, 1914. I., 221–222. old.
- 90 Balázs Béla: Lélek a háborúban, I.m., 78. old.
- 91 Balázs Béla: A lírai érzékenységről. I.h., 345. old.
- 92 Balázs Béla: Napló 1914–1922. Második kötet. I.m., 221. old.
- 93 Uo., 204. old.
- 94 Uo., 364. old.
- 95 Uo., 444. old.

Történetek a magyar filmről

Folytatás

Hogy a mesterséget tudtam, abban Hegyinek lett igazsága, de hogy milyen minőségű operatőr lehetek, azt nem lehetett tudni. Volt egy-két operatőr, aki nem csinált semmit. Azért, mert (Hegyi) Barna egymás után csinálta a filmeket. Neki mindegy volt, hogy milyen filmet csinál, mert nem volt hajlandó arra (meg is mondta), hogy bevezet egy filmet, és akkor azt mondja neki a rendező: 'fél év múlva indulok egy másik filmmel!' ('Elvállalod?') Barna ezt válaszolta: 'ha éppen szabad vagyok!' Barna már a következő filmet csinálta, akármilyen volt. Ő állandóan a pályán akart maradni. Nem anyagi szempontból, hanem mert tudta azt, hogy az operatőrnek léte, hogy állandóan a kezében legyen a felvevőgép, mert az operatőri mesterség ilyen. Ő úgy gondolta, saját magát akármilyen formában képes megmutatni. Csinálta. Híres volt arról, lehet ugyan, hogy legenda, hogy el sem olvassa a forgatókönyvet. A felesége (Baba) olvasta a forgatókönyvet, majd elmesélte. Ezek ellenőrizhetetlen dolgok. Mindig megkérdezte a rendezőtől, mi a következő beállítás, mi fog történni. Ő a magáét mindig megtette, sőt zseniális ötletei is voltak. Például a *Körhintában* a tánc. Olyan szerkezettel csinálta meg, ami ma már tulajdonképpen nevetséges. Technikai bravúr, amit ő csinált a gépmozgásokkal, Törőcsikk, Sós és Szirtes Ádámmal a lakodalmas táncban. Technikai bravúr, de ennek inspirálója is ő volt. Mindig szerette, faszírozta ezeket a rendkívül nehezen megvalósítható feladatokat. Tehát a rendező partnere volt, csak őt 'meg kellett érinteni'. Nem ismert lehetlent. Hihetetlen mozgékony volt, *slágfertig*. Az improvizációs készsége összehasonlíthatatlanul nagyobb volt valamennyiünkénél. Ő foglalkoztatott operatőr lévén, nem mondott le semmiről. Egymás után csinálta a filmeket: piacképes volt. Kevesen voltak az operatőrök, egyre több és több filmet készítettünk. 'Az, hogy Szécsényi csinál most egy filmet, nem jelenti azt, hogy én kevesebb filmet fogok csinálni.' 7 filmet csináltam egymás után. Később egymás után mondtam le a filmjeimet, mert volt olyan, hogy 4 és fél filmet csináltunk egy éven belül.

Abban az időben ha egy forgatókönyvet elolvastam, hogy az a forgatókönyv milyen értékű és milyen lesz a hatása, esztétikailag hogyan és miképp minősíthető, ezzel én nem foglalkoztam. Vitatkozásos voltam és szívesen vitatkoztam, mert úgy vettem észre (Fábri és némely rendező egy

ideig szerette ezt, később már nem), ha valamit nem tudok elhinni, akkor addig beszélünk róla, amíg el nem hiszem.

Ezek a filmek nekem minden esetben sztorik, mesék voltak. Ha én a mesét nem hittem el, azt mindig kifejezésre juttattam. Az esetek nagy részében ebben volt bizonyos fajta vakság is. De az esetek jelentős részében úgy látszik elgondolkoztató volt az, amit kifogásoltam, és abból mindig lett valami, azért mindig változott valami. Egy idő után eljutottam odáig, hogy elhittem az egészet. Megvan az embernek az a betegsége, hogy beolvassa magát a műbe, és a körüljárása során eljut odáig, hogy elhiszi. Elhiszi azt is, amit tulajdonképpen nem lenne szabad elhinnie. De nekem el kellett jutnom minden esetre odáig, hogy elhiggyem. Amikor már idáig eljutottam, akkor már nagyon vitatkoztam. Akkor már a saját dolgommal foglalkoztam. Az volt a rögeszmém, hogy szeme vagy van, vagy nincs az embernek. Ha nemcsak néz, hanem látni is akar, akkor úgyszólván látni kell, de nagyon jó az, ha füllel is fotografál. Tehát én bennem mindig volt olyan szimultán magatartás, hogy állandóan hallottam, és tudtam azt, hogy mi történik rendező és színész között. Állandóan hallottam az instrukciót, de nem szóltam bele soha. Tudtam a rendező kínládásairól, gyötrelmeiről: mi az, amit akar, mi az, amit sejt, mi az, amit még nem tud. Együtt voltam a rendezővel, a színésszel, legalábbis ez volt az érzésem. Törőcsik Marinak mondtam egyszer a *Vasvirág* forgatása során, amikor dicsérte az én munkám: 'ide figyeljen, Marika! Maga téved, mert amikor az első próba van, bennem csak nagyjából él az elképzelés. Amikor maga eljut az első próbáig, amikor kezdni önmagát adni, akkor maga nekem a lámpákat rakja helyre!

