

HA OSZK
4.810
1998/4

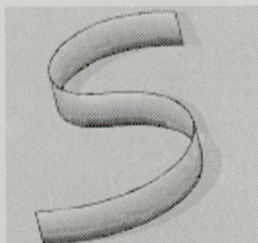


HA 4810

A filmdráma, 1921

A film filozófiája, 1926

Analogikus vagy digitális



FILMSPIRÁL

14

IV. évfolyam (1998) 4. szám
Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap
és a Magyar Mozgóképek 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 FILMDRÁMA

FEJLŐDÉSE,
MŰVÉSZETE, JÖVŐJE

IRTA:

WOLFRAM ELEMÉR

Lajta Elemér

1921. 11. 24.



Wolfram

I. A MOZGÓKÉP TÖRTÉNETE

„A nap alatt nincs új” – mondta Ben Akiba. És a XX. Század leglelkesebb mozirajongója is méltán eltűnődhet a régi, titokzatos igazságon, ha meggondolja, hogy *Ptolemeus* már kerek 2000 év előtt szorgosan kísérletezett a csodakorongon, a mozgófénykép ősen, amelyet később újra fel kellett találni, hogy általa a mai ragyogó filmpalotákhoz juthassunk.

Addig azonban az emberiség sokszor elment a mozgókép mellett anélkül, hogy apróbb tapasztalatainak messzebbmenő fontosságot tulajdonított volna. *Ptolemeus* sem gondolt rá, mint ahogy nem tördődött vele az a játékos gyermek sem, aki – lehet már évszázadok előtt – ha egy szorosan egymáshoz szögelt kerítésen át pajtásai udvarába akart kandikálni, tapasztalhatta, hogy a kerítéslécek között a keskeny résen vagy egyáltalában nem, vagy csak igen gyéren tudott keresztül pillantani, míg ha a kerítés mellett gyorsan végig iramodott, akkor a hézagok során át tisztán láthatta az udvarban játszó pajtásait.

D'Arcey lovag sem gondolt még a mozgóképre, pedig ő már 1765-ben észre vette, hogy a fonálra erősített izzó széndarabot, ha elsötétített szobában, fokozódó gyorsasággal forgatta, úgy beállt egy pillanatra, amikor az izzó széndarab megszűnt egy helyzetét folyton változtató, köríven mozgó fénylő pontnak látszani, szeme nem tudta a széndarabot útján követni és helyette egy pontosan záruló körív fénylő fonalát látta. *D'Arcey* még azt is kiszámította, hogy 1/8 másodperc gyorsasággal kell a körívet zárni, hogy az izzószen, mint fénylő pont eltűnjön szeme elől. (...)*

A Lumière testvérek voltak az elsők, akik a mozgófényképet, mint látványosságot népszerűsítették. A 90-es években kezdték vándor előadásukat rendezni. Vásári bódékban, hol itt, hol ott ütötték fel tanyájukat. Lyoni gyárukban készült műsorukon rövid témájú komikus jelenetek, utcai képek, trükkök, természeti felvételek szerepeltek; tarkítva a különféle távirat- és tőzsdei jelentésekkel, nemkülön-

* Vesd össze: *A mozgókép*. (...) Filmspirál, n° 10. (A szerk.)

ben a napi események riportjaival. Utóbbiak közé soroltak: a „Pathé-Journal”, a „Gaumont-hét”, az „Eclair-Revue”, a „Tag im Film” és a magyar „Kino-Riport”. A világháborúban igen nagy népszerűségre tett szert a „Sascha-Mester-hét”, harctéri felvételeivel.

De haladjunk sorjában. A Pathé Frères Párisban meséket, fantasz-
tikus képeket vett fel és 1900-ban megkezdték első, komoly értelem-
ben vett drámai sorozatukat, melyek között a „Phaedra”, „Cagliostro”
és „Odysseus hazatérése” aratta a legnagyobb sikert.

A Gaumont gyárak talán még ma is a „Les Heures” című, azon
időben készült csodálatosan szép filmjét mondhatjuk a legjobbnak.

Amerikában az Edison és Selig cégeknek az a vakmerő gondola-
tuk támadt, hogy a drámai cselekményt a műterem és a dekorációk
szűk teréből túlnyomó részben a szabadba helyezték. Indián és cow-
boy filmjeikkel valósággal lázba ejtették a világot.

Az olaszok történelmi drámákkal keltettek méltó feltűnést, melyek-
ben a Cines-filmek és a többi gyárak is, főleg a művészien szép kere-
tekre, scenírozásra és jelmezekre fordítottak különös nagy gondot.

A dánok szociális irányt tűztek ki maguknak célul. A Nordisk „Fe-
hér rabszolganő”-je e tekintetben iskolapélda volt.

Berlinben, 1896-ban, Oskar Messter bemutatja az Apollo-Theater-
ben „Auf der Westeisenbahn” című első felvételét és 1905-ben fel-
építi Berlin első állandó mozgókép-színházát az Unter den Lindenen.

A filmgyártás most már mind szélesebb mederben, mind roha-
mosabban fejlődik. A kisiparból részvénytársaságok, ezekből tröszt-
ök alakultak. A karcsú filmszalag a vándor mutatványos bódékból a
kávéházakba, onnan a varietékbe siklott át s végre megnyílt az első
„mozi”. 1915-ben egy egész filmváros épült fel Kaliforniában – ami-
re még később visszatérünk – és a mai mozi-rajongó már a legragyo-
góbb filmpalotákban csodálhatja kedvenc starjait.

A mutatványosok a film előbb vázolt őskorában közvetlen a gyá-
rakkól szerezték be a darabokat. A gyakorlati célszerűség azonban
egy új szervezet kapcsolt kettőjük közé: a filmkölcsonzőket. Most
ezek veszik át a gyáraktól a filmeket, azokból egész műsorokat állíta-
nak össze s az így nyert programokkal ők látják el kölcsönös szerző-

dés alapján a mozgókép-színházakat. Azt talán mondani sem kellene ezek után, hogy a filmgyárak viszont odafejlesztették üzemüket, hogy ma már úgyszólván majdnem mindegyiknek megvan a saját kölcsönzője és a saját színháza is.

A film fejlődésével párhuzamosan egyéb gondolatok, tervek is felszínre kerülnek.

Edison a vetítőszerkezetet beszélőgéppel kapcsolja össze, amit még néhai uralkodónk, Ferenc József is megcsodált. Ennek kifejlesztése azonban nem sikerült. A film gyorsan romló anyag, amelynek hasznavehetetlenné vált részeit, kockáit egyszerűen kivágják. Ezt a rövidítést a filmlepergetésnél nem veszi észre a szemlélő, de a beszélőmechanizmussal, a harmonikus kontaktus ezáltal megszűnik s menél több a kivágás, annál nagyobb az eltolódás.

Egy másik eredménytelen kísérlet az volt, hogy az alakok ne síkban, hanem térben mozogjanak.

Ismét mások azzal próbálkoztak, hogy a képek ne sötét, hanem világos helyiségben legyenek vetíthetők.

Jelentősebb siker koronázta a tudományos tárgyú kísérletezéseket. Felvevőgépek készültek, amelyek pillanatok alatt a felvételek százait rögzítették meg. A madár repüléséről pl. egy sec. alatt 1500 képet vettek, ami azután 15 per sec. lassúsággal vetítve gyönyörűen mutatta a szárnyak legkisebb mozgását is. Ezzel ellentétben növények, pl.: egy virág kibontakozását óramű által mozgatott géppel fotografálták. Itt a felvételek két min. időközben követték egymást. A napokig, hetekig, sőt hónapokig tartó fejlődést, a 15 per sec.-os vetítő-tempóban viszont pár perc alatt láttuk szemeink előtt leperregni. A lövedék repüléséről 5000 felvétel készült per sec. A csillagos ég mozgását pedig 400-szoros gyorsítással fényképezte le Flammarion. Az orvosi tudományt is meghódította a film. Röntgenképeken a szív és gyomor működését, mikroszkopikus úton pedig a vérkeringést fényképezték le.

*

Immár egy negyedszázad múlt el azóta, hogy *Marey* kísérleteit siker koronázta. Ezen idő alatt a film az iparnak, kereskedelemnek

és a művészetnek olyan új irányait teremtette meg, amelyeken ma száguldvá gurul az arany és hömpölyög egy célját elért vagy elérni akaró embertömeg. Hogy azután úgy az aranyból, mint az emberből mennyi hull el, mennyit taposnak össze, az más lapra tartozik.

II. A FILM PÁLYÁJA.

I. A nyersfilm.

Egy modern filmgyár útvesztőjében a legjobb Ariadne-fonal maga a filmszalag: ezt kell tehát nyomon követnünk, ha mindazon helyekre be akarunk tekinteni, ahol a film-drámát bemutatásához, lepergetéséhez előkészítik.

A nyersfilm anyaga celluloid. Ezt a celluloid gyárakban készítik, ahol a filmet széles lapokba öntik, nagy gondot fordítva arra, hogy az szilárd, egyenletes, sima, fényes legyen. E tulajdonságok alapfeltételei a hibátlan filmek. A celluloid gyúlékonyságánál fogva meglehetősen veszedelmes, nagy gondosságot, elővigyázatos óvatosságot igénylő anyag. Újabban sikerült *Cellit* név alatt éghetetlen filmet is előállítani, ami könnyebb kezelhetésénél fogva, nagyban hozzájárult a film tökéletesítéséhez. A filmet most már veres lámpák fényénél fényérzékeny emulsióval, az ún. brómezüst zselatinnal vonják be. Ez az anyag teszi képessé a filmet a különböző fokú fény felvételére, megrögzítésére, tehát magára a fényképezésre. Az emulsió kifogástalan eldolgozására igen nagy gondot fordítanak. Lelkiismeretes operatőr vagy laboráns nem is mulasztja el sohasem, hogy a filmgyárba érkezett filmet meg ne vizsgálja. E célra a filmből levágnak egy darabot, azt a később tárgyalandó módon előhívják s ekkor (a filmen semmi felvétel, fényképezés nem lévén) annak teljes tisztának, üvegszerűen átlátszónak, fátymolmentesnek kell lennie. Az emulsióval bevont filmet, fényérzékeny voltára való tekintettel, most már mindaddig, míg a felvett (negatív) vagy bekopírozott (pozitív képet rajta elő nem hívták, csakis a vöröslámpa fénye mellett lehet) kezelni. A celluloid-gyár-

ban a kiöntött és emulsióval bevont filmlapokat keskeny szalagokba vágják. E szalagok hossza átlag 15–120 méter között váltakozik, szélességük 35 mm, vastagságuk 0.14 mm, amiből 0.10–0.15 mm a celluloidra, 0.02–0.03 mm pedig az emulsióra esik.

A filmszalagokat ezek után tekerceslik, fényáthatlan papírba s ezenfelül pontosan záró bádogdobozokba csomagolják, azokat szigetelő szalaggal lezárják s tekintettel arra, hogy a negatív film fényérzékenysége nagyobb, mint a pozitívé, felírással különböztetik meg egyiket a másiktól.

Most már mehet a film a filmgyárba, ahol a laboratóriumnak egyik külön erre a célra berendezett helyén – természetesen vöröslámpa fényénél – dobozából kiemelik és perforálják.

A mozgófénykép két legfontosabb készüléke a felvevő (fényképező) és a visszaadó (vetítő) gép. Ezekben a filmet fogaskerekek viszik, mozgatják előre. A perforálással ehhez készítjük elő a filmet. Hogy ezt nem mindjárt a celluloid-, hanem a filmgyárban végzik, annak oka az, hogy régebben majd minden filmgyárban más-más típusú felvevőgépek voltak használatban, amelyeknek konstrukciójában a továbbító kerekek fogainak keresztmetszete hol négyszögű, hol pedig ovális volt. Természetes tehát, hogy a perforálógépek típusa minden filmgyárnál alkalmazkodott az ott üzemben lévő felvevő gépekhez. E tekintetben ugyan most már az összes gyártmányokat egységesen készítik, a fogaskerekek fogai mindegyiknél hosszúkás négyszeglet alakúak, de a perforálás művelete általában továbbra is a filmgyárak munkakörében maradt. A perforáló-gépet elektromos áram hajtja. Az orsóra illesztett, göngyölt filmszalagot a gép továbbító szerkezete egy fog-sablon alá tolja, amely a szalag két szélén a gép típusa szerint egyidejűleg egy, két vagy négy, hosszan négyszegletes alakú lyukat vág a filmbe. E lyukak szélessége 2.6–2.7 mm, magassága 1.7–1.8 mm. Két szemben álló lyuk egymástóli távolsága középponttól számítva 28 mm, két egymás felett álló, ugyancsak középponttól számítva 4,75 mm távolságra van egymástól. A 35 mm széles filmszalag méretei tehát, a perforáció folytán még a következőket egészíthetjük ki: 4 perforáció egymás felett 19 mm. A szalag szélétől

a perforáció belső szegélyéig számított keskeny sávot, ha mindkét oldalon leszámítjuk, akkor két szemben levő perforáció között a távolság 25 mm . Ez, a $19 \times 25 \text{ mm}$ egy filmkocka, egy filmfénykép természetes nagysága. Lehet a filmet nemcsak egyenkint, hanem kettesével is egyszerre perforálni, ekkor a szalagokat emulsiós (matt) oldalukkal egymásfelé fordítva kell a továbbító szerkezetre helyezni.

A perforált filmet ezután bocsájtjuk át, amely minden – időközben rákerült idegen anyagtól, porszemtől stb. megtisztítja, nehogy ezen anyagok munka és előadás alatt megsértsék, összekarcolják, megrongálják a filmet.

Ha a perforációs gépen magán nincs mérőszerszám, akkor a perforálás után, egy külön a célt szolgáló gépen, még lemérik a film hosszát s csak azután helyezik, most már felvételre, illetőleg kopírozásra készen vissza a bádogdobozba.

A perforálásnak teljesen pontosnak kell lennie. A rossz perforálás következtében a felvevő-, illetőleg vetítőgép fogaskereke nem illeszkedhetvén pontosan a lyukakba, azokat s velük magát a filmszalagot megrongálja, minek következtében az nem fog simán futni, hanem folytonos zökkenés, az ún. rezgés következik be s ez ugyancsak kellemetlen és zavaró látvány. Ha elgondoljuk pl., hogy egy 2×2.5 méteres vetítésnél a nagyítás százszoros, egy $\frac{1}{5} \text{ mm}$ -es rezgés tehát a képen 2 cm . lesz, ami nem megvetendő dolog. Egy 4×5 méteres vetítésnél, ha a rezgés csak $\frac{1}{2} \text{ mm}$, az már a képen 10 cm -es, – tehát valóságos – ugrásokban fog kifejezésre jutni.

2. A filmgyár

A nyersfilm tehát rendeltetési helyére, a filmgyárba érkezett, ahol a perforálással munkaképesé avatták. Különös alkotmány egy ilyen filmgyár. Mint a strucc, amelynek gyomrában a legkülönfélébb tárgyakat találhatjuk, ez is mindent felhabzsol. A repülőgéptől kezdve a tengeri csigáig, ami csak emberi agy és a természet feltalált, azt egy modern filmgyár mind fel tudja használni. Csak vázlatosan fog-

juk felsorolni mindazt, ami egy filmgyár precíz működéséhez elengedhetetlenül szükséges.

Elhelyezés tekintetében szabad, napfényes, füst – és forgalommentes helyen kell lennie, ahol semmi és senki nem zavarja üzemét.

Emellett azonban nem szabad szükséget szenvednie a közlekedési eszközökben sem. Vasútnak, jó útnak, esetleg folyóvíznek is könnyen megközelíthetőnek kell lenni. Igen jó, ha a közvetlen közelében elterülő vidék szép és változatos, nemkülönben előnyös, ha állandó épületei körül minél nagyobb saját területtel rendelkezik, amelyen azután kénye-kedve szerint építhet, rombolhat, inscenírozhat, házégést, összeomlást, tűzvészt, robbanást stb.

Egy modern filmgyár üzeme mindenesetre olyan nagy, hogy egy épületbe nem lehet az egészet komprimálni. Igazgatóságának, adminisztrációjának, laboratóriumának és experimentáló helyiségének, raktárainak, műtermének (néha többnek is) mind külön épületben kell – vagy legalább is kellene – elhelyezkedni. Ezeket úgy kell felépíteni, hogy már a külsőjükkel alkalmasak legyenek különféle felvételekre. Minden épület, sőt annak minden oldala más-más modorban lehet megtervezve. A házak közötti utakat különféle úttest formájában kell kiépíteni; rendes kocs- és gyalogjáróval ellátott keramit-, gránit-, aszfalt-utak és utcáknak kell ezeknek lenniök, utcalámpákkal, villamos megállóhelyeket jelző táblákkal, vágányokkal felszerelve. Minden lépésnél más-más, városi képből formált részleteknek kell szerepelni. A földszinti helyiségeknek különböző üzletek kirakatszerű jellegével kell bírniok. Árok, folyó (ha kicsiben is), tó, híd stb., stb. mind-mind fel kell, hogy található legyen a gyár területén. Az elmondottak, sajnos, még általánosságban sem vonatkoznak az ó-világ filmgyáira.

E téren is Amerika vezet. A kaliforniai San-Fernandó völgyében – Los Angeles-től kb. 8 mérföldre – terül el az 1915. március 15-én megnyílt s már akkor 1500 lakost számláló filmváros: az Universal-City, amely tervszerűen és utolsó porcikájáig a filmszerűség szempontjait követve épült fel. Sok-sok háza, palotája van, utcákkal-utakkal keresztül-kasul szelvé, amelyek egytől-egyig más-más stílust áb-

rázolnak. Trója, Athén s modern világvárosok, Berlin, Páris, London, Róma, Newyork minden karakterisztikusabb része reprodukálva van ott, hogy felvétele rögtön kéznél legyen. Vannak éttermei, kávéházai, különféle üzlethelyiségei, történelmi rekvizitumai, állatkertje, indián falva; van teljesen modern rendőrségből, tűzoltóságból, orvosokból, kórházból és különféle közhivatalokból álló rendes városi adminisztrációja, melyben a vezető tisztet polgármester látja el.

Tagadhatatlan, hogy a praktikusságnak ezen túlhajtása sok tekintetben egyenesen a művészet rovására van, mert hiába, az igazi Towernek, az igazi Szent Márk-térnek, a Doge-palotát a börtönnel összekötő Sóhajok-hídjának, vagy a Rialto árkád fulkéinek mégis csak más a valódi levegője, – nem lehet azt olyan élethűen lemásolni, hogy ne tűnjön elő abból az utánzat – de viszont még mindig jobb, hogy így van, mintha sehogy sem volna.

Az adminisztratív és forgalmi osztályoktól eltekintve, két részre bonthatjuk a filmgyárat: a felvételi-osztályra, ahol a negatív filmmel dolgoznak, ez a *műterem* (illetőleg a külső felvétel helye) és a kidolgozó-osztályra, ahol a pozitív filmet készítik el, ez a *laboratórium*. Mindegyiknek megvannak a maguk külön alosztályai, amelyek szervesen, automatikusan kapcsolódnak beléjük.

a) A műterem

Az amerikai Edison Comp. 1905-ben épült első műterme egy apró kis faházikó volt. A külső fény, rézsutos teteje üveglakain át hatolhatott mindössze a szobának beillő, „terem”-be. Egyedüli különlegessége a forgatható fa-aljzat volt, aminek segítségével az üvegtetőt állandóan a nap felé lehetett irányítani.

A mai modern műterem betonon, vasból épül. Tetején kívül, legalább három oldala széltében-hosszában, üvegezve, alapja átlagosan 40 x 20 méter, magassága 10 x 15 méter között váltakozik. Vele közvetlen összeköttetésben kell állnia mindazon helyiségeknek, melyekben a felvételekhez szükséges különféle előkészítő és berendező munkákat végezik. A bútorraktárt és asztalos-műhelyt újabban in-

kább a műterem alá helyezik, ahonnan a szükséges rekvizitumot emelő szerkezettel szállítják a műterembe. A kárpitos-műhelynek minden esetre a műteremmel olyan összeköttetésben kell állnia, hogy a többnyire nagyobb méretű díszleteket, falakat stb. könnyen lehessen egyik helyről a másikra szállítani. A lakatos- és festő-műhely elhelyezését is épp úgy, mint a kárpitos-műhelynél, a helyi viszonyok által irányított célszerűség határozza meg.

Úgy az egyes, mint a közös (statiszta) öltözők magában a műteremben vannak. Nagyon fontos, hogy minden szükséges kellékkal el legyenek látva. Megfelelő világításról, ruhaszekrényről, asztal-, szék-, tükörről a legteljesebb mértékben gondoskodni kell. Ugyancsak a műteremben kell a fodrásznak is fülkét biztosítani. Ajánlatos még a rendezőnek is itt egy kis szobát adni, ahova szükség esetén visszavonulhat, ha dolgait – s nem ritkán a gondolatait – zavartalanul rendezni akarja.

Legfontosabb helye a műteremnek természetesen a színpad, amit itt nem szabad színházi értelemben elgondolni. A műteremben a színpad az a hely, ahol a játék s annak felvétele történik, tehát a műterem egész fundamentuma, amelynek minden alkalmas, szabad, kellően megvilágított helyét fel is használják erre annyira, hogy nem egyszer négy-öt különböző dráma más-más interieurjét látjuk egy időben felállítva s ugyanannyi rendező vezetése alatt folyik mind-egyik helyen a lázas „filmezés”. Ahhoz kétség sem fér, hogy az *ilyen* együttes munka nem tartozik a legnagyobb élvezetek közé. A rendezők kiabálnak, az operatőrök minduntalan bemondják a lepergetett film méterszámát, az egyikről valami komikus, ám másikról szenvedélyes, a harmadikról esetleg tragikus jelenet deklamációja hallatszik. Az inspiratív megjátszás nem nagy mértékben lehet jelen ily bábeli zűrzavarban.

Gyakori a műterem valamely részének, többnyire a közepének forgószínpad-szerű berendezése. A függélyes tengely körül forgatható, köralakban kivágott padlózatrészen egyszerre négy interieur szögletet lehet berendezni. Ily módon a négy szöglet pl. négy egymásba nyíló szoba részletét ábrázolhatja, amelyek egymással közvet-

len összeköttetésben állván, az egymásba való ide-oda járkálás, tehát minden színhely változás egy 90 fokú fordulattal megoldható anélkül, hogy a már beállított felvevő-gépet, nemkülönben a lámpákat helyzetükben meg kellene változtatni s ez mindenesetre idő megtakarítást jelent.

A műterem üvegfalain, továbbá a tetőzetten hosszú rúddal, vagy zsinogekkel mozgatható, szabályozható fehér és kék függönyök vannak. Mennél több számban s mennél különbözőbbek nagyságban, annál jobb. A fehér függönyöket fénytompításra használják, ha a lámpákat mögöttük helyezik el és fényvisszaverésre, ha azok előttük állanak. A kék függönyökkel sötétebb tónust vagy árnyékeffektust idéznek elő.

A legfontosabb műtermi tárgy a lámpa. A fém- és szénszálas. Szénizzó, higanygőz-lámpák és reflektorok egész tömege tölti be a műterem zegét-zugát. Súlyos, nehéz talpakon állnak, a tetőzetről, esetleg mozgóhidakról, vagy dróton függnek alá, de mind tetszés- és szűkségszerinti irányba, magasságba vagy mélységbe mozgatható, állítható. Forró nyári időben, ha a felvételeken még ezek is működnek, akkor bizony a hőmérséklet – minden ventiláció dacára – oly magasra emelkedik, hogy az már túlmelegíti az emberi képzelet határán. Ez sem tartozik a legnagyobb élvezetek közé.

Az Amerikában igen nagy közkedveltségnek örvendő higanygőz-lámpákkal szemben, nálunk főfényforrásként általában az ún. Jupiter rendszerű szénizzókat használják. A lámpák alkalmazása, kihasználása egyike a legkényesebb feladatoknak. Rendező és operatőr egyaránt csak a filmnek használják, ha e tekintetben mindig együttesen, egymás véleményét figyelembe véve határoznak. A főmegvilágításnak – a napfényhez hasonlóan – általában a felvevőgép felől vagy oldalról, rézsutosan lefelé kell esnie. Az alakok, főleg arcok kiemelése emellett fényverőkkel történik. E célra vagy a már említett fehér függönysereg, vagy ugyancsak fehérre festett fa-, illetőleg fémlemez szolgál, melyet úgy állítanak be, hogy a rézsutos irányból ráeső fénysugarak róla a kiemelendő alakra, annak arcára verődjenek. Ajtón, ablakon át egy helyiség belsejébe hatoló nap-, illetőleg

Wolfram Elemér

12

holdfényt, kandallóból előtörő tűzvilágát, az ajtó, ablak, kandalló mögé, a helyiségen kívül elhelyezett fényszóróval állítanak elő. (Az ilyen képeknél szükséges effekt-színezésre a laboratóriumi munkáknál fogunk kiterjeszkedni.)

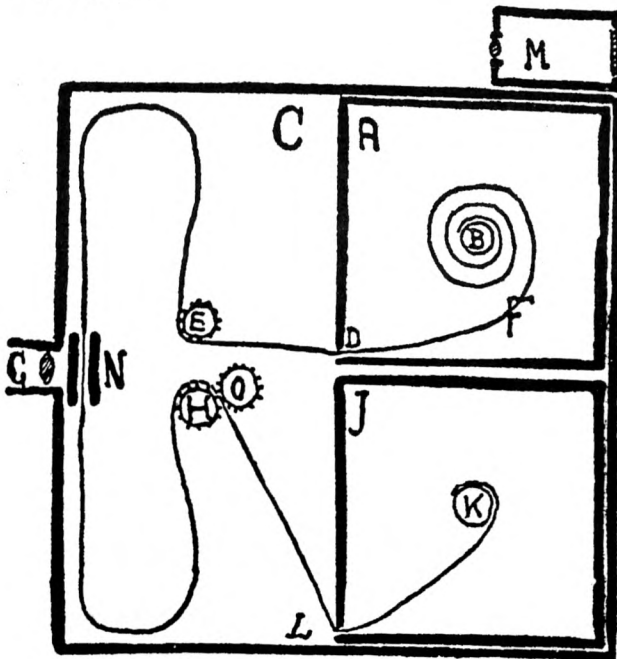
Játéktér méterekben	Lámpa neve	Darab	Volt	Ampère	Kilówatt	Lámpák elhelyezése			Színészek távolsága a front-lámpáktól
						Tetlön	Hossz-oldalon	Elől	
4,5x7	1000 gyertyás ½ Watt-Wolfram (mellettük még szükség szerint reflektorok is)	11			5,5			6 az egyik sarokban 2,5 m magasságban. 5 a másik sarokban ugyanígy	1,6 m
3x5	1000 gyertyás ½ Watt	16			8	2	6*	8	
4x8	Higanygőz (egyenáram)	48	110	3,5	33		32 egymás fölött két sorban, 16* ugyanígy		2,5 m
	Ívlámpa (egyenáram)	2		28			2		
		2		30		2* három méter magasságban			
	Kvarc ívlámpa (egyenáram)	3		3,5			3		
4,5x7	Ívlámpa (egyenáram) mellettük még két egymás után kapcsolt amp. ívlámpa	18			13		6*	12	1,6 m
					20				
5x5	Ívlámpa (egyenáram)	12			27			6 két sorban egymás fölött 2,5–3 méter magasságban, másik 6 ugyanígy	2,5 m
5,8	Ívlámpa (váltóáram)	24	220	14	70	16		8	3 m
5x10	Higanygőz (egyenáram)	124	112	3,5	50	48 méter magasságban	64 a térmagasság kétharmadában	12	

A *-al jelzett lámpák a front közelében helyezendők el

A következő táblázat Luckiesh összeállításában mutatja, hogy különböző nagyságú játékterek milyennemű, számú, erejű és elhelyezési lámpákat kívánnak:

b) A felvevőgép.

A felvevő gép konstrukciója – mint azt már a bevezetésben láttuk – azon elven alapszik, mely szerint egy bizonyos mozdulat, mint *befejezett egész*, sok-sok apró rész egymásutáni összetételéből áll. Egy karmozdulat pl., amelynek hossza egy méter, tulajdonképpen ezer egy milliméteres folytonossági summája. A felvevő-gépnek tehát a mozgást atomjaira kell bontani s időszerinti sorrendben megrögzíteni, hogy a vetítőgép azután ugyanazon sorrendben visszaadja őket (trükköknél fordítva is lehet). A levetítésnél az egyes részlet képek: a mozgás-atomok oly gyorsan követik egymást, hogy azok a szem előtt egybe-összeolvadnak s úgy hatnak, mint a felvett eredeti mozgás *egészben*.



1. ábra

A felvevő-gép szerkezetének sémája (1. ábra) a következő: A laboratórium vöröslámpája fényénél az „F” negatív filmet bádog dobozából „A” kazettába tesszük úgy, hogy az „B” hengeren forgatható. A kazettát azután a felvevő-gép sötét kamrájába „C” helyezük. Előbb azonban a filmszalagot a kazetta „D” részén áthúzzuk s perforációjával, az ún. fogasdobra „E” illesztjük. A film mozgásánál beállható feszültség s az ebből származó sérülés, szakadás kikerülése végett a szalagnak ívalakot adva, ezután „G” objektív előtt az „N” üveg ablakocska két négyzetletű kerete között vezetjük el, hogy innen újabb ívvel „H” fogasdobon át „J” kazetta „K” hengerére juttassuk a kazetta „L” részén keresztül. A film lepergetése a kézicsavarral történik, amely fogaskerék áttétellel kapcsolódik a szerkezetbe.

A sötét kamrában futó filmen a mozdulat atomjait egy-egy külön képen kell rögzíteni. Ezt a részletképekre való szétbontási műveletet a gép úgy hajtja végre, hogy egy szerkezet (a villa, ritkábban a kalapács) a filmet mozgásában folytonosan megállítja. Egy ilyen megállás pillanatában az objektív exponál s rögtön utána a szalag tovább szalad, hogy egy másodperc múlva ismét megálljon, a következő mozdulatrész megrögzítésére – és így tovább. Az objektív mögött azzal párhuzamos síkban forog a *diafragma*, amely mindég akkor takarja el a lencsét, mikor a film tova mozog, viszont akkor bocsátja az objektíven át a fénysugarat, ha egy filmkocka az objektív előtt megállt. A diafragma azután lezárul s a film a sötétben fut tovább, hogy egy pillanattal később újra megálljon.

A felsoroltakon kívül nevezetesebb részei a szerkezetnek a fényképezőgépekről általánosan ismert *kereső* (M) a gép oldalára esetleg a tetejére szerelve; a *homályos üveg* egyes géptípusokra szintén alkalmazható. Gyakori eszköz, ugyancsak a beállítás céljaira a *csőkereső*. Ez egy egyszerű üres henger, melynek tengelye összeesik a „G” objektív tengelyével s a sötét kamrában „A” és „J” kazetták között vízszintes helyet foglal el. Egyéb berendezései még a gépnek a *számláló* „O” és a *gyorsaság mérő* szerkezet, előbbiről a lepergett film-szalag méter hosszát, utóbbiról pedig a felvétel tempóját olvashatjuk le. Fontos alkatrésze a gépnek az objektív-cső elejére szerelhető kör-zárólemez,

az ún. *Iris-blende*. Ennek gyűrűje egy egyszerű csavarásra összehúzó-
dik vagy kitágul. E mozgás lefotografálható. Egyes jelenetek hangu-
latkeltő megkezdése vagy befejezésénél egy kézzel szabályozható csa-
var segítségével az *Iris* lassan kitágítjuk vagy összehúzzuk s a kép ilyen-
kor köralakban bontakozik ki vagy zárul be a vásznon.

Lassú elsötétülést vagy kivilágosodást még az által is el lehet érni,
hogy míg a jobb kéz a kézi csavart forgatja, addig balkezünkkel las-
san eltakarjuk az objektívet, illetőleg megfordítva. Az *Irisblende*
mellett újabban egy másik szerkezetet találunk az objektív-cső elejé-
re felszerelve, ez a sík-zárólemez (*Passé-Einrichtung* név alatt ismerete-
tes), amely nem mint az *Iris*; köralakban, hanem sík-szerűen fentről
le vagy jobbról balra, illetve mindkét esetben ellenkezően vagy mind-
két oldalról egyidőben zárja le az objektívet s vele a képet.

A gép egy háromlábú, szilárd, elég súlyos állványra, a statívrá lesz
csavarokkal erősítve, melynek a géppel érintkező felső lapja egy-egy
csavar forgatásával függélyes vagy vízszintes körívben mozgatható,
miáltal a rászertelt gép is felvétel közben tetszés szerint irányt változ-
tathat. Ez főleg a panoráma felvételeknél nyer alkalmazást, amelyre
még visszatérünk.

A Pathé, Debris és egyéb típusok mellett, melyek között mindössze
csak szerkezeti eltérések vannak, jelentős technikai vívmányt képez
egy új felvevő gép – Praszynszki-é – amely nélkülözi a nehézkes
statívet, vele a panorámázó – sőt magát a filmet mozgató kézcsavart
is. A gépet – mint bármely Kodakot kézben tartjuk s szabadon pano-
rámázhatunk vele tetszés szerinti irányban, míg a kamara belsejé-
ben négy acélhengerben sűrített levegő, egy, a gép oldalán elhelye-
zett gomb megnyomására erőátvitel útján mozgásba hozza a film-
szalagot.

A filmscenáriumokban használatos utasítások szerint a képeket
általában három méretben szokás felvenni. *Totalplanban* nagy terüle-
tet, termet, egész utcát, városrészt, tájképet stb. veszünk fel. *Second-
planban* már szűkebb területet, kis utcarészt, egy házelőtti jelenetet,
szobaszögletet fényképezünk. *Premierplanban* pedig csak kis tárgya-
kat pl. dobozt, könyvet, emberi testrészt: fejet, arcot, lábat látunk,

amelyeknek cselekménye vagy pusztá jelenléte különös fontossággal bír s amelyeket csak egész szűk területen és csak erősen nagyított képben tudunk megfelelően kidomborítani. A *panorámát* vagy oly esetben használják, amikor a felveendő táj nagy kiterjedésénél fogva nem fér egyszerre a képkocka keretébe s így azon végig kell a szemlélőt vezetni vagy pedig a cselekmény olyan térben mozog, amely ugyancsak kiesne egy álló, mozdulatlan felvétel képéből. Pl. tájképet, a lencse síkjával párhuzamosan lejátszódó nagyobb mozgást, ide-oda járkálást jobbra-balra oldalt panorámázunk. Hegyre vagy hegyről mászást fel-, illetőleg lefelé forgatva, fényképezünk. A lencse tengelyével egy irányban történő előre vagy hátra mozgást pedig úgy veszünk fel, hogy magát az egész gépet mozgatjuk, a megkívánt irányban, ami külön e célra készített kerek-állványon, esetleg valamilyen járművön történik.

A kézi-csavar munkateljesítményét a következő adatokban foglalhatjuk össze: egy csavar fordulatra nyolc képet kapunk. Egy másodperc alatt két normális ütemű csavarfordulatot végezhetünk, ami 16 képnek felel meg. Ezt az egy másodperces munkát átlag 15–20 képpel szokás számítani. Egy perc alatt tehát kb. 1000 képet nyerünk, ami a filmnek már tárgyalt méretei alapján 20 méternek felel meg, vagyis egy öt-perces jelenetre 100 méter filmet használunk fel. A felvételnek gyakran szükséges lassítása végett a kézi-csavaroknak a legtöbb modern gépen háromféle áttétele van: egyikkel nyolc, másikkal négy, a harmadikkal pedig egy képet vehetünk fel csavarfordulatonként.

c) Különleges felvételek. – A trükk.

A trükk kifejezéssel kétféle értelemben élnek. Az egyik esetben a cselekmény *megjátszáshelyi* különlegességére vonatkoztatják. Ilyenek az artista és egyéb hasonló mutatványok, amelyek nem mint ilyenek, hanem, mint a darab lényegéhez, megoldásához tartozó akcióként szerepelnek. Ha pl. valaki üldöztetvén egyik autóról a másikra ugrik stb., itt a cselekmény artisztikus volta a menekülés tényébe

van rejtve. Ez és a hozzá hasonlók nem is minősíthetők trükköknek, mert ezeket tényleg végrehajtják, míg az elnevezés csak ott alkalmazható helyesen, ahol olyan cselekményt látunk, ami a valóságban, a felvételnél nem történik meg. A trükk tehát technikai, különleges megoldás, amit a felvevő gép hajt végre s amire szinte beláthatatlan tere van neki. A géppel mindent megtehetünk, a gép mindenre képes, a szemlélő azonban csak a végeredményt látja s csak rendkívüliségét, szokatlanságát, rejtélyességét állapíthatja meg annak. Végtelen fontossággal bír, hogy az ilyen felvételek technikai megoldása, keresztülvitele a legtökéletesebben el legyen rejtve. Abban a pillanatban, amelyben azt a szemlélő – tökéletlen kivitele miatt – leleplezte, amely pillanatban betekintést nyerhetett a rosszul palástolt technikai munkába, azt rögtön kínosan primitívnek, szegényesnek, együgyűnek fogja találni s mennél nagyobb fontossággal bírna az illető jelenet, annál jobban ellaposodik, leomlik a számított hatás. Míg ha a kivitel ügyesen, pontosan jólleplezetten történik, akkor éppen az ellenkezőjét fogjuk ennek elérni.

A következőkben pár olyan, gyakrabban előforduló megoldási módot fogunk sorra venni, amelyekből látni fogjuk, hogy ügyes, találékony rendező és operátor a legrafináltabb trükkök végtelen sorozatát tudja a gép-technika kihasználásával összekombinálni.

1. *A dekoráció természetes felállítás.* Ház, szoba falán, mennyezetén mozgó, járó-kelő, futkosó, négykézláb mászó alakok felvételéhez a szükséges ház – szoba falat, illetőleg mennyezetet *dekorációban* állítják be s azt a műteremben a padlózatra fektetve helyezik el. Ha már most a felvételnek *egy magasságba* kell a cselekmény helyével lenni, pl. függélyes falon futkosó, ide-oda mászó alakot a képen úgy kell látnunk, hogy tekintetünk merőlegesen essék rá, akkor a felvevő gépet a műterem tetején vagy egy megfelelő magasságú állványon helyezük el s a felvétel fentről lefelé, a dekorációra merőlegesen történik. Ha pedig pl. ugyancsak egy falon, de a *fel*, illetőleg *lefelé* igyekvő alakot akarunk megjeleníteni, akkor a gépet ugyancsak egy állványon, de a földön fekvő dekorációra, rézsút irányított lencsével állítjuk be s a falon fel-lefelé igyekvő alaknak a dekoráción a géptől

távolodva vagy közeledve, de a lencse irányával egy síkban kell mozognia. A vetítésnél azután a vízszintesen elhelyezett dekorációt függélyesnek fogjuk képzelni s ugyanilyennek fogjuk látni a rajta végbemenő cselekményt is.