(...) Van egy világítási szabály. Ha van egy szereplő (vagy szereplők), akkor (meg lehet nézni festményeken, a képek 90 százalékát ez jellemzi) vagy jobbról vagy balról van a szereplő megvilágítva. Az egyik oldala fényben van, a másik árnyékban vagy félárnyékban. Az árnyék és a fény viszonya különböző, de mindenképpen ez az egyik szabály: ha a szereplő a képen jobbra néz, akkor jobbról jöjjön a fény, baloldaltól az az oldás, ami az árnyékot arra a szintre húzza föl, hogy ne csak árnyék legyen, de azért árnyék maradjon. Ezenkívül van az ún. *élfény*, ami megrajzolja a profilt. Aztán vagy egy *gégénfény*,* ami megkontúrozza, és ennek az értéke, az erőssége izlés szerint változtatható a situációtól függően is és egyébként is. Lényegében ezek a fényirány alaptípusai, tehát *fügfény*, *oldás*, *élfény*. A *félfény* minden esetben (ha a szereplő vállirányú síkját veszem) ezen a 180 fokon helyezkedik el. A *gégénfény*, az *élfény* meg a hátsó 180 fokon helyezkedik el. Én mindezt megfordítottam. Nálam csak *élfény* van, *gégén* van, és oldalfény van, ami nem is kontrollálható. Előlről az

* Magyarul: ellenfény

oldás. Több lámpával manipulálok, ezt a szabályt én a filmben* sehol sem rúgtam fel. Mert ez vagy sikerül vagy nem sikerül. Hiszen ez ugyanis az utolsó filmem, úgysem lesz több.

A második nap a tanári szobában forgattunk. Egy nagyon komplikált gépmozgással kezdtük a napot, amikor a tanári kar az asztal körül ül. Volt egy sztár fővilágosító, Bolykovszky Béla. Ez az ember zseni volt, aki nagyon kedvelt engem. Nagyon sok filmben dolgoztam vele együtt. Az a kezdő operatőr, aki vele összekerült, az győzött. Odamentem Bolykovszkyhoz és azt mondtam: 'ide figyelj Béla! A második, harmadik filmem, ha egyáltalán sor kerül rá, veled csinálom. De értsd meg, ezt az elsőt nem akarom veled csinálni!' És választottam egy fővilágosítót, aki mellőzött volt a szakmában. Az első nap forgatunk. Én a gépmozgásokkal voltam elfoglalva, a fővilágosító elkezdett világítani. Odajön hozzám. 'Feri, megcsináltam mindent, bekapcsoljak?' 'Igen, de hát mit csináltál?' Azt mondja: 'Nézd meg, bekapcsolok!' Bekapcsolt. A világítás olyan volt, ahogy ő azt Eibentől, Hegyitől látta, 20 éve már a szakmában. Azt mondtam neki: 'kapcsolj ki!' Odament a Fábrihoz, és azt mondta, hogy kéri a leváltását. Miért? Elsírta magát. Mert semmi sem jó, amit ő csinál. 'Imre, nem erről van szó! Minden jó, amit csináltál. Engedd meg, de szeretném én csinálni! Nem azért, te is tudod, hogy sokféleképpen lehet valamit csinálni, de én szeretném tudni minden lámpa helyét! Oda akarom tenni, ahová azt elképzeltem! Én sem tudom kitalálni, hogy te mit akarsz csinálni! Nekem rendkívül értékes, hogy te megcsinálod, amit én kérek és úgy csinálod meg, ahogy én azt szeretném. Ezért irtózatossá válnék.'

A nyersanyag fekete-fehér volt, választani nem lehetett, egy féle nyersanyag volt, *Agfa Szuperpán*. Ma el lennének keseredve az operatőreink, ha erre a nyersanyagra kellene filmet csinálni. Mert hát messze nem mérhető össze a mai, korszerű anyaggal. Négyezer-öttször olyan mennyiségű filmre volt szükség, mint most a legkorszerűbb fekete-fehér nyersanyagból. 17 évig néztem állandóan ezt a nyersanyagot, hogy mi van a két perforációs sor között, hogy miből mi lesz. Tényleg nem gondoltam arra, hogy ez fontos. Hegyinek volt igaza, hogy az irtózatossan fontos, hogy a labornak azt tudtam mondani, már pedig ez így jó!