2. *Miniatűr tárgyak, babák beállítását* ott alkalmazzák, ahol eredeti formájában a felvétel olyan életveszéllyel vagy költséggel járna, amely ez úton elkerülhető. Vasúti összeütközések, kocsizuhanások, hajóelmerülések pl. pontosan lemásolt apró kocsikkal, gépekkel, hajókkal közeli felvételek mellett kitűnően inszenírozhatók. Magasból lezuhanó emberi testet kitömött babával jelenítenek meg, amelyet természetesen a szereplővel azonos öltözetbe kell bújtatni. Az előbbivel ellentétben, ezt olyan távrolól kell felvenni, hogy az alak, baba-volta a képen ne legyen észrevehető.

3. *Élő alakok babaszerű beállításánál*, az alakokat nagyobb távolságról kell felvenni s a távolság eltüntetése végett teljesen izolált, külön milliőbe kell őket helyezni. Ha pl. egy festménynek életnagyságnál kisebb alakjaiként kell őket szerepeltetni, akkor az üres képkeretnek egy, a keret nagyságának megfelelően kivágott falon kell függnie, amely mögött és fekete háttér előtt az alakok oly távolságban állnak, amelyben nagyságuk beilleszkedik a kép keretébe. Itt aztán lehet nekik mozogni, táncolni stb., miáltal mintegy megelevenedve hatnak.

4. *Természetellenes gyorsmozgást* úgy érhetünk el, hogy a kézcisavart a rendesnél, 4–8-szor lassúbb ütemre állítjuk át. A lassú felvételtől természetesen kevés kép származik, amit viszont a rendes tempóban dolgozó vetítógép pillanatok alatt leperget. A felvételnél pl. egy menekülő, siető ember megszemélyesítőjének elég rendes járásban vagy mérsékelt futva mozogni, hogy a lassított ütemű csavarforogatással a vásznon szédületes gyorsasággal rohanjon.

Ugyanezt eredményezi az is, ha a rendes ütemben felvett képen, pl. minden második filmkockát kivágunk, miáltal a mozgást *egészében* meghagytuk, csak *résziből* az atomokból vettük el s az így megrövidített filmen a lepergetésnél természetesen ismét rövidebb, gyorsabb lefolyású lesz a mozgás.

5. *A film visszaforgatásával* a legfrappánsabb hatásokat érhetjük el. Ha egy cselekményt úgy veszünk fel, hogy a kézicsavart ellenkező irányban forgatva a filmet *visszafelé* futtatjuk, az a rendes lepergetésnél a cselekményt befejezésével kezdi meg s a kezdetével fejezi be. Így a lejtőről, lépcsőről legurított hordó, kő stb. a vetítésnél önmagától fel-felé halad, ha a szereplőnek pl. egy humoros képen meredeken, lejtő falon fel-felé kell csúszni, az a felvételnél egyszerűen lefelé csúszik, mialatt a filmet visszafelé forgatjuk. Az úszó visszafelé végzi a tempót, aztán lábbal felfelé kiugrik a vízből. Az üres tál előtt ülő ember a szájából szépen kiveszi a gombócokat s a tátra helyezi azokat. A dohányzó a füstöt visszaszívja, cigarettája egyre nő, végre rágyújt, mire cigarettája kialszik és visszateszi a zsebébe. Falak, szobrok stb. automatikusan felépülnek, ha ezeket a felvételnél az illető tárgy mögött jól leplezett kezek felülről lefelé részletekben szép sorjában ledöntik.

6. *A felvétel megszakításával* ugyancsak a legkülönbözőbb trükkhatások érhetőek el. A megszakítás úgy történik, hogy a kézi-csavart forgatását egyszerűen beszüntetjük s az így lezárt diafragmás objektív előtt tetszésszerű változtatásokat végezhetünk. Ha valamely személyt, tárgyat pl. úgy léptetünk fel, hogy a felvételt megszakítjuk, s a személyt vagy tárgyat a megszakítás ideje alatt a kép-mezőbe helyezzük, akkor a lepergetésnél a megszakítás nélkül tovább forgatott filmen egyszerre ott áll az alak. Az eltüntetésnél ennek ellenkezőjésképpen járunk el. Így aztán személyeket, tárgyakat tetszésszerűen fel is cserélhetünk egymással úgy, hogy a filmre már felvett személyt vagy tárgyat, a felvétel előzetes megszakítása után eltávolítjuk s helyére a másikat helyezzük, aztán folytatjuk a felvételt. A valóságban keresztülvihetetlen akrobatamutatóványokat ugyancsak megszakítási eljárással veszünk fel. Pl. egy ember az utca gyalogjárójáról egy emeleti ablakba ugrik. Ehhez az illető a gyalogjárón olyan ugrást tesz, amely kivitelében úgy néz ki, mintha tényleg az emeletre akarna ugrani. Az operatőr felveszi az ugrást. Azután megszakítja felvételt. Az ember most már a körülmények megengedte módon felmegy az ablakba, ott megáll, beugrik az ablak mögötti helyiségbe s az opera-

tőr ezt is felveszi. Az előhívott filmet most már ott, ahol a földön végre hajtott ugrás tetőpontját érte el, megvágják és hozzáragasztják ahhoz a részlethez, amelyen az ablakból a szobába ugrás történik. A pergő filmen aztán igen szépen látható, mint ugrik a vakmerő ifjú a gyalogjáróról szerelmesének emeleti ablakába.

A megszakítási eljárást egy időben nagy előszeretettel alkalmazták élettelen tárgyak mozgatásához. Fekete bársonyon fekete gombostű fejekkel vagy fekete fonállal előre kitépték az illető tárgy mozgási irányát s felvétel közben, a megszakítások alatt a szükséges irányban pár milliméterrel tovamozgatták az illető tárgyat. Ily módon azután egy gyufaskatulya önmagától kinyílt, a gyufák szépen kisétáltak belőle, különféle alakokba formálódtak; szerszámok önmaguktól dolgoztak stb. stb.

7. *A bekopírozást, egymásbamásolást* látomásszerű alakok felvételénél alkalmazzák. Pl. álmokképek, tündérek, boszorkányok, légies tünemények stb. megjelenítésénél. Ehhez a látomást külön filmen kell felvenni, azután összekopírozzuk a tulajdonképpeni filmnek azon képeivel, melyeken mutatkoznia kell. A látomás filmképein azonban rajta kívül semminek sem szabad szerepelni, mert az mind látomásszerűen hatna s mint oda nem tartozó részlet zavarná a kép tisztaságát. Ez okból tehát a látomást fekete háttér elé helyezve fényképezzük. A fekete háttér a negatívon teljesen átlátszó üvegszerű lévén, a másik filmmel összekopírozható anélkül, hogy arra bármi más is jutna a látomás alakján kívül.

Ha a látomás olyan mozgást végez, amelyen materializmusa révén egyébként nem tudna megtenni, pl. ide-oda imbolyogni, akkor a fekete háttér előtt az alakot megfelelő állásba helyezve, ő maga mozdulatlan marad és a kívánt lengést a gép ide-oda mozgatásával idézzük elő.

Ha a látomásnak pl. légen át kell szállnia, akkor a sötét háttér előtt oly magasan helyezzük el őt, amelyenről a felfelé irányított géppel egyáltalán fényképezni lehet s a másik filmen – a gépet a látomás szándékolt mozgásának irányában panorámáztatva – a felhős égboltról veszünk fotográfiát.

8. *Két képet egy negatív filmre* úgy vehetünk fel, hogy a már egyszer megvilágított szalagot a fénytől elzárt lencse mögött vissza forgatjuk és az új képet ugyanezen filmdarabra vesszük fel. Ha a háttéri viszonyok ezt megengedik, akkor az előbbi pontban tárgyalt bemásolás így is végrehajtható. Ez esetben a rendező az első kép felvételénél a cselekmény azon helyén, ahol a látomásnak meg kell jelennie, int az operatőrnek, aki ettől fogva pontosan számolja a leforgatott film hosszát. Amikor aztán a jelenet végére ért, az operatőr a rendező jelére megszakítja a felvételt, a filmet visszaforgatja azon helyre, amelytől számolni kezdett, a rendező beállítja a látomást s az operatőr most újra lepergeti a filmet. Ha a látomásnak lassan kell kibontakoznia, akkor a látomás felvételénél az előzetesen lezárt irisblendét a film forgatása közben lassan tágítjuk ki a szükséges fokig s mikor el kell tűnnie, akkor ezzel ellentétben ugyancsak lassan zárjuk le.

9. *A lencse részleges eltakarásával* a filmkockára csak annyi felvétel jut, mint amennyi fénysugár az objektív szabadon hagyott részén áthatolhat. Ha pl. egy személyt egy képen kettős szerepben akarunk bemutatni, akkor az objektív egyik felét eltakarjuk, a gépet az illető személyre beállítjuk s a felvételt róla elkészítjük, azután lezárt objektív mellett a filmet visszaforgatjuk arra a helyre, ahol a kettős felvétel kezdődik, az objektívnek most a másik, már exponált felét takarjuk el, a gépet beállítjuk a személy második szerepére s a felvétel most a filmszalag eddig megvilágítatlan felén fog történni.

A felsorolt megoldások csak alapját képezik azon végtelen számú lehetőségeknek, melyeket a film trükk-képeinél alkalmazhatunk s amelyek mindég hatásosak – lehetnek –, ha nem látszik meg rajtuk a trükk.

d.) A laboratórium

A megvilágított film ezek után a laboratóriumba kerül, ahol tökéletesen elsötétített helyen, vörös lámpa fényénél csigavonalszerűen dobra, vagy rámpára gombolyítják. A dobot illetőleg rámat az előhívó anyaggal megtöltött porcellán kádba merítik és elektromotorral

forгатják. (Légbuborékok felrakódásának elkerülése végett előzetesen vízfürdőbe is szokás a filmet helyezni.) Az előhívó folyadék a megfelelő százalékban vegyített víz, metol, hydrochinon és brómkálin kívül kénsavsnátront, szénsavas nátront, sulfitet, kristályos nátrium-szulfitet, edinolt vagy szódát is szokott még tartalmazni. Az előhívott filmet ezután tiszta vízben kimossák most már a nyert negatív állandósítás végett fixír-fürdőben rögzítik. A fixír-fürdő alkotórészei: víz, kénsavas-nátron, alaun, nátrium-sulfit és ecetsav. A rögzítést újabb víz lemosás követi, ami után a filmet, ha nem elég hajlékony, még glicerines fürdőbe helyezik. Most már mehet a film a napvilágra. Itt filtrírozott, pormentes levegőben óriási hengerekre csavarják s elektromos motorral forgatva megszáritják. Mielőtt még a kopírozógéphez kerülne a film, különféle aprólékosabb munkák következnek. Először puha bőrrel, alkoholos ruhával megtisztítják, esetleges retusálás céljából átvizsgálják, a halványan előhívott részeket szublimáttal, vagy ammóniákkal erősítik, illetőleg megfordítva vörösvérhúgsóval, vagy fixír-nátronnal gyengítik, amit természetesen újabb lemosás és száritás követ.

A negatív film ekkor elkészült a kopírozáshoz, amely művelet egy külön erre a célra konstruált gépen történik.

A kopírozógép egyszerű kazetta, belsejében egy átlagosan 32 gyertyaerős villanylámpával. A kazetta elülső oldalán kis sárga tüveges ablakocská van, amelynek nagysága azonos egy filmkocka méretével. Ugyancsak az elülső oldalon két orsó van felszerelve. A megvilágított negatív- és a még nyers pozitív tekercset ezekre helyezve, szalagaikat úgy illisztjük egymásra s vezetjük a sárga ablak elé, hogy a fény a negatív filmen keresztül érje a pozitívvet. A kazettán levő, síneken mozgatható villanylámpát, megfelelő élesre beállítva az elektromos motorral hajtott mozgató szerkezetet megindítjuk s a gép a két egymáshoz illesztett filmszalagot az ablak előtt elvonultatva, percenként átlag 150–200 képet kopíroz a negatívról a pozitívve. A lepergő filmszalagot egy, a gép szerkezetébe kapcsolt orsó magára csavarja, ennek hiányában a gép alá helyezett bádog tartály fogja azt fel.

Az átkopírozott film ezután ugyanolyan előhívó és rögzítő eljárás-son megy át, mint a negatív.

A leírt módon elkészített pozitív filmet ezek után színező eljárás-nak vetjük alá. A színezéshez a filmet ismét keretre, vagy dobra csavarva addig mozgatják, vagy forgatják a desztillált vízben oldott festő anyaggal telített kádban, míg meg nem kapja a kívánt színt.

A színezés módja a következő:

Az egyik eljárás szerint a filmet kémiai színező fürdőbe merítjük. Ez úton csak a sötét részek lesznek színezve, *árnyalva*. A fehér részek ellenben érintetlenek maradnak.

A második eljárás a virazsírozás, amelynek célja a fehér részek át-festése, miáltal ezek elvesztik a szemnek igen kellemetlen villogásu-kat. A virazsírozásnál a filmet egyszerű festék oldatban fürösztik s ezzel a filmnek úgy a sötét, mint világos részei egyenletes színt kap-nak. Ha azonban a filmet előzőleg az előbbi árnyaló eljárásnak tes-zik ki, akkor a sötét részeken árnyaló szín keveredik – természet-e-sen csak a sötét részeken – a virázzsal, míg a fehér helyek megtartják a virázs által nyert lágy, tompított színüket. Egy kézzel árnyalt film pl. sárgára virazsírozva, sötét részein zöld, a világoson pedig sárga színben fog pompázni.

A harmadik eljárás a legritkábban alkalmazott teljes színezés. Eh-hez patronokat készítenek. A pozitív filmen kivágják az összes ké-pekől mindazokat a helyeket, amelyeket egyszínűre akarnak festeni. Ez az ún. patron, amelyet most összeillesztenek a megfestendő filmmel s a kettőt egy festő-gépen bocsátják keresztül, amely a kivá-gásokon át, a megfestendő filmet a kívánt színnel kolorálja. Ezután egy másik pozitív filmen most megint azon helyeket vágják ki, ame-lyeket más, de ugyancsak egyszínűre akarnak festeni. Most ezt az új sablont – patron – illesztik a színező filmhez s egy másik színnel dolgozó gépen bocsátják át. Nyilvánvaló, hogy ezen eljárás végtelen hosszadalmas, a legnagyobb elővigyázat mellett is kevésbé pontos, továbbá nagyfokú anyagpazarló volta miatt nem nagy népszerűség-nek örvend.

A legáltalánosabban a virazsírozást alkalmazzák, amelyhez külön-

bőző anilin oldatot használnak, így pl. szobát: világosbarna sepiával, napsütéses tájat: világos, aransárga-narancssal, lámpafényt: sötét-narancssal, tüzet: erős arany-vörössel, tengert, holdfényes esti képet, havasi tájat: kékkel (ferricián) virazsíroznak, naplementét és alkonyi hangulatot vegyi-kék tónussal, amit aztán világos pirossal festenek át.

Még a felírások elkészítése van hátra. Ezeket a film őskorában üveg-dia pozitíveken, mint egyszerű állóképeket készítették. Később rátértek ezeknek is filmen való előállítására. A vetítésnél a betűk feketék voltak, fehér alapon. Részben a világos vetítőernyő, részben pedig a felírás után a következő, sötét, tónusú kép annyira vakította azonban a szemet, hogy át kellett térni a mai módszerre, amely szerint a felírások fehér – gyakran narancs-színűre virazsírozott – betűit éppen fordítva, fekete háttéren olvashatjuk. A felírások elkészítéséhez az általánosan ismert, papírból kivágott betűket használják, melyekből a szöveg összeállítva, azt a rendes felvételi módon lefotografálják.

A filmnek így összes részei elkészültek s még csak a megvágás és összeállítás van hátra. A szalagon a képek természetesen nem azon sorrendben vannak, ahogy a cselekmény összefüggéséből kifolyólag kell egymás után következniök, hanem a felvétel sorrendjében. Ezeket most szét kell választani s a megfelelő helyre illeszteni. A képeket, premier-plánokat, felírásokat mind gondosan sorba véve összeállítjuk, összeragasztjuk. Hogy ez nem a leglényegtelenebb munka, azt csak az tudja, aki a lepergett filmet figyelmesen szemlélve, szépen sorban észreveszi, hogy sok-sok helyen hibás a megvágás, egyes képek, premier-planok nincsenek a rendező által elgondolt helyen, sok kép ellenkező oldalával van beragasztva. Utóbbi esetben látunk azután személyeket, akik balkézrel fognak kezét, balkézrel írnak, hegedülnek, dirigálnak, viszont katonák, rendőrök oldalfegyverüket, kardjukat a jobb oldalukon viselik.

Az egyes felvonások hosszát is a megvágásnál hozzuk egymással összhangba. Teljesen rossz képet nyújtana az a film pl., amelyiknek egyik felvonása 100, a másik pedig 300 méter volna. Az alaplémérté-

ket mindig a rövidebb felvonás adja meg. Ehhez kell a többit igazítani úgy, hogy hosszuk legalább megközelítően arányos, egyforma legyen. Igen sok jelenetben található fölöslegesen hosszú képsorozat, nem egyszer olyan is, amely nem a legjobban sikerült stb., ezeknek a megrövidítésével, vagy teljes elhagyásával mindig sikerül a felvonások hosszát kiegyenlíteni. Magától értetődik, hogy e fölötté fontos munkát a rendező maga végzi s az ő személyes felügyelete mellett történik az összeragasztás is.

A laboratóriumnak külön kis vetítő helyisége van, ahol a kész, összeállított filmet átvizsgálás végett lepergetik, levetítik s ha itt is rendben találtak, illetőleg a megállapított hibákat kiküszöbölték, akkor azután mehet a film a bemutatásra s onnan a mozgóképszínházak előadásaira.

(Folytatjuk)

A láthatatlan ember

Balázs Béla útja a mozgófényképhez*

e) *Látás, láthatóság: panvizualitás felé*

A lírai érzékenységről írott munkájában Balázs az érteke a görögök óta zajló „általános fiziológia fejlődés”-ét teszi meg kiindulása alapjává.⁹⁶ Ennek „ontogenetikus” változatát figyelhetjük meg saját gondolatrendszerének fölépülésében, hiszen igaz ugyan, hogy a tágabban értelmezett vizualitás kezdettől jelen van vizsgálódásaiban (s az írott szó is vizuális jel), de a látás elsődlegességét 1914 augusztusában szögezi le félreérthetetlen érvénnyel: „Miért nem érez valóságot véglegesnek az ember, amíg nem látja? A hasonlatok is optikaiak – ezért. Ha csak közvetve látjuk is, az már approbáció. Ezért vannak a metaforák? Talán minden érzékünk közt a látás adekvát csak *erovel a világgal?*!”⁹⁷ Kiemelés, emfatikus írásjelek tanúskodnak a fölfedezés horderejéről.

Átsugárzódik ez az új keletű felismerés a színházi ember Balázsra is, aki mindinkább „csak láthatót, szcenikusan feltűnőt” vesz észre, olyasmit, ami érdekes, paradox.⁹⁸

Saját műhelyében is ez az érteki sík emelkedik a többi fölé. Nap-sugár és kígyó című táncjátékának Istennője valósággal apothéozisát adja a megismerés e kitüntetett formájának: „Most a parton áll – olvasható a szöveggönyvben – (,) és először nyitja ki a szemét. Remegő bőrén átlátszik a látásnak belézuhogása.”⁹⁹

Önismereti tényező 1916–1917-ben a láthatóság Balázs Béla háborús és civil naplójában egyaránt: magát egyrészt mint tömegbe, népbe és nemzetbe vegyült embert határozza meg láthatatlanként, másfelől a rajta való eligazodás szemszögéből állapítja meg ugyanezt. Nem vagyok világos és félreérthetetlenül *látható* valaki. Nincsen

* A tanulmány bevezető részét előző számunkban közöltük. (A szerk.)

maszk rajtam, és mégis láthatatlan vagyok” – írja 1917. május 28-i naplójegyzetében, tanulmányunk címet sugallva.¹⁰⁰ Láthatóvá tenni és lenni: ez Balázs legfőbb törekvése a tízes évek második felétől. 1916 tavaszán már a „látható világ” képeinek rögzítését vallja naplói programjaként.¹⁰¹

f) *Hang, szín, tapintás*

Kezdetől fogva rajongás tárgya Balázs Bélánál a zene: ez határozza meg művészetének, esztétikai világképeének akusztikus tartományát. Beethoven szelleme lebeg körülötte, s nem csupán a Dialogus a dialogusról egyik alaphivatkozása a német zeneóriás. Balázs zongorázott, és Bartók egyik dél-magyarországi gyűjtőútjának is részese volt, majd szerzőtársává emelkedett. Kodályhoz szoros, bár ellentmondásoktól sem mentes barátság fűzte, s ők ketten is alkottak közös művet. Zeneszerzővé ugyan nem akart válni Balázs Béla, de ilyen hivatású Lehetetlen emberek című regényének főhőse, Szegedi János, és Mozart-ról drámát ír (zenei műhelyvonatkozások ugyanakkor sem ebben, sem abban nem játszanak szerepet).

Párizs és Berlin között – szó volt már erről – a „szem” s a „fül” meghatározó tényezője szerint különböztet 1907-ben¹⁰² (a tudat peremén a mozi találmánya s a német zenekultúra is táplálhatta ennek a dichotómiának a fölismerését).

Nem véletlen, hogy a Dialogus a dialogusról Nyugat-beli változata kézzel írott kottaidézetet is tartalmaz, s a darab szerint Márta az Esz-dúr szonáta largóját játssza el. A szavakkal való dialógus kudarcát a muzsika ellensúlyozhatja végső tanulságképpen.

Az érzékek teljes skálája szerepel az 1907-es Muzsikus mesében. Kép és hang, fekete és fehér feszültségrendszerében a mű szereplőinek kommunikációs zavarát a zene, a zongora- s az énekhang, végül a tapintás oldja föl. De az „utolsó szó” mégis a zenéé, bár vizuális változatban: az összetartozást reprezentáló gyűrű (láthatjuk ezt A csendben is) után a halott asszony fekete sírkövére véssett kottajegyek formájában.

Az érzékek szimultaneitása mutatkozik a harctéri naplóban: „A

fül nem győzi(,) és ezért *láthatóvá* lesz a hang, bőrön érzékelhetővé(,) és az ember lerogy a *súly* alatt” – örökíti meg Balázs honvédtiszedeles a gyalogsági tűz hatását. Maga a hang – például az éjszakai csatamezőn – láthatóvá tevő, azonosító szereppel bír. Hasonlóképp a telefonhang, melynek a huzal segítségével megteremtődő háttérében úgyszólván láthatóvá, fölismerhetővé válnak az események.¹⁰³

A lírai érzékenységről című tanulmányában Balázs a megnevezés s a kihagyás után az akusztikai hatás technikáját említi harmadikként.¹⁰⁴ Ez utóbbi szempont is érvényesül Balázs Béla költészetében: versei „mondhatók”, a jó hangzás követelményeinek eleget tesznek. Érezhető bennük olykor a magyar népdal, népköltészet hatása, továbbá annak a korszaknak az emléke (például a XVI. századé), amikor a (magyar) vers még (meglevő) dallamra íródott.

Színpadai játékait a hang és a csönd kontrasztja jellemzi némely esetben (A fekete korszó, 1919-es könyvének címadó darabja).

Az eleven valóságban föllelhető zene: ez mintegy a művészet feladatáról tett vallomás Balázs Béla Lehetetlen emberek című, hosszan, más cím alatt is, magyarul és német változatban készülő regényének végén, a palicsi szocialista pedagógus szavain keresztül.¹⁰⁵

Balázs, a költő kedveli a színeket: állandó díszítőelemei verseinek. Prózájában inkább a „világítás”, a fény- és árnyékhatások érvényesülnek. Valami sajátos „északi” stílusban (ahogyan például Jacobsennél). A három hűséges királyleány (1913) egyik szereplőjének, Kamalilának „hószín bőrét az apró levelek remegő árnyékfoltjai a párdúcéhoz tették hasonlóvá”. Ugyanott csaknem filmes ellenfény („gégen”) kap funkciót: az ajtó „holdfényes nyílásában mint ezüst alapon fekete rajz, Suryakanta király karcsú alakja jelent meg.”¹⁰⁶

Játékaiban a fény–árnyék effektusok alapvető dramaturgiai jelentőségűek. Egyik darabja teljes egészében a fekete s a fehér kontrasztján alapul: „Árnyjáték ó-egyiptomi sziluettekre” (eredeti helyesírás szerint; A fekete korszó című játékról van szó). A némafilm etalonként elfogadott „színképlete” ez.

Figyelmet kell szentelnünk Balázs legkedveltebb szín-motívumának, a kéknek.

1904. őszi naplójegyzetében elmélkedik arról: vajon miért sárga a lehulló falevél? „Zöld volt, tehát valami kéknek kellett belőle elvesznie. Az élet kék színű. Ilyen ötlete egy renaissance-beli festőnek támadhatott volna.”¹⁰⁷ Az élmény friss, s csak lejegyzés kor kap némi művészettörténeti háttérrel. Persze kétségtelen, hogy Balázs az európai kultúra egyik jellegzetes motívumához kapcsolódott egyszerűen: A kékszakállú herceg vára (1911) például aligha az 1904-es naplójegyzet művészi továbbfejlesztése, ugyanakkor ezt a röpké sajtó megfigyelést sem szabad mellőznünk, amikor az „élet” színét szakállán hordozó címszereplőnek a maga környezetében mindent holtá dermesztő ténykedéseit vizsgáljuk.

A Lehetetlen emberek előzményében, az Isten tenyerén című regényben a kék (ég, nap, homok) a feledés színéként bukkan föl. De ha mindez „egy kicsivel kékebb volna” – fogalmazódik meg a kérdés –, vajon „akkor elmerülne az élet?”¹⁰⁸ A napernyők című mese (1922) előlegzi a kék színnek azt az elevenséget megtestesítő funkcióját, amely Az igazi égszínkék című gyermekregény lapjain (1946; a mű első változata a húszas évek elején készül) jelenik meg a legteltjesebben: ott a különleges virágból nyert kék festék bevonata az eget másolja, csillagaival, holdjával, napjával, fellegeivel.¹⁰⁹

Közbül van Leni Riefenstahl *Das blaue Licht* című hangosfilmje (1931), amelynek forgatókönyvét Riefenstahl szinopszisából Balázs Béla írta, és művészeti tanácsadóként is segített létrejöttében. A mássággal bélyegzett önazonosság vállalásának mozarabja volt ez a jellegzetes „hegyfilm” (amely a sport- és természetkedvelő Balázshoz közeli műfaj). Egyén és fanatizált közösség tragikus összeütközésének humanizmusért kiáltó filmjátéka volt ez, függetlenül attól, hogy főszereplő-rendezője utóbb a fasiszta mozgófénykép egyik emblemikus alkotójává lett (aki később a zsidó Balázs jelentős közreműködését megpróbálta kitagadni a filmtörténetből).

g) *Egy filmközeli műfaj: Balázs Béla meséi*

1907–1908 táján Balázs egyik vezető műfaja a mese, és az író elméletileg is megalapozza ennek helyét szerzteágazó alkotói tevékenység-

gében. Halálesztétikája szerint a mese realitást ad a valótlanak. Immanens művészet, népi jegyekkel, szemben a transzcendens valóságos művészettel.¹¹⁰ Később mindezt azzal egészíti ki, hogy a mese jelentése a szóéhoz hasonlóan több értelmű, nem úgy, mint a gesztus, amely – láttuk – Baláznál egy eredményesebb kommunikáció eszköze.¹¹¹ Egyszerre érzékeli Balázs Béla a mese népi és internacionális jellegét – ami a filmművészetre vonatkozólag is meggyőződéssé válik majd.

De van egy általánosabb mozzanata is ennek a fölsejtlő, egyelőre még kimondatlan rokonságnak. És itt Lukács György Balázsról írott cikkeinek 1918-as gyűjteménye ad értékes eligazítást. Lukács szerint a „tényleges mesemegtalálások korszakai” a valóság fellazulásához kötődnek: ilyenkor a világ sorsfordulót él át, döntési helyzetbe kerül, s a tét az, hogy az eddigi út járandó-e, avagy „lényegében különböző ösvénynek” kell-e nekivágni? A három hűséges királyleány című 1913-as meséjében Balázs Béla így érzékelteti ezt az állapotot: „aki még tegnap úgy járt, mint a vad elefánt a tango bozótban, az máma úgy jár, mint az újon vedlett kígyó, amely bőrét féltvén(,) kanyarogva kerül ki minden kavicsot.”¹¹² Ez az időkoordináta – mint korábban vizsgáltuk – egyszersmind a mozgófénykép születését, elterjedését jelöli. S ha Lukácsnak azt a vitathatatlan állítását idézzük, mely szerint a mese létezésünk valamely alapadottságát, -törvényszerűségét hagyja figyelmen kívül, beiktatva egy új adottságot s új törvényszerűséget,¹¹³ akkor – például – a film trükklehetőségeire is gondolhatunk.

Balázs is, Lukács is használják a hieroglifa fogalmát. Baláznál ez áttételesebb, a másolás mozzanatán keresztül kapcsolódik a mese műfajához. Ő a hieroglifát – a dolgok közvetlen lerajzolását – szó és fogalom előtti, tehát mese előtti kommunikációs tényezőnek tekinti.¹¹⁴ Lukács György a mesét mint kétdimenziós hieroglifa-sorozatot határozza meg, egy valaha volt egyetlen világmese darabjaként.¹¹⁵ Ezek a csaknem párhuzamos gondolatok abban a tekintetben is izgalmasak, hogy anticipálják a filmteoretikus Vachel Lindsay és a filmművész-teoretikus Eisenstein hieroglifával kapcsolatos későbbi és

magyar előzményektől független vizsgálódásait.¹¹⁶ A mozgófénykép és a mese rokonságának újabb bizonyítékát kapjuk, ha továbbgondoljuk, más összefüggések közé helyezzük Lukács megállapítását a mese „tisztán és felszabadítóan dekoratív, ornamentális” mivoltára vonatkozólag: a Balázs gondolatrendszeréhez közelítjük.¹¹⁷ Jelentőségteljes egybeesés az is, hogy Lukács a meseműfaj kapcsán ugyanúgy a bábeli torony metaforájával él, mint majd a húszas években Balázs, amikor a némafilmtől a népek és nemzetek újbóli kölcsönös megértését, a nyelvzavar föloldását reméli.¹¹⁸ A meseíró Balázs szintén a kor kommunikációs zavarát ábrázolja, jellemezve egyszermind a Lukács által pontosan leírt történelmi sorsfordulót. Föloldhatatlan kommunikációs zavar a címszereplő állandó mosolygása (Mosolygó Tündér Ilona meséje, 1909), föloldható kommunikációs zavar a háború(ság) – Kis gyerekeknek kell ezt mesélni címmel 1916-ban adta elő Balázs egy szegedi mozi alkalomhoz illő közönségének. Korábbi példákon megfigyelhettük az emberközi kapcsolatok helyreállítására tett mesei kísérletek típusait (a világ összes nyelve nem vezet célra, de a muzsika igen stb.)

Lukács a mesét mint töredéket értelmezi,¹¹⁹ összefüggésben a szét-esett világegész mint válságjelenség bemutatásával. Központi fogalma Balázs esztétikai rendszerének is a töredék (Művészetfilozófiai töredékek, 1909), amely – mint még bizonyítjuk – a filmstruktúrával hozható összefüggésbe, sőt maga a filmkocka is: töredék, egy folyamat része. Olyan töredék, mely (Balázs 1909-ben modern szobrászati példára, a szándékos torzóra hivatkozik) az általa fölvetett problémákra mégis kielégítő feleletet ad.¹²⁰

Most – épp a szóban forgó töredék-konceptióból indulva ki, egyszermind a hieroglifakérdés tőszomszédságából – a másolás, tükrözés, megkettőzés motívumát, annak mozgófényképészeti távlatait vizsgáljuk Balázs Béla meséiben. Előzménye ennek, hogy az *önismerethez* szükséges *másik fél* részvállalásának követelményét hangsúlyozza a *Dialogus a dialogusról* című párbeszéd,¹²¹ amiként Balázs szerint az élet észleléséhez nélkülözhetetlen a halál kontrasztja. Így jut el a gondolatsor a másolás kategóriáig, mely „az észrevevés,

konstatálás, feljegyzés egy módja”.¹²² Meséiben (Wan-Hu-Cse könyve, 1912) ennél már több is: a valóság birtokbavétele. Azzal, hogy a kínai festő megörökíti a természet valamely részletét, egy másik világsíkot hoz létre, s maga is bebarangolhatja ezt a teremtett világot. Szerelme tárgyát papírra másolva, kedve szerint kapcsolatra léphet vele, beteljesítheti vágyát.

Másolás, amikor Suryakanta király a saját képét meríti ki a vízből (1913, amikor a bábjáték mohó halásza a hold tükröződő mását követeli a Vízitündértől (A halász és a hold ezüstje, 1917), a Napsugár és kígyó (1919) Istennője először ocsúdik önnön szépséges valójára a víztükrör révén; másolás az égi felhő megfogódzása a tó tükrében, a drogmámorból ébredő süketnéma koldusok személycseréje (Az ópiumszívók, 1922). Másolás ilyen értelemben a kék színhez kötődő sorozat (A napernyők, Az igazi égszínkék): égi jelenségek megkettőződése, az „eredeti”-nek értékazonos visszfénye.

Mese és játék mellett a valóság „igaz meséje”, a háború is produkál megkettőződést. Balázs Béla egy különös „transfiguratio” jelenségén töprengve tette föl a kérdést: „Talán nekem is fekszik egy testem valahol Valjevó körül?”¹²³ A visszaemlékező hovédtizedes teste mintha az „igazi”, a Valjevónál heverő test kópiája volna – értelmezhetjük ezt a mozzanatot. Eredeti és kópia, a kettő fölcserélhetősége, értékviszonya: íme, a meseműfaj és egyes motívumainak más irodalmi területre való átsugárzódása folytán ismét a mozgófénykép közelébe jutottunk. Egyszersmind az újabb kori művelődés, művelődéspolitiká egyik legtöbbet vitatott, tehát alapkérdéséhez.

5. Prizmaszemtől objektívig

a) Balázs Béla 1909-ben „prizmaszemű emberek”-nek nevezte a költőket (Művészettfilozófiai töredékek).¹²⁴ A fehér fénysugár színekre bontóinak. Mint utaltunk rá: a kolorit valóban erős hatáseleme Balázs poézisának. Ennél – tárgyunk szempontjából – fontosabb, hogy néhány költeménye komplex képekből áll, végigvitt metaforából. A Tristan hajóján című kötet (1916) darabjai közül a Számadás: a nyáj = versfűzér, a Sírtál az éjjel: a könny = bánat, a Vetem az ágyam: az

élet eltelt évei = az ágy (mint kínlódás tárgyi kelléke, az anderseni Borsóhercegnő fekhelyéhez hasonlatosan) azonosságokat hordozzák; a Haj, napjaim című költemény a vezér s a katonák képpé formált viszonyának kifejezője. Megjelenik nála versben is a dialógus, amely persze általában vett drámai eszköz (Ballada). Mindez potenciálisan a film fegyvertárhoz is sorolható. Még inkább az Árgirus egyik megoldása. Azt írja a költő e vers szereplőiről: Hátuk van csak, arcuk nincsen / Nyomuk van csak, lábuk nincsen.”¹²⁵ Itt egyfelől olyan „plánozás” érzékelhető, melyben az egész: részekre bonlik; „szekondképen” csupán az illető személynek a hátát mutatja a kamera, de a láb nélkül szaporodó nyomok láttán trükkre is gondolhatunk.

b) Jobban érzékeljük a fejlődés folyamatát, ha Balázs színházművészeti, drámafelfogásával kapcsolatos gondolkodását vesszük kiindulásunk alapjaként. És itt egy állandósult elégedetlenség, kielégítetlenség indulata mutatkozik Balázs Bélánál. Mintha végig a mozgóképfénykép-drámának teremtene benyomulási lehetőséget az ily módon támadó úrbe.

1904-ben erényt próbál kovácsolni Balázs abból, hogy a „gukker nélkül” szemlélt színpadon az arckifejezések nem láthatók ugyan, de az alakok helyzete és mozdulataik igen, következőképp a néző megtanul olvasni belőlük.¹²⁶ S kézenfekvő: a drámaírónak is számolnia kell mindezzel (más kérdés, ez alkalommal nem is ránk tartozik, hogy a színpadi szerző Balázs Béla mennyire és milyen sikerrel élt az általa fölismert ilyen lehetőségekkel). – Íme, a színpad örökös „nagytöltője” mint láthatósági, egyszersmind dramaturgiai probléma, amelyet legnagyobb hatékonysággal a mozgókép old meg.

De már ekkor rendszerbe foglalja Balázs a művészet ágait. „Bildkunst” és „ornamentika-stílus” között különböztet: alkotó és díszítő művészet között. Az utóbbi: nem közvetlen ábrázolása a valóságnak, szimbolikus jellegű inkább.¹²⁷ 1909-re (Művészetfilozófiai töredékek) már arról beszél, hogy ő az „ornamentumok ritmusában és lendületeiben gyakran mozdulatok, gesztusok ábrázolásait” érzi,¹²⁸ s ez egy adott „faj” jellemzésére alkalmas kifejezőmód. (Korábbiakra is utal-

va: Baláznál a „faj”, a „rassz” fogalma sehol sem „fajelmélet” vagy „rasszizmus” negatívan értékelendő megnyilvánulása). Nos: kiegyenlítődség megy végbe tehát a „Bildkunst” s az „ornamentum” hierarchikus szintjei között, ami az ornamentumhoz köthető filmművészet esztétikai birtokbavétele és egyenjogúsítása tekintetében ígéretes fejlemény.

Kisebb jelentőséggel – érintettük már ezt a mozzanatot – szintén ebbe az irányba mutat 1906-ban a Dr. Szélpál Margit című dráma érlelése folyamán a természeti környezet s az „élettelen” költészetének drámatechnikai hasznosítása.¹²⁹

Ezen a ponton kell visszatérnünk a Művészetfilozófiai töredékek (1909) filmre vonatkozatható tanulságaihoz valamelyest bővebb kifejtésben.

A szobrászat újabb keletű, torzókészítő, „plánozó” technikájának észrevételén túl egyelőre még ellenérzés mutatkozik Baláznál a töredékességhez kapcsolódó „tréfáló szellemesség” művésziatlansége okán. Némiképp ellentmond ez az okfejtés a töredéket a modern művészet meghatározó esztétikai jegyeként bemutató kiindulásnak, s egyebek között azt sejtethetik emögött, hogy a „meghatottság, csodálkozás és alázat” művészi kritériumait¹³⁰ semmibe vevő burleszk-film mint vezető népszerű műfaj nem találkozik Balázs Béla ízlésével.

Másfelől azonban – s ez a tény a döntő – a Baláznál fejlődéstörténetileg vázolt érzés- és gondolkodás-struktúra megítélésünk szerint teljes mértékben rávetíthető a film struktúrájára. Fő tanulságként érzékeli Balázs, „hogy ami először lépett látó körünkbe, azt egészben láttuk. Később differenciálódván elvesztjük egysége képét(,) és egyes izolált jelenségek objektív képei bontakoznak ki.”¹³¹ S ez nem a tökéletesedés – hierarchikus – folyamata, hanem a fejlődésnek egy értékközömbös, objektív sajátossága. Íme, a plánozás ismeretelméleti, történetfilozófiai háttere.

Mindezt tíz évvel később, A hasonlat metafizikájában (1919) ismét érinti, s a „plánozás” körülírt említése mellett immár *filmes* terminológiával él a hasonlat különféle fajtáinak ismertetésekor. Az első

típusú „az egymás mellé tolt két dolognak egyik közös elemét húzza meg. Ezáltal a tárgy sok tulajdonsága közül arra az egyre **állítja** be (kiemelés Balázstól!) a szemet: ráigazítja” (s itt egy Babits-versrészlet elemzése következik).¹³² Ugyanitt a metaforát mint keresztüllátást, „clairvoyance”-ot említi: a dolgok egymást teszik átlátszóvá.¹³⁸ Megkockáztatjuk: ilyen az áttűnés, az átkopírozás a mozivásznon.

Kialakulóban van az az eszmei megalapozás is, amely majd igazán a kinematográfia síkján válik termékkennyé Balázs gondolkodásában. 1912 februárjának párizsi élményei ösztönzik őt, hogy valamiféle „demokratikus spiritualizmus” elterjesztését lássa szükségesnek. Ehhez a nemzetközi kereteket 1914 tavaszán Lukács részvételével valamiféle szekta létrehozásában véli megteremthetőnek.¹³⁴ Mindez egy szerszmind a zsidóság nagy missziója lehet, szögezi le Balázs.

A közvetett utalások rendszerét Balázs Béla 1919-es, a Magyar Tanácsköztársaság színházpolitikai funkcionáriusaként kifejtett programjának rövid vizsgálatával zárjuk. Balázs ekkoriban a színházat (is) a nép, a tömeglélek megnyilatkozásának tekinti, s ugyanez, ugyanő van jelen az aréna nézőterén (például Reinhardt valamelyik előadásán), az élményben összeforrt, egyedeiben egymásra ismerő, „látható” közönség.¹³⁵ Jelentőségteljes, és az ornamentum szimbolikus lehetőségeiről korábban mondottakkal is összefügg a Balázs-féle színházkoncepciónak az a tétele, hogy „az intimitás helyébe a monumentalitás, az illuzionikus helyébe a szimbolikus realitás” kerül: a színház nem lehet „az empirikus élet másolata, »naturalisztikus«.”¹³⁶ A lélek mélyrétegeiben levő konfliktusnak kell szerephez jutnia.

c) A „fotográfia” Balázs számára a Halálesztétikában s a Hebbel dramaturgiájáról szóló értekezésében mint korlátozó, partikuláris, a művészi alkotás színvonalára fölemelkedni képtelen kifejezőmód. Ugyanakkor az utóbbi műve már egy ilyen lehetőséget sem zár ki: „Ha egy ember arczképében több van egy ember arczképénél, akkor az ember, az élet lehet az, amit benne érzünk. Egy művészi alkotás, ha a legrövidebb jelenetet, a legkisebb csendéletet ábrázolja is, min-

dig az Egészet, az Életet, az egyes jelenségek mögött egységes »οντοσ
ων«, »Ding an sich« életet érzi és jelenti.”¹³⁷

Naplójának első, moziélménnyel kapcsolatos bejegyzését 1911 júniusában teszi Balázs, Bernben: „Néha elmegyünk orgonakoncertre vagy moziba.”¹³⁸ Az értelmiségi életforma része nála a mozi, ha nem is meghatározó része. (Köztudomású, hogy a Nyugat néhány vezéregyénisége, mint Karinthy, Babits, Kosztolányi, de akár Ady is, századunk első éveitől fogva fölfigyelt a kinematográfiára, legtöbbször a pozitív lehetőségeket hangsúlyozva.)

1911 őszén pedig immár esztétikai szövegösszefüggésben és konkrétan utal Balázs a „mozi”-ra párizsi Racine-előadások nyomán, de Lukácsnak a kinematográfiával foglalkozó cikke kapcsán egyszerűen: a dráma *jelenvalóságának* misztikus fontosságáról van szó.¹³⁹

1913 tavaszán Balázs egy összetett, a Margitszigetre tervezett művészeti program kidolgozásában vett részt, de a nyitott nyári mozi gondolata itt nem tőle származik.¹⁴⁰ Bő egy esztendővel később „moziromantiká”-nak minősíti egy férjes asszony iránt kibontakozó „eszeveszett” szerelmét.¹⁴⁰ Ez a kapcsolat filozofikus általánosításra ösztökéli egyszerűen. Az a sejtése, mintha az élet eseményeit, helyzeteket, ezeknek „lelkét” ugyanúgy megőrizné valami, újbóli bemutatásra készen és képesen, mint a film.¹⁴² Másrészt a legköznapibb szórakozásmód, akár a kabaré alternatívája Balázs számára a mozi; a szellem ellazulása valamely nagyobb feladat (például a Lehetetlen emberek címen véglegesített regény megírása) előtt.¹⁴³

Név szerint 1916 őszén a szegedi Korzó (Sic!) mozi említi Balázs: itt mondott mesét a gyerekeknek.¹⁴⁴ Ekkoriban fotografálja le őt Rónai Dénes, aki a magyar mozgófénykép egyik magányos kísérletezője, s akinek Balázs bábjátékokat ír majd. Összekapcsolódik mindez saját és mások fiziognómiájának kérdésével.¹⁴⁵

1918 augusztusának elején Balázs olasz kastélyokat lát egy kassai moziban. S váratlanul bejelenti naplójában: „Csináltam egy mozidarabot.” Kemenes Lajos, a Vígszínház művésze, kisebb filmszerepek alakítója bízta erre. „A »Selbstlinie« ihlette hülyeség” – minősíti Balázs a saját teljesítményét, s valószínű: nem valamilyen

német nyelvű műalkotásról van itt szó mint ösztönzőről, hanem anyagi függetlensége megteremtéséről a jól fizető szakmában.¹⁴⁶ Ez esztendő februárjában még irodalmi érvényesülésének súlyos akadályai miatt a külföldre menetel gondolata foglalkoztatta: „Ebben az országban nem maradhatok. Nem vagyok egy országhoz és nemzethez tartozó sem. Európai vagyok.”¹⁴⁷ Mintha maga a kinematográfia tenne vallomást Balázs személyében.

Balázs Béla Dramaturgia címmel foglalja össze színházesztétikai nézeteit a Szellemi Tudományok Szabadiskoláján tartott előadásai nyomán (1918). A színház mint nyilvánosság és jelenvalóság különbözik a művészet egyéb ágaitól. Ez utóbbi vonatkozásban említi Balázs a kínai festő legendáját (meséjében is megörökítette, mint láttuk): „**bement a képbe**” (Balázs kiemelése!), részévé vált az általa megalkotott világnak.¹⁴⁸ Nos: nem mondja még Balázs, de nyilvánvaló: a mozikamera valósítja meg ezt a csodás, mesei lehetőséget, s általa a néző is behatolhat a képbe. A kortárs színháznak – fejtegeti az előadó – épp az a gyenge pontja, hogy *eleven színész halott* díszletek között mozog. S zárójelben közli Balázs a megoldás két lehetőségét: „(A marionette és a mozi egyenrangú: színész és milieu egyformán kép. Ezért ott ez a disszonancia nincs meg.)” A mai színház tehát „az emberek rövidlátására alapozott művészet.”¹⁴⁹ Az egyenmű közeg – Lukács György évtizedekkel később kidolgozott – kategóriája érlelődik Balázsnál is. További egyszersmind némafilmes lehetőség az, amit Balázs Béla itt még a drámára vonatkoztat, hiszen annak egy „pantomimikusan is érthető” vázra kell fölrakódnia, egy sajátos mikrokozmoszt, szimbolikusságot megalapozva.¹⁵⁰

A jelenvalóság kapcsán Balázs e munkájában is hivatkozik Lukács moztanulmányára: „nem pótolhatja soha a legtökéletesebb fonográf-fal egybekötött legtökéletesebb mozi sem a színházat, mert [az] mégis csak kép, csak ábrázolás(,) és soha egy Duse **jelenvalóságának** reális hatását (vagyis az ő legmeggyőzőbb transzsubstanciációját) létre nem hozhatja [a korábbi transfiguratio kap itt új elnevezést – K. Zs.], holott a színház nagy, legmélyebb élménye éppen ez.”¹⁵¹ – Vegyük figyelembe, hogy a művészet „szabadságharcának” részve-

vőjeként Balázs ez alkalommal a *színház* érdekeit képviseli, s hogy érveinek hatását fokozza, nyúl a *hangosfilm* eshetőségét hordozó jövőbe. Egyébként a kinematográfia legelkötelezettebb hívei sem tagadták a színház létjogosultságát.

A film számára – közvetve – Balázs oly módon tisztítja meg a terepet, hogy hely és idő összetartozásának dogmájából kiveszi az idődimenziót, s csak a hely egységének drámai (színházi) követelményét őrzi meg.¹⁵²

Konfliktus és karakter lényegi egybeesését taglalva beszél ismét a bábjátékokról (mely, láttuk, a moziival rokon egy sajátos vonatkozásban). „Mikor a bábót megfaragom, már megfaragom a karaktert” – írja,¹⁵³ s ezzel akaratlanul is rátapint a némafilm, a műfilm s a marionette rokonságának újabb mozzanatára: kész típusokkal dolgozik ekkoriban a mozi is. Hasonló kifejezésmód a táncjáték – fejtegeti Balázs –, de ott a jelenvalóság érvényesül (míg a marionette sem ilyet, sem pedig konfliktust nem ismer). Önmagába záródó ornamentum a tánc, haladás iránya nélkül, s a táncos: eleven és jelenvaló, „mégis élettől levált forma már.”¹⁵⁴

Későbbi hordereje van Balázs ama megállapításának, hogy a tragikum nem szociomorális, hanem formai kategória.¹⁵⁵

Élet és esztétikum fonódik össze a továbbiakban, a mozgófénykép egyre erősödő vonzaskörében.

1919 decemberében Balázs Béla már külföldön filmes szakkifejezéssel jellemzi élete s a világtörténelem gyökeres változását: „most történik a vágás, a nagy átfordulás.”¹⁵⁶

Balázs Béla itthon rendezett már: színházban, s meglehetősen magára hagyatva, a produkció összes terhével a nyakán. Ausztriában ismét fölmerül a színházi rendezés mint „mesterség-lehetőség”, ha az írásból nem tudna megélni.¹⁵⁷

1920 őszén egy szavalóművésznőt juttat álláshoz egy mozinál.¹⁵⁸

Megír egy „nagyszerű” mozidarabot (*Tom Browns letzter Fang*); ironikusan mint „tökéletes remekművel” említi, értvén ezen az átlagosnál jobb minőséget.¹⁵⁹ Egyszerre könnyű s egyszerre keserves kenyérkereset Balázs számára a mozidarab-csinálás, mert bő vénájá-

ból futná ugyan, de a pénzt nem mindig kapja meg ilyen jellegű munkájáért.¹⁶⁰

Nincs jó véleménnyel – visszatekintve – a mozi átlagszínvonaláról. 1921 februárjában a „társadalmi” mozarabok könnyfakasztó hatásán élcelődik (habár ő maga sem mentesült az efféle érzelmi befolyásoltság alól), újabban pedig a forradalmi motívum művészi-etlensége válik számára szembeszökővé.¹⁶¹ A kommunista társadalom víziójával kapcsolatban a művészi anyag és technika (= stílus, módszer) iránti érdeklődését vallja meg naplójának 1921 tavaszán, s azt, hogy „gyönyörűséggel” venne részt másokkal együtt valamely közös mű megvalósításában.¹⁶² Ez év nyarán ismerkedik meg Pabsttal, akkortájt a Neuer Wiener Bühne rendezőjével, s dolgozik az Isten tenyerén „mozi-fejezeté”-n.¹⁶³

1922 tavaszán Polányi Károly közvetítésével Bécsben Szécsi Egon megbízza egy Habsburg Károly puccsáról szóló forgatókönyv gyors kijavításával Löwenstein filmrendező számára, s a rendezésben is részt vesz. Majd egy „rossz angol regény motívumait” alakítja át mozivásznonra (*Der große Unbekannte*): „szép pénzt” keres a kapásból írógéphez diktált munkákkal. Nem esik nehezére a dolog: „képben látja” a kibontakozó cselekményt. Korda Sándorral, a Stöckl kávéház törzsvendégével is megismerkedik.¹⁶⁴

Egymást érik a filmes megbízatások. Két film erejéig Balázs Kordával is megkísérli az együttműködést (*Die Stadt des Meister Cornelius, Wandre Seele, wandre*): nem valósul meg egyik terve sem. „A mozitechnikában azonban kitűnően beledolgoztam magam ezalatt. Rendezői tehetségem felébredt és felnőtt” – írja naplójában 1922 őszén. A közeljövő eshetőségeit is már ennek tükrében latolgatja: egy nagy színház főrendezője, vagy egy nagy filmvállalaté” szeretne lenni. „A jövődő nagy tömegszínhát akarom megcsinálni. Ez a misszióm!” – jegyzi föl magabiztosan.¹⁶⁵

Összetalálkozik tehát a színház s a kinematográfia Balázs Béla gondolatrendszerében, törekvéseiben (néhány egyéb művészeti ág ösztönzésével egyidejűleg). Az előbbi területen szerzett tapasztalatai az újonnan meghódított terezen is hasznosulnak: így volt ez a

mozgófénykép indulásánál s elterjedésekor. A film alkotóit nem csekély részt a színház nevelte s tette alkalmassá a vadonatúj szerepkörre (Korda Sándornál is lényegében ez volt a helyzet: újságírói munkája után hajdan a kolozsvári színház s az ottani moztúdió volt a felkészülés, áttanulás helyszíne.)

A „láthatatlan” Balázs Béla helyett immár A látható ember (Der sichtbare Mensch, 1924) majdani szerzője áll előttünk, csakhamar sorjázó – német nyelvű – filmkritikák, filmpolitikai írások egy csapásra meg- és elismert alkotója. Belekóstolt a mozi, a filmkészítés gyakorlati dolgaiba is, tehát ha bírál: tudja, hogy mit s miért. Ám mindez már egy másik korszak, amelyről jóval gazdagabbak az ismereteink.

6) *Filmkultúra*

Jegyzetbe kívánczozó hozzáfűzésünk a fentiekhez, hogy a Der sichtbare Mensch (1924) alcímeként szereplő „Die Kultur des Films” (= filmkultúra) fogalomnak is megvan a magyar(országi) előtörténete. Nem Balázsnál, hanem – például – a német nyelvű Pester Lloyd hasábjain, Max Nordau cikkének tartalomjelölő címében, 1913 tavaszán (Kinokultur).¹⁶⁶ Már e helyt is bejártott szakkifejezéseként, nem mint önálló lelemény hat. Ráadásul a hagyományos közlésformák visszaszorulása miatti aggodalom hevíti Nordau vitairatát, amiként így van ez Anka Jánosnál (1917), aki szintén a Mozi-kultúra terminus technicusszal él.¹⁶⁷ „Mozi” és „film” (tömegszórakoztatás contra művészet) e máig zajló problémájában Váczi Dezső a „film” pártján fejt ki véleményét (1918) a forgatókönyvírás, a filmszerűség szakkérdéseiről.¹⁶⁸ Balázs Béla olvashatta ezeket az írásokat, ha – szokása szerint – filológiai érvénnyel egyikre sem hivatkozott is. Közrejátszhattak ezek – s az efféle más hazai publikációk abban, hogy a „kultúra” mint pozitív jelentéstartalom: állásfoglalásként nála a „film” szóhoz, ugyancsak mint pozitív jelentéstartalomhoz kapcsolódott. Tőle „vehette vissza” Lajta Andor a filmkultúra szót, amikor ilyen címmel 1928-ban kitűnő szakfolyóiratot indított el Budapes-

ten. Forrására, Balázs Bélára akkoriban nem volt tanácsos utalni, Lajta sem tette.

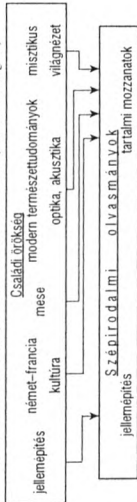
Jegyzetek

- 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 messzeségről. Renaissance, 1910. II., 110–128. old. Kötetben: Balázs Béla: A csend. I. m., úő: 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., 345. 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.
96 Balázs Béla: A lírai érzékenységről. I. h., 333. old.
97 Balázs Béla: Napló 1914–1922. Második kötet. I. m., 13. old.
98 Uo., 205. old.
99 In: Balázs Béla: A fekete korsó. Új játékok. I. m., 71. old.
100 Balázs Béla: Lélek a háborúban. I. m., 27. old., úő: Napló 1914–1922. Második kötet. I. m., 230. old.
101 További naplólhelyek erre vonatkozólag: Balázs Béla: Napló 1914–1922. Második kötet. I. m., 166., 371–372., 385. old.
102 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 413. old.
103 Balázs Béla: Lélek a háborúban. I. m., 75., 81. old.
104 Balázs Béla: A lírai érzékenységről. I. h., 358. old.
105 Balázs Béla: Lehetetlen emberek. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1965. 448. old.
106 In: Balázs Béla: Az álmok köntöse. Mesék és játékok. I. m., 42., 49. old.
107 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 109. old.
108 Balázs Béla: Isten tenyerén. Lapkiadó Rt., Cluj-Kolozsvár 1921. 170. old.

- 109 Balázs Béla: A napernyők. In: Az álmok köntöse. Mesék és játékok. I. m. Az igazi égszínkék. Atheneum, Budapest 1946. – Joseph Zsuffa Balázs-bibliográfiája szerint Az igazi égszínkék volt a húszas években Balázs „első, professzionálisan megcsinált forgatókönyve” (i. m., 96. old.). A szerző Gergely Tibor illusztrátortól 1976-ban szerzett információra hivatkozik, de szót ejt arról is, hogy Balázs Marta Karlweiss (egyik 1908-as meséjét neki mondta először) véleményét kérte erről a forgatókönyvről (uo., 421. old., 30. sz. jegyzet). De vajon a kék színt a korabeli fekete-fehér technikával hogyan ábrázolták volna? – Riefenstahl és Balázs kapcsolatát gondosan adatolva tárgyalja Zsuffa: i. m.
- 110 Balázs Béla: Halálesztétika. I. h., 315. old.
- 111 Balázs Béla: Napló 1903–1914. első kötet. I. m., 651–652. old.
- 112 Lukács György: Balázs Béla és akiknek nem kell. Összegyűjtött tanulmányok. Kner Izidor kiadása, Gyoma 1918. 115–116. old., In: Balázs Béla: Az álmok köntöse. Mesék és játékok. I. m., 32. old.
- 113 Uo., 105. old.
- 114 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. I. h., 64. old.
- 115 Lukács György: Balázs Béla és akiknek nem kell. I. m., 33. old.
- 116 Eisenstein és Balázs filmes gondolkodásának rokon mozzanatait meggyőzően tárgyalja Joseph Zsuffa; többek között: i. m., 373. old.
- 117 Lukács György: Balázs Béla és akiknek nem kell. I. m., 109. old.
- 118 Uo., 33–34. old.
- 119 Uo., 115. old.
- 120 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. I. h., 63. old.
- 121 Balázs Béla: Dialogus a dialogusról. I. h., 64. old.
- 122 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. I. h., 64. old. Balázs Béla: Lélek a háborúban. I. m., 12. old.
- 123 Balázs Béla: Lélek a háborúban. I. m., 12. old.
- 124 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. I. h., 205. old.
- 125 Balázs Béla: Tristan hajóján. I. m., 40. old.
- 126 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 40. old. A láthatóság szempontjának további érvényesítése: uo., 393. old.
- 127 Uo., 42. old.
- 128 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. I. h., 157. old.
- 129 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 364. old.
- 130 Balázs Béla: Művészetfilozófiai töredékek. I. h., 160. old.
- 131 Uo., 209. old.
- 132 Balázs Béla: A hasonlat metafizikája. I. h., 404–405. old.
- 133 Uo., 410–411. old.
- 134 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 546. old., uo., II. kötet. I. m., 31. old.
- 135 Balázs Béla: A nép színháza. Fáklya, 1919. április 22., 3. old. X. évf. 95. szám.
- 136 Uo. – Hasonló szempontokat érvényesít Balázs, konkrét lépések ismertetésével: Vajda László: Az irodalmi és színházi bizottság munkája (Balázs Béla, Bálint Lajos és Balassa Jenő nyilatkozata). Vörös Lobogó, 1919. április 17., 10–11. old., I. évf. 15. szám.

- 137 Balázs Béla: Halálesztétika. I. h., 291. old., Bauer Herbert: Hebbel Fri-gyes pantragizmusa, mint a romantikus világ nézlet eredménye. I. h., 134. old.
- 138 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 492. old.
- 139 Uo., 536. old., Lukács György: A film poétikája. Németül a Pester Lloyd 1911. április 16-i, későbbi változatban a Frankfurter Zeitung 1913. szeptember 10-i számában. Erdélyi Ágnes fordításában közölte a Filmkultúra 1972. 5., 1989. 1. száma. Lukács – jelentőségcsökkentő érvényű – öregko-ri értékelése ezzel kapcsolatban: Lukács György: Curriculum vitae. Mag-vető Kiadó, Budapest 1982. 284. old.
- 140 Balázs Béla: Napló 1903–1914. Első kötet. I. m., 605. old.
- 141 Uo., 654. old.
- 142 Balázs Béla: Napló 1914–1922. Második kötet. I. m., 134. old.
- 143 Uo., 1489., 151. old.
- 144 Uo., 191. old.
- 145 Uo., 192–193., 226–227. old.
- 146 Uo., 325., 328. old.
- 147 Uo., 294. old.
- 148 Balázs Béla: Dramaturgia. Előadások a szellemi tudományok köréből 2. Budapest 1918. 10. old.
- 149 Uo., 11. old
- 150 Uo., 12. old.
- 151 Uo., 12–13. old.
- 152 Uo., 13–14. old.
- 153 Uo., 33. old.
- 154 Uo., 35. old.
- 155 Uo., 40. old.
- 156 Balázs Béla: Napló 1914–1922. Második kötet. I. m., 347. old. – Joseph Zsuffa éles szemmel veszi észre a naplónak ezt a filmes utalását: i. m., 87. old.
- 157 Balázs Béla: Napló: 1914–1922. Második kötet. I. m., 387. old.
- 158 Uo., 430. old.
- 159 Uo., 434–436. old
- 160 Uo., 441., 445., 448. old.
- 161 Uo., 457. old.
- 162 Uo., 475. old.
- 163 Uo., 480–481. old. – A „mozi-fejezet” nem található meg a mű publikált változataiban.
- 164 Uo., 496–497., 501., 503., 504., 518. old.
- 165 Uo., 520–521. old.
- 166 Pester Lloyd, 1913. március 23., 33–34. old.
- 167 Élet, 1917. február 11., 1300150131. old. IX. évf. 6. szám.
- 168 Mozihét, 1918. május 5. IV. évf. 18. szám, uo. 1918. május. 19. IV. évf. 20. szám. – Mindezt összegeztem 'Tovamozduló ember tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között c. könyvemben. Magyar Filminté-zet, Budapest 1996, 91–92. old.

BALÁZS BÉLA ÚTJA A MOZGÓFÉNYKÉPHÉZ (vázlatos összesség)



Év	Idő és tér	Beszéd, szó	Mozgás mozdulat	Fotogramia	Hang, hallás	Tárgy	Természet, táj, kozmosz	Látás	Szín	Tapintás	Rész-egész	Film-műzi
1903												
1904	színház						←		Jék/ mindennapi élet		színház „totálképe” Bildkunst ↔ ornamentika	
1905	festészet, dráma	költeszet	színház, dráma, járás, mozgás	festészet	dráma	dráma		festészet, mint képzőművelés				
1906	álom, dráma	költeszet	alka, ornamen-	színház, dráma, állatfotogramia	ének, hangszerecsend/mese, mint kultúrameghatározó	azonosító szerepű keltek/mese		mese				
1907		költeszet	modányelv/ mese; tánc		ének, hangszerecsend/mese, mint kultúrameghatározó	azonosító szerepű keltek/mese						
1908		dráma, hetekoznapi	maányelv/mese; színház		ének, hangszerecsend/mese	azonosító szerepű keltek/mese					költeszet, ornamen-	
1909		kommunikáció	mindennapi élet/mese		zene						tika, szobrászat	
1910												
1911	színház, dráma			←	csend/hetekoznapi kommunikáció/ novella	n o v e l l e	a		Jék/ operaszöveg-könyv			mozálmény/ Svajc
1912		mese	festészet, műzi		novella	tánc	tánc	festészet, mese				
1913			tánc, ornamentika		novella	tánc	tánc	festészet, mese	fény-áryék/mese			komplex tér/ (benne, más mozi)ve
1914	mindennapi élet/habóru		tánc, ornamentika	←	periférius kultúra esszéje	m i n d e n n a p i é l e t / h a b o r u		mint valóságperifé- liás alapja	mindennapi élet/habóru			mozonamika, mint negatívum, szobrászat
1915	tánc, álom		álom		(saját) arc	k o l t e s z e t		színház	költeszet, minden- nap i élet/habóru			korzómoz/ meselődés
1916					(saját) arc	n e m a s á g, m i n i m a m i n t p e g a t v o m		költeszet, minden- nap i élet/habóru = órazonosság		költeszet		
1917		költeszet, ornamentika		←	költeszet							
1918	marionette – műzi analógia		perionimikus természet – dráma tánc		folk dizsét, holt bábi = marionette	n o k d i z s e t, h o l t b á b i = m a r i o n e t t e		kép = marionette, műzi	fény-áryék/színház		interfacionálismus	mozdiarab írása
1919					konstruktivist) színház díszet						költeszet mozi/magán- és világöröklélem	festészet „plánok” „tűkk”
1920					zene				Jék/ regény		keletkezés a mozdiarab- val, moziarab írása	
1921									Jék/ regény		„társadalmi” moziarab- bók negatív hatása	
1922									Jék/ mese		mozdiarab írása, színházi és, vagy filmnézés	

Gas blue Licht (1931)

A látható ember (1924)*

Balázs filmről szóló első cikke 1922. 10. 10-én jelent meg a *Die Rote Fahne* c. lapban. 1922 decemberétől lett a *Der Tag* kritikusa. Egy év múlva, 1923 decemberében elkészült a *Der sichtbare Mensch* kézírata, s 1924 márciusában megjelent a könyv.¹ Balázs köztudomásúan hamar otthonossá lett a filmben. E lendületet a következő körülmények határozták meg. Először is számos kritikájában és esszéjében fejlesztette ki elméletét, döntően 1923 folyamán. Másodsorú, forgatókönyvíróként és segédrendezőként tapasztalatra tett szert a filmes munka gyakorlatában. Harmadsorban, ott volt körülötte Bécs ragyogó filmkultúrája, utolsó pillanatait élte akkoriban Európa egyik nagy filmközpontja. Negyedrészt, már éppen készen voltak vizuális kultúra-elméletének elemei. Ötödször: Balázs hathatósan használta fel a különféle irányú ösztönzéseket, aknázza ki őket.

A látható ember Ausztriában jelent meg először, de hamarosan ki nyomtatták Németországban a második kiadást. Alighanem ez volt a legnagyobb hatású filmelméleti és –esztétikai mű a 20-as évek Európájában,² s 11 nyelvre fordították le.

Mielőtt magára a műre térnénk, meg kell vizsgálni röviden Balázs első ismert, a *Die Rote Fahne*-ben megjelent, „Der revolutionäre Film” c. filmcikkét 1922-ből. Igaz ugyan, hogy ez inkább filmpolitikai program, semmint esztétikai vagy teoretikus kutakodás. Balázs „másfajta”, lázadó filmet követel:

Világos másfelől, hogy legfőbb ideje és kényszerű szükségzerűség olyan filmeket alkotni, amelyek a forradalmi proletáriátus világnézetét és hangulatát képviselik. Csaknem kétségbeejtő ugyanis, milyen általánosan és mélyen, milyen fölkavaróan hat a film a proletariátusra.

* Részlet a szerző Sininen való. Béla Balázs ja hänen elokuvateoriansa (Kék fény. Balázs Béla és filmelmélete) c. könyvéből (Oulu 1991).

Meg kell alapoznunk a saját filmgyártásunkat, amely a *mi* filmjeinket gyártja. S ehhez nem kell más, mint képpé tenni a tudományos szociológiai előadásokat.³

A filmek legnagyobbbrészt tudatos eszközei a kapitalista propagandának. Ez ellen a proletariátus nem tehet mást, mint hogy megalapítja saját alkotóközösségeit, és ezeken keresztül egy másfajta ideológia születik. Ennek mindamellettt eleven előadásban kellene bemutatnia a gazdag emberek sorsát is, másként a film elveszíti „a fabula varázsát”.

Figyelmet érdemlő a cikkben, hogy Balázs tudatosítja a film ideológiai jelentőségét – az eszköz szuggesztív képességét arra, hogy nézőjének kritikáját magával sodorja a cselekménybe, s ily módon hasson világnézetére. Megállapítja továbbá az alkotó gépezet ideológiai elkötelezettségét és merevségét (berlini éveiben jutott e személyes tapasztalatra). A proletárfilmek oktató jellegére vonatkozó figyelmeztetése így teljességgel előrelátó. Másfelől az emberábrázolás és a cselekményvezetés hangsúlyozása a hagyományos művészet-fogalom irányába mutat.

Balázs nézetében tudvalevő jelentősége volt a gyakorlatnak, ugyanis az 1926-ban és 1927-ben alapított német munkásvállalatok, a Prometheus s a Weltfilm mozgófénykép-cégek lényegében Balázs eszméit valósították meg. Az ő érdeme volt, hogy azokban az években központi kérdéssé vált a proletárfilm alternatívája.⁵ Balázs filmirodalmi pályája így nyilvánvalóan politikai és ideológiai álláspontról indult el.

Az elmélet védelme

Mint már korábban bemutattam, az 1920-as évek közepén német nyelvterületen virágkora volt a filmirodalomnak. Balázs műve mindamellettt e közegben a maga viszonylag tisztázott művelődéstörténeti megalapozottságú filmelméleti nézőpontjával és színvonalával ritka és úttörő jelenség. Urban Gad a rendező gyakorlata felől közelített a filmhez; Lange és Bloem mint akadémikus mozireformerek

még csak nem is törekedtek a film jóindulatú megértésére; Pordes a dramaturgiára összpontosított, de közeli előfutára volt Balázsnak; Stindt, Foulon, Harms és Kurtz munkái pedig később jelentek meg, mint *A látható ember*. Ez az egyetlen magyarázata annak, miért alakítja ki Balázs oly hosszasan könyvének nézőpontját.

Balázs szerint legfőbb ideje, hogy a film elméleti vizsgálódás tárgyává legyen. Az elmélet egyáltalán nem szürke, „ellenkezőleg, a szabadság tág lehetőségét biztosítja minden művészetnek”, ez ad bátorságot a Kolumbusz-utazáshoz [DsM, 45. old. (Az 1984-es magyar kiadás – Gondolat, Budapest – 8. oldalán – A ford.)]. A művészek számára is szükséges az elmélet: „Művészet elmélet nélkül még sohasem vált naggyá.” S nem csupán a művészetről van szó, hanem szempont ez bármilyen tárgy vonatkozásában, így az értelemadás (Sinnggebung) „védekezésünk a káosz ellen”, az elmélet „mentőöve tartja az embert a víz fölött”. [DsM, 46. old. (Az 1984-es magyar kiadás 9. oldalán – A ford.)]. Balázs úgy véli: az elméleti tudásnak jelentősége van mind az alkotók, mind a művészet, mind pedig a befogadók számára, így fogalmi elemzés híján általában is zűrzavar fenyegetné az embert.

Balázs megokolja, miért érdemes a film teoretikus és tudományos vizsgálatra. Érvei három csoportra oszthatók. (1) *A film ideológiai hatása*. Balázs kiszámítja, hogy egyedül Bécsben – a főváros 200 mozi-jában – naponta csaknem 300 000 ember látogat előadást.⁶ Ekképp a film „századunk művészete”, amely a néplélekből született, és „a nép képzelőerejét és érzésvilágát” körvonalazza. [DsM, 46. old. (Az 1984-es magyar kiadás 9. oldalán – A ford.)]. Tehát már egy olyan széles hatósugarú, statisztikailag számításba vett jelenségről van szó, hogy a kutatás nem mellőzhető. Ráadásul a film földolgozza a népek tudatát és érzelmeit. Noha Balázs nem használja itt az ideológiai terminust, azt lehet mondani, hogy épp arra céloz: a film ideológiailag hatékony, tömegszintű jelenség. Balázs számára az 1910-es években még a színház volt a valódi népművészet⁷, most a film nyomult ennek helyébe. (2) *A film mint modern városi művészet*. A film különösen a városokban hat, ahol ugyanolyan szerepet tölt be, mint

valaha a népmese s a legenda az emberek életében. A folklorisztika s a művelődéstörténet többé nem írhat olyan módon, hogy figyelmen kívül hagyja a jelen városi kultúrájához elválaszthatatlanul hozzá tartozó filmet (DsM, 47. old.). Anton Kaes leszögezi, hogy a film s a nagyváros egyaránt a nagytőke s az ipari forradalom terméke. A nagyvárosokba költözés teremtette meg a társadalmi alapját annak, hogy a filmből tömegmédiium vált.⁸ A nagy metropoliszokban volt kifizetendő a hatalmas mozipaloták építése, és épp itt vált a mozi a folklór részévé. A film különösen szociológiailag a modern városok művészete, és új vizsgálódásra szólít – ezt a körülményt hangsúlyossá teszi Balázs. (3) *Új ember*. A művészetek sajátos viszonyulást nyitnak az ember számára a világ iránt, „lelkének külön dimenziójá”-t jelentik. Más művészetektől különbözve, a film voltaképpen „az emberi lélek gyökeresen újszerű megnyilatkozási formája (Offenbarung)” [DsM, 47. old. (Az 1984-es magyar kiadás 10. oldalán – A ford.)]. A misztikusnak ható kifejezésmód azt a gondolatot tartalmazza, hogy minden művészetnek megvan a saját módszere a világ ábrázolására, ennek folytán új embert tesznek láthatóvá. Balázs későbbi filmelméletének létező fogalma az antropomorfizmus, itt már csírájában megvan ez a gondolat. – Mindent összevéve, Balázs ily módon a filmkutatás és –elmélet nélkülözhetetlen eszközét teremti meg mérhetetlen egyetértést és ideológiai hatást keltve, bekapcsolva a filmet a modern társadalomszerkezetbe és városi kultúrába, még hozzá antropológiai szempontból. Ezek az érvek a filmkutatás szempontjából továbbra is helytállóak.

Vizuális kultúra

A látható ember alcíme: „Die Kultur des Films”. Eszerint a könyv kultúrtörténetre vonatkoztatott teóriát tartalmaz.⁹ A rögzített pont a film, mely által Balázs széles távlatot nyit mind a múlt, mind pedig a jövőre vonatkozólag. A század elején általánosak voltak az efféle nagy kultúrtörténeti szintézisek. Balázs előadásában az a rendkívüli, hogy

összefoglalásának kiindulópontja egy új kultúraelem, a 20. század médiума, a film, melynek ő korszakalkotó jelentőséget tulajdonít.

Balázs támasza Victor Hugo, aki szerint a közép- s az újkor közötti átmenet forradalma a könyvnyomtatás művészetében kulminált. A nyomtatott könyv átvette a középkori katedrális szerepét, és a néplélek hordozójává vált. „Így keletkezett *látható szellemből* olvasható szellem, a *vizuális kultúrából* fogalmi kultúra” – írta Balázs. [DsM, 51–52. old. (Az 1984-es magyar kiadás 17. oldalán – A ford.)]. Szavak és könyvek e kultúrájában a lélek csaknem láthatatlanná vált. Fogalmakba burkolózott. A szó volt a fő híd az emberek között, a fizikai kifejezés nyelve (mozdulat, arckifejezés) elsorvadt. (DsM, 52–53. old.)

Balázs szerint újból nagy forrongás dereng föl – s ezt a film hozza magával. Embermilliók ülnek esténként a fehér vászonra bámulva, szenvedik el és élik át az emberi sorsokat, érzéseket és hangulatokat, melyek nem igényelnek szót, s nézve megérthetők. Az egész emberiség tanulja meg újból „az arckifejezések és mozdulatok nyelvét”, amely nem valamiféle süketnéma jelbeszéd, hanem „a közvetlenül testté váló szellem vizuális közlése”. Balázs összegez: „Az ember ismét láthatóvá válik.” [DsM, 53. old. (Az 1984-es magyar kiadás 19. oldalán – A ford.)].