Felvevőgépből sem volt választási lehetőség. Egy ún. *szuperparvo* felvevőgép volt (ma már múzeumi tárgy), amelyiken filmen keresztül lehetett csak nézni felvétel közben, ami külön tudomány volt. Ezt szintén Eibentől és Hegyitől tanultam. A fénymérés helyettesítése képpen használni a lehetőséget, hogy a transzparens nyersanyagokon keresztül nézni, ami olyan,

* *A Hannibál tanár úr* c. filmről van szó (A szerk.)

mint a nagyon mérsékeltén áttetsző mattüveg. Amikor az ember először ezen keresztül belenézett a felvevőgépbe, akkor nem látott semmit. Ezért azt csináltam, hogy bekötöttem az egyik szememet fekete kendővel. Bal szemmel világítottam, csináltam a próbákat, néztem a keresőbe. és amikor a fénykonstrukció létrejött, akkor levettem a fekete kendőt a jobb szememről, amelyiknek a pupillája teljesen kitágult, és a kitágult pupillával belenéztem, át a nyersanyagon, és rendkívül élesen láttam már. Ez az áttetsző nyersanyag rendkívül pontosan érzékeltette a fényeket és árnyékokat. Tudtam azt, hogy ennél a típusú nyersanyagnál ha én árnyékolt részleteket láttam a szememmel, akkor a vetítőben is ezt fogom látni. De ha nem látom, akkor a vetítőben sem fogom látni. Azt fogom látni a vetítőben, amit most látok precízen. Hát elég nehézséget is okozott.

Megszűntek ezek a korszerűtlen gépek, most már tükörreflex van, fénymérő. A *Hannibál tanár úrnál* a negatív fedettséget azonnal az alsó, de még használható szinten tudtam tartani. Amikor még kopírozható, de az általam elképzelt *stimmung*ből, ha a laboratórium megdöglik, akkor sem tudja kimozdítani. Ezt is Eibentől tanultam, de Eiben soha nem beszélt arról, hogy ennek ilyen trükkje van.

Mivel ez volt a szisztéma, én sejtettem, hogy mutat az anyag a vásznon, csak azt nem tudtam, hogy tetszik-e majd, vagy nem tetszik. Nemcsak arról volt szó, hogy az én ízlésemnek megfelel-e? Én nem azért borítottam fel az egészet, hogy ne legyen olyan, mint a korábbi filmekben. De éreztem, hogy ha én azt csinálom, amit láttam, és ha pontosan utánzom azt, amit tapasztaltam, akkor ez pont olyan lesz, mint az epigonoké. Nem jut eszembe más, mint arra gondolni, hogy várjunk csak, itt a gép, ez a szituáció, hogyan is csinálta Eiben? Hegyi így csinálta, Eiben úgy. Éreztem, hogy ezt el kell felejteni, ezt nem lehet csinálni, mert akkor vegetálni fogok. Akkor megcsinálok egy filmet, és abba a helyzetbe kerülök, mint a fővilágosító, akivel épp most dolgozom: hogy a következő filmet, ha csinálom, azért csinálom, mert valamilyen oknál fogva rám fanyalodtak. Akkor inkább a kudarc. Akkor inkább bukjak el, akkor inkább ne fogadják el! Akkor inkább nem csinálom tovább, mert nem akarok olyan operatőr lenni, aki éppen hogy operatőr. Mert én annál sokkal jobb kameraman vagyok, sokkal jobb segédoperatőr, sokkal jobb laboráns. Engem tiszteltek a laborban azért, mert jól dolgozom, megbízható vagyok. Dicsértek, nem volt semmiféle gondom. Nem kellett senkire rátukmálnom magam. Tudtam azt, hogy szívesen vesz munkatársul valaki. Én akaratom ellenére operatőr lettem, nem akarok felemás lenni. Noha ezt nem fogalmaztam meg pontosan magamnak, de ezt a bizonytalanságot nem bírtam volna elviselni. Azért sem, mert kézenfekvő lett volna, ha Bolykovszky Bélát veszem fővilágosítónak, aki zseniális ember, Eiben jobb keze volt, és Eiben 'nem adta ki a kezéből', ahogy én sem adtam ki.