A szavak kultúrája „anyagtalan, elvont, túlintellektualizált kultúra”¹⁰, melyben az ember nem lehet ép és egész, ezért hát megszületik benne az önmaga kiteljesítése és emberi mivoltának kiegészítése utáni vágy. Az új jelbeszéd (a film) ama „fájdalmas vágyakozásunkból születik, hogy tetőtől talpig, egész testünkkel emberek lehessünk.” Lényegében ez a válasz „az elnémult, elfelejtett, láthatatlanná vált *testi* ember” vágyakozására. [DsM, 54. old. (Az 1984-es magyar kiadás 20. oldalán – A ford.)]. Az emberi kultúra Balázs szerint elgondolható volna nyelv nélkül. Mindenesetre ez nagyon különböző, kevésbé absztrakt lenne, s az emberi lét kevésbé elidegenedett. De most végre a kultúra fejlődése úton van „az elvont szellemtől a látható test felé”. Épp a film jelenti – habár még barbár módon – a kultúra fejlődését, a szellem láthatóvá válását. [DsM, 55–56. old. (Az 1984-es magyar kiadás 22. oldalán – A ford.)]. Egyszersmind szem-

mel láthatóan közelít Balázs Lukácsnak a filmről alkotott 1913-as gondolatához: „Az ember elveszítette a *lelkét*, de megtalálta a *testét*.”¹¹ Balázs számára is a film: test és a fizika megnyilvánulása, de Balázs nem marad meg ennél, hiszen azt állítja, hogy a testnek ama látható nyelvében az ember mint egész jelenik meg, s benne a lélek is láthatóvá lesz. A filmben az évtizedek folyamán természetszerűleg figyelemre méltó fejlődés következett be; Lukács cikkének idején a film jobbára csak trükkök és technikai fogások bemutatója volt, mélyebb témák csak később jelentek meg. Balázs látta, hogy a film legalább ugyanarra képes, mint a színház, s lényegében többre is, hiszen itt megsemmisül a kultúra fogalmi absztrakciója, s az emberi vágy teljeseedik ki. Balázs újromantikus vágyának filozófiája jelentékeny megoldásra talál vizuális kultúra-elméletében.

Balázs elmélete kezdetben pusztán idealistának hat. Úgy látszik ebből, mintha a nyelv és a fogalmak volnának az elidegenedés és a lét absztrahálódásának okai, s hogy a jel és a mimika helyettesíténé őket.¹² Művének befejező részében Balázs mindamelllett elméletileg konkrétabb jelentést ad, s ezt a társadalmi alakzatokra alkalmazza. Szerinte a film a kapitalista nagyipar termékeként született, és belsőleg a kapitalizmus szellemét követi. De a filmnek nem kell ennél megrekednie, ha általa valójában választ kap az emberi vágy, mely a túlintellektualizált és elvont kultúra emberének fájdalmas vágyakozása a közvetlen, konkrét valóság átélése iránt, melyet nem rostál meg a szavak és fogalmak szitája. [DsM, 135. old. (Az 1984-es magyar kiadás 111. oldalán – A ford.)]. Balázs felfogása szerint a kapitalista társadalom elidegenedett emberét megszálló vágy a művészetben kaphat konkrét tapasztalati feleletet. A némafilm, lévén konkrét, szóltan és fogalom nélküli, az absztrakciók potenciális megsemmisítője, de természetesen nem egymaga. A kultúra absztrahálódása Balázs véleménye szerint a kapitalizmus lényegéből ered. Marxra hivatkozik: a kapitalizmusban zajló sajátos tárgyiasulás elidegenítette az ember tudatát „a dolgok közvetlen lényegétől”:

A kapitalista kultúrának ez a légköre azonban ellentmond a filmművészet lényegének, mely ugyan a kapitalizmus szülötte, azonban

mégiscsak a dolgok konkrét, közvetlen, nem fogalmi átélésének vágya fejlesztette művészté. [DsM, 136. old. (Az 1984-es magyar kiadás 111. oldalán – A ford.)].

A film tehát, bár ily módon a kapitalista lét szülötte és könnyen igazodik annak ideológiai feltételeihez, létalapját tekintve ellentmondásban van azzal a társadalmi rendszerrel, amely létalapjára nézvést absztrakt. A némafilm a maga konkrét kifejező nyelvvel az új vizuális kultúrán kívül új társadalmi viszonyok rendszerére is utal. Valójában a film egyedül nem képes újáteremteni a kultúrát, bár annak immanens lehetőségeit jövendőli meg – ebben az ellentmondásban rejlenek a film tökéletlenségének legmélyebb okai. Először a körülmények alakítandók át, majd a film lényegével „rokon szellemi légkör” teremtendő meg [DsM, 134. old. (Az 1984-es magyar kiadás 112. oldalán – A ford.)]. Balázs csak utal rá, nem ábrázolja pontosabban, miféle társadalmi rendszer az, amelyben kialakul az a bizonyos atmoszféra, amellyel a film lényege összhangba kerülne; az eldologiasodás, elidegenedés és absztrakció ellenében; lehetséges, hogy a szocializmusra hivatkozik, leginkább Lukács *Geschichte und Klassenbewusstsein* c. művét közvetíti idealista jelentésben. Balázs nemigen foglalkozik forráskutatással vagy jelez hatásokat. Megítélésem szerint kultúrtörténeti és társadalmi víziója nem ad teljes magyarázatot arra, hogy vajon ez részint nem a századforduló eszméi, továbbá a Vasárnapi Kör s a Szellemi Tudományok Szabadiskolája korabeli ideái folytatása-e, részint a marxista gondolat kicsírázása. Mindez egybeolvad. Az alábbiakban értelmezem Balázs „kultúrforradalom”¹³-elméletét két szempontból, és alkalmasint a legnehezebben föltárható s bizonyítható összefüggésből indulok ki.

Jegyzetek

- 1 Jampolski 1986, 79. o.
- 2 A *Filmtechnik* c. lapban a DsM második kiadásának bírálója 1926-ban megállapítja, hogy a könyv sajtósiker volt Tromstól Gibraltárig. A mű nyomán a bemutatott balázsi gondolatok olyannyira variálódtak és keveredtek, hogy nem tudni többé, melyek a Balázséi – írja A. K.: „Béla Balázs: Der sichtbare Mensch”. *Filmtechnik*, 1926/21., 425–426. o.

- 3 *Die rote Fahne*, 1922. 10. 10. In: *Schriften I.*, 147. o. Balázs írása folytatása volt K. J. Stephan egy héttel korábban megjelent cikkének. Stephan bírálta a szociáldemokrata vezetésű Volks-Film-Bühnét, amiért az polgári filmeket ismertetett. *Die rote Fahne*, 1922. 10. 3. Ámde már néhány hónappal Balázs előtt filmről és ideológiáról írt a lapba A. E.: „Die bürgerliche Film-Gefahr”. *Die rote Fahne*, 1922. 6. 14. A. E. „egállapítja: „Mintegy 1,5 millió ember jár naponta moziba Németországban. Ez azt jelenti: akinek filmje van, az döntő befolyással bír nagy néptömegek ideológiájára.” A film ideológiai hatósugara ebben a munkáslapban vita tárgya volt 1922-ben. B. mintegy összegzést adott az álláspontokról. A lapról I. mint adalékot: Manfred Brauneck (Hrsg): *Die rote Fahne*. Kritik, Theorie, Feuilleton 1918–1933. München 1973.
- 4 A Prometheus proletárfilmeket gyártott, mint pl.: *Mutter Krausens fahrt ins Glück* (1929) és *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt?* (1932). Diederichs 1982, 28. o.
- 5 Manfred Nössig & alii: *Literaturdebatten in der Weimarer Republik*. Berlin, Weimar 1980, 161., 163. o. Okunk van természetesen megjegyezni, hogy Lenin már 1907-ben a filmet tartotta a leghatékonyabb eszköznek a tömegek felvilágosításában, és igazán 1920-ban avatkozott a filmpolitikába gyártásra, kölesönzésre és forgalmazó cégekre vonatkozó intézkedéssel. 1923-ban a pártgyűlés elhatározta, hogy hathatósan nekifog a szovjet filmgyártás fejlesztésének. Clara Zetkin, az egyik német pártvezető, aki az I. világháború előtt elutasító állásponton volt minden eszközzel (= médiummal – A ford.) szemben, a 20-as évek elején fontosnak ismerte el a filmet nem csupán a népművelés, hanem a kommunista mozgalom harca és a kulturális munka terén is. A német kommunista párt növekvő figyelemmel fordult a filmhez. Ibid. 404–405. o.
- 6 Mai szemmel nézve, a nagyságrendet jelző számok nem voltak légből kapottak. 1920-ban például naponta 3,5 millió ember járt Németország mozijaiba, egyedül Berlinben 400 filmszínház volt, egész Németországban 4000. Harms [, Rudolf: *Philosophie des Films*. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen. Leipzig] 1926, 2. o.
- 7 A „filmörület” időszaka előtt Bécsben Balázs számára a színház „a nép színháza” volt, a dráma nem magányos, individuális művész alkotása, hanem a nép kollektív lelkének kifejeződése. A dráma és a mese mint művészetek megkíséreltek arra nevelni, hogy küzdelemben szabaduljon meg a világ az elidegenedéstől. Congdon [, Lee: *The Young Lukács*. Chapel Hill, London] 1983, 158. o.
- 8 Kaes 1978, 4–5. o.
- 9 E tárgyról bővebbet I. Lukkarila [, Matti: „Béla Balázs ja visuaalisen kulttuurin teoria” („Balázs Béla és a vizuális kultúra elmélete”). *Synteesi*. Taiteidenvälisen tutkimuksen aikakauslehti (*Szintézis*. A művészi eszközök kutatásának időszaki folyóirata)] 1987 [1–2., 61–67. o.]
- 10 „Eine entmaterialisierte, abstrakte, verintellektualisierte Kultur” [D&M, 54. old. (Az 1984-es magyar kiadás 20. oldalán – A ford. itt jegyzi meg, hogy Lukkarila igen pontos finn fordításaihoz *A látható ember* mégoly korszerű, 1984-es szövegváltozata sem mindig illeszthető zavartalanul.)].

- 11 Lukács 1978, 115–116. o.
12 *Filmkultúra* c. művében Balázs saját, 20-as évekbeli kijelentését korigálja:
„ám az mégsem érthető, hogy vissza akarnám állítani a mozdulat és arcjá-
ték kultúráját a szókultúra helyére. Ezek nem pótolják egymást. Racioná-
lis kultúra s az ahhoz kapcsolódó tudományos fejlődés nélkül *nincs társas-
dalmi s így emberi előrehaladás.*” (DF 1, 37. o.)
13 A terminus Hellertől ered, l.: Heller 1985, 233. o.

Kóhádi Zsolt fordítása

A melodráma nagyformája*

1. SZÉKELY ISTVÁN MAGYAR CASABLANCÁJA (*Café Moszkva*)

A *Café Moszkvát* Székely István rendezte, s a rendező közreműködésével Tamás István írta. A filmet Willy Goldberger fényképezte. Zeneszerzője László Sándor.

Az eredeti forgatókönyv alapján készült mű új forgatókönyvről avat. Várkonyi Nándor, aki szerint „a kalandos, érdekes mese a főereje”¹, a Délvidék Karácsony Benőjeként jellemzi Tamás Istvánt. Miután Babits és Török Sophie végignézték a *Café Moszkva* utolsó forgatási napját, Babits, a Színházi Életnek nyilatkozva, Tamás István teljesítményét méltatta: „Ne regényeket és színdarabokat ültessenek át filmre, hanem teremtsék meg a film külön irodalmát. Így könnyen és gyorsan kikecmeregne a kétségtelen kátyúból, amelyben vesztegel.”²

Nemeskürty István egyik írásában, esztétikai rangját tekintve, az ismertebb és gyakrabban értékelt komédia, a *Hyppolit*-film fölé emeli Székely melodrááját. „Legértékesebb filmje a *Café Moszkva*.” – írja Székely-tanulmányában³. A korabeli kritikus ítélete is kedvező: „Szakít – olvashatjuk Székely filmjéről a bemutató alkalmából – a magyar filmgyártás örökös szokványjaival, drámaibb és mélyebb hatásokra törekszik. Viszont irodalmi szokványokba téved.”⁴ Lajta Andor kiemeli a film sikerét: „sokáig nagy sikerrel futott belföldön és külföldön egyaránt.”⁵ Az Egyesült Államokban is sikeres *Café Moszkváról* a Daily News írt méltatást *A Good Hungarian Film* címen⁶.

A filmet a Royal Apollóban mutatták be 1936. február 13-án.

A film két legendát zsákmányol ki, Pržemysl, az ismételt elvezett és visszafoglalt város és Gyóni Géza legendáját. A Szibériában

* Az alábbi tanulmány az MMA Kutatási- és Képzési kuratóriuma által támogatott az *Egy nap a világ* (A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936) c. kötet részlete.

elpusztult költő az első világháború irodalmi legendája, mint Petőfi a negyvennyolcas forradalomé és szabadságharcé. A „világháború Petőfijeként” emlegetett Gyóni költészetének motívumait úgy is érdemesnek látszott beleszőni a filmbe, mint a háborús szerelem és csalódás Tersánszky regényei mellett leghitelesebb és legnemesebb szellemi adalékait. A film slágere Gyóni leghíresebb verse, a „Csak egy éjszakára” szavait visszhangozza. A Pintér-féle irodalomtörténet utolsó kötete a költő eme versét ismerteti részletesen, kiemelve egyéb munkái közül⁷. A Gyóni-versek legújabb kiadása is a „Csak egy éjszakára...” címet kapta⁸. Eredetileg a Székely-film címe is „Csak egy éjszakára”, melyet – nyilvánvalóan mert túlságosan plágiumízű – végül elvetettek. A film slágere nemcsak a hasonló című Gyóni-versere támaszkodik. A *Levelek a Kálváriáról* 2. rész 4. levél második verszaka is felismerhetően visszacseng a filmdalban. A versben így hangzik: „Ha ír nád: Szívem, oly árva vagyok, / Ha ír nád: Szívem, oly gyötrő az élet...”⁹ A filmben: „Mondanád: csak egy éjszakára! / Mondanád: hogy szeretsz nagyon...” Ha csendesebb szomorúsággal és reménytelenebb szépséggel is, azért a költő verse is a filmben visszhangzó éjszakára hívogat: „Ha elküldenéd bánatod, / Hogy átölelje itten az enyémet.”¹⁰ A Gyóni-élmény Tamáson s nem Székelyen keresztül hat a filmre. Tamás István a szabadkai Bács megyei napló munkatársa. 1913-ban Gyóni is szabadkán tűnik fel a Bácskai Hírlapnál. A Tamás-film hőseit Újvidékre, Gyónit Szabadkára várták haza. Tamás Istvánt első verskötetéért az írókat inkább túlértékelni hajlamos, udvarias Kosztolányi váratlanul megdorgálja a Nyugatban: „divatos plakátköltészet.”¹¹ Tamás, a sikeres gyermekregények (*A szabadkai diákok*) és a kisebbségi sorsot ábrázoló szépirodalmi művek érdemes szerzője talán úgy menekül az ambícióival lépést nem tartó siker által biztosított, mérsékelt presztízsű íróegzisztenciából a filmhez, mint Gyóni a háborúba. A Gyóni-költészet témáinak nyilvánvaló kiaknázása készthette Babitsot, hogy lírai filmként méltassa a szerzők melodrámját: „Ami engem Tamás István filmjében kellemesen lepett meg: hogy lírát lopott át a celluloid szalagra... Szerintem ez a film igazi útja: illúziókkal érzékeltetni a valóságot.”¹²

A híres Gyóni-költemény, a *Csak egy éjszakára*, Przemysl várában kelt, 1914 novemberében. Balogh István, a katona- és fogolytárs az irodalmi üzem és a médiapiac törvényei iránt sem érzéketlen módon elemzi a Gyóni-mítosz keletkezését s a Przemysl-mítoszzal való kapcsolatát: „...heurékaszerű kiáltással fogadtak egy fiatal költőt, aki a harctér sebéből, az ostromlott Przemyslből küldözgetett költeményeket a távoli magyar hinterlandba. Acélosodott Gyóni neve.”¹³ A haditudósítóként Galíciát járó Molnár Ferencnek meséli egy délamerikai újságíró: „végigutazott most a fél földgolyón, az egész orosz háborúból ez az egy városnév népszerű.”¹⁴ Juhász Gyula: *A halott vár legendája* című versében Przemysl a keleti hódítás útját álló végvárként válik szimbólummá: „Trombita recseg, dob pereg, pirkadnak az egek, / Atyuska jött... Atyuska megy, ezer kéz tiszteleg. / A nap feltámad keleten, a kakas trombitál, / S örök nagyságról álmodk tovább – a przemysli vár!”¹⁵ Az orosz térképen, írja Molnár Ferenc, Przemysl, Kassa és Budapest egymáshoz közeli kis pontok a hatalmas orosz birodalom határán.¹⁶ Juhásznál az európai hazát képviselő Lengyelhont védik a magyar katonák. Verse a cárt szólítja: „Száz-tornyú Moszkva és ezer nagy város mind tied, / Minek tenéked a hazám, e kicsi táj, minek?”¹⁷ Molnár Ferenc felszabadulásként ábrázolja Przemysl visszahódítását: „Przemysl ma megint énekel... ének mindenütt...”¹⁸ Az orosz megszállás idejének molnári rajza több ponton a hitleri idők képét előlegezi: „A zsidókat haladéktalanul elkezdték kínozni, amikor bejöttek.”¹⁹ Tudjuk, hogy mindkét oldalon minden háborúban elszabadul a barbárság, a háború első idejének hazai értékelői és magyar katonái azonban úgy érezték, az orosz életnek más a „normális” kegyetlenségküszöbe, s így ők az akkor még a keleti despotizmusétól lényegileg különböző európai normák védőjének érezhették magukat. A *Café Moszkva* az utókor műve, mely a kortársaknál negatívabban ítéli meg a háborús eseményeket, melyeket az erőviszonyok részünkre mindenképpen reménytelen kalanddá tettek.

A *Café Moszkva* mind Gyóni sorsa, mind Przemysl esete diszkréten kezelt forrás, mely – a szerelmi melodrámban névtelenségre

ítélve – a háttérben marad. A szerzők sem Gyóni- sem Przemysl-filmet nem kívántak csinálni, de kiaknázták a két téma népszerűségét, beépítve őket a populáris melodráma sikerstratégiájába, rejtett patronokként állítva a hatás szolgálatába a hely és a személy mítoszát.

A *Café Moszkva* könnyen műfaja remekművévé válhatott volna. Hogy nem lett mégsem az, a szerény anyagi keretek mellett szereposztási problémák magyarázzák. Székely műve olcsó film. A rendező összeveszett Bingert Jánossal, a Hunnia filmgyár igazgatójával s átment a konkurens Magyar Filmirodához: „...a *Café Moszkva* olcsóbb volt, mintha a Hunniában készült volna.”²⁰ Az ily módon még hazai viszonylatban is szerény lehetőségek között készült film nem járhatta Milestone: *Quiet On the Western Front* (1930) vagy Pabst *Westfront 1918* (1930) című filmjeinek a háború hadműveleteit is felidéző, epikus útját.

Súlyosabb tehet a szereposztás problematikája. A két főszereplőt a személyiség nagyságrendi különbsége választja el egymástól. A pontos, korrekt de színtelen alakítást nyújtó Vértess Lajos versenyképtelen Tőkés Annával. Később a Filmkamara alelnökéként tevékenykedett, 1945 után pedig eltiltották a fellépéstől. Tőkés Anna erős egyéniség és jó színész, de nem filmszemélyiség, sztárolása kudarcba fulladt. A típust, melyet Tőkés Anna is megtestesít, a modoros és boldogtalan, titokzatos és bátor lelkű, szenvedő és szenvedést okozó asszonyt, akit különös egzotikummal ruház fel, hogy sehol sincs ott-hon a világban, Zarah Leander valósította meg sztárszinten.

1.2. A *Café Moszkva* műfaji és stílusproblémái

1.2.1. *Stílusretentív melodráma*

Székely filmje stílusosan a *film noir* felé mutat. A *Café Moszkva*ban a háborús film műfaja előlegezi a negyvenes évek filmműfajainak háborús stílusát. A *film noir*, mely a harmincas évek *glamour* filmi boldogságmitológiájának az új világháborúval való találkozásából született, a háború felé tartó világban alapozta meg és a háború idején

teljesítette be formáját. A reménytelenség által felszabadított emberek ismerik meg, a kétségbeesésen túl a boldogságot. A *film noir* világában el kell lopni vagy rabolni az élettől, ami természetes módon járna nekünk. Olyan dolgok váltak kevesek számára s nehezen hozzáférhetővé, amelyeket az élet természetes részének véltünk. Ennek következtében a *film noirban* minden háború: a mindennapi élet és a szerelem is. Az embersors pervertálódik: előtérbe kerül az, amit a görögök isteni eredetűnek tartottak és végzetnek neveztek, míg a vizsgált kor gondolkodója, Freud, állati eredetűnek tart és halálöszönnek nevez, s a halálöszön diffúziója, a megzavart, irányt és értelmet vesztett élet halálgravitációja határozza meg az élet képét. A szépek, az érdekesek, a mélyek, a magányos, csak titkon jelentős, jószágos, de ezt is titkoló, kallódó emberek öngyilkos típusok, ösztöneik célja a halál (pl. Jean Gabin és Humphrey Bogart filmjeiben), míg a tömeges, jelentéktelen, szapora és üres típusoknak a mind kegyetlenebb világban eszközük a halál, melyhez így ellentett módon, de mindenki bensőségesen viszonyul.

1.2.2. *Tendencia és műfaj*

A felületes kortársi filmkritika is megérzi, hogy a *Café Moszvában* a komédiáknál súlyosabb emberi problémák emlékét sikerül felidézni a szentimentális melodráma konvencionális világában és a mozi léha közegében. „A *Café Moszkva* az első magyar film, amely izgalmas.” – olvassuk Hatvany Lili színházi mozilevelében²¹. Remeklés a gáztámadás reggele. Timár József vigasztalan, szürke esőben igyekszik átjutni a frontvonalakon. Az esti menekülést szelíd erdei hajnal képei követik. Szünidő hangulat. Boldog nyár. Hallgató erdő. Béke. Lombok. Mókus. Madárszó. Timár nyugodtan üldögél. Egyszerre a mókus élettelenül le hull az ágról. Gáz terjeng. Gyanútlan embereket látunk a lövészárkokban. Timár riaszt. Kiáltás: „Gáz!” Gázálarc alatt eltűnő emberarc. A háborús arc metamorfózisa. „Látszólag csak a váltakozó hadiszerencsét akarta a film ábrázolni, de ennél többet mond: a háború céltalan, értelmetlen pusztításáról beszél.” – írja Nemeskürty²². Székely önéletrajza, amely vitatkozik is Nemeskürty-

vel, e ponton mintha Nemeskürty filmtörténetének szavait visszhangozná: „Sikerült a háború céltalanságát megvilágítanom a kis galíciai város sorsán keresztül...”²³ A *Café Moszkva*, sem a háborús, sem a pacifista propaganda-film értelmében nem politikai film. Kétségtelenül igaz, hogy háború ellenes tendenciájú, de ugyanakkor nem tendenciafilm.

Az első világháborút nem követte mély műtfeldolgozás, de a feledni akaró, felületes és élveteg kort időnként meglátogató, műltra irányuló büntudat, mely egyben jövőre irányuló balsejtelem is, néha váratlanul felidézi az elmúlt háborút. Szép Ernő az *Ádámcsutka* – a *Lila ákác* kiábrándult ellendarabja – hősnőjét figyelmezteti, hogy aki a háború után ugyanúgy él, mulat és táncol, mint a tízes években, az hullákon táncol: „Nem, én nem táncolok. Mikor fiú voltam, nem volt divat a tánc. Mikor divat lett, akkor én már nem voltam fiú... És aztán háború is volt, nekem azt sem szabad elfelejteni. Az eseteknek a homlokát rugdosnám, ha táncolnék. Nevensen ki, szabad.”²⁴ A háború felidézése az elfojtott visszatérése, melyben a harctéri borzalmak, a felszabadult kegyetlenség és az élet olcsóságának és törékenységének képe minden egyéb elfojtott problémára és bűnre is figyelmeztető intés. A háborús film a labilis kort emlékezteti a halálra: nagyobb bajok vannak, nem csak közgazdasági dilemmák, az infláció az emberinfláció következménye. E háborús film így sokkal inkább prófécia mint krónika.

A háborús melodrámája nem a hősiesség pátozására épít, mint a harctéri eposz, nem is az iszonyatra, mint az előbbi műfaj pacifista változata. A háborús melodrámája a kalandos határszituációk ember-sorsokat radikalizáló hatalmát aknázza ki. A melodrámája introvertált kalandfilm s a háború a maga iszonyú módján – megoldani nem tudott problémákkal küzdő korok számára – felszabadító kaland is, mely megszabadít a komplikációktól. Szomorj Dezső háborús regénye így jellemzi a háború szerepét: „Nem is értem, hogyan kívánhattam valaha egyebet is ezen a világon. Minden komplikáció úgyszólván kihalt bennem. A létem gyökerét érzem, valami olthatatlan primitívségbe mártva.”²⁵ A hazatérő nemzedékek a háború életfogy-

tiglan kimeríthetetlen témája. A volt frontharcosok meglátják egymáson, felismerik egymást mint a kábítószerek, és nem fogynak ki a szóból. Az első világháború, félúton a régi háborúk és a gépesített, nagyüzemi emberpusztítás között, a kezdeti lelkesedés idején, az ideológiájában és a barbalizálódást igénylő második világháborúval ellentétben, még lovagi illúziókkal, „nagy ábrándokkal” csábított.

A *Café Moszkva* olyan háborús film, amely első sorban nem a front borzalmait ábrázolja, hanem azt, hogy a háború által elsodort és próbára tett emberek hogyan nőnek ki a konvencionális élet és az általa kinevelt személyiség korlátaiból, aminek következtében egyik oldalon sem térhet vissza a régi világ, amelynek a háború kollektív és nemzetközi öngyilkossági aktuusa volt. Paradox dolog a háború „nevelő hatása”: a nemzeti jelszavakkal indított háború az osztályharc eszméjét vitte győzelemre. A nacionalista háború pusztán internacionalista ellenhatást nemzett volna, ha háborút lezárni képtelen, igazságtalan béke nem hívta volna ki a nacionalista ellenhatást. Így a háború duplán folytatódik, két forrásból táplálkozó hidegháborúként. A fantázia segítségül hívja – a zavarosabb hidegháború megértésére törekedve – az egyszerűbb nagy háború képeit.

A frontélmények *fatszifrikálják* a konvencionális élethuzugságokat és az embereknek az élettől való hamis követeléseit. Végül az embert minden törekvéstől és követeléstől *distanciálják*. „Amikor másodsor, harmadszor ment vissza az ember a tűzvonalba, a hiúság, dicsvágy, vagyonszerzési ösztön, hatalomszeretet, földimádat, szerelem, nő és szépség mind elmaradtak tőlük körülbelül abban a zónában, ahol a szakácsok, tréner és vezérkari tisztek panaszkodtak a maguk embertelen sorsa miatt.”²⁶ A háború benyújtja a számlát a banalitás világának, melynek tehetetlensége és önzése katasztrófába vitte. A háborúban a banális embert is bekebelezi a határszituáció, amelyet a nem-banalitás vagy „fausti” ember a békében is megél. A háborút az uralkodó elitek csinálták, nem a műhelyüket, földjüket, családjukat parancsra odahagyó kisemberek akarták. Miután a háború kirobbant, válik világossá, hogy csak eszközeiben különbözik a békétől. Gazdasági, jogi és politikai eszközökkel is – kissé lassúbb ütemben, de biz-

tosabban – meg lehet semmisíteni vagy rokkanttá tenni népeket, csoportokat, nemzedékeket. Miután kívül is kirobban a háború, tűnik fel, hogy a lélekben eddig is zajlott: a kor uralkodó embertípusának lelkilete maga az állandó, mindennapi békétlenség. A titkos és szubjektív hadiállapot a kor „normális” lelkiállapota vezet a nagy háborúk felé. A „fausti” ember öngyűlölete magára ismer az iszonyat kalandjában, melyből az új banalitás paradicsomi vágya sarjad.

A korszükséglet kérdéseket tesz fel a háborús epikának, a háborús epika pedig három évezred tradícióit hívja segítségül, amikor válaszol. Az *Iliászt* vagy a *Megszabadított Jeruzsálemet* nem azért olvassuk, hogy ismereteket szerezzünk az ókori és középkori háborúkról. A háborús mozimelodráma sem a háború külső eseményeinek krónikája. A háborús kalandfilmre vagy háborús románcra a kalandfilm általános törvényszerűségei érvényesek.

Minden gyermeknek ki kell lépnie előbb az anyjával való kezdeti szimbiózisból, utóbb az anya *dominanciája* által meghatározott otthonból. A kilépő és elszakadó lány – önmagában – magával viszi a nőt, míg a fiú, aki elvesztette az anyát és szeretőt még nem talált, az azonos pólusúak taszítása által meghatározott s az otthon ellen princípiumát képviselő férfivilágba kerül, melynek alkalmas szimbóluma a háború. A kalandfilm témája az ember második kiűzetése: ahogy egykor meg kellett tanulnia a paradicsomon kívül élni, ahol elvesztette azonosságát megnyilatkozásaival, tevékenységével s a cselekvés így kinná, rabsággá, kényszerre és büntetéssé vált számára, úgy most meg kell tanulnia otthon (anya, szerető) nélkül élni.

A kalandfilm a magányos hős története. Az ősbizalom által cserben hagyott ember, aki elveszíti a feltétlen elfogadottság biztonságát és a feltétlen elfogadás lelkesülését: egyedül marad, társas helyzetekben is magányosan, társai nem társak, csak tárgyak. A szolidáris kooperáció helyébe kölcsönös manipuláció lép: harcihelyzet.

1.2.3. A háborús film mint férfifilm és a bajtársiasság mitológiája

A *Café Moszkva* férfifilmként, harctéri kalandfilmként indul, mely a háborús románc – a találkozó és elváló háborús szeretők – műfaja

által felkorbácsolt melodráma, a férfinak a nőhöz való lázadozás által hátráltatott megtérése felé halad. A háborús propagandafilm dicsőíti az áldozathozatalt és démonizálja az ellenfél céljait. A pacifista propagandafilm a háborúba vonulók hazafias lelkesedését állítja szembe a háború valóságával, melynek embertelen természete eltorzítja a résztvevőket és leleplezi a háborút kreáló hatalmak hamis indítékait. Gyóni Géza háborús költészetének ugyanaz a problémája, mint minden háborús hősábrázolásnak. A költő attól félt, hogy háborús uszítónak tarthatják, amiért – katonaköltőként – a háború tette naggyá. Mi a kiút e dilemmából? „Határozottan azt az álláspontot foglalja el Gyóni, – magáévá tévén (ha már megvan) a háborút – hogy erőt öntson csüggedő társainak lelkébe, mert érzi, bár nem is a magyar gondolat harca ez, de ha veszünk, veszített az ország is. Életének legnagyobb tragédiáját itt érezte.”²⁷ Ha a harctéri film sem nem háborús, sem nem pacifista propagandafilm, akkor a háborút olyan katasztrófaként fogja fel, amelynek felidézése vagy megfékezése fölött a film hőseinek nincs hatalma. A harctéri férfifilm a katasztrófába belevert bajtársak viszonyát állítja középpontba, akik az embertelen és objektíve gonosz helyzetben igyekeznek felelősséget vállalni egymásért, helytállni, megőrizni és megvalósítani erényeiket. A helyzet kész, nincsenek alternatívák, s a feladat technikai vonatkozásai kerülnek előtérbe: tartani egy magaslatot, elfoglalni egy állást, felrobbantani egy hidat, kitűzni egy zászlót. A harctéri férfifilmekben olyan erényekről, bátorságról, megbízhatóságról, együttérzésről, felelősségvállalásról van szó, amelyek más hagyományos férfiműfajokban (pl. a lovagfilmben vagy westernben) is szerepet játszanak. A harmincas és negyvenes években készült legjobb háborús filmjeink, a *Café Moszvatól a Sarajevoig* – a világméretű kollektív akarati és erkölcsi katasztrófákban helytállani próbáló egyének történetei.

Az újkori kapitalizmus lebontja a társas viszonyok közösségi formáit. Az ember nevelődését kitevő elszakadások végül a családot is megtámadják és a párosviszonyt is az alkalmi örömszerzés értelmében *trivializálják*. A bajtársiasság, az egyedül maradt emberek külső szolidaritása, nem azonos a boldogító összsolidaritással, mely oly-

annyira teljes, hogy nem kíván mérsékletet, óvatosságot, s a sértés, bántás, önzés kitörései is beleférnek. Az ősbizalom naiv boldogságába, a tudattalan ősboldogságba a meghasonlás teljes kiélése is belefér, mert a boldogok az egyenletlenségek és elfogultságok harcaiban is bizonyosak az egymás iránti elveszítethetetlen szeretetben, mint közös világuk végső alaptényében. A bajtársi szolidaritásban épp az a szép, hogy egymás számára semmit sem jelentő emberek hoznak egymásért – szükségesként felismert s nem valami mámor vagy elfogultság által motivált – áldozatot. A bajtársi szolidaritás az idegenek szolidaritása, akik megpróbálják elképzelni, hogy a partner is hasonló ember, s ha ez nem sikerül, legalább úgy cselekedni, mintha el tudnák képzelni.

A bajtársi szolidaritás pátoszát épp az adja, hogy soha nem nyújthatja azt, amit a szerelem. A *Casablanca* zárójelenetének pátosza, hogy Renault nem nyújthatja, amit Ilsa, Rick mégis Renault társaságában megy el. A szerelmesfilmek *happy endje* az összsolidaritást idéző mivolta mértékében jó vég, mely akkor következik be, ha két ember nem észleli többé egymás között azt a határt, mely a szubjektum-objektum viszonyt, a konfrontáció világát jellemzi, s összekeveredett személyiségük külső kettősségének egyezsége, dupla létük bonthatatlan egysége a mitikus éden hagyatéka a földön, a véres, verejtékes és meghasonlott világban.

1.2.4. A háborús melodráma mint a harc világába visszahozott nő története

A *Café Moszkva* csaták közepette játszódik, de nem a nagy csaták története. A melodrázában nem a férfi-nő viszony zavarja a háborút, hanem a háború a férfi-nő viszonyt. A háború elveszti a „szent” háború minősítését, s a férfi-nő viszony tesz szert a kollektív mozgalmak által elveszített, pozitív jegyre. A *Café Moszkva* mint harctéri férfitrón feladata, hogy keretet adjon a hőseit különösen elembertelenedett élet- és személyiségellenes létfeltételek közé helyező melodrázában. Hogyan működnek a boldogságcentrikus készlettel a beszámíthatatlanná és rosszindulatúvá tett világban? A nők az étellel

kapcsolatos közelebbi és átfogóbb felelősséget viselnek, mélyebb és közvetlenebb a vele való kapcsolatunk. Nemcsak elviselik vagy kihasználják a világot, hanem befogadják és újjászülik. A teremtő teremtményt konstitúciója emlékezteti a kozmoszsal való biológikus és misztikus egységére. A férfifilmek színhelye komor és kegyetlen világ, amelyben a nő csak emlék és legenda. A magukra maradt férfiak világa, akik a távolból gondolnak a nőkre, a világ, amelyből kiemelték a nőket: háború. A nő nélküli társadalom hadsereg. A nőhiány felértékeli a nőt: magát a női nemet idézik fel a tőle elzárt, egymásra uszított, homogén, túlférfias világba számkivetett férfiak a háború ellentétéként. A háborús film, melybe visszahozzák a nőt, melodráává válik. Bár a háborús melodráma miliője a háború, nem róla szól a történet, főszereplője a szerelem. A háború okozat, az ember inflációjának következménye. Az okozat, az ember és ember közötti elemi félreértéseket a háborús melodráma a két idegen közötti legintimebb viszony, a szerelem segítségével tárja fel.

A háborús melodrámban a háború a halálösztrön feltolulása és pusztítása, mely a libidó csődje következtében tért vissza, tett szert pusztító túlhatalmára. A férfiak egymásnak esnek és egymás vérént ontják egy elárvult társadalomban, amely fölött már nem őrököl, a civilizáció és humanizáció angyalaként, a nő. A nő szuka, kéjgép, legalábbis a férfi annak hiszi, és a nő nem tudja helyreállítani becsületét (*Gilda*, *Casablanca*, *Notorius*). A nagy háborús melodrámban a nő becsületének helyreállítása jelenti a győzelmet a háború felett. A nő becsületének eme áhított helyreállítása néha meglepően kacskaringós utakat jár be: a *Darling Lili* (Blake Edwards, 1969) hősnője pl. dupla kém és áruló, mert a logikája egészen más mint a háborúé és végül hajótörést szenved rajta a konfrontáció világa.

1.3 A kalandfilm rejtett nőgyűlölete explicitté válik

Van két magyar film, Székely István *Café Moszkvája* és Radványi Géza *Szarajevója*, amelyekből teljes egészében, fontos motívumai összefüggésében levezethető Kertész *Casablancája*. A tömegfilmet olyan

mértékben *performálják* a kor divatos populáris mitológiai és a műalkotás a mítoszban olyan konkrétan *performált*, a nemzeti filmgyártások olyan mélyen gyökereznek egy nemzetközi „folklor”-kommunikációban s a filmek annyira beágyazódnak a fejlődő műfaj gondolatmeneteibe, hogy ez nem jelent feltétlenül a filológiai hatáskutatás szellemében értelmezhető összefüggést a művek között. A szóban forgó filmek messzemenő rokonsága, amennyiben a függés és hatás hipotéziséből indulunk ki, történeti érdekesség; amennyiben az emellett szóló érvek nem győzik meg az olvasót, a független művek mély rokonsága még izgalmasabb problémát vet fel, a kollektív tudat, a műfaji logika, a műfaj, mint a véltnél szervezettebb, komplex és állandó, kultúrák feletti tényező s a tradíciók kollektív kommunikátora problémáját. A film alábbi értelmezése nem igényli Székely és Kertész művei közötti történeti összefüggés hipotézisét. Ám utóbbi, a tényleges hatás sem lehetetlen.

A *Casablancát* a keletkezéséről szóló könyv írója a „majdnem perfekt szellemi tolvajlás”²⁸ esetének nevezi. Kertész a legjobb rendezőként, Julius J. Epstein, Philip G. Epstein és Howard Koch a legjobb forgatókönyvért kaptak Oscar-díjat, s a film maga is megkapta az év legjobb filmjének járó *Oscart*. Az eredeti darabot, melynek szerzői nem kaptak díjat, örökre elsüllyesztették, soha nem került elő a Warner Brothers széfjeiből. A film készítői természetesen nemcsak az eredeti darabot zsákmányolták ki, a műfaj korábbi s főként kevésbé ismert darabjait – mint minden Hollywood-film – teljes gátlástalansággal használják fel. A *Café Moszkva* 1936-ban, a *Sarajevo* 1940-ben készült. A vizsgált variációs sorba tartozik Tóth Endre *Toprini nász* (1939) című filmje is. A *Casablancát* 1943 februárjában mutatták be a mozik. Világpremierjét 1942 novemberében tartották. (A filmet 1942. április 10. és május 25. között forgatták.)

A *Café Moszkva* sikert aratott Amerikában. Székelyből és Tóth Endréről, a *Café Moszkva* illetve a *Toprini nász* alkotójából sikeres Hollywood-rendező lett. Kertész, Székely és André de Tóth a Hollywoodban világkarriert csinált budapesti rendezők három nemzedékét képviselik. Radványi Géza Európában csinált nemzetközi karriert.

Magyarország ama filmgyártó országok közé tartozott, amelyekre Hollywood odafigyelt. Így készülhetett a *Fűszer és csemege* (Ráthonyi Ákos, 1940) című filmünkéből, pontosan úgy, mint az angol *Gaslight* (Thorold Molander, 1939) nyomán, hollywoodi remake (Gregory Ratoff *Intermezzo*, 1939, Cukor: *Gaslight* 1944). A Kertész-film és a magyar melodramák motívumainak összehasonlító vizsgálata alapján feltételezhető, hogy ha a *Casablanca* alapjául szolgáló darab, az *Everybody Comes to Rick's* szerzői, Murray Burnett és Joan Alison nem is, de Kertész bizonyára s a forgatókönyv írói talán szintén ihletforrásul használták filmjeiket.

A *Casablanca* és a *Café Moszkva* közös kiindulópontja az asszony által elhagyott hős sértődése, haragja. Mindkét film hősnőjének a nő nem becsületéért kell megküzdenie a férfival. Mindkét filmben a kiábrándult férfi titkolja és szégyelli s a nagylelkű nő vállalja fel a szenvedélyt. Mindkét film színhelye ostromlott város s a hős szíve is ostromlott erőd. A feslett és kiábrándult világ közepe Székelynél is, Kertésznél is egy lokál, ahol megküzd egymással szerelem és háború.

A hőst kiábrándító illetve a hitét visszaadó nő a *Casablancában* azonos, a *Café Moszkvában* két különböző nő, mert a *Casablanca* „második menet”-típusú, míg a *Café Moszkva* „második sansz”-típusú melodráma. A „második menet” típusában ugyanaz a pár kap második sanszot. A „második menet” típusa felfogható a „második sansz”-típus további sűrítéseként.

A férfivilágba visszavonuló harcos számára nem világos, hogy ő hagyta cserben a nőt, vagy a nő őt. A háborús melodramában alkalom nyílik a férfi számára, hogy leereagálja sértettségét s a nőnek is alkalma van, hogy tisztázza magát. A *Café Moszkvában*, akárcsak egy évvel előbb az *Édes mostohában*, levelet osztanak. Ott a kis hősnő nem kapott levelet, itt rossz hírt kap a hős. Mindketten elvesztik otthonukat és a kollektív kötelmek világába lépnek át. A kolomenai tisztai szálloda, akárcsak az *Édes mostoha* nevelőintézete, a száműzetés háza. Mindkét film témája az árvaság, mely a gyermeket még külön jelzővel terheli, a felnőttet már nem. Erzsike panaszkodik, sír; Szilágyi főhadnagy közönyös arcot vág. „Rossz hírt kaptál?” – kérdik

bajtársai. Semmi! Minden a legnagyobb rendben: a Balogh-film Erzsikéje és a Székely film főhadnagya is másik nőt talál, aki pótolja az elvesztettet. Erzsike édes mostohát kap, a *Café Moszkva* pedig arról szól, hogy a szerető sem más, ő is édes mostoha, akit nehéz elfogadni és könnyű elveszíteni. Az *Én voltam* hősnője a börtönben vár az üzenetre, amelyet nem kap meg. Az *Édes mostoha* hősnője a társat érti félre, az *Én voltam* hősnőjét társa érti félre, a *Café Moszkva* hősét az olcsó nő és a semmire sem kötelező szerelem hideg érintése *solkírozza*. A *Casablancában* szakadó esőben olvassa Rick az őt elhagyó Ilsa búcsúlevelét. A szétfolyó levél búcsúztatja a hősiesség és szerelem ábrándját, s teszi Ricket cinikus üzletemberré. A férfi nem sírhat, a levél siratja el helyette az elsiratni valókat. Egy síró levél!

A *Café Moszkva* Gyóni Géza verseivel egybecsenző motívuma a szerelmi árvaság, a levelet váró férfi csalódása: „Levelek jönnek... (Csak én nem kapok.) / Levelek mennek... (Hát én minek újjak?)”²⁹ A klasszikus szerelmi költészet által képviselt érzület vágyat szító beteljesületlenségét és örök epekedését groteszkül szomorúvá fokozza, hogy a háború és hadifogság természetellenes helyzetében a vágy tárgya már nem maga a nő, csak a levele, de a nőről a levélre átvitt szerény vágy nem teljesül: „Lelkembe mint a kút mélyébe nézek: / Színén irigység nem ver már hullámot. / Csak kapjanak mind levelet szegények. / Hisz én már tőled úgyse, úgyse várok.”³⁰ A költő a háború és hadifogság éveiben mindössze négy képeslapot kapott a szeretett nőtől. A vizsgált élménykomplexumot könnyedén kezelő triviális film a költő által tragikusan megélt élmény ama részét dolgozza ki, mely minden szerelem univerzális élményállandója. Ez teszi lehetővé a paradox helyzet előnyeinek felfedezését és érzelmi kihasználását. A férfiban a közös boldogságot vizionáló vagy nem vizionáló nő igénye vagy nemje ugyanúgy a helyzet objektív gonoszságának példája mint maga a háború. A nem válaszoló nő a békében egy könyörgő vagy vágyódó tekintetre nem válaszol, a háborúban egy levélre. A háború előnye, hogy a katonának módjában áll bűnnek tekinteni a vágyott nő vétkét, mely a békében is megsemmisítő

hatású, de mindennapi kegyetlenség, amiért még haragudni sincs joga az áldozatnak.

A *Café Moszkva* cselekményét a levélmotívum indítja. Levélosztás a tisztí szálláson. Szilágyi főhadnagy (Vértess Lajos) számára rossz hírt hoz a posta. A rossz hír a nő árulásának híre. A nő az, aki otthon várt: a nő és a haza ekvivalensek. Hősünknek eddig volt otthona, ha el is kellett hagynia, most azonban az otthon a haza hagyta el őt. Nem a hős a hazaáruló, hanem a haza (a nő) hősáruló. Ezzel válik sorssá a katonaélet; a hazavárt katona számára a háború csak epizód, a holtak, áldozatok és vesztesek számára azonban sorssá válik. A hadjárat ezzel olyan kalanddá lett, amelyből – a halálhoz hasonlóan – nincs hazatérés. A *byronista* hős egész léte a halál, a visszaút nélküli átkelés, a pótolhatatlan és totális veszteség módján struktúrált. Az eredeti *byronista* hős cserben hagyja a világot, az új hőst cserben hagyta a világ.

A háborús epika dramatikus magva az érzelmek elárulása és az intimviszonyok megcsonkulása: a hőst megfosztják egy nőtől s a háborút a harag mozgatja (Meneláosz) vagy a sértődés (Akhilleusz) bonyolítja. A sértődés összefügg a nővel: a hős a nőre vagy a nőtől megrabló világra sértődött. A háború a férfi száműzetése a koedukált világból, ami fel is értékeli a nőt, de ambivalenssé is teszi a hozzá hasonló viszonyt. A nőhöz való sértett, gyűlölködő vagy óvatosan távolságtartó viszony a kalandfilmi hős elmaradhatatlan jellemzője. Nemcsak a háborús filmben, a harcra, kalandra kivonuló, verekedő és hódító férfiak összes műfajaiban érezhető a nővel szembeni meghatározhatatlan gyanú és sértett szemrehányás.

A nemek egymásra irányuló, kölcsönös szorongásait ugrásszerűen fokozó háborúktól függetlenül is folyamatosan halad előre a nemek viszonyának elvadulása, az erotikának az érzelmi és esztétikai nemi idealizációs képesség, a szerelemmítosz elvetésével párosuló felszabadítása s kamaszos harci játékká való átminősítése, a tömegtársadalom általános emberinflációjának követelménye, a nemi infláció, a leértékelt nemi tárgyak túlkínálata, melyet Karinthy az új ember infalilizálódnak önmitizálását megszálló kamaszérület elha-

talmásodásaként jellemez. Az író a húszas évek végén figyel meg „kedves ismerősünket, a Nösténybestiát és partnerét, a tőle megszkott Nösténygyilkoló Vadhímet, akit, miután véres és kéjes kötelmét abszolválta, kifacsart citrom gyanánt rugdal el az a csalfa, aki csak kacag, kacag...”³¹. A békeévek szerzői azt hitték, hogy „a hatalom és győzelem az erős állaté, s nem a kétkedő, kereső emberszépség jutalma.”³² Az új háború felé haladó emberiség, érezni kezdve a kíméletlen tülekedés bosszúját, a kultúra elárulásának felhalmozódó és megfordíthatatlanná váló következményeit, keresni kezdi az új kor asszonyában a régi nőideál emlékeit. Míg a békebeli emberinflációban közvetlenül egymásra irányul a nemek félelme, a háború külső fenyegetésekre tereli át az egymásra irányuló félelmeket. Az elszakadás által *egzotizált* nemek a próbatételek kiállása esetén újra felfedezik a nemi *idealizációt*. A kort a tékozló nagy érzések vágya jellemzi, melyet nem kísér olyan hit, hogy a *triviális* formákon kívül is fel mernék őket idézni. Ez a már rég elavultnak érzett műfaj, a melodráma malmára hajtja a vizet.

Mind a Gyóni-versek, mind a Székely-film témája a férfi rettegő bizonytalansága, aki tradicionális nőképe érvényét félti a felfordult világtól: „Szólj, szólj: aki a csillagok között / Ragyogtál felém annyi éjen, / Ugye nem lehet, hogy köntösöd / A sárba érjen!”³³. A nő *fetiszálásától* elválaszthatatlan a nőellenesség, az imádatot nyomon követi a bosszúsomj. A nő imádása alkalmilag legyőzött nőgyűlölet. A gyűlölet korbácsolta fel azt a nőre irányuló, intenzív ingert, melyet az imádat szimpátiaérzésekbe fordítva száll meg és vesz igénybe.

A *Casablancában* a nőgyűlölet jogtalan, mert Ilsa gonoszsága kegyes csalás. A *Café Moszkvában* áruló asszonyról hoz hírt a levél, a nőgyűlölet mégis jogtalan, mert a hős gyűlölete magát a női nemet sújtja, a Nő eszméjére irányul s nem csupán az áruló nőre. A gyűlölet határtalan érzés, fontolást, mértéket nem ismerő. A gyűlölet zúduló valami, a talajvesztett szubjektivitás földcsuszamlása. A *Café Moszkva* csírájában, két ember viszonyában tanulmányozza a gyűlölet érzését, melyet az egy évvel későbbi *Két ember a bányában* a társa-

dalmi csoportok viszonyaiban állít elénk. A Székely-film a *Casablanca* előzménye, amennyiben mindkét mű az alapvető csalódás és a kietlen gyűlölet *egzaltációjából* kiinduló szerelmi gyűlöletfilmként indul, s eme nehezített kiindulópontokra építi a nagy szerelem próbatételeit.

1.4. Találkozás és búcsúzás

(A Café Moszkva lokáljelenete)

A film cselekménye Kelet-Galíciában játszódik. 1915-öt írunk. Az orosz csapatok visszavonulásakor Verjusa (Tőkés Anna), Szuharov tábornok (Csortos Gyula) felesége, a magyar hadak által megszállt Kolomeában reked, ahol egy mulató énekesnőjeként tengeti az életét.

A magyar főhadnagy a csalódott Rick őse, akit elárult egy nő. Az áruló nő úgy tartozik ott is egy város, Újvidék emlékéhez, mint Ilsa Párizshoz a *Casablancában*, s mindkét nő a háború előtti világot képviseli: ami elveszett. Hősünk kilép az estébe, egy könnyörtelen kozmoszba, a halandóság és magány világába, ahol arat a halál. A meg nem értés és gyűlölet fantomvilágába, a *szubsztanciátlan* árnyékvilágban idegen dallam, orosz zene szenvedélye remeg és bánata száll. A háborús éjbe kilépő főhadnagyot a kék zenéje csalogatja. A felborzongó éj csábdala szólít, s a lokál felé vezet a sötét utakon. Követtük a zene csalogató hangjait, a főhadnaggal tartunk. Végül belépünk a lokálba. A sztoicizmusból és szkepticizmusból kikevert katonaarcot viselő férfi a nem kívánt kéjeket ígérő éjben betér a mulatóba, melyben a szépasszony énekel. A *Casablancában* is magányos embergyűlölő gubbaszt a lokálban, melyből idegen dallamok szűrődnek ki a megszállt város nyugtalan éjszakájába. Mindkét film cselekménye egy lokál, a Rick's Café, illetve a Café Moszkva körül forog.

A fenyegetett világban, a háborús éjszakában, a megszállt város mulatójában, az ellentétes táborokhoz tartozó embereket összehozó örömtanyán hisztérikus *intenzitásra* tesz szert az „egy nap a világ” hangulata, melynek apokaliptikus pesszimizmusa az élet egészét

értékessé tevő, megbízható struktúrák és garanciák megrendülését feltételezi. Az értelmes és boldog világban nem külön élvjakak testésítik meg a jót. A boldogság az egész élet boldogsága, a tevékeny élet öröme, melybe a harcok és áldozatok is beleférnek. Az örömeket a bukott világban hajszoják. Az idegenbe kilépő, elárult és magára hagyott ember új élete az azonnali kéjek ígérétét hirdeti. Az élet értelme a pillanatba költözik.

A tér: senkiföldje. Az idő: átmeneti állapot. A törvényen kívüli város viszonyainak ideiglenessége megbízhatatlan társadalmi állapot. Ostromlott városban találkoznak a kettészakadt világ hősei, mint a norvég Ilsa és az amerikai Rick Casablancában. Két ember, aki mindent elveszített és most itt ül az élet zátonyán, felfordult világban, mellyel nem tud azonosulni, egymás számára idegenként. A nő, akárcsak a *Casablancában*, már itt is útlevelet akar szerezni, csak a férfi segítségével juthat át a határon.

A *Café Moszkva* elején Szilágyi főhadnagy kezében van a Kulcs, a *Casablanca* tranzitvízumának megfelelője, mellyel az asszony és a hozzá tartozó férfi (férje által mellé rendelt s férjét képviselő őrzője), elhagyták a várost. Az asszony ott is felajánlkozik, s szintén kosarat kap.

A nő ki akarja használni a férfit, ezért kacérkodik vele, a férfi pedig gyűlöl minden nőt. A lokálban gubbasztó főhadnagy újságjába bújik, Rick a saktáblájába. Mindkét hős gubbasztását megzavarja a nő bevonulása, és mindketten sértett megvetéssel menekülnek a nő elől.

Ebben a helyzetben hangzik fel a nő dala. Verjusa énekel: „Felhő száll a Néva felett az égen, / Petrográdon süvít a szél, / Sóhaj száll a szívemen át az éjben, / Most meghalni volna jó, / De ki tudja miért?” A melodráma szerelmi slágerében megnyilatkozó szemérmertlenség lényege a teljes – ilyen fokú teljességében tilalmas és nemcsak önmagunk, a környezet számára is veszedelmes – önátadás a hangulatnak. A tökéletesen idegen azaz árnyékszerű világ feloldó és tehermentesítő kéje olyan kihívás, amely a halálöszton munkája: „Most meghalni volna jó...” – énekl az asszony. A felelőtlen kéj intenzitását ígéri. Nem az időt és életet, hanem mindennek ellentétét. Má-

moros megkönnyebbülést, mely felemészt s a szorongást a jövő gondolataival együtt veti el. E percben a szerelem ígérete a láng a világ-éjszakában s az emberek, a szeretők a körötte repkedő rovarok.

Riasztó és vonzó a lecsúszott Verjusa cifra szépsége. Tőkés Anna csípőre tett kézzel, a test vonalait súlyos ezüstbe vonó ruhában áll, mely szoborrá, felszikkasztó kincscé teszi a nőt. A dizőz énekel. A férfi, aki pillanatra felnézett, ismét újságjába mélyed. A struccotlallal ékített nő, a kihívó szépség túl erős ingerei igazolni látszanak a férfi félelmeit. A nő nem otthon, a világ idegen hely, az értékek puszta szavaká lettek, a vallomások elévülnek, a hűségeskük érvényüket veszítik.

Tőkés Anna az érett asszonyt és a halálvágyat játssza el. Nemcsak a népek országútján vagyunk. Nemcsak a nemzeti kultúrák és társadalmi rendek határain. Az életkorok határain is. A *Café Moszkvában* visszatér az érett asszony másik szerelme, a női „utolsó tangó” témája, melyet már *Az okos mamából* ismerünk. Ezt jelzi az alapvetően inkább menekülő és magakérető női érzékenység ajándékozó szenvedélyé válása, a női szerelem *introvertáltságával* való hősiesen obszcén szakítás. „Mondanád: csak egy éjszakára! / Mondanád: hogy szeretsz, nagyon! / Mit bánom én, hogy mi lesz az ára, / Mennyi könny! És fájdalom.”

A női utolsó tangó egyben 1915-ös utolsó tangó. 1915-ben a második (és utolsó) szerelem vagy a „naplemente előtt” asszony-melodramája egyben az egész birodalom „naplementét”, a régi orosz nemesi világ végnapjait jelenti. Nagyobb veszteségek mozdulnak a galíciai kisvárosi éj sötétjében, mint a helyi hadiszerecske forgandó és alkalmi változásai. Oroszországot, mely hagyományosan ellenségként élt a köztudatban, a forradalom után a szánalom és félelem érzései értéklik át a magyar középosztály tudatában. A tizenkilences *kommün* emlékei is a vajúdó orosz birodalom felé irányítják a szorongó kíváncsiság kérdéseit. Mi vár ránk? Reánk is ez vár? A forradalmak korában a polgárvilágnak kell megküzdenie a hanyatlási és fenyegetettségi érzésekkel, melyeket az előző évszázadban a nemesek éltek át. „Csontos mint örökké zsebrulettjével babráló, belső zaklatottságát kívülről magára erőltetett nyugalommal leplező orosz

tábornok kiváló: érezteti, eljátssza, hogy ő már tudja: nemcsak a háborút veszítették el, egy egész osztály, az orosz arisztokrácia fog percekben belül eltűnni a történelem színpadáról.”³⁴ A háborús éj a mozinéző számára a forradalom véres hajnalhasadása előtti éjszaka. Az „utolsó tangó”-típusú történelmi elégia hatóelemeivel van beoltva (pl. Anthony Mann: *The Fall of Roman Empire*, 1964). Székely filmjében még keveredik a *Casablanca* felé mutató melodráma és a *Doctor Zhivago* felé mutató történelmi románc. Még nem tudni, hogy az individualizmus vagy a kollektívizmus erősebb s a szerelemnek a halál vagy a halálnak a szerelem fölötti győzelmében kell gondolkodni.

Verjusa a makactságában is védtelen főhadnagyra függeszti tekintetét. Lelép az emelvényről s az „ellenség” felé indul az asztalok között. A csillogó uszályú asszony énekelve vonul a termen át. „Téged látlak, hogyha szívembe nézek, / Álmaimban láttalak már csupán.” A dal a férfit szólítja: „Mégis érzem, visz tefeléd a végzet, / Hová? Merre? Nem sejtí senki se már.” A férfi kényszeresen felpillant újságjából. Fölötte csillog a nő. Ebben a pillanatban a győztes magyar főhadnagya a hódító, de a vesztes orosz asszony az, aki megszállottsággal sújtja a megszállót. A magyar mozinéző, a harmincas évek embe- re, a vesztes országban, e pillanatban az orosz asszonnal azonosul s nem a tízes évek győztes magyar tisztjével, akinek győzelme elmúlt.

„Mondanád: Csak egy éjszakára! Mondanád: Mindegy, hogy mi lesz! / Ez az éj a miénk, / S mi vár utána / Bánom is én, / Míg engem szeretsz.” Milyen gyorsan változnak a korra jellemző apokaliptikus alaphangulat minőségei! Ismét felizzik az „egy nap a világ” hangulata, de már nem a *Budai cukrászda* élveteg könnyelműségével. A nő a férfi asztalához ül s kávé rendel. Előbb nem is a férfire figyel. A kávé élvezi, az elveszett élet ízét, háború előtti délutánok illatát. Mit számít a kis magyar hadnagya? Mennyivel izgalmasabb a kávé. Most még a nő minden nagy szava és szép gesztusa hazugság. Verjusa pillanatig sem veszi komolyan a szerelmes sláger szép ígéreteit. A felületes flört hazugsága a nagy szerelem, az érdeké az érték, a játéka a szenvedély.

„Ezt se hittem volna, hogy ilyen szenzáció lesz számomra egy csésze kávé.” – mosolyog az asszony. Ízlelgeti: „Ha lassan iszom, tovább

tart.” Iróniával: „Finom pótkávé.” Ki lehet ez a nő, aki ekkora fontosságot tulajdonít a nem-fontos dolognak?

– Ki maga?

– Hisz látja, hogy egy kis énekesnő. Hazudjak valamit? Hogy úri-asszony voltam, fogatom volt, báloztam, jártam Párizsban, Londonban? Mondjam azt, hogy...

– Nem. Ezért a két kávéért már éppen eleget hazudott.

A lecsúszás, mely előbb-utóbb erkölcsi és kulturális szétesés felé vezet a deklasszált rétegek tagjait, akkor válik teljessé, amikor pl. a *Méltóságos kisasszony*beli anya saját múltjának pózoló, hengegő, giccses *miméziseként* ágál. „Ki maga?” – kérdi a férfi. Az igazság valószínűtlen, hazugságnak tűnnék. A lecsúszott úrihölgy büszkesége a megnyilatkozás megtagadásában s a rejtőzködés tökélyre vitelében tetőzik. Nem hajlandó eljátszani a lecsúszottat, inkább játssza a közönséges kis nőt. Mivel szélhámosságok nagyozolnak és pózolnak, a valódi előkelőség számára önnön megrágalmazása és befektetése a *distinkció* utolsó lehetősége. Frivol megmenekedés a banalitás világától. A *film noir* pesszimista melodráma – melynek a *Café Moszkva* a nagy filmtörténeti nyitánya kultúránkban – az érények és értékek rejtőzködésének, bujdosásának története.

Az orosz tábornokné és a magyar főhadnagy románcát látjuk. De míg az inkognitós asszony társadalmi rangja magasabb mint a férfié, a rejtőzködő előkelőség az alantas nő szerepét játssza. Így mindketten egyszerre állnak egymás alatt és fölött, a társadalmi szerepek nem működnek az eredeti korlátozó rendeltetésük szerint, olyan élmények válnak lehetővé, melyek nem építhetők ki egész életté. Lét és nemlét között lebegő köztes dolgok: folytathatatlan szenzációk. Ez a lebegés a kaland világának horrorja, a hősök lényének előfeltétele s a hőssors kiküszöbölhetetlen *frusztrációja*. A kaland világában különös szavak kimondhatók, ismeretlen élmények átélhetők, amelyek létmódja a normális világban legfeljebb hallgató sejtelem vagy szegyeült ábránd. A kaland mindig elhesegetett vágyak visszatérése a katasztrófák kegyelméből.

Bizalmatlansággal, előítélettel és hátsó szándékokkal terhes be-

szélgetést kezd az elsodort világok két hajótöröttje. Két ellenség, ha tetszik, de az ellenség szónak, miután beszélgetni kezdtek, elvész az értelme. Káv és cigaretta mellett beszélgetnek. Megtudjuk, hogy a nő anyja Rigában, a férje Újvidéken él. A megerőszkolt, felfordult világban, melyben határokat vonnak s városokat és népeket csatolnak ide-oda, az egymáshoz csapódott két idegen anyaszimbólumot cserélő beszélgetése érzékelteti, hogy a lélek és szellem nem ismer határokat, a megértésnek nincs határa, s az emberi szellem önfeladása a határ:

Egyes nőtípusok nem alkalmasak a háború törvényének felfüggesztésére, amelyet kihasználnak prostituáltként vagy áldozatává válnak elcsábított, élveteg, könnyelmű nőkként (mint a *Viszontlátásra drága* és a *Margarétás dal* című Tersánszky-regények hősnői). A túlérzékeny, túlkultúrált hisztérikák sem jelentenek ellenerőt (Földi János: *Isten országa felé*). A háború a méltó ellenfelének bizonyuló nőből kihozza az ósasszonyt, a világ újraalapítóját, de a túl erős nő, aki hasznot akar húznia háborúból (mint Brecht Kurázszi mamája) elbukik, a nem elég erős nő (pl. Kalatozov Veronikája) pedig nem tud segíteni a férfiakon. Az anyákról való beszélgetés az anyai szerep-átörökölését fejezi ki. Az anya békebeli nő, a szerető a háború, a *konfrontáció* világának feltételei között felbukkanó emlék és utalás: az anyaság újjászületésének lehetőségét jelzi.

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 1 Várkonyi Nándor: *Az újabb magyar irodalom 1880–1940*. Bp. 1942. 522.p.
- 2 „Teremtsék meg a film külön irodalmát” *Színházi Élet*. 1935. 51. sz. 47.p.
- 3 Nemeskürty István: *Székely István és a magyar hangosfilm*. In. Székely István: *Hyppolitól a Lila ákácig*. Bp. 1978. 282. p.
- 4 Komor András: *Egy mozijáró naplójából*. Tükör, 1936. 3.sz. 236. p.
- 5 Lajta Andor: *A tízéves magyar hangosfilm*. Bp. 1942. 57. p.
- 6 Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő*. Bp. 1983. 41. p.
- 7 Pintér Jenő: *Századunk magyar irodalma*. Bp. 1943. 876–877. p.
- 8 Gyóni Géza: *Csak egy éjszakára*. Szukits Könyvkiadó. Szeged. 1993
- 9 Gyóni Géza: *Levelek a Kálváriáról*. 2. Rész. 4. Levél. Gyóni Géza: *Csak egy éjszakára...* Szeged, 1993. 137. p.
- 10 Uo. 137. p.

- 11 Kosztolányi Dezső: *Tamás István*. In. Kosztolányi: Egy ég alatt. Bp. 1977. 564. p.
- 12 „Teremsék meg a film külön irodalmát” *Színházi Élet*. 1935. 51. sz. 47. p.
- 13 Balogh István: *Gyóni Géza szibériai életrajza*. Bp. 1927. 63. p.
- 14 Molnár Ferenc: *Egy haditudósító emlékei 1914 november – 1915 november*. 2. köt. Molnár Ferenc Művei 14. köt. Bp. 1928. (Franklin Társulat) 47. p.
- 15 Juhász Gyula: *A halott vár legendája*. In. Juhász Gyula összes versei (Helikon Klasszikusok) Bp. 1970. 321. p.
- 16 Molnár Ferenc: *Egy haditudósító emlékei*. 2.köt. Molnár Ferenc Művei 14. köt. Bp. 1928. (Franklin Társulat) 57. p.
- 17 Juhász Gyula: *A halott vár legendája*. In. Juhász Gyula összes versei (Helikon Klasszikusok) Bp. 1970. 321. p.
- 18 Molnár Ferenc: *Egy haditudósító emlékei*. 2. köt. Molnár Ferenc Művei 14. köt. Bp. 1928. (Franklin Társulat) 46. p.
- 19 Uo. 52. p.
- 20 Székely István: *Hyppolitól a Lila ákácig*. Bp. 1978. 144. p.
- 21 Hatvany Lili színházi és mozilevele. *Színházi Élet*. 1936. 9. Szám. 8. p.
- 22 Nemeskürty István: *A magyar film története*. Bp. 1965. 133. p.
- 23 Székely István: *Hyppolitól a Lila ákácig*. Bp. 1978. 145. p.
- 24 Szép Ernő: *Ádámcsutka*. In. Lila ákác – Ádámcsutka. Bp. 1967. 242–243. p.
- 25 Szomory Dezső: *Harry Russel-Dorsan a francia hadszíntérről*. Bp. 1918. 12. p.
- 26 Papp Jenő: *A mai Magyarország erkölcsrajza*. Bp. 1934. 13. p.
- 27 Balogh István: *Gyóni Géza szibériai életrajza*. Bp. 1927. 87. p.
- 28 Ulrich Hoppe: *Casablanca*. München, 1983. 54. p.
- 29 Gyóni Géza: *Levelek a Kálváriáról* 2. Rész. 1. Levél. Gyóni Géza: Csak egy éjszakára. Szeged, 1993. 135. p.
- 30 Uo. 135. p.
- 31 Karinthy Frigyes: *Férfijaló démon és őseber*. In. Karinthy: Címszavak a Nagy Enciklopédiához. 2. Köt. Bp. 1980. 241–242. p.
- 32 Uo. 242. p.
- 33 Gyóni Géza: *Levelek a Kálváriáról*. 2. Rész. 7. Levél. Gyóni Géza: Csak éjszakára. Szeged, 1993. 138. p.
- 34 Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő*. Bp. 1983. 425. p.

Történetek a magyar filmről, 1956–1986*

1928. szeptember 26-án születtem Budapesten. Édesanyám vidéki lány volt, aki Budapesten dolgozott. Édesapám a Ritz Dunapalota nevű, akkor igen neves szálloda emeleti szobapincére volt, majd később az ún. királyi lakosztálynak volt a *séjfe*. Édesapám 12 éves koromban adoptált. Addig falun nevelkedtem, egy Felsőcsatár nevű községben, Szombathely mellett. A falusi gyerekek életét éltem. Horvát nemzetiségű a település, horvátul tanultam meg beszélni, 12 éves koromig nem is tudtam magyarul. Elemi iskoláimat is abban a kis faluban végeztem. III–IV. osztályban magyarórán kezdtem el tanulni magyarul. Ez egy világtól elzárt kis falu volt, az osztrák határszélen. Annyira határszél, hogy a házak utcafrontja magyar volt, a kertek alja, az istállók, a mezőgazdasági épületek már osztrák területen voltak. Vasút, posta nem volt, egy autóbuszjárat hetenként egyszeri alkalommal kötötte össze Szombathellyel. A nagyvilág vége. Az Alpok utolsó dombjai odanyúltak le a faluba. Ott folyik a Pinka folyó, tehát ez volt a világ vége.

12 éves koromig nem is nagyon mozdultam ki erről a környékről. Erről a korszakról nem nagyon tudok mesélni, mert részben annyira messze volt, meg annyira eseménytelen. Mindaz, amit a világról tudtam vagy érdekelt, azt Budapestről, édesanyámtól kapott könyvekből, képeslapokból vagy a falu tanítójától hallottam. Mindig a fizika szertárban foglalatostkodtam. Kicsi falusi szertár volt, de mégis voltak ott csodák: diavetítógépek, üveglapra festett képek. Emlékszem, Jézus élete volt a címe a sorozatnak, egy paraszt néni ke festette üveglapra temperával Krisztus életét, és ezeket az üveglapra festett képeket vetítettük a falra. Az elsőtétítéshez szükséges lepedőket meg különböző alkalmazásokat hazulról cipeltük. Télen vittük magunkkal a fát az iskolába, hogy fűteni lehessen. A hónunk alatt 5 szál fácskával kellett mindenkinek megjelenni, amivel fűtöttünk. Ez külön világ volt, ma már a fiam nem is akarja elhinni, hogy ilyen létezett. Az édesanyámtól kapott könyvek, majd később az édesapámtól kapott, főleg szakmájával összefüggő prospektusok, katalógusok, képeslapok révén kezdett kitárulkozni a világ előttem.

12 éves koromban, amikor édesanyám férjhez ment, kerültem Pestre.

* Egy interjú szerkesztett változata. (Sz. G.) A címet a szerkesztő adta.

A Knézich utcai polgáriba írtak be, ahol igen komoly nehézségeim voltak a magyar nyelv hiányos ismerete miatt. Már főiskolás voltam, amikor még mindig kifejezésbeli problémáim voltak, és ez igen komolyan elkésérített. Bizonyos gátlásokat is kifejlesztett bennem. A Knézich utcai polgári elvégzése után a Mester utcai Szent István kereskedelmi iskolába írtak be szüleim. Tanulmányaimat a háború szakította meg.

1945-ben egy levante munkaszázaddal a Dunántúlra vittek. Az oszt-rák határ mellett egy Bozsók nevű községbe telepítették a századunkat. Lövészárkokat ástunk, éhezünk. Aztán lezárták a falut tifuszcivány miatt. Zsidó tábor is volt, aztán politikai büntetőtábor lett. Egységes kezelésben volt részünk, árkokat ástunk. Az egyik társaság a jobb élelmezés miatt jobban bírta, a másik társaság a reggeli munka-kivonuláskor vitte az éjszaka elpusztult halottait. Tehát itt voltunk, azt hiszem márciusig ebben a faluban (...) Sok osztálytársam és barátom próbálkozott azzal, hogy elkerüljenek ebből a rettenetes helyzetből. Nagyon sokan elpusztultak közülük, nagyon sokan megözták. Mi, akik maradtunk néhányan, amikor közeledett a front, gyalogmenetben Ausztria felé indultunk. Én egészen Schwarzenbachig jutottam el, ami jóval Bécs alatt van. Itt utolért bennünket a front. Volt egy nagyon keménykötésű, de rendkívül humanus zupás őrmester, aki frontszolgálatra már nem volt alkalmas. Nagyon szigorú volt, de ellátott bennünket élellemel, nem fagyunk meg, mert szállásunk midig volt. Utolért bennünket a front, már nagyon ro-pogtak a kézifegyverek is, amikor azt mondta: 'oszolj! Mindenki hazamehet.' Behúzódtunk a pincékbe, kamrákba, meg ahová lehetett, mert lóttak, ott vonult el fejünk felett láthatatlanul a front. Hallottuk, de nem láttuk. Aztán két napig még ott tengtünk-lengtünk, majd elindultunk hazafelé. Az út kb. egy hónapig tartott gyalog. 1945. április 9. körül voltam újra Budapesten.

A romba dőlt városban édesanyámék háza is megsérült, itt volt a húgom is. Most mihez kezdünk? Enni kellett. Apámat, ahogy itt konszolidálódtak a viszonyok, az első alkalommal (májusban vagy júniusban) egyszerűen az urak talpnyalójának, kiszolgálójának minősítették. Őt, aki hat nyelven beszélt, Londonban, Párizsban végezte el az akkor még Magyarországon ismeretlen vendéglátó főiskolát. Igen kiváló szakember volt. Az a típus már nem is létezik és nem is fog létezni soha, mert magas szinten művelték abban az időben az ún. vendéglátást.

Azért, hogy ellássa magát, a napi élelelmadagért romeltakarításra járt. Miután rom rengeteg volt, 3 vagy 4 évig ebből tartottuk fenn *effektív* az életünket, mert enni kellett. Édesanyám, aki szintén szállodában dolgozott, miután szállodák nem voltak, mosni járt.

Ilyen körülmények között kellett nekem elhatározni, hogy mihez kezdjek. Próbálkoztam ezzel, azzal, amazzal mint általában a fiatalok. Az isko-

lánkat áthelyezték a Vas utcába. Mentésítéssel elvégeztem a 3. osztályt, különbözőzeti vizsgával. Abban az időben az volt a szokás, hogy az érettségit elengedték abban az esetben, ha valaki sikeres felvételi vizsgát tett főiskolára vagy egyetemre. Tehát választani lehetett, hogy csak érettségit akar tenni vagy tovább akar tanulni. Én így mentesültem az érettségi alól.

Az akkor igen aktív és tenni akaró fiatalok mintájára a IX. kerületi MADISZ*-ban funkcionáltam. Azt hiszem, mi hoztuk létre az első ifjúsági lapot, *Petőfi ifjúsága* volt a címe, 2 hetenként jelent meg a 8 oldalas, kis formátumú ifjúsági újság, ami az akkori körülményeknek megfelelően, a maga naivitásával, tájékozatlanságával próbált hírt adni az új világról, meg informálni. Hát ennek a lapnak én voltam a főszerkesztője. A MADISZ-ban töltöttem az időm zömét, majd rövid időre, miután horvátul tudtam, és akkor alakult az új magyar rendőrség, a karhatalom és a határőrség, kerültem tolmácsként, alhadnagyi beosztásban a határszélre, Szombathely mellé. Pénzt nem kaptunk, de ellátást igen.

Óriási tapasztalat volt, mert a meginduló magyar életnek ma már kevesek által ismert olyan dolgait sikerült akkor ott végigélnem, ami csodálatos élmény volt: például az Ausztriába kitelepített lóállományunkat milyen módon, szervezett, állami formában hogy próbáltuk visszacsempészni és csempésztetni. Szerveztük a csempészeket, akik innen dohányt, pálinkát meg egyébeket vittek ki csereként és visszahozták a magyar lovakat, amelyek nélkül nem lehetett a mezőgazdaságot beindítani. Külön volt csempésztársaság, akik pálinkáért, az élethez nálunk kevésbé szükséges csereszközőkért nagyon szükséges gyógyszereket csempészttek be. A megbeszélte időben lezárták a határt és ott várták a csempészeket, akik megfelelő részesezés fejében behozták a gyógyszereket. Mi magunk is kaptunk a hivatalosan behozott csempészarúkból bizonyos részesezést, amit élelemre váltottunk be a piacon, és én ezt az élelmet küldtem fel édesanyáméknak. Ennek a korszaknak ez volt a fizetőeszköze, hiszen a forintnak** percenként változott az értéke.

Felsőcsatáron az az üveglapra festett színes kép a falon megjelenő csoda volt. Itt nem is az az érdekes, hogy mit ábrázolt, hanem maga a látvány, a kis, hegyekkel körülzárt faluban a világ megjelenése, még akkor is, ha ez a biblikus világnak nem reális ábrázolási formája volt. Soha nem gondoltam arra, hogy filmes leszek. Mindig csodáltam és tiszteltem azokat, aki úgy tudnak nyilatkozni, hogy „én már kora gyermekkoromban predesztinálva éreztem magam arra...”. Én nem tudtam (és a világ is olyan volt, hogy csak nagyon kevesen tudták), hogy mit, csak azt tudtam, hogy másképp, máshogyan. Egyrészt volt a múlt, a rettenetesen

* Magyar Demokratikus Ifjúsági Szövetség. (A szerk.)

** Helyesen: a pengőnek. (A szerk.)

szegény, elhagyatott világ, ami után Budapest nekem rengeteget jelentett, a rögtön elvesztett csoda, amit egy kis falu után, az akkori értelemben vett világváros csodája jelentett, majd rövid megszakítással ugyanennek a csodának szétzilált állapota. Mert visszatértem, és az a csoda, amely bennem úgy élt, mint a nagyváros, az egyszerűen nem létezett Romok voltak. Éhezés volt, lótetemek, rosszul öltözött emberek voltak. Borzasztó indíttatás ez egy gyereknek, akinek pályát kell választania. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy rendszeres mozilátogató voltam. Voltak kötelező filmek, például a *Helen a Himalája ellen* vagy nem tudom mi volt a címe. Ilyenkor be kellett vinni azt a *baksist*. A Kínizsi moziba jártunk, akkor Kultúra mozinak hívták a Ferencvárosban vagy a Bodoggráf moziba, ahol két kis terem is volt. A Bodoggráf moziba azért mentem el néha, mert télen meleg volt.