Volt két vagy három ember, aki a következőképpen fogalmazta meg az eredményt: 'azért ezt nem hittem volna. Egyszerűen nem tudtam elképzelni, hogy ilyen képességed van!' Szóval csalódtak. Egyszerűen nem tételezték fel rólam. Azt hitték, hogy ez Fábri rendkívül könnyelmű döntése volt. Nem számítottak erre, én magam sem voltam benne biztos. Szerencsém volt, hogy Fábri a rendező, mert ha olyan rendezővel csinállok először filmet, akinek az értékítélete nem mérvadó számomra, akkor ez némi bizonytalanságot ad. Nagy biztonságot adott már a második nap, amikor Fábri rendkívül látványosan megvédett, és közölte, hogy tudta ezt, de azért erre nem számított.

Az, hogy a gépmozgásoknak milyen a szerkezete; az, hogy mikor mit mutat a kamera; az, hogy itt közeli legyen, *szekond* vagy totál, Fábri volt aki (sokan ezt éltélően fogalmazzák meg) ezt mérnöki pontossággal, az íróasztalnál megtervezte.

Azt hiszem. legalábbis sejtem, hogy a filmkép egyik sajátja a fénykép-pel, a festménnyel ellentétben, hogy meghatározott időben létezik, erre komponált. Azt hiszem az közhely, hogy egy festményt, ha akarom egy percre, ha akarom egy óráig nézhetem és ha akarom, visszamehetek pár hét múlva újra megnézni, és esetleg mindig mást jelent. Valószínűleg szerencse, hogy mindig csak egy képet tudtam minősíteni. Ez egyébként visszaüt arra, amit Törőcsikkel kapcsolatban elmondtam. Tehát valahogyan szerencsésen találkozott ez a tulajdonságom a filmműfaj sajátosságával, tehát azzal, hogy 5 másodperc vagy 10 másodperc, vagy mit tudom én mennyi másodperc, és az én számomra mindig egyetlen egy dolog volt fontos. Egy valami. Egy kifejezés, a mimika, egy gesztus, és az, ami a környezetben van, az másodrendű, noha kompozíciós felületként tényező volt, de a lényeg egy volt, hogy mikor mit. Aszerint, hogy én abba mit láttam bele. Ez az egy valami el tud jutni a nézőkhöz, de ha öt-hat dolog fontos egy kompozíción belül, és öt-hat féle dolgot akarok közvetíteni, eljuttatni a nézőhöz, akkor megítélésem szerint egyik sem sikerül.

Valaki azt mondta nekem egyszer, már nem tudom, hogy ki volt, hogy rendkívül feszes kompozíciókat csinállok. Hogy ezek mitől feszesek, azt én nem tudom, de valószínűleg attól feszesek, hogy fontos ha az ember megcsinál egy kompozíciót, akkor legyen benne valami titok is, ami jelent valamit; hogy érzem azt, hogy a képkereten kívül is történik valami: hogy éppen csak bemozdulnak, de ez abszolút nem fontos, ez csak ott van, nem tudom miért. Ez csak 30–40 év után jutott eszembe, amikor más fajta filmeket látok.

Korábban, a filmek nagy részében általános gyakorlat volt, hogy amikor plánváltást csináltak, elvágták a képet és közelebb mentek a szereplőhöz, vagy távolodtak tőle. Ebben a filmben a különböző gépmozgások,

akár a kocsiszás, akár a *svenkelés* olyan funkciót lát el, hogy a plánváltást kiküszöbölje. Ez az esetek többségében instrukció volt. Voltak benne nekem is ötleteim, ha Fábrinak az elképzelésével nem ütközött, ha belefért abba a rendkívül feszes, pontos koncepcióba, amit ő magának megtervezett. A Fábri forgatókönyve külön tanulmány. Ilyen forgatókönyvek manapság nincsenek. Ezek rendkívül precízek. Be van rajzolva az egész. A technikai forgatókönyv elkészítése után minden esetben leültünk Fábrival. Akkor azt, amit berajzolt, el is mesélte, és beszélgetés nyomán korrigáltuk. Nekem egyszerűen kötelességem volt, legalábbis kötelességemnek tartottam, hogy a forgatókönyvből ezeket a javításokat átmásoljam a saját példányomba. Ha én nem Fábrival csinálom az első filmemet, akkor engem nem Szécsényi Ferencnek hívnak. Be kell vallani, hogy ebben a szakmában azért van olyan, ami egy életre meghatározó szerencsének minősül. Itt van Lakatos Iván, aki rendkívül tehetséges operatőr. Segédoperatőröm volt majdnem egy tucat filmben az évek során, mellettem nőtt fel. Azt hiszem két játékfilmet csinált és aztán, mint játékfilmoperatőr eltűnt, pedig, ha megnézzük azt a két filmet, a mesterségbeli tudás magas szintje jellemzi őket. De az elkészülés pillanatában megbuktak. Szóval ez fatális pech. Én 60 éves koromban éreztem, hogy eljutottam oda, hogy most már operatőr lehetnék, de nem lehetek, mert meghaltak a rendezők. A tragédia az, megfigyelésem szerint, hogy egyre inkább jellemző, lényegében általános, mikor 4–5 játékfilmmel maguk mögött mennek nyugdíjba emberek, és életműnek tekintik ezt a 4–5 filmet. Hát ez nem igaz, ahhoz filmet kell csinálni! Ez nem olyan dolog, mint a képzőművészet, irodalom, vagy zene, hogy hazamegyek, aztán elkezdek gyakorolni. Nincsen eszköz, a fejlődés lehetősége a munka, a foglalkoztatás.