Nagyon zárkózott gyerek voltam. Nem tudtam a többiekkel kapcsolatot teremteni. Repülőgép-fényképeket gyűjtöttem szenvedélyesen, az újságokból kivágvam őket, és csodálatos albumot hoztam össze. Repülőgép modelleket próbáltam építeni. Volt néhány barátom, akiket szintén hasonló dolgok érdekeltek. A Ferencvárosban nőttem fel, a Liliom és a Tűzoltó utca sarkán, ami a Ferencváros, még József Attila szerint is. Ott van a Ferenc tér, az a környék, amiről regényeket, könyveket, verseket írtak, de én ebből mitsem tudok, mert benne éltem. Egy versistora lehetek József Attilának vagy azoknak, akik evvel a témával foglalkoztak.

Nekünk már fürdőszobánk is volt, és ez a Ferencvárosban abban az időben óriási dolgot jelentett. A konyha akkora volt mint a lakószoba. Ott beszélgettek, a szoba „tisza szoba” volt, ahol vendégeket fogadtunk, meg legfeljebb aludtunk. A konyhában zajlott minden. Ezeket a konyhákat felezték meg, választották le, és a feléből fürdőszobát csináltak. Akinek fürdőszobája volt, az már valaki volt. Státusszimbólum volt a fürdőszoba. Nahát ezt csak úgy mellékesen. A beilleszkedésben ez meghatározó volt. A nyelvi nehézség gát volt.

Mindig barátkozó természet voltam, mindig kerestem a hozzám való barátságát. A MADISZ volt az első olyan ifjúsági mozgalom 1945 után, ami éppen az olyanoknak mint én célt adott. Óriási energia volt mindenkiben, borzasztó mélységekből jöttek, és hittek abban, hogy elérkezett az új világ és abban a lehetőségek. Másrészt voltak megszállottak, akik a maguk területén jobbat akartak. A MADISZ ezeket a törekvéseket próbálta összefogni, célt, programot adott. A fiatalok elmentek vidékre szombat-vasárnap úgynevezett *falujárásokra*. Voltak, akik kaszát tudtak élesíteni, voltak akik háztartási illetve mezőgazdasági gépeket tudtak rendbe hozni vagy karbantartani, voltak akik kévét kötni mentek, szóval akartak csinálni valamit, és őket a MADISZ „szervezte”. Voltak kulturális rendezvények, romeltakarítás, élelemszerzési és gyűjtési

akciók, amikor fiatalok (teherautót szerezve) elmentek vidékre és különböző csereakciókban élelmet hoztak fel Budapestre. Itt lehetett valamit csinálni, amit értékelték is, meg amit hasznosnak érzett az ember. Közösségek formálódtak, és miután nekem elég sok gondom volt, én mindig könyvekkel és írományokkal a hónom alatt jelentem meg. Nálam ez szükséglet volt, mindig valami szerint tájékozódnom kellett. És miután mindig írományokkal jelentem meg, valaki egyszer felvetette, kellene a MADISZ-nak egy újság.

”Te úgysis mindig könyvekkel és papírokkal jársz, te vagy erre a legalkalmasabb” – mondták. Nagyon hízelgő volt az ajánlat, bár abszolút nem éreztem magamat elhivatva, de csináltuk. Elmentünk egy maszek nyomdászhoz, egy üldözött zsidó családhoz, akik akkor tértek vissza a deportálásból, és ők is tenni akartak. Rendelkezésünkre bocsátották a nyomdát, de papírt nem tudtak szerezni. Elmentünk egy ún. papírelosztóba, ahol egyik héten zöld papírt, másik héten kék papírt, harmadik héten fehér papírt kaptunk egy-egy hengerben. Erre nyomtuk a *Petőfi ifjúsága* címmel megjelenő ifjúsági lapot. Kb. 30-40 példányban jelenhetett meg, én voltam a főszerkesztője. Én szerveztem, hogy milyen cikkek jelenjenek meg, én jelentem meg az akkori tájékoztatási hivatalban eligazításra, én vittem be cenzúrára, én gyűjtöttem össze az anyagokat, én egyeztettem a MADISZ-központ sajtóosztályával, hogy mi mi lehet, mi nem mehet; hogy erről írjunk, arról írjunk; én beszéltem rá az írókat, hogy írjanak; én tartottam a kapcsolatot a nyomdával; én szereztem a papírt; én terjesztettem az újságot; én hordtam szét a lapokat, szóval olyan mindenes voltam.

Egy kislány gépelte le a hevenyészett, sajtupapíron behozott cikkeket, és ő rendezte sajtó alá. Volt egy tördelő szerkesztőnk, hozzánk képest korosabb, őt viszont a nyomdatulajdonos bocsátotta rendelkezésünkre. Ő tudta, hogy kell tördelni. Nekem ez óriási sikerélmény volt. A nevem megjelent az újságban, fontos emberekkel kellett tárgyalni. Behívtak megbeszélésekre, engem, aki azt sem tudtam hogy kell köszönni. Próbáltam úgy csinálni, mintha nagyon érteném, hogy pillanatnyilag miről van szó. Nem értettem mindig. Borzasztó káosz uralkodott, sok párt volt, sok fajta ígét hirdettek, sok fajta utat próbáltak mutatni a cél felé. Nehéz volt választani, óriási kampány volt minden fajta aspektusból tekintve. A munkánk zömét a vitatkozás adta. Jellemző volt a korszakra „a minden napra egy gyűlés” fogalma, a falujárás, az üzemekben a fizikai munka, a romeltakarítás, a gépek helyreállítása, az élelemszerzés. Igen komoly, meghatározó szerepe volt ennek a korszaknak a továbbiakban is, mert itt tanultam meg emberekkel bánni. Úgy bánok emberekkel, ahogy önmagammal bánok. Később ez lett a vesztem, mert igazságérzetem itt fejlődött „egy kicsit túl”, tehát az idealizmus vagy az ideális világgép felé

itt torzult el. Később soha nem tudtam diplomata lenni, nem tudtam simulékony lenni, ha nem értettem egyet. Mindig kényszert éreztem arra, hogy a magam véleményét, a magam igazát hangoztassam.

Abban a korszakban nem alakultak ki frontok a mozgalmon belül, mert mindenki egyet akart. És ha valaki sikereket ért el, akkor a másik csatlakozott hozzá, hogy támogassa, mert hitt abban, amit tenni akart. Tehát egyéni érdek, pénz, siker nem fűzött hozzá, csak élmény. Személyes kielégülést talált az ember. Ha szeretett valamit csinálni, azt megcsinálhatta. Sikerélménye volt, nem került följebb a társadalmi rangléttán, önmagában a tevékenység, a munkálkodás öröme volt a mozgatórugó. Ez magával hozta, hogy az emberek nagyon őszinték próbáltak lenni, volt saját véleményük. Nem biztos, hogy helyes volt, de ahhoz ragaszkodtak. Később aztán a világ kezdett eltorzulni. Én képtelen voltam leszokni arról, hogy igazat adjak olyankor is, amikor a meggyőződésem és a tények biztonsága alapján más volt az igazság, más volt a véleményem.

Ebből rengeteg konfliktusom származott a szakmában is, politikailag is, egyebekben is, úgyhogy ez borzasztó korszak volt. Sajnos a mai napig is ilyen vagyok, nem vagyok képes mellébeszélni. Mindig azt mondom el, amit igaznak, helyesnek érzek. És soha nem azzal a szándékkal mondom ellent, mert meg akarom bántani az illetőt, hanem mindig feltételezem, hogy amikor megkérdezte a véleményemet vagy az alkotófolymat közben azt mondják: 'na, Hilda, rendben van?', akkor ha nincs rendben, nem mondom azt, hogy 'oké, rendben'. Próbálok alkotó módon viszonyulni a dolgokhoz. Hát persze bölintok, ha egyetértek, és ha nincs jobb, akkor természetes. De ha van egy *sansz* arra, hogy az emberek véleményét mondjanak, én meg szoktam kérdezni munka közben a világozókat. Egyébként őket tartottam mindig az első nézőknek. Ha egy vígjáték felvételekor valaki elröhögte magát a műteremben, akkor a rendező és a vezető munkatársak zöme kizavarta a műteremből. Szerintük ez szakmai fegyelmetlenség volt. Én ezt mindig nagyra értékeltem. Ha ott, a helyszínen, az első néző röhög egy viccen vagy egy helyzeten, azt értékelni kell. Nem? Nahát ebből is állandó konfliktusok voltak, de hát erről ne most beszéljünk.

1946 májusában bejött a MADISZ-ba egy barátom és azt kérdezte: 'te mit csinálsz délelőtt? Gyere, kísérj el, megyek a színművészetire.' Mondom 'jó, úgyis arrafelé kell mennem.' Azt mondja: 'gyere már föl!' 'Mit csinálsz te itt?' – kérdem. 'Felvételi vizsgára megyek.' 'Ne hülyéskedj, színész akarsz lenni?' (Beszédhibás volt egyébként a fiú.) Azt mondja: 'nem, énekes'.

Téle volt az előszoba fiatalokkal. Fehér, kihajtott gallérú parasztye-rekek is voltak. Később aztán kiderült, hogy előzetesen már járták a vidéket, és gyűjtötték össze a tehetségeket. Mondták, hogy itt színészi szak-

ra, rendezői, színházrendező szakra lehet jelentkezni, jövőre már filmrendező szak is és operatőri szak is lesz. Kitöltöttem egy űrlapot. Azt hiszem az *Anyám tyúkját* kellett elmondani a felvételi vizsgán. Akkor épp az érettségire vártunk. Ha felvételi vizsgát teszek, akkor nem kell elmenni érettségizni. Akkor kezdtem elmagyaráztatni, hogy mi is tulajdonképpen a filmoperatőr. Volt ott egy fiatalember, próbálta elmondani, hogy az idén még nem indul, bár most veszik föl a hallgatókat, de csak a jövő évtől lesz oktatás, addig színész- és rendezői szakot kell hallgatni, de beszámítják majd ezt is. Kedvet csinált a dologhoz. Elmentem felvételizni. Először bement a barátom, aztán tizediknek én jutottam be. 'Anyám tyúkjá' – Hont Ferenc és Balázs Béla előtt!

Ők voltak a felvételi bizottság tagjai. Többször megállítottak, és nagyon jókat derültek rajtam, mert Petőfi szlávsága és az én szlávságom nagyon jól összejöhetett. Nem is kellett végigmondani. Már elindultam kifelé a teremből, amikor utánam szóltak: 'álljon meg fiatalember, meséljen valamit magáról.' Elkezdtek meséltetni az életéről. Elém raktak képeket és azt mondták: 'itt van 10 db. kép. Rakjon össze ezekből valami történetet.' Elkezdtem rakosgatni a képeket. 'Na most mondja el ebből a 10 képből, hogy mi történik. Vagy kellene még kép?' Hát kellene még néhány darab, de hát azt kihagyjuk.' No várjunk, várjunk – mondta Balázs Béla. Akkor kerekítettem egy történetet, ami éppen eszembe jutott. Nagyon érdekes – mondta. 'Össze tudná ezt másképp is rakni, tehát tudna ebből más történetet is csinálni?' 'Persze' Akkor az én egyszerű észjárásommal és logikámmal összeraktam egy másfajta történetet. El kellett mesélni. Három vagy négy variánst csináltam. Azt mondták: 'rendben van, menjen át a másik helyiségbe.' Adtak papírt és ceruzát, írjak ebből a négy történetből egy ötödiket, de most már írjam le azt, hogy jelenne meg ez, ha filmre kellene tenni. Na ezt is megcsináltam, forgatókönyv vázlatnak lehetne nevezni. Annyi volt a különbség, hogy már kész képszámokat kellett adni, tehát bizonyos sorrendet is fel kellett állítani; jelezni, hogy közlő fényképezném az arcot, most csak egy kezét fényképezném stb. Két órát kellett várni az eredményhirdetésre. A barátomat nem vették föl, én viszont bekerültem a főiskolára.

Az első évre mint színészhallgató, mert máshová nem lehetett. Majd a második évben megalakult a filmoperatőri tanszak és annak egyetlen hallgatója lettem. Tizenkét tanára volt a tanszagnak, hallgatója egymagam. Nagyon kevés operatőri óra volt. Hegyi Barnabás és Fejér Tamás tanított szakmai ismeretekre, ami kimondottan fotografálással kapcsolatos, egyébként közösen hallgattam a színészek, a film- és színházrendezők óráit, és rendezői diplomát kaptam.

Nos, így indultam el a főiskolán. Előzőleg jártam Gertler Viktor (magán)iskolájába is, mielőtt a főiskola elindult volna, ott volt operatőri

tanszak, egy fél évig jártam, de azt anyagiak miatt nem tudtam folytatni, és megvártam a főiskolai operatőri tanszakot.

Gertler iskolájában ugyanazok voltak a tanárok, talán Makay Árpád volt még operatőr-szakos tanár, de nem emlékszem már konkrétan, hogy a Gertler-iskolában ki tanított. Főleg színészeket képeztek ott, filmszínészeket és rendezőket is, de hamar feloszlott az iskola, és a tehetségesebbje átment a főiskolára vagy a Színész Egyesület iskolájába a Dohány utcába. A második évben Somló Tamás jött a Gertler-iskolából, meg néhányan.

Szerencsés helyzetben voltunk, mert akkor oszlatták fel az amerikai filmvállalatot, a Mopexet. A Mopex film- és nyersanyagraktárát és néhány 16 mm-es kamerát a főiskola kapta meg az államosítás alkalmával.* Ez volt az alap, amivel a gyakorlati oktatást el lehetett indítani a főiskolán. A pincehelyiségben elképzeléseink szerint csináltunk egy fotó- és filmlaboratóriumot, ahol részben saját magunk hívtuk elő rámákon a filmjeinket, mi kopíroztuk őket, kopírgépet csináltunk, a nyersanyagot a Mopex-készletből jó darabig tudtuk fedezni.

Igen kevés szakmai óra volt az első időszakban. Mindenki kereste azt a formát, ahogy tanítani kellene. Eszközök nemigen voltak. Szabad bejáráshoz volt, sőt egyenruhánk a főiskolán. Zöld *overál* volt az egyenruhánk, főiskolai címerrel a mellünkön. Hegyi Barna, amikor dolgozott, kivitt magával a helyszínre, a forgatásra, és ott mint kameragyakornokok, asszisztensek foglalatostunk mellette. Világítási effektusokra, néhány fogásra, szűrésre tanított minket. Ami ott zajlott, azt nemcsak láthattuk, de külön felhívta figyelmünket, 'ezt így, ezt meg úgy'. A főiskolának nem voltak eszközei, ott csak elméletben lehetett beszélni a filmezésről. Később Fejér Tamás volt az, aki igen járatos lévén abban – a 16 mm-es technikára oktatott. 16 mm-es gépünk volt, nyersanyagunk is volt, Tamásnak pedig óriási amatőrfilmes tapasztalata. Fiatalember volt, és minden olyat próbált megmutatni, elmagyarázni, lerajzolni, ami evvel a technikával kapcsolatos. Tőle nagyon sok mindent tanultam (mi az, hogy nyersanyag, mi az hogy gép, hogy továbbító szerkezet), tehát a technikát, ami abban az időben kizárólag mechanikából állt. Másrészt laborvegyészeti problémákkal foglalkoztunk, saját magunk kísérletezgettünk a kis pincelaborunkban. Tehát a gyakorlati foglalkozásokat vezette ő.

Óriási lehetőség volt Radványi Géza *Válahol Európában* című filmje, ahová a teljes osztályt, a rendezőket, meg engem asszisztensként beosztottak. Ez már MAFIRT produkció volt, tehát a kommunista párt filmvállalatának produkciója, amelyben gyakoronoki feladatokat végeztünk.

* 1948 augusztusában. (A szerk.)

Pluszként azt a feladatot kaptam, hogy 16 mm-es géppel a forgatást örökítsem meg. Ez volt az első önálló tevékenységem. A forgatásról készítettem egy majdnem egyórás filmet, amelynek az lett volna a feladata, hogy beavassa a nézőket, hogy is készül egy effektus, milyen világítással, hol volt a gép elhelyezve, hol állt a lámpa stb. El is készült a film, nem tudom, hogy később mi lett vele.

Balázs Béla szintén tanárom volt. Ő volt az elméleti tárgyak mestere. Nem szeretett teremben tanítani, mindig föl kellett menni a főiskola tetejére, a kémények közé, ott tartotta az órát. Nem szeretett zárt teremben lenni. Irtózott a zártságtól. Vagy elmentünk kirándulni, és akkor valahol a Dunaparton magyarázott. Volt amikor (miután egymagam voltam operatőr) karon fogott és elmentünk sétálni, beszélgettünk szakmai kérdésekről.

A másik élményem Pán József díszlettervező, aki óriási egyénisége volt a korszaknak.

Abban az időben kezdték el restaurálni a budapesti éttermeket. Ő kapta a feladatot, hogy a Pilvaxot, meg öt vagy hat ilyen, akkor *reprezentatív*nak számító vendéglátó-ipari üzemeget (ahogy ma hívjuk) tervezze meg. Ezért őt díjazták. Miután a pénz fogalma abban az időben kevésbé volt ismeretes, vacsorajegyeket kapott. Például a Pilvaxért 500 vagy 600 vacsorajegyet. Ő ezt nem tudta megenni. Azt találta ki, hogy minden óráját másik, általa tervezett étteremben tartotta meg. Ott kiosztotta a gázsiját, a vacsorajegyeket, és miközben ettük a vacsorajegyeit, arról beszélt, hogy jött létre az, amiben most ülünk, részben (hána alatt a mappákkal) a díszlettervezés rejtelméről oktatott minket.

A *Valahol Európában* forgatásán mindenre kétszeresen is oda kellett figyelni. Részt kellett venni a munkában effektív (Illés Györgynek, aki segédoperatőr volt Hegyi Barnabás mellett, kellett segédkezniem). Azt, ami egy operatőrgyakornok feladata, el kellett látni, másrészt, amikor felhívták a figyelmemet bizonyos speciális effektusra vagy beállításra, akkor fel is kellett venni, mégpedig úgy, hogy az később annak a célnak megfeleljen, amivel megbíztak. Minden nap volt 3-4 külön megbízásom. 'Most vedd föl azt, hogy befekszik a sűrbe, háttal a deszkán. Ferde deszkán le fogják ereszteti a kamerát, tehát azt az effektust, hogy ereszkedik a koporsó a sűrbe – örökítsd meg! Mégpedig úgy, hogy ebből jól látható legyen a technika, hogy készült, hogy kötélen eresztik le, szolgálja az oktatási célt, gondolatébresztő legyen, hogy hasonló megoldásnál milyen módszerekkel lehet a dolgot megcsinálni.'

Ott találkoztam először Balázs Béla és Radványi Géza gondolataival, ütköztetve egymással őket. Számomra élmény volt, amikor ez a két ember, egy elméleti és egy gyakorlati szakember egyazon dologról kétféleképpen beszél. Ami az egyiknek evidens, az a másiknak abszolút

nem az, mert másképp közelíti meg, holott egyet akarnak, csak éppen másképp beszélnek róla. Ez borzasztó sok tapasztalatot adott. Akkor éreztem először, hogy a színész milyen módon formálható; milyen eszközökkel, milyen fondorlatos módon lehet indulatokat kicsikarni a színészből, hogy bizonyos célt szolgáljon. Először találkoztam a filmrendezés mesterségbeli fogásaival, amelyek egészen megdöbbentőek voltak, mert az ember másképp képzei az iskolában és másképp a helyszínen. Illúzióromboló volt, mert akkor voltak már vizuális élményeim (faltuk a filmeket, elsősorban a háború utáni amerikai filmekben nőttünk fel, másrészt az orosz klasszikusokon, ami tananyagként szerepelt). A szovjet filmekben elsősorban a fényhatások, a furcsa beállítások, hangulatok, az eizensteini kompozíciók fogtak meg. Emlékszem egy mexikói filmre, ami szintén meghatározó volt. Figueroa volt az operatőre. Nagyon hatott Hegyi Barnára is. Először találkoztam olyan dolgokkal, amelyek az első ijedtséget okozták, mert az álomvilág másképp nézett ki kívülről és másképp belülről. Szóval a furcsa jelenségek egyszerre csak emberekké váltak, akiknek bajaik, gondjaik, bánataik, mosatási problémáik voltak. Ekkor éreztem azt, hogy ez földi világ és nem a túlvilág. Azóta minden könyvet megveszek, ami a sztárkultusszal, meg a személyiség-nimbuszal kapcsolatos, mert ez a problémakör azóta is foglalkoztat engem. Valaki kap egy díjat és akkor kiszakítja egy közegből; fölhelyezik az oltárra, és attól kezdve nekem tisztelnem kell. Úgy érzi, hogy megszerezte a jogot ahhoz, hogy istenként tiszteljék. Volt egy politikai korszakunk is, amikor ez ugyanilyen módon, más területen, másként, keményebben jelentkezett. Én ezt nem tudom megemészteni. Én senkinek az ajtajában nem kezdek el reszketni, nem tudok meghajolni, ez az én átkom. Képtelen vagyok rá, mert tudom, hogy neki ugyanolyan gondjai, bajai, problémái vannak. A többi művileg, mesterségesen köréje teremtett nimbusz. Tehát ez nem a szakmához tartozik, de mondjuk (...) érdekes mint magatartás.

A későbbiek folyamán ez igen sok konfliktus forrása volt, és ma már pontosan tudom, hol, mikor, hogyan kellett volna, csak az adott pillanatban nem tudtam, mert azon kívül, hogy az ember tesz vagy cselekszik, sok minden egyebet is tudnia kell. Nekem sosem volt időm arra, hogy gondolkodjam azon, hogy mit hogyan kéne. Mindig az adott feladatnak megfelelően próbáltam a legjobbat csinálni.

Én kívül voltam, és napjainkig kívül tudtam maradni minden fajta érdekszövetségen. Soha nem tudtam magam bebulizni egy-egy ilyen körbe, pedig sokszor szerettem volna. Sokszor éreztem később, hogy jó lenne (most mindegy, hogy minek nevezzük) beletartozni, buli alapon, kis körökbe vagy érdekszövetségekbe, mert többet érnek el.

Nem tudtam, nem is nagyon volt időm, meg nem is nagyon érdekelt.

Amikor reklámfilmet csináltam, akkor is. Ilyenkor elszakadok önmagamtól, és a fél perces reklámfilmben is a legjavát akarom adni. Ez borzasztóan örül, ez állandó égés, ez 120 fokos láz, szünet nélkül, amiben az ember tönkreteszi az idegeit, meg hát cukorbeteg is sikerült összeszednem az idők folyamán.

Másodéves főiskolás koromtól lényegében mint önálló híradó operatőr dolgoztam. Most sugározták a tévében az Élő történelem* című sorozatot. Borzasztó volt látni azt, hogy mindezekben az eseményeken én ott voltam, ezek mind személyes élményeim, tehát mindaz, ami megtörtént az elmúlt negyven évben, gyakorlatilag az én kamerámon keresztül maradt meg a világnak. Ezzel a munkával kapcsolatban óriási tapasztalatra tettem szert, nem filmszakmai szempontból, hanem a korszakot illetően. Sok tapasztalatra, sok keserűségre, sok félelemre.

Én minden feladattól megrettentem akkor is. Én semmiben sem hiszek úgy, hogy azt probléma nélkül meg lehet csinálni. Előttem mindig a problémák merülnek fel. Tehát az, ami könnyű, az nekem eszembe sem jut. Bármilyen egyszerű a feladat, mindig keresem azt az egy pontot, ahol számomra a buktatója vagy a nehézsége van. Mint másodéves főiskolás, semmihez nem értettem. Semmihez. A világhoz sem. Nem volt hazulról hozott műveltségi bázisom, nem volt szalmái ismeretanyagom. Ambícióim voltak, tele félelemmel. De nem lehetett válogatni, nem volt más. Hárman vagy négyen voltunk operatőrök abban az időben, és ahogy beindult a filmgyártás, a híradónak minden héten meg kellett jelenni. Dokumentumfilmeket kellett csinálni, mert valaki jó időben megérezte, hogy bármilyen is a világ, itt van az eszköz, amivel ezt meg lehet örökíteni az utókor számára. Bármilyen kezekben volt a szakma, mindig volt lehetőség arra, hogy a dokumentum-műfaj létezzen.

Eszközök sem nagyon voltak. Én az első felvevőgépet magam csináltam (1947-ben), kimentem a Telekire, vettem a saját pénzemen (igaz, hogy nagyon olcsón) egy roncs *Leica* fényképezőgépet, ami fényképezésre már alkalmatlan volt, de bizonyos beavatkozással az objektívje levehető volt. Majd találtunk egy német haditudósító gépből maradt kazettát és egy amerikai „Akeli” nevű, félig roncs továbbító szerkezetet. Működéséhez kellett hozzá egy hajszárító gépnek a motorja. A motorból akkora szikrák hullottak a fülem mögé és a hajamra, hogy egy bőr-„leffentyűt” kellett ráépíteni a gépre, ami megvédjen attól hogy a szikrák meggyújtsák a hajamat. Hát ebből a négy különböző szerkezetből ill. alkatrészből magam (az ottani mechanikusok segítségével) hoztam össze az első felvevőgépet, amivel a híradót ebben az időben készítet-

* *A velünk élő történelem.* Berecz János sorozata. (A szerk.)

tem. Tudtam, hogy föl lehet húzni mint egy óraszerkezetet, de ha meghibásodott, kézi *kurbli*val is lehetett tekerni rajta. A hajszárító motor segítségével, megfelelő áttételekkel lehetett akkumulátoros felvételt is csinálni. Akkoriban egy ilyen akkumulátor, ami meg tudta tartósan hajtani, 15-20 kg volt. Protokoll eseményekre nem nagyon mehettem ki vele, részben a látvány, részben a zaja miatt. Iszonyatosan zajos volt. Sajnálom, hogy ez a gép nem maradt meg, mert mint dokumentumot érdemes lett volna félretenni. Később aztán előkerült néhány, falukban eldugott, Németországból visszakerült egy-két, abban az időben korszerűbb gép, és akkor már ezekkel forgattunk, de ez már később volt, már az ötvenes években, amikor már kezdték a gépparkot fejleszteni.

Nahát így indultunk: se gép, se ember. Aki valamire vállalkozott, annak mondták: 'jó, próbáld meg!', és ha sikerült, azt mondták: 'legközelebb is megcsinálhatod! És ha az is sikerül, még egyszer megpróbálhatod!' De ha nem sikerült, akkor is meg kellett próbálni, mert más nem volt.

A nyersanyaghiány krónikus volt, még nem volt nyersanyaggyártás. Piacokon, háborús raktárakból még maradt nyersanyag (...) Volt úgy, hogy egy riport három-négy fajta ún. *resztlin* készült. Soha nem lehetett tudni, hogy mi van a gépben. Az embernek fogalma sem volt róla, mert a dobozban nem az volt, ami a címkén, hanem ami éppen maradt. Úgynevezett próbakockát vágunk le a tekercs végéről, lementem a laborba, saját magam „elbüttyköltem”, néztem az időt, hogy milyen hamar jön elő a kép, és ha láttam, hogy túl *fedett*, akkor egy vagy két perccel rövidebbre hívtam. Ha nagyon lassan jött, akkor erősítő hívóban hívtuk, saját magunk ráadásán a híradót, és mi vágtuk össze.

A futball abban az időben is futball volt. Sőt, akkor kezdődött a nagy magyar futball. Mi kaptunk 60 méter nyersanyagot. Tudni kell, hogy ha egyszer góllakció van, az 60 m. De ha öt gól volt, akkor mind az öt gólnak rajta kellett lennie 60 méteren. Gól nélkül nem lehetett híradó, nem lehetett csak mezőnyjátékot mutatni. Kialakult, főleg Török Vidorban, aki ennek specialistája volt, a ráérzés. Ő pontosan tudta, hogy most kell indítani, mert ebből gól vagy gólhelyzet lesz, pedig még csak a tulsó oldalon iramodott neki az illető. Tehát 60 méter volt egy futballmeccsre. A politikai eseményekre általában két tekercs (tehát 120 m) film volt kiadva, de azon a beszédnek is rajta kellett lennie. Kiadták a szöveget, amit majd fel fog olvasni Rákosi Mátyás vagy mindegy, hogy kicsoda. Előre megkaptuk ezt a sajtóírodától, és ők kijelölték azokat a sorokat, amelyeket fel kell majd venni. Ott állt a rendező a hangosgép mellett, és amikor jött a kérdéses mondat, elindították a gépet, hogy az, ami ki van jelölve, rajta legyen. Ugyanakkor lámpával jeleztek nekem, aki a totált csináltam kézigéppel, hogy most 'megy a gép', tehát legyen ugyanaz

meg totálban is, hogy ha szinkron gondok vannak, akkor legyen *vágókép*. Itt tanultunk meg a nyersanyaggal gazdálkodni. Később, amikor már nagyfilmeket, nagy költségvetésű, nagy apparátusú filmeket csináltam, beidegződött reflexként élt bennem a szegénység. Ettől nem tudtam megszabadulni mai napig sem. Most a *videó* kezd felszabadítani, mikor tudom, hogy akár többször felvehetek egy jelenetet, nem figyelve a nyersanyagra.

1947-ben kerültem a Mafirtba és 1956-ban fényképeztem az eseményeket. Akkor is jól egyedül maradtam. Kollégáim az exponált anyaggal külföldre távoztak. Mi, Kolonits Ilonával a Könyves Kálmán körúti bázisról tankokkal jártunk ki az eseményekhez.

Korábban egy évet töltöttem moszkvai tudósítóként 1952-ben egy nemzetközi megállapodás keretén belül, és ezalatt Eduard Tiszse tanítványa voltam, aki Eizenstein operatőre volt. Hetenként két vagy három alkalommal 2-3 órás konzultációs beszélgetésen vettem részt vele, négy-szemközt illetve akkor még tolmáccsal. Részt vettem egy filmjének a forgatásán is, ami ugyan nem volt kimondottan tiszzei-i film, azt hiszem *Aranyszínű por* volt a címe. Ott *Sakálok* címen forgatták *amerikai tudósokról*. Részt vettem a forgatáson, máskor pedig elemeztük az ő régebbi filmjeit vagy a filmek részletét. Amikor a beállításokról beszélt, akkor arra vonatkozó anyagot néztünk. Amikor világításról, akkor olyan jellegű filmet. Néha speciális effektusokról vagy drámai hangulatról beszélgettünk, nézegetve az ő régebbi anyagait, és nemcsak az övét, másokét is. Utána hosszú beszélgetésben elemezgette a filmeket. Kérdeztem, válaszolt vagy kiselőadást tartott. Ez egy évig tartott, amíg kinn voltam. Tudósítani való nemigen akadt.

A tanulmányaimból ismertem őt, mert a főiskolai tananyagban ezek a filmek szerepeltek. Ismertem ezeket, de nem az ismeretség volt a döntő, mert hiszen nem a műveket elemeztük, hanem a műveken belül az operatőri munkát. Tehát kizárólag olyan dolgokat jártunk körül, amelyek az operatőr tevékenységére vonatkoztak. Meghatározó, azt hiszem a legdöntőbb, amit ettől az embertől tanultam, az a világítás volt. Először találkoztam azzal a felfogással, hogy a világítás nem a film technikai szükséglete, nem arra való, hogy *választófényekkel* elhatárolja az előteret a hátsó tértől, hanem a világítás valami más. Rávezetett arra, hogy a fény az operatőr eszköze, amellyel lényegében be tud avatkozni a drámaiba. Függetlenül attól, hogy mit tartalmaz a kép, a fény önmagában, effektusok, drámai hatások elérésére vagy sugallására alkalmas. Ez volt a döntő és a meghatározó. Mindig, amikor forgatókönyv került a kezembe, azt néztem, mi az, amit a kamera, a fény, az objektív adni tud a filmhez. Nem azt néztem, hogy honnan, hogyan, milyen emelvényről, hogy lehet lefényképezni a jelenetet, hanem azt, hogy kéne lefényképezni,

milyen effektusok mellett, milyen fényekkel, milyen objektívvel, milyen gépmozgásokkal, alulról, fölülről. Mindig ez izgatott, és a legtöbb konfliktusom a rendezőkkel abból fakadt, hogy én a láttatást nagyon fontosnak tartottam, ők pedig mindig a szövegű elmondásra törekedtek, vagy hogy a cselekmény valóban elképzeléseik szerint zajlik-e. Nekem az volt lényegesebb, hogy a színészt mikor és honnan fényképezem le. Talán nekem voltak először ilyen konfliktusaim Magyarországon. A mi generációnk színrelépése előtt egy színészt hátulról lefényképezni; azt hogy egy dialógust háttal mondjon el a kamerának, hogy közben én a fejet, a tarkóját látom, elképzelhetetlen volt. A *premier plán* az mindig szemben *premier plánt* jelentett, *nagy-fej-kivágásban*. *Premier plánban* lehet egy színész hátulról is, hogy ha az a tény, hogy háttal áll, az adott esetben többet fejez ki mint az arca. Vagy ha az arcán változik a fény, vagy bizonyos fények játszanak rajta, ha valahonnan a felverődő fény effektust hoz létre az arcon, akkor az legalább annyit mondhat a nézőnek, mintha ráncolja a homlokát vagy vicсорít a szájával. Ebből rengeteg konfliktusom támadt.

Tísszénél a világítás nem technikai szükséglet, hanem mindig a dráma kifejezésének az eszköze volt. A világításnak mindig szolgálnia kell az adott pillanatban a drámai szituációt. Egy dolog derült égbolt alatt, napsütésben vagy esős, borongós időben, ugyanaz a jelenet éjszakában, lámpákkal (bár ugyanaz történik benne) a néző számára más hangulatot sugall. Arra tanított meg, hogy próbáljam a jelenethez megtalálni azt a kifejezési formát, ami pluszként hozzátesz a remek színészi játékhoz, ugyanolyan rangba sorolja a képet mint a jó író dialógusait, a jó színész gesztusait, szövegmondását, mimikáját stb. Hogy ezt milyen módon lehet elérni, erre nincsenek receptek, erre egy-egy filmben példákat lehet mutatni. Ő meg is csinálta a moszkvai főiskola részére bizonyos jeleneteit demonstrációs céllal, azaz a filmben szereplő jelenetet megcsinálta más-más világítási effektusokkal, és azt behelyezte a valódi filmbé. Sőt ugyanazt a jelenetet, ugyanazokkal az eszközökkel megcsináltatta a vele vitatkozó diákokkal, és aztán behelyezték a filmbé. Kivették az eredetit és a helyére betették a jelenetet másfajta felfogásban. Óriási dolgok derültek ki. Ugyanazt kell megcsinálni, de ahány ember csinálja, annyiféleképpen csinálja, annyiféle látásmódban, annyiféle világítással. Megtanított arra, mi a film *egysége*; mi a film *íve*; hogy építkezik fotográfiailag és rendezésben. Nincs dolog a világon, amit két ember egyformán csinálna, mert akkor ezek robotok. Az nem alkotó tevékenység, az mechanikus, műszaki tevékenység, semmi köze a kreativitáshoz, semmi köze az alkotáshoz. Ahhoz, hogy jól lehessen csinálni – mondta –, meg kell tanulni azt, amit a technika megkövetel: tehát tudni kell exponálni, jól előhívni, élesre állítani. Az alkotó tevékenység akkor kezdődik, amikor a

szabályokat elhagyom. Úgy lehet csak előrelépni, ha az ember ismeri azt, amitől elrugaszkodik, és tudatosan alkalmazza azokat az eszközöket, amelyekkel eltér a szabványtól.

Abban az időben persze ez másképp hangzott, mert Magyarországon akkor még fotografiai szabványok nem léteztek. Minden jelenet végén ollóval háromszöget vágunk, utána ráforgattunk három métert a *jelenet* legjellemzőbb pontjáról. Ez ment a laborba. Átrolnizták az anyagot, amikor a laboráns a bevágást érzékelte az ujjával, akkor ott levágta, betette egy dobozba, jött a következő. Egy nagy tekercsből így lett 10-15 kis tekercs.

(Folytatjuk)

Az informatív-didaktikus televíziós közlemény sajátossága és kritikai nyelve*

Az iskola-televízió és általában az audiovizuális eszközök informatív-didaktikus célokra való felhasználásával kapcsolatos problémát több szempontból lehet és kell megközelíteni. *Alábbi fejtegetéseinkben meghatározott, egyoldalú szempontból indulunk ki.* Egyáltalán nem kívánjuk érinteni, mégcsak vázlatosan sem, a különböző kérdéseket. Egészen röviden és az informális gondolkodás szintjén (amelyről azonban úgy véljük, hogyha termékenynek bizonyul, adekvátan is meg kell majd fogalmazni és megfelelő eljárások segítségével verifikálni) *azzal az aspektussal szeretnénk foglalkozni, amelyet „nyelvészetinek” szoktak nevezni, vagy egy – újabban elterjedt, ha nem is mindig világos és indokolt kifejezéssel – „szemiotikainak” vagy „szemiológiainak”.*

I. Mindenki számára nyilvánvaló, hogy a televíziót mint eszközt „sajátos” kommunikatív modalitás jellemzi. *Am éppen azt kell megérteni, hogy miben áll ez a sajátyszerűség: vajon ez a sajátyszerűség a televízió informatív-didaktikus használata keretében megköveteli-e valamilyen specifikus nyelv kidolgozását (egy televízió-specifikus nyelvet általában vagy szűkebb értelemben informatív-didaktikus televíziós nyelvet) vagy csupán abban áll a sajátyszerűség, hogy valamilyen kötöttséget, határt vagy a korlátozások együttesét jelenti valamilyen önmagában zárt és nem specifikus közlemény-tartalom megformálása és továbbítása szempontjából.* Más szavakkal: vajon a televízió nyelvének – legalábbis a minket itt érdeklő kommunikatív szférában – *specifikus szemiotikai* dimenziót kell-e alkotnia a szó szűk értelmében, amely lényegesen módosítaná az adásai által létrejövő speciális kommunikatív viszonyt, ennél fogva azonban a logikai, episztemikus, kulturális, pedagógiai

* *Linguaggio critico e specificità del messaggio televisivo informativo-didattico. Documentazione per la televisione educativa, 4-5 (1972): 150-165.*

stb. modelleket is, amelyeket szükségessé tesz és létrehoz, vagy pedig ennek a viszonynak és ezeknek a modelleknek – a mindenkori megfelelő általánosítási szintet figyelembe véve – továbbra is *invariáns feltételekhez* kell igazodniuk, olymódon, hogy e feltételek esetleges módosulásai más fajta (nem sajátlagosan szemiotikai és nem is televíziós) indítékokból is, illetve elsősorban ilyenekből erednének, a magvalósítás pedig egyszerűen az eszközök (természetesen koránt sem „külsődleges”) adaptálását jelentené ezekhez az invariáns feltételekhez illetve azok specifikációját.