Ebben a pillanatban 76 játékfilmrendező van. Ezen kívül 30 diplomás, még ki nem nevezett rendező. Tehát összesen 106 rendező van és évente csinálunk 18 maximum 20 játékfilmet, sőt még annyit sem csinálunk. Miért van 106, miért nincs 206, lehet ezt is kérdezni. Ez ugyanolyan dolog, mintha például az egészségügyben azt néznénk meg, hogy mennyi betegre van szüksége az országnak és nem azt, hogy mennyi orvosra. Ezért van az, hogy Zsombolyai elkezd filmet rendezni. Mert tudja, hogy muszáj ebből valamiképpen kitörni.

(Egy csomó tehetséges operatőr bizonyos idő után eltűnik és jóformán soha nem kap semmiféle újabb lehetőséget, hogy dolgozzon. Jönnek újabb és újabb emberek, ezek az emberek pedig eltűnnek.)¹

Nem jutnak el alkotóképességük magaslatára. Éppen ellenkezőleg. Nem kapják meg a lehetőséget, mert mindig több és több ember kap lehetőséget, de igazán egyik sem kap, csak igen keveset.

1 A szerk. megjegyzése.

Alapvető bajnak azt tartom, hogy a magyar filmnek, az utóbbi évtizedek minden eredménye ellenére, nincsen igazán mecénása. Tehát olyan, vagy ahhoz hasonló mecénása, mint amilyen mecénása volt a reneszánsznak II. Gyula pápa, aki a művészetet a személyiségek kiválasztása művészetének tekintette. Könnyű volt neki, a diktátornak mindig van lehetősége. Amikor Michelangelonak, akinek ő adta oda azt a darab márványt, amiből Dávidot kellett megmintáznia, akkor a többi szobrász hiába protestált ez ellen, mert Gyula azt mondta, hogy csak. És neki volt igaza, ahogyan ezt láthatjuk. Tehát az a fajta mecénás, az a fórum hiányzik, amelyik objektív módon meg tudja ítélni azt, hogy kinek mi a feladata, és kiben mi lakik, milyen lehetőséget rejt a személyisége. Mert ha ez nincs, akkor végül is rendtelenség keletkezik ebben a filmművész világban, ahol klikkek, a kicsinyes érdekek, az önadminisztrációra való képesség, kiben milyen az érvényesülési intelligencia, ezt most már alig-alig lehet tisztességesen csinálni. Mert a maximum, amit az ember magatartásként el tud fogadni, az egy intellektuális elitizmus, ami éppen csak arra jó, hogy megteremtse az egzisztenciát. Akkor, amikor én kezdtem, sokkal őszintébben lehetett beszélni is, kockázat mentesen lehetett beszélni a minőségről. Tehát arról, hogy mi az, hogy jó film, mi az hogy nem. Mi az, hogy hat rám vagy nem hat rám, amit másképp kell csinálni. Úgy látszik, hogy akkor a Hegyi-féle magatartás nem járt egzisztenciális kockázattal. Ha 10–20 évvel fiatalabb lennék ebben a pillanatban, nem biztos, hogy megengedhetném magamnak, hogy megmondjam egy rendezőnek: 'öregem, ez a film nem jó!' Mert ha én ezt elmondom, a következő filmjét nem én csinálom, az biztos. Akkor őszintébbek voltak a kapcsolatok, másrészt az én indulásom története is más bizonyít, mint ami most van. Fábrinak tekintélye volt, de hatalma mégsem ahhoz, hogy egyedül döntsön, én forgatom-e a filmjét vagy valaki más. Tehát közösségi felelősség is volt. A nemzeti filmgyártás prosperitása nem azon múlik, hogy milyen a termékek minősége, hanem azon, hogy gazdaságos vagy nem a dotáció, van vagy nincs dotáció, stúdió vagy nem stúdió, egy stúdió vagy öt stúdió. Ezek megfoghatatlanok, nem befolyásolják a minőséget. A minőséget az befolyásolja, hogy van megrendelő is, nem csak, de is.