Annak, aki csak a legcsekélyebb tapasztalattal is rendelkezik a szóban forgó területen, világos, hogy *materiálisan* ez az alternatíva korántsem azokban a polarizált alternatívákban jelentkezik, ahogyan a fenti fogalmazás sejteni engedné, *mintha* lehetőség volna olyan egyértelmű kritérium megfogalmazására, amelynek segítségével szigorúan osztályozni lehetne a televíziós közleményeket aszerint, hogy az első vagy a második változat alá sorolandók-e be. A specifikus szemiotikai dimenzió és az általános érvényű invariáns feltételek között mindig lesz kölcsönhatás és kölcsönös függőség, amely lehetlenné teszi az abszolút egyoldalú megközelítést. Mindamellett a megkülönböztetés formálisan és elméletileg fontos, alkalmas arra, hogy mind szabatosabban átfogalmazzuk, és alkalmas lehet akkor is, amikor jellemezni kell egy-egy operatív és produktív döntést, illetve amikor a döntés során preferenciális értelemben választani kell a különböző lehetséges orientációk között. Ezzel azt akarjuk mondani, hogy megkülönböztetés mindig lehetséges a megfelelő elméleti szinten, s hogy ráadásul nem is csak ezen a szinten belül érvényes, nevezetesen a kérdés megoldása befolyásolhatja ebben vagy abban az értelemben a televízió informatív-didaktikus működését, kihatást gyakorolhat az iskola-televízió tényleges működésére (mind annak tartalmára, mind közlési módjára).

II. Nemcsak azért, mert nagyon szeretnénk, ha mondandónk világos volna, hanem azért is, mert egészen pontosan akarjuk jellemezni a *diskurzusnak* azt a típusát, amelyet itt körülhatárolunk, hadd

ismételjük meg, hogy itt *elvileg* nem az iskolai vagy az informatív-didaktikus adások tartalma érdekel minket: nem az, hogy ezeknek milyen viszonyban kell állniuk a hagyományos iskolával és a társadalommal; hogy át kell-e venniük ezt vagy azt, vagy bele kell-e illeszkedniük az adott tanmenetbe; hogy támogató vagy újító funkciót kell-e betölteniük stb. Mindezt esetről esetre más szempontból (*is*) tisztázni lehet és kell; és ennek az átfogó szemléletnek a talaján sem lehet semmiképpen azzal az igénnyel fellépni, hogy bizonyos, approximatív határnál szabatosabb definícióhoz jussunk el, hacsak nem számíthatunk arra (márpedig nem számíthatunk), hogy analitikusan és kimerítő módon számításba tudjuk venni a társadalom egész, valóságos átalakulási folyamatát. Mindezzel tulajdonképpen csak azt akarjuk mondani, hogy nincs és nem lehetséges az iskolai-televízió-nak valamilyen eszményi változata és még kevésbé lehetséges a mi mostani, történeti-kulturális kontextusunkban, amelynek számtalan, súlyos ellentmondását az iskola kitapinthatóan és drámaian tükrözi, olyannyira, hogy ma az sem áll módunkban, hogy elfogadható pontossággal megmondjuk *mi az, iskola*”.

Ismételjük, minket kizárólag az adások megvalósítási módja érdekel, és egyoldalúan csakis azoké az adásoké, amelyekkel itt foglalkozni kívánunk. *Am tisztában vagyunk azzal is, hogy ilyen típusú érdeklődés nehezen biztosíthatja a szó szoros értelmében vett elméleti diskurzus formális pontosságát (annak ellenére, vagy éppen azért, mert egyoldalú).*

Valójában nem lehet ilyen vagy olyan értelemben specifikus kommunikatív modalitásról beszélni anélkül, hogy ne érintenénk más kérdést is, mégha elhatároztuk is, hogy *elvileg* nem foglalkozunk velük. Diskurzusunk éppen ennél az alapvető oknál fogva elkerülhetetlenül hézagos és tökéletlen lesz: nem a kommunikáció formájával foglalkozunk általában, hanem *bizonyos* kommunikációval, amennyiben az visszautal *bizonyos* kódokra, amelyeket *bizonyos* módon használ. Egyfelől olyan kockázat ez, amelyet szükségképpen vállalnia kell mindenkinek, aki elszigetelt valamilyen összetett probléma aspektusát (különösen valamilyen szoros értelemben vett teoretizálás esetében, pl. akkor, amikor az általánosan vett kommu-

nikáció szemiotikai elméletének talaján mozgunk); másfelől, ez a kockázat legalábbis enyhíthető, vagy ellensúlyozható ha, mint a mi esetünkben is, bevezetünk nem szorosan vett szemiotikai kritériumokat vagy hipotéziseket avégett, hogy legalábbis első megközelítésben megpróbálkozunk szemiotikai szempontok és másfajta szempontok összekapcsolásával. A kockázat természetesen megmarad; de bizonyos mértékig előre felbecsülhetjük negatív vagy pozitív következményeit. *Ilyen formán máris felállíthatjuk a következő elvet. A kockázat nem súlyos (pozitív következményekkel járhat), ha az eredmények így vagy úgy összeilleszthetők lesznek másfajta kutatások eredményeivel, sőt, esetleg az interdiszciplináris összefüggések síkján keletkezett megfelelő megfogalmazásokban; viszont a kockázat rendkívül súlyos, végzetes lesz (vagyis feltétlenül negatív következményekkel jár) ha az eredményekről kiderül, hogy szervesen függenek bizonyos hallgatólagos materiális előfeltevésektől és – ta- utologikus módon – másfajta kutatásoknak csak egy bizonyos fajta eredmé- nyével illeszthetők össze.* Ebben az esetben ugyanis nem a szó igazi ér- telmében vett megismerési folyamattal lesz dolgunk, hanem legfel- jebb globális (politikai, erkölcsi, gazdasági, pszichológiai stb.) kul- turális választással, amely hallgatólagosan már strukturálva van, valamennyi összetevőjét tekintve eleve meghatározott, még mielőtt bárminemű kutatás megindult volna. Az, amitől a mi egyoldalú és tökéletlen diskurzusunk értelmet és igazolást nyer, tulajdonképpen nem más mint formális *autonómia*, amely minden tudományos dis- kurzust jellemez. *Ez az elv. A gyakorlatban ezután kell kidolgozni (s a dolog korántsem látszik lehetetlennek) a megfelelő eljárásokat annak folyamatos ellenőrzéséhez, hogy valóban kutatásról, megismerési folyamat- ról van-e szó, vagy pedig (a szavak leple mögött) lecsúsztunk olyan komplex kulturális modellek globális kidolgozásának a szintjére, amelyek nagyrészt nem is tudatosak, és nem jött létre semmiféle olyan megismerés, amely több volna a pusztá ismétlésnél (vagyis a zérus fokú megismerésnél).* Miután már verifikáltuk az első alterna- tívát, ugyanezeket az eljárásokat tovább kell specifikálni, hogy mind árnyaltabb – operatív és produktív értelemben is hasznosítható – eredményeket érhessünk el velük. Mindez azonban nyilvánvalóan

majd csak a kutatás meglehetősen előrehaladott stádiumában időszzerű; itt most csupán informális, előzetes megjegyzéseket szeretnénk tenni a lehetséges kutatás bevezetéseképpen.

III. *Vegyünk szemügyre néhány példát (ezek, mint minden példa, elkerülhetetlenül csak megközelítő jellegűek vagy végtelenül leegyszerűsítőek lehetnek), hogy érthetőbbé és konkréttá tegyük a bevezetőben jelzett probléma tartalmát és horderejét.*

Induljunk ki abból, hogy a televíziós nyelv sajátos jellegű abban a képességében áll, hogy „ráálljon a tárgyakra”, hogy elszigetelje és felnagyítsa: hogy jelenlétükben írja le és elemezze őket; ez – egyetlen különbségtől eltekintve – nagyjából összhangban van azzal az ideológiával vagy poétikával, amely szerint a *premier plán* és a *nagyközeli* a televízió legsajátabb plánja. Ez a kiinduló megállapítás, ha egyszerűen csak annyit várunk tőle, hogy definiálhassuk vele a televíziós képet, vitathatatlan tény; de további hipotézis segítségével elmélet-kulturális és nem csupán pragmatikus következtetést is levonhatunk belőle. Ez ugyanis annyit jelent, hogy a televíziós közleménynek nem csupán ezzel, a kép határaival és definíciós lehetőségeivel kell számot vetnie, hanem közvetlenül mindenestől a tárgyakra kellene artikulálnia a közlendőt, *tárgynyelvvé* kellene válnia, mégpedig elkerülhetetlenül a verbális nyelv illetve a verbális nyelv ekvivalensei rovására (még akkor is, ha a verbális nyelv szükségképpen egyik összetevője marad). Elméleti feltevésnek látszó tétel (valójában ideológia vagy poétika) értelmében a verbális nyelv által szálított információ radikálisan összezsugorodik, és a tárgyakkal informálás kerül a középpontba. Magától értetődik, hogy bizonyos esetekben csakugyan ez lehet az optimális megoldás (amikor pl. a sejtben lezajló biológiai ciklusról akarunk információt közölni, aminek kizárólagos verbális leírása nyilvánvalóan csak kényszerű kompromisszum); de ebből nyilvánvalóan nem következik, hogy a tárgyi kommunikáció lesz mindig az optimális kommunikáció, különösen akkor, amikor informatív-didaktikus értelemben kell funkcionálizálni a televízió nyelvét. Gyakorlati szempontból világos, hogy a válasz

éppenséggel nem (pl. éppen a tárgyakkal való megoldás lesz a kényeszerű kompromisszum abban az esetben, amikor egy történelmi esemény leírásáról van szó.) Van azonban a kérdésnek egy, a pusztán praktikumon túlmenő összefüggése is; nevezetesen, bizonyos körülmények között egy általános érvényű és elméleti jelentőségű aspektus tárul fel általa. Tétélezzünk fel (pedagógiailag helyes, a képzés szempontjából és kritikailag adekvát) tárgyi, kommunikatív viszonyt, mégpedig függetlenül mindennemű gyakorlati szemponttól, amely egyébként minden esetben jelen van (minthogy minden esetben amúgyis valamilyen kompromisszum, vagyis választás szükséges). Mit mondunk és miről hallgatunk ilyen esetben; milyen típusú kommunikatív viszonyt hozunk létre, milyen fogadtatást várhatunk a kritika részéről? Választottunk, de ez a választás számos kérdőjelet és kételyt vet fel, különösen amennyiben a vizuális észlelésre helyezi a hangsúlyt, mintegy a tárgynak, a tárgy megjelenésének „szemléltetésére”. A legjobb esetben azt mondhatjuk, hogy a befogadóban, a közlemény címzettjében mozgásba hozott kognitív mechanizmus (és annyiban, amennyiben észlelése egy, Piaget értelmében vett műveleti manipulálás vizuális ekvivalensének tekinthető, hasonlóan a kisgyermekéhez a nyelv előtti szemiotikus és megismerő tevékenység szakaszában), *regresszív* típusú mechanizmus, és feltétlenül archaikus a címzett már elért szellemi színvonalához képest. Olyan esetben is, amikor egy helyes és adekvát tárgyi leírással van dolgunk (mint a fenti példában a sejt és annak biológiai ciklusa esetében) a kommunikáció csak akkor nem regresszív, ha a közlemény átfogó és kidolgozott kommunikatív viszonyba illeszkedik bele, a tárgyi leírás az explicit megkülönböztetés együttesének „exhibíciójaként” észlelhető (a szót itt a Kantéval rokonértelemben használjuk), amely explicit megkülönböztetés szükségképpen jelentős részben verbális, oly módon, hogy általa a tárgyi leírás egyszersmind elemzéssé és megismerő *instanciává* válik. (Változatlanul a sejt példájával élve, azt mondanánk, hogy leírása csakis ebben az esetben lesz valóságos folyamat tudományos elemzése és lehetséges megértése, nem pedig egyszerűen valamiféle mágikus bemutató, „epifania”, amely igen erőteljes

hatást gyakorol abban az értelemben, hogy felkelti a kíváncsiság és a csoda érzését. Ez az érzés azonban éppenséggel mélységesen regresszív lesz és legfeljebb valamiféle álmeGISmerés okozta benső ki-elégülésben merül ki.

Vegyünk egy másik példát. Tegyük fel (és ez a feltevés igen széles körben elterjedt a televízió működésének minden szintjén), hogy a televízió valamiféle lényegtelen közvetítő elem vagy csatorna, amelyen át eljut a közlemény a címzethez, hiszen ha így működik akkor nem tesz egyebet mint régi, élettelen, minden *autenticitást* nélküli, alig-alig differenciált tartalmakat közöl, amelyek nem képesek polarizálni a címzett figyelmét; hanem ellenkezőleg, „be kell vonnia” a címzettet, a „lüktető” valóság érzését fel kell keltenie benne, olyan életszerűvé kell tennie a *kommunikátumot*, mintha ott helyben volna jelen. Ebben az esetben is le kell szögezni, hogy ez az álláspont bizonyos szempontból vitathatatlanul helytálló; vagyis igaz, hogy a televíziós közlemény, amennyiben csak „átír” olyasmit, amit más-képpen is kommunikálni lehetne, általában (sőt bizonyos aspektusaiban talán mindig) veszít valóságosságából, árnyaltságából, kommunikatív erejéből, mert lefokozza és egyesíti a közlemény (elvont) tartalmát. Nagyon sokan elmondták már, hogy a televízió lényegét tekintve „aktualitás” (krónika, híradó); de próbáljuk csak ki, s helyezzünk el rögzített kamerát egy rendőr vállá mögött, hogy így kizárólag az jelenjék meg a képernyőn, amit egy adott londoni lakos láthat jól-rosszul az angol királynő koronázási menetéből, és nyomban saját szemünkkel láthatjuk, hogyan fest egy egyszerű – elkerülhetetlenül csak megközelítő – „átírás”. A televíziós jelenlét, időszere-ség, igazság éppen e szempontból specifikusan televíziós – és nem lehet más: nem valamilyen magábanvett igazság, hanem bizonyos módon megformált és leírt igazság. Mármost ez a helyes megállapítás felhívható és normatívvá tehető, hogy végül a magát nem-látványosságnak tettető látványosság pseudo-poétikává váljék – vagyis banálisabb kifejezéssel –, a „lüktető” időszere-ség és igazság hamis rekonstrukciójának poétikájává. Ekkor a televíziós felvétel már nem fogja beérni a látószög, a képkivágás és a beállítás különböző lehe-

tősegeinek kombinációjával, hogy valamivel többet mutasson annál, amit egy. az eseménynél jelenlévő személy láthat és érthet, hanem oda fog tendálni, ami valamiféle „eleven szövevénynek” a része, amelybe az elképzelés értelemben a közlemény címzettjének is bele kell kapcsolódnia (valamilyen, hogy úgy mondjuk „pre-brechtiánus” részvétel típusa jegyében). Az ilyen jellegű megközelítés esetében egy iskolai osztály komédiások nyomorult csapatává változhat, mintha ez egy „igazi” iskolai osztály volna, mintha nem volna jelen a kamera, amely viselkedésünket rögzíti és lényeges módon kondicionálja. Világos, hogy az állítólag megragadott igazság nem más mint a színház vagy a korai mozi öreg-öreg színlelt igazsága (gondoljunk különösen az úgynevezett „rekonstruált híradóra”): az igazság „mímélése” ez, s éppen ezáltal a fikció mesterséges színpadán való megrekedés. Ebben az esetben is súlyos kompromisszumok vonják maguk után a negatív következményeket, hiszen mindig szükség van valamilyen választásra és kompromisszumra (aközött amit mondunk és amit nem mondunk, s hogy azt valamilyen módon és nem valamilyen más módon mondjuk), hanem általánosabb értelemben az, hogy hamis módon ragadják meg az információt, és ezt inkongruens sztereotípiák szerint fokozzák le. Mindent összevéve, a „legalábbis vélt látványosság” jegyében való választásról van szó, egy színházi vagy filmi objektív működésről, *mintha* színházban vagy moziban volnánk, azzal a súlyosbító körülménnyel, hogy jelen esetben a színdarab vagy a film rosszul van megcsinálva, dilettáns, határozottan unalmas, legfőképpen pedig ellentmondásos: amit elveszítünk, az éppen helyes, azaz hatékonyan informatív, didaktikus, azaz kritikai kommunikatív viszony létrehozásának lehetősége. Mennyivel inkább informatív, nevelő és ösztönző hatású a valódi fikció, a merőben szórakoztató jellegű látványosság is, ha elfogadható színvonalú, amelyről a hallgatolagos vagy nyíltan megfogalmazott konvenció jóvoltából tudjuk, hogy nem más mint látványosság!

IV. Mint már mondtam, mégha teljesen figyelmen kívül hagyjuk is az általunk itt vizsgált közlemény fajta tartalmát és körülménye-

sebb jellemzését, *nem kerülhetjük meg teljesen annak legalábbis vázlatos, funkcionális és bizonyos mértékig materiális jellemzését*, mert enélkül nem volna értelme informatív-didaktikus vagy más fajta közleményről beszélni, és ilyen közleményekkel legfeljebb úgy foglalkozhatnánk mint általában vett közlemények egyszerű, tényszerű *specifikációival*. *Mi itt viszont a közlemények bizonyos típusának modalitását szeretnénk körülhatárolni, amennyiben bizonyos kulturális választáshoz igazodók, amely rendkívül tág ugyan, de mégis csak választás*. Ezen a ponton először is rögzítenünk kell egy *kritériumot* (amely nem lehet kizárólag szemiotikai jellegű), amelynek segítségével definiálni tudjuk – mintegy a legkisebb közös nevező módszerével – a szóbanforgó közlemények hatalmas osztályát, amikoris nyilvánvaló, hogy az e módot determinált, különféle közlemények – egyébként azonos feltételek mellett – a lépésről lépésre bevezethető további illetve specifikált kritérium szerint lesznek megvalósíthatók, jobban konkretizált választás és más típusú szempontok alapján.

A szóbanforgó közleményeket, nagy mértékben ideiglenes jelleggel „informatív-didaktikus” közleményként definiáltuk. Azt, hogy az „informatív” mit jelent, informális diskurzusunk keveti között felsorolászerűen is megadhatjuk. A középterminus jelentésének nem definíciószerű pontosításához elegendő lesz a hasonló kifejezések sora, amely már intuitív módon körülhatárolja azt az érdeklődési mezőt, amelynek jellegét illetően plauzibilis módon feltételezhető a kellően általános egyetértés: s akkor azt mondhatjuk, hogy az ilyen „informatív” közlemények bizonyos feltételeknek eleget tesznek, nevezetesen „kognitívok”, „referenciálisak”, „leíró jellegűek”, új módon képesek átstrukturálni a címzettek értékítéleteit. Ami azt illeti, hogy melyek legyenek egy „pedagógiai” vagy „iskolai” adás céljai és komplex modalitásai, egyetérthetünk abban, hogy nem elegendő, ha ez az adás egyszerűen csak megszilárdítja a címzett által már elsajátított tudást, hanem új információkat kell továbbítania (ami már általában együttjár a meglevő tudás átstrukturálásával), vagy közvetlenül újító jellegű információt kell adnia (abban az értelemben, hogy valamilyen intézményesített szemantikai értékítélet-rendszert „deformálás” útján másképpen strukturált értékítélet-

rendszerrel kell felcserélni: például abban az esetben, amikor egy, az állatvilágra vonatkozó nyelvi vagy a helyzetből fakadó ismeret helyére valóban tudományos osztályozási rendszernek kell kerülnie, s amikor pl. az ilyen osztályokat mint „háziállatok”, „ismeretlen, exotikus állatok”, „kedvelt állatok”, „kecses állatok” vagy „félelmetes állatok” stb., más, emezekkel *nem izomorf* fogalmakra cserélnek fel mint „kutyafélék”, „csúszómászók”, „macskafélék”, „kétlélűek”, „dinoszauruszok”, „emlősök”, „hártyszárnyúak”, „fedeles szárnyúak” stb.) Itt most figyelmen kívül hagyjuk azt a további esetleges problémát, hogy mennyire célszerű bizonyos esetekben részben vagy egészben a régi, intézményesített fogalmakhoz visszanyúlni, ha egyébként nem hát azért, hogy alapul szolgáljanak az új megkülönböztetés és értékelés rend-aktushoz.

Nem ilyen nyilvánvaló vagy intuitív módon megadható a „didaktikus” kifejezés értelme. Kétségtelenül az „oktatásra” vonatkozik, de a vonatkozás csak annyiban világos, amennyiben „didaktikus” azonos az „informatívval”. Márpedig a közlemény informatív jellegének fogalma abban az értelemben, ahogyan azt az imént konkretizáltuk, semmiképpen sem különbözteti meg azt a kognitív vagy referenciális információtól, amelyet két tudós cserél ki egymással, mondjuk, egy szakmai összefüggésben, attól az információtól, amelyet szorosan vett „didaktikus” céllal továbbítanak, vagyis amely valakitől, aki többet tud (tudja legalább azt, amiről informálni akar) elkerül valaki máshoz, aki kevesebbet tud, és akinek felkészültségi szintje általában véve „alacsonyabb” – és amelynek pontosan az volt a célja, hogy ez utóbbit fokozatosan képezze és aktivizálja. Azt, hogy az információnak didaktikus jellege legyen, feltételezi, hogy sajátos szintkülönbség legyen a közlemény feladója és címzettje között. (Ami természetesen egyáltalán nem jelenti azt, hogy a címzettek kizárólag gyerekek vagy kulturálishan képzetlenebb személyek lehetnek, hiszen előfordulhat, hogy szakértők között létrejövő kommunikatív viszony is tartalmaz több-kevesebb didaktikus elemet.) E különbségek felmutatásával azonban felvetődik egy könnyű megoldást semmiképpen sem ígérő probléma, amely napjainkban – legalábbis legelőrehaladottabb formájában – koránt sem békés jellegű technikai (és ideo-

lógiai) eszközök segítségével oldódik meg fokról fokra a gyakorlatban. Mindenesetre az, amit „didaktikusnak” nevezünk, mindig annak a következménynek a szemszögéből alakul ki, hogy specifikáljuk, határozzuk meg és szankcionáljuk technikailag és ideológiailag ezt a különbséget, kezdve az oktatásnak és tanulásnak mint aszkétikus és fájdalmas gyakorlásnak (mint beavatásnak és sanyargatásnak) az eszméjétől, a „keserű” és „édes” íz vegyítésének eszméjén át (melynek uralkodó és nyíltan megfogalmazott – kétségtelenül jóhiszemű eleme az az elképzelés, amely a különbség kiegyenlítésére szükségképpen „hazug” magatartás módszerét ajánlja), egészen az aktív oktatás-tanulás eszméjéig és a legmodernebb metodológiáig.

Valószínű, hogy valamilyen „hazugság” kiküszöbölhetetlen a pedagógiai viszonyból, amint azt oly sok antropológiai-pszichoanalitikus vizsgálódás elég meggyőzően kimutatta (O. Mannoni), még azokban az esetekben sem, amikor az alkalmazott metodológiát a hagyományos, oly émyelítő „hazug” magatartással tudatosan szembefordulva dolgozták ki: vagyis valószínű, hogy a címzettet minden esetben kerülő úton informálják leplezve (legalábbis bizonyos határok között) a feladó tulajdonképpeni szándékát. Természetesen ez a leplező művelet lehet erősebb vagy gyengébb, hangsúlyos vagy mellékes, *autoriter* vagy liberális; de az, hogy kiküszöbölhetetlen, nemcsak antropológiai-pszichoanalitikus szemszögből ismerhető fel, hanem akkor is, ha figyelembe vesszük a futólag már említett szemiotikai és kognitív feltételeket. Ha az információ átstrukturáló jellegű, és a feladó és a címzett közötti különbség tételezéséből indul ki, bármilyen átstrukturálás feltétlenül – valamilyen – a címzethez képest külsődlegesen következik be, és a címzett feltétlenül – valamilyen módon – „tárgy” lesz a feladó számára; igaz ugyan, hogy a címzett a mi esetünkben már *predisponálva* van arra, hogy átadja magát ennek az átstrukturálásnak (ahogyan ez egy tudóssal megtörténhet, akit egy összejövetelelen új elméletekről informálnak), de az elsődleges és alapvető tulajdonság számára pontosan az a tény, hogy az átstrukturálásnak (vagy bizonyos típusú és fokú átstrukturálásnak) *verifikálódnia* kell, és történhet kognitív értékítéleteinek már intéz-

ményesített rendszerén belül. Mindemellett, függetlenül attól, hogy ezt a problémát konkrétan kell esetenként megoldani, tény, hogy *ma* (s bizonyos értelemben *mindig*) a közlemény nem lehet informatív-didaktikus akkor, ha egyszerűen és kizárólag „hazug”. Még az archaikus pedagógiai viszonyok szintjén is, pl. a beavatásos típusnál (amely a primitív társadalmakban érvényesül) azt látjuk, hogy a pedagógiai viszonyok csak kiküszöbölhetetlen mozzanatként és támaszként alkalmazzák a „hazugságot”, de a továbbiakban kiteljesedik és alkotó jellegre tesz szert azáltal, hogy a „csalás”, amelynek a pedagógiai viszony tárgya, eredetileg az áldozata volt, a „hitel” szintjére emelkedik, és akkor a hazugság tulajdonképpen már nem is hazugság: vagyis azáltal, hogy a hazugságot – legalábbis bizonyos pontig – tudatosan leküzdik, a pedagógiai viszony tárgya megkezdí átalakulását alannyá, (habár ismét csak elkerülhetetlen módon, újabb tárgy rovására) és a hazugságot kezdi úgy kezelni, mint az őt magába foglaló társadalomban való tevékeny részvétel elvét. *Más szavakkal azt akarjuk mondani, hogy az, ami didaktikus, bár kétségtelenül elkerülhetetlen módon hazug valamiképpen, sajátlagosan csakis akkor didaktikus, ha egyszerűs mind, meghatározott konkrét modalitások szerint, „kritikus” is.*

Nos az, ami a jelek szerint napjainkban elsődlegesen jellemzi a didaktikus magatartást, éppen ez a „kritikus” összetevő abban az értelemben, ahogyan más összetevőkre vonatkoztatva nyilvánvalóvá és uralkodóvá vált. Ennek alapján az, amit informatív-didaktikus közleménynek neveztünk, a következőket feltételezi:

1. hogy *átkonstruáljon* valamilyen intézményesíteti tapasztalatot (a címezett a feladótól érkező ingerek függvényében új ismeretre tegyen szert);
2. hogy *különbség legyen a feladó és a címzett között* (ami magával hozza a specifikus, informatív technikát, amelyben szükségszerűen jelen van a „hazug” összetevő is);
3. hogy *ez a specifikus technika segítségével elért átstrukturálás alapján véve kritikai jellegű legyen.*

Ez utóbbi feltételt, megközelítő jelleggel, tulajdonképpen úgy is megfogalmazhatnánk, hogy a lehető legkevesebbet kell „hazudni”;

formálisan pedig úgy, hogy az *információt lehetőleg explicit módon kell továbbítani, döntően a verbális nyelv segítségével, természetesen annak sajátos kognitív (illetve átstrukturálható) funkciójában*. Éppen ez a nem kizárólagosan szemiotikai kritérium, amelyet itt bevezettünk az informatív-didaktikus közlemények osztályának meghatározását igazolva, s amelynek a talaján most már – mint mondtunk, a megközelítés szintjén – lehetővé válik ennek az osztálynak szemiotikai vizsgálata.

V. Bizonyos értelemben az, amit mondtunk – legalábbis látszólag – közhely. Ez a benyomás azonban tüstént gyengül, mihelyt szemügyre akarjuk venni az általában vett didaktika problémáját. Még tovább gyengül, ha ezt a problémát a televízió úgynevezett sajtószerű követelményeivel összefüggésben szemléljük (amit a rövideg kedvéért mindjárt „televíziós nyelvnek” neveztünk el). *A bevezetőül jelzett probléma valójában nem más mint az, hogyan funkcionálhat a nem-verbális szemiotikai komponens; ha a kommunikatív-pedagógiai viszony a televízió révén jön létre, akkor a komponens szerepe nem lehet marginális és pusztán járulékos*. A problémának, mint már mondtunk, lehet erős és lehet gyenge megoldása; az utóbbi közismert és működőképes; az előbbi legalábbis kétes. A mi itteni, korlátozó szempontunkból nézve két különböző úton lehet eljutni a gyenge megoldástól az erős megoldáshoz: az első az ún. „televíziós nyelv” sajtószerűségére vonatkozó feltevés, mintha a szó szoros értelmében létezne ilyen televíziós nyelv, amelynek ennél fogva releváns, specifikus választás révén kel realizálnia („tárgyiasság”, „bekapcsolás” stb.); a második annak a követelménynek a felállítását, hogy más, lehetséges szemiotikai összetevők funkcionálásával *kompenzáljuk* azt a tényt, hogy a „közvetlen jelenlét” kommunikatív viszonya, különösen ahogyan a hagyományos iskola oktatási-tanulási helyzetében megvalósul, elkerülhetetlenül radikálisan megsérül akkor, amikor a televízió révén realizálódik. Nyilvánvaló, hogy a közvetlen jelenlétben nemcsak a verbális *diskurzusnak* van fontos szerepe (az informatív – didaktikai viszony nem egyszerűen „felolvasás”, „előadás”), hanem lényeges

részét alkotják más szemiotikai összetevők is mint a gesztusok, testi, térbeli műveleti komponensek; ráadásul maga a verbális *diskurzus* sem a tudományos *diskurzus* zárt – vagy tendenciáját tekintve zárt – alakjában jelenik meg, hanem nagyszámú, nyelven kívüli feltételre is utal, és az információnak a dialógus formájához igazodó folyamatos módosulásával jár együtt (lásd a nyelv „funkcióinak” és „móduszainak” problémáját a prágai iskolánál*). A televíziós-kommunikatív viszonyban mindez elkerülhetetlenül elvész, vagy legalábbis nagyrészt veszendőbe megy, és emiatt minden esetben elvész az eredeti viszony specifikus, rendszerszerű szervezete. Nagy hiba volna azonban e sérülést úgy ellensúlyozni, ha a közvetlen jelenlét hiányát úgy akarnánk feledtetni, hogy „mímelünk” egy ilyen típusú viszonyt (mint a már említett „látványos” választás esetében), vagy ha értékelünk bizonyos összetevőket, amelyek tipikus elemei a televízióknak (vagy legalábbis azt hiszik, hogy azok), mégpedig a verbális nyelv rovására (mint a már szintén említett „ábrázoló” és „szemlélődő” választás esetében). Ha nem is az elvesztett *komponensek reintegrálására, de a televíziós közleményben potenciálisan jelenlevő komponensek megfelelő funkcionálizálására van szükség, ennek semmiképpen sem szabad azt jelentenie, hogy minimalizáljuk a verbális nyelv funkcióját, mert ez az az járna, hogy elvész a kritikai jelleg, melyet az informatív-didaktikus közleménynek tartalmaznia kell, és uralkodó elemmé válik a „hazugság” elkerülhetetlen látszata, márpedig ezzel – a „hazugság” uralkodóvá válásával – magyarázható a televíziós közlemények óriási többségének, akár didaktikusak, akár nem, regresszív jellege.*

A „sajátosan televízió-szerű” melletti döntés, bármilyen közleménytípus vonatkozásában, sajnos számíthat arra az alibire, amelyet az ál-haladó kritika bocsát rendelkezésére akkor, amikor bírálja az „elit-kultúrát”, a „könyvszagú tudást”, „az érdektelen tudományos kultúra osztályideológiáját”, a „fogalmak kultuszát” stb. E beállítottságot természetesen bírálni kell akkor, ha bizonyos módon jelenik meg, de így túlságosan meghatározhatatlan ahhoz, hogy meg ne kellene

* Az általános nyelvészet egyik irányzata volt. (A szerk.)

védeni, más szemszögből konkretizálva. Szükséges különbségtételek nélkül fennáll az a veszély, hogy bizonyos, történetileg konkretizálható tévutakkal együtt azt is elutasítjuk, amitől egy kultúra tulajdonképpen kultúra, vagy inkább úgy mondanánk, amitől a modern kultúra tulajdonképpen modern kultúra: nevezetesen racionális, tudományos, kognitív és kritikai jellegét. Emiatt és *nem konformizmusból* kell gyanúval fogadni minden olyan kísérletezést, amely túlságosan messzire megy a „televíziós nyelv” sajátzerűsége értelmében és általában minden olyan kommunikatív viszonyt, amely újfajta szemiotikai rendszerekkel és materiális közvetítő eszközökkel kapcsolatos. Látszólag *paradox* módon ez a gyanakvás a *progresszív* magatartás jele; míg a kísérletezést látszólag „forradalmi” mezében rajongásig hajtott lelkesedés kíséri, valójában a regresszív típusú (és ezért *konformista*) magatartás elemei tűnnek fel. A verbális nyelv nem isteni rendelés folytán, hanem azért, mert bolygónkon így alakultak a dolgok, az egyetlen alapvető eszköz, amely a környező világ megismeréséhez a rendelkezésünkre áll, és megismerésünk kritikai jellegének egyetlen garanciája. *A verbális nyelv adekvát módon kapcsolódik – illetve legalábbis kapcsolódhat – a gondolkodás legmagasabb rendű fejlettségi formájához (ebben és csakis ebben az értelemben mondjuk, hogy egy gondolat „explicit”); ennek következtében a nem-verbális szemiotikai komponensek vagy aspektusok releváns és független működése szükségképpen implikálja a gondolkodás visszafejlődését archaikus és kevésbé explicit állapotba, ahol a gondolkodás ellenőrző funkciója és autonómiája szükségképpen sokkal gyengébb.*

VI. Mindezzel nem azt akarjuk mondani, hogy le kell mondani a televíziós közlemény nem-verbális aspektusairól (ami ténylegesen nem is lehetséges), sem azt, hogy ezeknek az aspektusoknak csak marginális, díszítő, vagy járulékos jelleggel kellene helyet adni. Az ilyen aspektusok uralma vagy társuralma így is minden további nélkül kívánatos lehet (pl. a nyilvánvalóan esztétikai funkciójú közleményekben). Sőt, még az informatív (és ezen belül az informatív-didaktikus) közleményben is el nem hanyagolható szerepet lehet és

talán kell betöltenie: *a fontos az, hogy az ilyen nem-verbális aspektus, miközben rendszerszerűen kölcsönösen összefügg a közlemény verbális komponenseivel, minden esetben a legszorosabb informatív, kognitív, kritikai értelemben fungáljon, mintegy a verbális nyelvhez kötődő explicit tételek együttesének szolgálatában.*

Azt sem akarjuk mondani, hogy az, amit a verbális nyelv nem tud megragadni (vagyis ami nem teljesen explicit és nem is lehet az, mert mélyebben pszichikus réteghez tartozik) az lényegtelen, vizsgálatra érdemtelen valami, amit arra ítélünk, hogy „zárójelbe kerüljön” akkor, amikor kommunikálunk, információt cserélünk és átstrukturáljuk értékítéleteink intézményesített rendszerét (illetve odahatunk, hogy a címzettek átstrukturálják a magukét). Ellenkezőleg az, hogy mindezt a megismerés önérvényű tárgyaként kell felfogni, éppen az általunk hangsúlyozott, alapvető kritikai beállítottságból következik, Ezenkívül azért, mert itt a megismerés korántsem lényegtelen tárgyáról van szó. Azt, amit a verbális nyelv nem tud megragadni, nem lehet egyszerűen úgy kezelni, mint ami a hatékony kommunikáció szintjén lényegtelen; ebben az esetben ugyanis mindez egyszerűen „tagadássá” válnék, félreérté vagy a „racionálizáció” forrásává (vagyis téves magyarázatok forrásává abban az értelemben, ahogyan ezt a kifejezést a pszichoanalízis használja) és neurózishoz vezetne. *A lényeges ebben az esetben is az, hogy „amit a verbális nyelv nem tud megragadni”, ne ellenőrizhetetlen csatornákon kerüljön a kommunikációba, hanem ellenkezőleg, alá legyen rendelve a magasabbrendű megismerés és a kritikai szellem alapvető instanciájának.* Így pl. elkerülendő, hogy bizonyos kommunikatív tartalom összes affektív és mélyebb aspektusa, autonóm módon, csak valamilyen nem-nyelvi szinten érvényesüljön, hanem biztosítani kell adekvát, verbális megfelelőjét. Az *adekvátság* természetesen csak korlátozott lehet, hiszen éppen olyasmiről van szó, ami a definíció értelmében nem fordítható le teljes egészében és minden tekintetben a gondolkodás, azaz a nyelv megkülönböztetésére: bármely helytálló, informatív-didaktikus közleménynek valamiképpen nemcsak „valamiről” kell információt nyújtania, hanem mindazokról az egyidejű folyamatokról is, ame-

lyek által ez a „valami” az explicit megismerés tárgya lesz. Ez azt jelenti, hogy radikálisan száműzni kell a mítoszokat; nem csupán a mítosz anyagát és mélyen rejlő indítékait, hanem a mítoszt mint a megismerésünkhöz képest autonóm valamit, mintegy önmagában zárt, a kritikai nézőponttal szemben uralkodó közleményt. És valamennyi mítoszt: még azokat is, a bizonyos szempontból vagy látszólag haladó mítoszokat is, amelyek pedig kimondott demitizáló funkcióval keletkeztek, mint amilyen pl. a közösségi ideológia. Ezzel azt akarjuk mondani, hogy a közkeletű (valójában tendenciális) közösségi eszme, habár bizonyos szempontból a kritikai nézőpont előrehaladottabb, modern változatát képviseli, más szempontból a kritikai gondolkodást is béníthatja, olyan önérvényű „értékként” jelenhet meg, amely végletesen kiváltja a közlemény címzettjének érzelmi reakcióját, ez utóbbinak rendeli alá a kritikai nézőpontot, amelyik mindig a legfontosabb. Mind a két tendenciára bőségesen találunk példát a televíziós közlemények szférájában, ahol igen gyakoriak a „kollektív nézésre” szánt műsorok, amelyek mozgósítják a lakóhelyet, az iskolát, a tájat, felhasználják a játékot, a munkát stb. Félreértés ne essék: itt csak arra a lehetőségre utaltunk, hogy még a közösségiség ideológiája is lehet regresszív, t. i. arra a tényre gondoltunk, hogy esetenként homályba boríthatja az intellektuális nyelvi illetve kognitív ítélőképességet ahelyett, hogy az ítélőképesség feltételeként működnék. Egyébként *pontosan* ebben az értelemben a „tudomány mítosza” is létezik; ám nem létezhet (legfeljebb szavakban) a „megértés mítosza”.