Az a véleményem, hogy a kultúrpolitikának lenne olyan fóruma, amely kultúrpolitikai minőségében azon a szinten lenne, hogy objektív módon meg tudja ítélni azt, hogy mi az, amire ennek a társadalomnak szüksége van, vagy megkísérelni fölmérni, hogy mi az, amire szüksége van, és ennek érdekében döntene, nem kellene csak évi 10 millió forint, hogy forgatókönyveket hozzunk létre kvalifikált, professzionista, írói képességekkel rendelkező emberekkel és csoportokkal. Egyszerűen feladatokat adni a kultúrpolitika irányából. Azt mondani, már pedig létre kell hozni forgatókönyveket a reformkor, a szabadságharc utáni korszak, a közelmúlt

magyar irodalmából. Vagy olyan forgatókönyveket, amelyek az ún. mai életről szólnak. Állítom, hogy a jelenlegi forgatókönyvek nem forgatókönyvek. Egyetlenegy forgatókönyv nincs. Egyetlenegy forgatókönyv nem kész forgatókönyv. Ezek félkész forgatókönyvek. Ha kiosztják ezeket, és íróemberek elolvassák, nem a művészeti tanácsban résztvevők, hanem különböző. művészethez, filmhez, irodalomhoz értők emberek elolvassák, nem kell semmi más, csak névtelenül megszavaztatni. Stúdióvezetők elmondják különböző fórumokon, hogy ez a rendező azért csinálta meg ezt a filmet, mert már több éve nem csinált filmet és most már neki is kell csinálni. Vagy azért, mert jön hozzám az illető és rendkívül szuggesztív módon elmondja, hogy erről és erről fogok filmet csinálni. Akkor azt kérdezi, dolgozzam rajta? Igen, mondja a stúdióvezető. Aztán egy év munkát beletesz. Egy év múlva jelentkezik és kiderül, hogy a forgatókönyv még nincsen készen. Lehet erre azt mondani, hogy ne csináld, mivel hogy egy éve már benne van? Lehet ennek azt mondani, hogy vegyél magadhoz még egy író és még egy író, meg három gegment, lehet ezt mondani? Nem lehet, mert akkor a forgatókönyvíró gázsiját elaprózzák. Ma nincs szó semmiféle műhelymunkáról. Két vagy három olyan rendező van, aki megcsinálja a saját műhelyét, vagy önmaga egy műhely, vagy 2–3 barátal egy műhely, de ez őnekik is szonyatos nagy veszteség. Sokkal jobban járnánk akkor, ha ebbe belekotnyeleskedhetne pár igazán invenciózus, filmcsináló ember.

Keleti Márton szokás szuperlatívuszokkal szidni. De hát ő azt csinálta, hogy a következő forgatókönyv már ott volt a hóna alatt (amikor egy filmen még dolgozott). Odaadta az altisztnek és azt mondta, 'vigye ezt be a vörös Kolozsvárnak!', aki sikeres író volt. Békeffi (István) társaságához tartozott. Keleti elküldte két-három embernek és hozták vissza. Benne voltak a cédulák. Keleti benyúlt a zsebébe és borítékban átküldte nekik, mert neki szüksége volt ezekre az emberekre, azok észrevételére. Konzultált, megcsinálta a saját műhelyét. Ha a dramaturg vagy főtétész később azt mondta, hogy ezt így nem lehet csinálni, akkor azt kérdezte, 'hogyan csináljam?' Amit a megrendelő akar. Igaz, ezek negatív tényezők, de mindig tudta azt, hogy mi az, amit a piac akar. Igaz, tökéletesen elítélendő szituáció, hogy van a piac és a piac a lényeg, hogy van mozi, az a lényeg.

Mi mozit már nem csinálunk. Mi filmesek nem vesszük tudomásul azt, hogy ez is sajátos piac. Mert kinek dolgozunk? A kultúrpolitika számára, a szakma számára, a hazai és nemzetközi sznobéria számára, az évente megjelenő 70–80 külföldi kritikus számára és legutolsó sorban a közönség, a mozi számára. Ez a legkevésbé logikus, mert ha ebből a négyből kettő jó, akkor már csinálhatja a következő filmet. Ez szintén sajátos piac, csak igazi megrendelő nincsen ●

Megjelent 1938. évi augusztus hó 1-én.
MAGYAR KIRÁLYI SZABADALMI BÍRÓSÁG

Szabadalmi Leírás

118562. szám.

IX/h. Osztály – M. 10915. Alapszám.

Készülék több egymásmellett fekvő hangsávból álló fényképeszeti hangfeljegyzés felvételére és leadására.

Mihály Dénes mérnök, Berlin.

A bejelentés napja 1936. évi december hó 5-ike. Németországi elsőbbsége 1935. évi december hó 6-ika.

Több egymásmellett fekvő hangsávból álló fényképeszeti hangfeljegyzések felvételére, illetve leadására alkalmas készülékek már ismertek. Ezeknél a felvevő illetve letapogató fénysugár a filmszalagra keresztirányban eltolódik mégpedig úgy, hogy a film előtt annak haladási irányára keresztben eltolható fényrekesz van elhelyezve és a fényforrás, valamint az optika együtt tolik el a fényrekeszsel, hogy a filmnek a pontszerű megvilágítását, illetve átvilágítását a fényképész minden állásánál biztosítsa. A fenti leadókészüléket feljegyzéshez is használhatjuk, amikor azonban a leadáshoz való állandó fényerejű fényforrást a beszédárammal vezérelhető fényforrással, pl. ködfénylámpával kell helyettesítenünk. Eltekintve attól, hogy a fényforrás eme szükséges kicserélése már magában is terhes, miután a szükséges pontos beállítás és a csatlakozások változtatása bizonyos gyakorlatot igényel, emellett nem is lehetséges, hogy a felvételt, pl. kerrcellával végezzük el, miután a kerrcella és polarizátorok számára szükséges tér nem áll rendelkezésre s ezenkívül további hangsávra való átkapcsolásnál a mozgatandó alkatrészek súlya túl nagy volna.

A találmány tárgya effajta készülék, melynek tapintásra, továbbá a felvételre való és a beszélőáramokkal vezérelhető fényforrása, valamint mozgatható tükre vagy prizmjája van, melynek segítségével

a filmre az egyik vagy a másik fényforrás fénye vetíthető. E szerkezetnél az átmenetet a leadásról a felvételre vagy fordítva, tükör vagy prizma egyszerű átfordításával érhetjük el, mivel mindkét fényforrás már előre pontosan be van állítva, valamint üzemképes kapcsolatban áll. Hogy felvevő fényforrás tekintetében ne legyünk ködfénylámpa vagy gázkisülésű lámpa alkalmazásához kötve, hanem, hogy állandó fényerejű fényforrást kercellával kapcsolatban használhassunk, valamint, hogy csökkenjen a szerkezet amaz alkatrészeinek súlya, melyek az egyik hangsávról a másikra való átmenetnél mozognak, mind a letapintó fényforrás, mind pedig a felvételre való fényforrása, valamint az adott esetben alkalmazandó fényvezérlő berendezés is helytállóan van elhelyezve és köztük, valamint a mozgatható tükör vagy prizma között egy-egy a fényforrások fénynyalábját párhuzamosra irányító lencse van elrendezve. Ennél az elrendezésnél tehát a film előtt lévő fényrekeszsel együtt csak egy kondenzort kell a filmre határirányban eltolni, mely a fényt a fényrekeszre összpontosítja, miután a kondenzor előtti párhuzamos sugármenet folytán a fényforrás távolsága a kondenzortól tetszőlegesen változtatható anélkül, hogy ezzel a fényforrás pontszerű képét a filmen hátrányosan befolyásolnánk.

A rajz a találmány kiviteli példáját vázlatosan szemlélteti.

Az (1) filmet, mely a (2) dob körül szalad és az orsóra újra felcsévélődik, a nem ábrázolt fogasdob végtelen orsóval húzza le. A dobban (3) keret függőlegesen eltolható. A keret a (4) kondenzort és az (5) hasítékkal ellátott (6) fényrekeszt hordja. Az utóbbira (7) ferde tükör van erősítve. A (2) dob belsejében (8) fotocella van elhelyezve és a dob falán az (5) hasítékkal szemben a film egész szélességére kiterjedő függőleges nyílás van.

A (3) keret a (9) éllel kétkarú emelő rövid (1) karján nyugszik és hosszú (11) karja végén (12) fogas ível van ellátva. Az ív fogaiban a (14) elektromágnes kilincsszerűen kialakított horgonya, valamint a (15) rugóval a fogasszegmens felé nyomott (16) kilincs kapasz-

kodik. A (13) horgonyt a (17) rugó emeli. Az (1) film egyik éle (18) mélyedéssel van ellátva. A filmnek (18) bemélyedéssel ellátott élére rugózó (19) görgő fekszik fel, mely a ráerősített (20) érintkezővel együtt a (21) pont körül forgathatóan van ágyazva. A (20) érintkező a (22) áramforráson át a (14) elektromágnes egyik sarkával, a (23) ellenérintkező pedig a mágnes másik sarkával van összekötve.

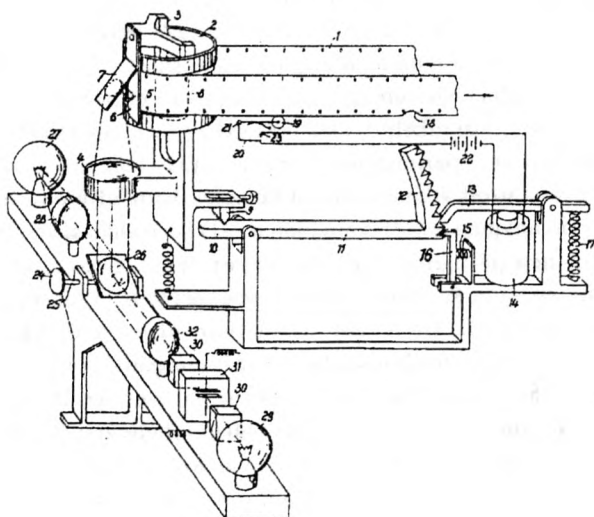
A film egyik hangsávjáról a következőre való önműködő átmenetet a filmszalag (18) bemélyedése vezérli, amennyiben az a (19) görgővel való minden egyes találkozása esetén zárja a (20, 23) érintkezőt. Ezzel gerjed a (14) mágnes, magához vonzza horgonyát, mely viszont a (12) fogazott ívet egy foggal lenyomja s ezáltal a (3) keretet a rajta lévő optikával együtt egy hangsáv szélességének megfelelő terjedelemben megemeli. Mihelyt a (18) bemélyedés a (19) görgőt elhagyta, a mágnes nem kap többé áramot és a (17) rugó a (13) kilincset a fogas ív következő fogához emeli; a fogasívet a (16) kilincs mindenkori helyzetében megtartja.

A (4) kondenzor alatt egy a (24) fogantyú segítségével a (25) vízszintes tengely körül forgatható tükör van elhelyezve. E tükör egyik oldalán helyezkedik el a tapintásra való (27) fényforrás, pl. izzólámpa, és e lámpa fénysugarait párhuzamosra irányító (28) lencse, a másik oldalára szintén (29) izzólámpa van elhelyezve, melynek sugarai a két (30) nikolprizmából és (31) kerrcellából álló vezérlőszerkezeten át a párhuzamosra irányító (32) lencséhez jutnak. A (26) tükör rajzolt állása szerint a készülék hangfelvételtre használható, amennyiben a (28) lámpának a (31) kerrcelláival modulált és a (32) lencsével párhuzamosra irányított fénysugarai a tükrőről a (6) kondenzoron át a ferde (7) tükröre és erről az (5) hasítékon át a filmre vetítődnek. Ha a (26) tükröt visszaadásra való átkapcsolás céljából 90 °-kal elfordítjuk, akkor a (27) lámpának a (28) lencsétől párhuzamosra irányított fénysugarait ugyanezen az úton a filmre vetíti s a filmen átlépő fény a (2) dobban elhelyezett (8) fotocellát éri. Az (5) hasíték és a (6) kondenzor emelése és süllyesztése a fénysugármenet optikailag pontos beállítását nem befolyásolja, mivel a kondenzorba csak párhuzamos fénysugarak lépnek be.

Szabadalmi igénypontok:

1. Készülék több egymásmellett fekvő hangsávból álló fényképeseti hangkép felvételére és leadására, melynél a felvevő, illetve letapintó fénysugár a filmre keresztirányban eltolódik, melyet a letapintásra való fényforrás, továbbá a felvételre való, a beszédárammal vezérelhető készülékkel (kerrcellával) ellátott fényforrás, valamint az egyik vagy másik fényforrás fényét a filmre vetítő mozgatható tükör, vagy prizma jellemeznek.
2. Az igénypontban védett készülék kiviteli alakja, melyre jellemző, hogy mindkét fényforrás s adott esetben a felvételre való fényforráshoz tartozó fényvezérlő-berendezés is helytállóan van elrendezve, hogy ezek, valamint a mozgatható tükör, vagy prizma között egy-egy az általuk kibocsájtott fénysugarakat párhuzamosra irányító lencse, a tükör, illetve prizma és a film között pedig a filmhez harántirányban eltolható kondenzor van.

I rajzlap melléklettel



● Amozgás-kép (Gilles Deleuze)	1
● A lenyomat és színe (Jacques Aumont)	20
● Váratlan véletlenek (Peter Delpout)	48
● Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez (Horányi Özséb)	70
● A mozi, 1915 (Körmeny Ékes Lajos)	84
● Szerepcsere vagy munkamegosztás? (Györfly Miklós)	105
● Pudovkin, magyar filmdramaturg	128
● Klasszikus drámák – mai előadásaik (Bécsy Tamás)	156
● A láthatatlan ember (Kóháti Zsolt)	166
● Történetek a magyar filmről, 1956–1986 (Szécsényi Ferenc)	189
● Szabadalmi leírás	197