Az utolsó megjegyzés: fenti jegyzeteinkkel semmiképpen sem akartuk túlbecsülni a nyelv szerepét a megismerésben (főleg az informatív-didaktikus típusú kommunikatív viszonyban), és semmiképpen sem akartuk tagadni vagy minimalizálni a nem-nyelvi, rejtett szemiotikai vagy közvetlenül műveleti-konkrét (Piaget) eljárások jelentőségét. *Az egyetlen hipotézis, amelyet fel kell állítani úgy szól, hogy a megismerés és a gondolkodás adekvát módon összekapcsolható az explicit, verbális diskurzussal, mégha ez az összekapcsolás a gyakorlatban nem is mutatkozik meg. Könnyen összekapcsolható anélkül, hogy szükség volna explicitálásának*

fáradtságos munkájára, amellyel valami új megismerés jönne létre. Egyébként köztudott, hogy az, amit „gondolkodásnak” nevezünk (amin a „belső nyelv” segítségével megvalósuló gondolkodás értendő; más szavakkal gondolkodás anélkül, hogy kommunikálnánk másokkal azt amit gondolunk), nincs összekapcsolva azzal, amit (szintén a szó szűkebb értelmében) „verbális nyelvnek” nevezünk (Vigotszkij). Mindazonáltal a tisztázott és világos gondolatok mindig könnyen megfogalmazhatók világos nyelven; maga a „belső nyelv” pedig (bármilyen is definíciója) nem volna lehetséges a megelőző nyelvi-társadalmi szakasz nélkül●

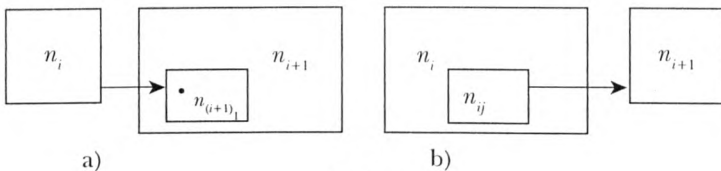
Józsa Péter fordítása

Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez*

3.2. Az „overlapping-probléma” tehát a homogén kód-koncepció elvetésével és a hierarchikusan rendeződő kódok koncepciójával oldható meg. Ebből egyenesen következik, hogy a szegmentálás is kódonként önállóan megoldandó feladat. Kérdés azonban – most csupán a szöveg-kódra korlátozódva –, hogy milyen eljárások állnak rendelkezésünkre a szegmentumok megállapításában.²⁹

A legegyszerűbb esetben vannak olyan elemek, amelyek tagolják a szöveget, és így a szövegen belül meghatározzák a szegmentumokat. Efféle funkciójú elemeket elsősorban a filmből ismerünk, mint pl. az elsötétedést vagy az ún. áttűnést (ebben folyamatos az átmenet a film egyik jelenetéből a másikba), az elhúzott panorámázás is betölthet „határoló” (interpunkciós) funkciót. Ezek azonban olyan elemek, amelyek ugyan a közvetlen (naív) szemlélőnek is nyilvánvaló értelműek, de igen gyakran idegennek érezzük egy vizuális szövegben.

Éppen ezért más kódokat is keresnek: ezek a határoláson kívül egyéb funkciót is ellátnak a szövegben. Jancsó pl. egy jelenetből úgy



5. ábra

vezet át egy másikba, azaz két szegmentumot úgy kapcsol össze, hogy a térbeli különbséget hangsúlyozza: a kamera elmegy az egyik helyről a másikra, és általa köti össze a kettőt, hogy az első jelenetből

* A tanulmány első részét a *Filmspirál* 13. száma közölte.

kiválaszt egy szereplőt, majd pedig a kamerájával a második helyszí-
nig követi. – A magyar animációs filmekben figyelhetjük meg az
alábbi kapcsolási (illetőleg tagolási) módot (5. ábra). Az ábrán a kap-
csoló elem két lehetséges változatát is bemutatjuk.

Az összekapcsolandó szegmentumok az n_i és az n_{i+1} . Mindkettő to-
vább bontható. Ezek közül a másodlagos (a) szegmentumok közül csak
a számunkra fontosat rajzoltuk ki. Az 5/a ábrán az n_{i+1} -nek, az 5/b
ábrán az n_i -nek alszegmentuma a kapcsolóelemként funkcionáló
elem. A kapcsolás mechanizmusának lényege az, hogy szintaktikai-
lag a saját szegmentumhoz tartozik, szemantikailag pedig a másik-
hoz. (Az 5/a változaton bemutatott szerint épül fel pl. a *Hajrá, moz-
dony!* című film, az 5/b szerint a *Párbaj*.)

Vilardebo *Kishanál* című „dokumentumfilmjében” (amely egy 3000
éves egyiptomi szoborról készült) megint más típusú határolási mó-
dot figyelhetünk meg. Ez lényegében egy, a filmben érvényes „sza-
bályrendszerként” fogalmazható meg:³⁰

$$\ast \text{ — } \ast \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} \left\{ \begin{array}{l} \text{kivilágítás} \\ \emptyset \end{array} \right\} \text{ — } \text{elsötétedés} \\ \left(\Gamma_{\text{int}} S_c \right)_i + \left\{ \begin{array}{l} \emptyset \\ \text{MP} \end{array} \right\} \text{ — } \left(\Gamma_{\text{int}} S_c \right)_i + \Gamma_{\text{poz}} E + \left\{ \begin{array}{l} \emptyset \\ \text{elsötétedés} \end{array} \right\} \end{array} \right\}$$

A második sor első tagjában a fakultatív zenei rész nyomatékosit
is, a második tagban a $\Gamma_{\text{poz}} E$ pedig a korábbiakban leírt kapcsolódó
funkciót teljesíti, de úgy, hogy a szemantika kizárásával szintaktika-
ilag kapcsol.

Nyilván nincs szükség az interpunkció bemutatásakor azoknak az
árnyalatnyi különbségeknek ismertetésére, amelyek az egyes meg-
oldások között fönnállnak.³¹

3.3.1. Szempontunkból sokkal fontosabb az a tény, hogy az inter-
punkció általában fakultatív a vizuális szövegekben. Ott is, ahol van-
nak ilyen elemek. A film esetében az ún. *elbeszélés logikájára* szokás
hivatkozni annak magyarázataként, hogy miért nincs kötelezően
ezekre az elemekre szükség.³² Mit jelent azonban az „elbeszélés logi-
kája”? Különösen olyan esetekben, amikor nyilvánvalóan nincs el-
beszélésről szó, pl. egy fotó esetében, és interpunkció sincs? Nyil-

vánvalóan itt egy sokkal általánosabb problémáról van szó. Ez pedig az ún. *preszuppozíciók* kérdése.

Egy-egy szegmentum szemantikájában két „réteget” különböztünk meg. Az egyiket leginkább talán *állított*nak (esetleg alapnak) nevezhetnénk, s lényegében a korábban bemutatott kódok segítségével dekódolhatjuk ezt, vagyis ez az a rétege a szegmentumok jelentésének, amelyet a kódok ismeretéből tudunk. Ahhoz azonban, hogy a szegmentumnak (és így állított jelentésének) funkciója is legyen a szövegben, hozzá kell – az esetek többségében, ha nem éppen mindig – egy vagy több ún. *feltételezett* jelentést (preszuppozíciót) is kapcsolnunk, amelyet az állított jelentéssel ellentétben nem a kód ismeretéből, hanem a „világ”, a „kultúra” ismeretéből tudunk.³³ E pillanatban nincs szándékunkban részletesen kidolgozni a vizuális szövegek preszuppozíciós problémáit, mindössze utalnánk arra, hogy – természetesen nem így nevezve – az eizensteini montázselméletnek ez a kulcsfogalma, hiszen ott mindig arról van szó, hogy két képsor egymás után vágva valami harmadikat (általában hozzáteszik: egy elvontabbat a képsorok értelménél, vagy fogalmibb szintűt) jelent.³⁴ Jó példa erre az ismert Kulesov kísérlet. Egyetlen konkrét példával világítjuk meg itt a preszuppozíciók kérdését:

I. *beállítás*: egy idős asszony fekszik az ágyban, láthatóan igen legyengült állapotban, és néhány szót vált egy fiatalemberrel, akiről tudjuk, hogy a fia.

II. *beállítás*: egy templomban mise folyik, és három egymás mellett álló alakot láthatunk hátulról, akik közül az egyik a I. beállításbeli fiatalember.

Lényegében a leírtak a két beállítás állított jelentését igyekeztek verbalizálni. Ahhoz azonban, hogy a két beállításból álló képsort is értsük, egy preszuppozícióra is szükség van: az idős asszony meghalt. Ez azonban nem állított, hanem feltételezett jelentés, amely nélkül azonban nem tudunk következtetni arra, hogy mit ábrázol a képsor.³⁵

Nyilvánvaló, hogy a preszuppozíciók elméletének kidolgozása (amely természetesen nem korlátozódna a szekvenciák preszuppozícióinak vizsgálatára, mert a kép és a képelemek szemantikájában

ugyanígy feltárhatók) egy sereg aktuális elméleti kérdésre választ adna. Tulajdonságaik mélyebb ismerete hozzásegítene a kommunikáció hatékonyságának emeléséhez, hiszen pl. világos képet alkothatnánk arról, hogy mikor milyen ismeretek tekinthetők tudottnak, magyarázatra nem szorulónak egy-egy filmben. Valószínűleg pontosabban meg tudnánk mondani milyen nem lehet egy iniciális szegmentum és így tovább.

3.3.2. A preszuppozíciók lényegében kapcsolatot teremtenek az egyes szegmentumok között, vagy kissé pontosabban fogalmazva: lehetővé teszik, hogy egymással kapcsolatban állóként interpretáljuk a szegmentumokat. Lényeges tulajdonsága ennek a módnak, hogy a szemantikán belül marad, és – valószínűleg – nincs szintaktikai következménye. Vagyis a preszuppozíció nem determinálja a szegmentumok szintaktikai szerkezetét.

A szegmentumok közötti relációk kódolásának egy másik eszköze a *szegmentum-rend*, amely szintaktikai kód, de különböző szemantikai feltételek megtartásával szemantikai relációt kódol. Belátható, hogy csak olyan szövegek esetében lehet sorrenddel kódolni, amelyekben a szegmentumok „olvasása” kötött. Nincs mód pl. egy fotóban előírni a fotó egyes elemeinek egymást követő befogadását.³⁶ Automatikusán teljesül azonban az a feltétel azoknál a fotósorozatoknál, amelyben a szerző megadja a sorrendet, vagy a filmben (jó példája ennek az ún. párhuzamos montázs, amely különböző helyszínt, de időbeli szinkronitást kódol). Általában tehát azokban a szövegekben, amelyeknek idődimenziójuk van, pontosabban szekvenciális szerkezetűek.

3.4. Az előbbieken bevezetett interpunkció (határoló-, illetve kapcsolóelem) és a szegmentum-rend szintaktikai relációkat definiál a szegmentumok között. Ugyanakkor ezek a szintaktikai relációk és a preszuppozíciók a szegmentumok közötti szemantikai relációt is definiálják, természetesen a szegmentumok állított jelentésével összhangban. Animációs filmeket elemezve implikatív, konjunktív és

diszkonjunktív relációkat figyelhettünk meg.³⁷ A *Bohócok* című Fellini filmben negációt is találtunk.³⁸

Általános nyelvészeti szempontból azonban talán érdekesebb a topic-comment jelenség.³⁹ Két példát mutatok be. Az első Vilardebo: *Kiskanál* című filmjének elemzéséből való. Az elemzés egyik célja az volt, hogy megmagyarázza a film teljes szövegszerkezetét.⁴⁰ A film 50 beállítást tartalmaz (6. ábra), amely hét szöveg-szegmentumba szerveződik (Minden szöveg-szegmentum további alszegmentumokra bontható.) A T_1 bevezetésre (I – amelyet a narrátor hangja képvisel –: *Egy múzeum jolyosója néha egy szeretett arc képmásához vezet. A művészi alkotásokkal úgy vagyunk, mint az élőlényekkel, nem tudjuk biztosan mi fűz hozzájuk, mégsem tudjuk levenni a szemünket róluk. És hogy ez a pillantás egy másodpercig tart vagy évekig? ... A szépség fittyet hány az időnek.*) felel a film (C_1 : II–VII), amely tovább bomlik T_2 befejezésre (VII) és a C_2 -re: ez most már a ténylegesen új (II–VI). T_6 rögzíti a múzeum tényét, amelyre ráfelel a C_6 , az a műalkotás, a kiskanál, amelyet kiemelünk belőle. Ez a kiskanál (T_5) azonban nem egy közönséges műtárgy, hanem valami módon egy eleven nő (C_5), aki elevenességét bizonyítva úszik (20–22), sőt nemére jellemzően: öltözködik (23–25), három „ruhát” próbál, ugyanis a múzeumi szobrocska habitusa, ruhája a tárló (környezet), amelyben él. Ezt a múzeumban élő műtárgyat, ezt az eleven nőt (T_4) azonban megtépzta az idő, testén számtalan sérülés nyoma látható (C_4) de arcának varázsa mégis töretlen (C_3).⁴¹

Másik példa egy karikatúra,⁴² amelyet intuíciónk szerint szellemesnek tartunk: fölfedezzük benne azt a szemantikai inkongruenciát, amely a poént hordozza. A karikatúra inkongruens eleme a törpe, mert állított szemantikája – a giccs jelleg miatt – [– MŰVÉSZET] jeggyel írható le, míg a műzsa preszuppozíciója a [+ MŰVÉSZET] jegy. S noha a giccs és a műzsa kizárják egymást, az azonos tematikus mező miatt az azonosság is jelen van. A poén forrása tehát az a felismerés, hogy a törpe a karikatúra által exponált szemantikai összefüggésbe bizonyos szempontból beleillik, egy másik kritérium alapján viszont nem. Ennek megjegyzésére viszont szükség van a karikatúra T–C elemzéséhez.⁴³

$$K \begin{cases} T = \mathcal{L}(a \text{ [FESTŐ, MŰVÉSZET]} b \text{ [+MŰVÉSZET]}) \\ C = \mathcal{L}(a' \text{ [FESTŐ, MŰVÉSZET]} b' \text{ [-MŰVÉSZET]}) \end{cases}$$

A topic lenne tehát a kiinduló szemantikai összefüggés, a comment pedig az ettől való eltérés, az inkongruencia, vagyis a topichoz képest új információ. Ezt a mély szerkezetet transzformációs szabályok a következő szerkezetbe alakítják át:

$$K - \mathcal{L}(a \text{ [festő, művész]} b \begin{bmatrix} + \text{MŰVÉSZET} \\ - \text{MŰVÉSZET} \end{bmatrix})$$

Egyúttal az is látható, hogy a felszíni szerkezetben a topic, illetőleg a comment szinte teljesen egymásba olvadnak (természetesen ez nem szükségszerű).

3.5. Ezen a ponton visszakanyarodhatunk a szegmentum problémájához. Láttuk, hogy a vizuális szövegekben a szegmentumokat határoló, illetőleg összekapcsoló elemek noha lehetnek csak „grammatikai” funkciójúak (ún. syncategorameticusok) is, egyre inkább olyan elemek látják el ezt a funkciót, amelyeknek egyéb funkcióik is vannak a szövegben. Más szempontból ez azt is jelenti, hogy a grammatikai funkciók (syncategorameticusok) kontextustól független (context-free) elemek helyett egyre inkább kontextusra érzékeny (context-sensitive) elemekkel vannak megvalósítva.

Láttuk továbbá azt is, hogy a vizuális szöveg szegmentuma bizonyos körülmények között nem állítható elő szegmentálással, vagyis a jelölő „fizikailag is érvényes felosztásával”, amely nem azonos az ún. „overlapping-problémával”, hanem az ún. analóg (folytonos), illetőleg digitális (diszkrét) jelölők (szegmentumok) kérdését veti fel. Egy beállítást a filmben diszkrét szegmentumnak tekinthetünk, míg a beállításon belül folytonos szegmentumok vannak (bár található ott is diszkrét), a nyelvben a szavak, a mondatok diszkrét szegmentumok, a hangsúly, a hanglejtés stb. folytonos.¹⁴ Vizuális szövegekben ezért sokkal inkább egy általánosabb elemzés útján állítjuk elő azokat a „szegmentumokat”, amelyekből a szöveg épül, semmint a szokásos szegmentálással. Ez az elemzés lényegében kategóriák hozzárendelését jelenti szegmentálható egységekhez. Maguk a ka-

tegoriák vagy „megkülönböztető jegyek”, vagy „szemantikai jegyek” a legkülönbözőbbek lehetnek a *topic* és a *comment* jegyeiktől olyanokig, mint a *hely* és az *idő* stb. Rendszerükről ma még alig mondhatunk valamit, de az valószínű, hogy ezek az ún. *mélyszerkezet*be lesznek majd elrendezhetők, a terminusnak fillmore-i értelmében, amelyek mintegy magyarázzák a felszínt, a látványt.⁴⁵ A Fillmore-féle mély szerkezet koncepció ugyanis valóban alkalmasnak látszik arra, hogy univerzális kerete legyen a közlemények szerkezetének, mint-hogy az emberi cselekvést általánosan jellemző kategóriák vannak beépítve.

Autonóm szegmentumnak vagy nagyszegmentumnak⁴⁶ végeredményben azt a legnagyobb kontinuumot nevezzük, amelyben a szövegsemantikai jegyek közül *legalább egy* állandó, míg a szövegsegmentum „alsó határát” (legkisebb alszegmentum) azáltal definiálhatjuk, hogy legfeljebb egy jegy változik meg benne.⁴⁷

3.6. Végül még egy problémát érdemes kissé részletesebben exponálnunk, a sokat vizsgált elbeszélés/leírás kérdést. Szeretnénk azonban hangsúlyozni, hogy itt – különösen – csak vizuális szövegekre érvényesen fogalmazunk. Úgy látszik ugyanis, hogy pl. nyelvi-szövegekben az elbeszélés és a leírás problémáinak megoldása sokban eltér ettől. Maga a probléma azonban szemiotikai szintű.⁴⁸

A probléma az ún. referenciális funkcióval kapcsolatban tárgyalható, ezen belül is a legfontosabb jegy a jelölt „t” időbelisége. A pontosabb definíció helyett néhány szinonímát adunk t-re:

+ t = szukcesszív (pl. esemény, folyamat)

- t = egyidejű, szimultán (állapot, tárgy, statikus szituáció stb.)

Ugyanezzel a jeggyel jellemezhető a közlemény (pontosabban itt csupán a jelölő releváns, tehát maga a közlemény fizikai hordozója):

+ t = film, képsorozat

- t = (egyedi) kép: fotó, festmény stb.

Ebből négy lehetőség adódik:

jelölő	jelölt	
+ t	- t	leírás
- t	- t	
+ t	+ t	elbeszélés
- t	+ t	

Ez a táblázat megadja a narráció és a vele összekapcsolt leírás fogalmának „definícióját”, a két fogalom összefüggését és különbségét. A definícióban azonban nem szerepel egy nagyon fontos és szokásos mozzanat, a jelen/múlt kérdés (a jövőről nem is szokás beszélni, pedig legalább ugyanannyira jogos volna, pl. sok science-fiction okán). Véleményünk szerint ugyanis egy múltbeli jelölt is leírható és egy jelenben folyó esemény is elbeszélhető (pl. egy tv adásban), ti. a szokásos megfeleltetés:

$$\begin{aligned} \text{leírás} &= \text{jelenben és térben} \\ \text{elbeszélés} &= \text{múlt.}^{49} \end{aligned}$$

Azt gondolom, hogy ezek speciális eszközöket igényelnek ugyan, de nem érintik az alapvető viszonyt.

A táblázat negyedik soráról érdemes azonban megjegyezni, hogy itt most nem részletezhető problémákat vet fel. Lényegileg ide tartozna pl. az olyan fénykép, amely ún. elmozdulással ábrázolja a mozgást (+ t a jelölőben), vagy festészeti példára utalva: az a képtípus, amelyikben egyetlen vászonra több „jelenet” festettek, mint pl. Brueghel *Vadászat*. Kétséges azonban, hogy ez valódi narráció-e!

Itt lényegében arról van szó, hogy az elbeszélő idő, a történet ideje (jelölt) hogy transzformálódik (kódolódik!) az elbeszélés idejében (jelölő). Ez a probléma, az idő ábrázolása mindig is fontos kérdés volt (mint ezt a klasszikus filmdramaturgia is bizonyítja), de újabban még inkább az, hiszen a francia új hullámmal érkezett rendezők közül nem egy kísérletezik állandóan az ún. fizikai időn túl az ún. pszichológiai idő, az ún. időtartam ábrázolásával.⁵⁰

Mindebből következik talán, hogy az általánosan elfogadott nézettől eltérően a narrációt vagy a deskripciót nem tartjuk önálló

kódnak, csupán egy-egy szerkezet típusnak a szöveg-kódon belül, a szöveg-kód alkódjainak, amelyek a szöveg-kód eszközeit sajátos konfigurációban mozgatják.

4.1. A szövegszerkezet típusok (amelyek nyilvánvalóan nem korlátozódnak a narrációra és a leírásra), általában a szöveg-kód különböző alkódjai, azonban még nem elégségesek a vizuális szövegek valamennyi felszíni formájának megmagyarázásához. Az eddigiekben, még ha utalunk is konkrét példákra, az illusztrált eszközök nem volnának alkalmasak a jelenségek teljes magyarázatára, vagyis az egyes *diskurzus-típusok* magyarázatára.⁵¹

A korábbi szövegvizsgálatokban csupán a szövegre koncentrálni igyekeztem néhány sajátosságra felhívni a figyelmet: ezek szintaktikai és szemantikai problémák voltak. A diskurzus típusainak vizsgálata azonban csak pragmatikai keretben, pontosabban a pragmatikai aspektus bekapcsolásával együtt végezhető el. Vagyis a diskurzus típusok jellemzésében az *alkalmazott kódokon* és a *szövegszerkezet típusokon* kívül minősítő jegyeknek kell tekintenünk a szöveg elsődleges funkcióját és a kommunikációs szituáció egyéb elemeit, illetőleg a velük kapcsolatos funkciókat, valamint a kommunikáció idejét és helyét is.⁵²

Néhány példa e szempontok tipológizáló erejére:

a szöveg elsődleges funkciójának szempontjából különbözik pl. egy formatervezett iparcikk, munkaeszköz és egy plasztikai (képzőművészeti) alkotás;

a téma (topic) szempontjából különbözik pl. egy western és bűnügyi (detektív) film;

kódok: a fotó és a karikatúra különbségeinek egyik forrása az alkalmazott kódokban van;

szövegszerkezet: a fotó és a fotósorozat műfaji különbségei ezen a szinten ragadhatók meg;

feladó (illetőleg emotív funkció): itt külön meg kell emlékeznünk egy igen fontos problémáról, a szövegvizsgálatokkal összekapcsolt ún. nézőpont („point of view”) kérdésről. A leírás/elbeszélés problémája hagyományosan össze van ezzel kapcsolva. Milyen viszonyban

áll az elbeszelt cselekménnyel az elbeszélő, az alkotó (feladó), milyen állásfoglalása van, milyen torzító, eszményítő, ferdítő stb. hatással van/lehet az elbeszélő az általa beszélt cselekményre és általa a befogadóra (a nézőre). Lukács György két „pozíciót” említ: a megfigyelést és vele szemben a beleélést.⁵³ Leegyszerűsítve, de a lényegret nem eltorzítva a következő azonosítást adja:

leírás = megfigyelés
elbeszélés = beleélés.

Kétségtől ezek korreálnak egymással, de észre kell vennünk, hogy különböző dolgokról van szó. A feladó a jelölthöz való viszonyát nem a referenciális funkcióval, hanem az ún. emotív és kisebb részben a konatív funkcióval kapcsolatban fejti ki. Vagyis a szemiotikai (kommunikációs) analízis az elbeszélés/leírás problémájában a jelölt időbeliségével kapcsolatos és a feladó–jelölt viszonytal kapcsolatos ábrázolási módokat megkülönbözteti annak megjegyzésével, hogy nem zárjuk ki (sőt külön vizsgálatra érdemesek tartjuk!) korrelációjukat, korrelációjuk gyakoriságát, fokozatait stb. Meg kell azonban azt is jegyeznünk, hogy a leírás/elbeszélés problémájában nem szokás ezt a referenciális–emotív funkció szétválását elvégezni. Ezért mondható ki olyan tétel,⁵⁴ hogy az ábrázolás narratív vagy deskriptív módja a feladó szándékán múlik egyedül. Itt tehát valóban a referenciális funkció vonatkozásában hangzik el egy kijelentés, de csak az emotív funkció vonatkozásában érvényes:

címzett (illetőleg konatív funkció): ebből a szempontból különbözik egy reklámfilm és egy gyermekfilm vagy egy ún. művészfilm és egy ún. közönségfilm;

csatorna (illetőleg fatikus funkció): itt kell megkülönböztetni a filmet mint műnemet a tv-től mint műnemtől;

poétikai (illetőleg referenciális funkcióban) különbözik egymástól a dokumentumfilm egy művészfilmtől (ez egyúttal arra is utal, hogy a kódokon belül a választott szubkódnak is jelentősége van a diskurzus típusának kialakításában);

a kommunikáció időpontjával összefüggésben ragadhatók meg a stílusok abban az értelemben hogy egy-egy jegykonfigurációnak egy-

egy meghatározott időről időre más a valószínűsége, pl. más konfigurációt szorgalmaztak a fotón belül 50 éve mint 10 éve (természetesen vannak a konkrét példával kapcsolatban más különbségek is); *a kommunikáció helye* is meghatározó tényező, amellyel leírható pl. a keleti ortodox és a kínai ikonográfia közötti különbség, egy klasszikus angol és egy francia kert különbsége.

Természetesen az egyes jegyekkel összefüggő paraméterváltozások távokról sem függetlenek egymástól, különlegesen sokszoros összefüggés a *hely* és az *idő* pont között. Nyilvánvaló, hogy egyrészt a stílus, másrészt a műfaj nem választható el a konkrét történeti-társadalmi folyamatoktól. Ennek vizsgálata azonban más kérdés, ami a szövegelmélettel közvetlenül összefügg az egyrészt a kód(ok)hoz, illetőleg a szöveghez való viszonyában, másrészt pedig abban ragadható meg, hogy miképpen operacionalizálódik ez a különböző lehetőségek „terében”.

Ebből a szempontból a stílus, illetőleg a diskurzus-típus egy-egy jellegzetes konfiguráció, amely mellett alighanem valamennyi másik lehetséges konfiguráció is megtalálható, éppen csak szignifikánsan alacsonyabb valószínűséggel.

4.2. Végül egy példán igyekszem megvilágítani, hogy szerencsés esetben szinte nyomon követhetjük egy diskurzus-típus kialakulását éppen azáltal, hogy az operacionalizálás változásait figyeljük. Megvizsgáltuk a magyar animációs filmek szövegszerkezetének típusait, 1950 és 1970 között, és nagyon világosan megfigyelhető periodizációt találtunk:

1951–58 „*klasszikus ötös*”: öt autonóm szegmentumból áll, amelyek között az implikatív kapcsolaton kívül meghatározott funkcionális viszony van. Ezt a klasszikus dramaturgiából ismerjük: expozíció, bonyodalom, a cselekmény kibontakozása, tetőpont, megoldás.

1960–65 „*klasszikus hármás*”: a három autonóm szegmentum között az implikáción kívül van egy funkcionális viszony is: a II. tagadja az I-t, a III. pedig a II-t. A szerkezet típus erősen emlékeztet a tézis-antitézis-szintézis hármasságra

1965–„*lavina*”: a szegmentumok között egy jellegzetes kapcsoló mechanizmus teremt kapcsolatot, pl. az *Öt perc gyilkosság* című film-ben az egyik szegmentumban bemutatott gyilkosság merénlője a következő áldozata.

1968–„*implikatív*”: az egyes szegmentumok között *csak* implikatív reláció van.

E pillanatban nincs jelentősége a részleteknek és a pontosabb osztályozásnak,⁵⁵ csupán annak a világos tendenciának, amely a szerkezeti kötöttségektől való fokozatos megszabadulásban ragadható meg, vagy más szavakkal az animációs film sajátos szerkezetípusának felszínre törésében. Érdeemes felfigyelni a fokozatosságra is: a klasszikus hármas ugyanis kétségtől kevesebb kötöttséget jelent a klasszikus ötösnél, ugyanakkor 1975-től a választott szerkezetek szintjén is megjelenik a polarizálódás.

Aligha kell különösen hangsúlyoznom, hogy e tanulmány legfeljebb csak vázolhatott néhány problémát, de távolról sem a manapság már elérhető teljességgel vagy rendszerességgel, márcsak azért sem, mert ma még igen-igen képlékeny a „szövegelmélet”, s aligha volna jó stratégia a feszes elméletépítés és -bemutatás. Remélem azonban, hogy a nem-vizuális kérdésekkel foglalkozó olvasó előtt is feldereng egy fontosságát tekintve nehezen túlértékelhető terület, amelynek „érdemi” vizsgálata még igencsak gyermekcipőben jár, pl. a nyelvről való ismereteinkhez képest●

IRODALOM

- Aprà, A.– Martelli, L., Premesse sintagmatiche ad un analisi di „Viaggio in Italia di Rosellini”: *Cinema e Film* 2.198–207 (1967).
- Arnheim, R.: *Art and Visual Perception* (London, 1954).
- Bach, E.– Harms, R. T. (szerk.): *Universals in Linguistic Theory* (New York, 1968).
- Barthes, R.: *S/Z* (Párizs, 1970)
- Bíró Yvette: *A film formanyelve* (Bp. 1964).
- Black, M., Presupposition and Implication: *Models and Metaphors* (Ithaca, 1962), 48–63.
- Dahl, O.: *Topic and Comment. A Study in Russian and General Transformational Grammar* (Göteborg, 1969).
- Dezső L.: *Bevezetés a mondattan tipológiáiba* (Bp., 1972).
- Droste, F. G., Presupposition, truth and grammaticality: *Communication and Cognition* 6/2. 2.25–36 (1973)

- Eco, U.: *La struttura assente* (Milano, 1968).
- Eizenstein, S.: *Film forma – Film tartalom* (Bp., 1957).
- Fillmore, C.: The case for case: *Universals in Linguistic Theory* (New York, 1968, szerk. E. Reach – R. T. Harms) 1–88.
- Gombrich, E. H.: *Művészet és illúzió* (Bp., 1973).
- Gregory, R. L.: *Az értelmes szem* (Bp., 1973).
- Habermans, J. On Systematically distorted communication I; Towards a Theory of Communicative Competence II: *Inquiry* 13. 205–218, 360–375 (1969)
- Hankiss, E. Megismerés és értékelés: *Válóság* 1974, 1, 25–36.
- Heath, S. (szerk.): *Signs of the times (Introductory Readings in Textual Semiotics)* (London, 1971).
- Heath, S., Metz's Semiology: A Short Glossary: *Screen* 14. 1–2, 214–226 (1973).
- Hoppál Mihály, Gesztus-kommunikáció: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok* 8. 71–84 (1972)
- Horányi Özséb: *Jelek a filmben* (Kézirat, 1970) *Filmspirál*, n° 8, 9, 10. (A szerk.)
- Horányi Özséb, A fotókódokról: *Fotóművészet* 4, 14–20 (1972)
- Horányi Özséb, Megfigyelések a filmfordítás elméletéhez: *A novellaelemzés új módszerei* (Bp., 1972, szerk. Hankiss E.)
- Horányi Özséb, Mi az információ?: *Természet Világa* 104 4, 146–152. (1973a).
- Horányi Özséb, Vizuális szemiotikai rendszerek (Beszámoló egy ankétról): *Fotóművészet* 3. 44–50 (1973b).
- Horányi Özséb – Kelemen Tibor – Mikó Imre – Vári Antal: *Animációs filmek szövegszerkezetei* (Kézirat 1973)
- Horányi Özséb, Megfigyelések irodalmi és filmalkotások kontrasztív vizsgálatához: *Jeletésztan és stilsztika* (Bp., 1974, szerk. Imre Samu – Szathmári István – Szűcs László).
- Ivanov, V. V., A filmmelv funkciói és kategóriái: *A mozgókép szemiotikája* Bp., 1974, (szerk. Hoppál Mihály – Szeklű András) 53–72.
- Jakobson, R., Nyelvészet és poétika: *Hang-Jel-Vers* (Bp., 1972, szerk. Fónagy Iván – Szépe György) 229–276.
- Kapir, A.: *Könyvtervezés – könyvművészet* (Bp., 1971).
- Kristeva, J., Problèmes de la structuration du texte: *Théorie d'ensemble* (Párizs, 1968.)
- Lindekens, R.: *Sémiotique de l'image: analyse des caractères typographiques* (Urbino, 1971).
- Lotman, J.: *Szöveg – Modell – Típus* (Bp., 1973, szerk. Hoppál Mihály)
- Mérei Ferenc, Nyomozás vagy azonosulás – Ritus: *Filmkultúra* 4. 29–37 (1970.)
- Metz, Ch.: *Essais sur la Signification au Cinéma, I.* Párizs (1968).
- Metz, Ch.: A kép – túl az analógián: *Filmkultúra* 1. 76–81 (1971a).
- Metz, Ch.: *Langage et cinéma* (Párizs, 1971).
- Metz, Ch., Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse: *Cahiers du Cinéma* 234–235, 67–78 (1971b)
- Morgan, J. L., On the treatment of the presupposition in transformational grammar: *Papers 5th Reg. Meeting Chicago L. S.* (1969).
- Morris C., Signs, Language and Behavior: *Writings on the General Theory of Signs* (Hága, 1972)
- Pelc, J., On the Concept of Narration: *Semiotica* 1. 1–19 (19169)

- Petőfi S. J. – Franck, D (szerk.): *Präsuppositionen in Philosophie und Linguistik* (Frankfurt/M., 1973).
- Pike, K. L.: *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (Hága 1967).
- Poyatos, E.: *Cross-Cultural Study of Paralinguistic „Alternants” in Face to Face Interaction* (preprint, 1973).
- Prieto, L. J.: *Messages et signaux*. (Párizs, 1966).
- Pryluck, C., *A mozgókép mint szimbólumrendszer: A mozgókép szemiotikája* (Bp., 1974, szerk. Hoppál Mihály – Szekfü András).
- Radics Vilmos, Szemelvények külföldi képeslapok néhány évi tördelési és tipográfiai anyagából: *Magyar Grafika* 12. 9–24 (1968).
- Rusch, J.: *Semiotic Approaches to Human Relations* (Hága, 1972).
- Russell, B., Mr. Strawson on referring: *Mind* 64 (1957).
- Schapiro, M., On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs: *Semiotica* 3. 223–242 (1969).
- Sebeok, T., Kódolás a jelező viselkedés fejlődésében: *Nyelvtudományi Közlemények* 66. 285–303 (1969)
- Strawson, P. F., On referring: *Mind* 59 (1950)
- Strawson, P. F.: *Introduction to logical theory* (London, 1966).
- Szilágyi Gábor, A tagolás jelölése a filmen: *Fotóművészet* 3, 25–31 (1972).
- Vass Károly: *A kézírás vizsgálata* (Bp., 1973).
- Verón, E., L’analogique et le contigu (Note sur les codes non digitaux): *Communications* 15. 52–69 (1970).
- Voigt Vilmos, A novellák felépítésének elemzése: *Alföld* 21/6. 39–48 (1970).
- Voigt Vilmos, A műfajhierarchia és a trszukturális elemzés kommunikációelméleti megközelítése: *Filológiai Közöny* 1–2 103–119 (1971).
- Watzlawik, P – Beavin, J. H. – Jackson, Don D.: *Pragmatics of Human Communications (A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes)* London, 1968)
- Weimann, R.: *Az „Új Kritika”* (Bp., 1965).
- Wilden, A., Analog and Digital Communication: On the Relationship between Negations, Signification, and Emergence of Discrete Element: *Semiotica* 6. 50–82 (1972).
- Worth, S., Filmszemiotikai problémák: *A mozgókép szemiotikája* (Bp., 1974, szerk. Hoppál Mihály – Szekfü András).

Jegyzetek

- 29 Az első probléma valójában magának a vizuális szövegnek elkülönítése (szegmentálása) a „nem-szövegtől”. Vagyis a vizuális szöveg kiemelése környezetéből. A szöveg és a „nem-szöveg” elkülönítése nyilvánvalóan a kódok segítségével végezhető el. Az esetek egy jelentős részében azonban külön *határjelek* is segítik ezt, pl. a keret a festmény esetében (vö. Schapiro 1969.) vagy a kirakat a kommunikatív funkcióval felruházott nem-kommunikatív funkciójú tárgyakkal kapcsolatban. – Egyes esetekben a kommunikátor szándéka a szöveg és a nem-szöveg határát igyekszik elhomályosítani, pl. amikor egy fotót „visszahelyeznek” eredeti környezetébe, oda ahonnan a „látványt” az expozíció kiemelte.

- 30 |—| jelöli a szegmentumot, * a határoló elemet, {.....} az alternatívan választható sorokat, mint megoldásokat, + a felsorolást, Ø a hiányt, S_c a szegmentum egyik elemét, amely oppozícióban áll az E-vel mint kontextusával, MP a szöveg zenei részét, T pedig az ún. transzformációt, a T_{totl} egész → → rész transzformációt: a teljes szobor helyett ennek csak egy részletét, a T_{poz} pedig a kamera-állást.
- 31 Vö. Metz 1971, Szilágyi 1972.
- 32 Általában (történeti) tendencia, hogy ezek az elemek legalábbis a közvetlen felszínről egyre inkább eltűnnek.
- 33 A problémakörrel, az állított és a feltételezett jelentés funkciójáról a közlésben vö. Black 1962, Droste 1973, Fillmore 1969, Morgn 1969, Russel 1957, illetőleg egy összefoglaló szemelvénygyűjtemény: Petőfi 1973. – Tudomásom szerint a preszuppozíciók kérdését vizuális közegben nem vizsgálták, illetőleg Pryluck (1973) „kikövetkeztetett jelentés” fogalma súrolja ezt a kérdést. *Expressis verbis* ő sem beszél azonban róla.
- 34 Eizenstein 1957.
- 35 A példa Bresson *Zsebtalvaj* című filmjéből való.
- 36 Nagyon hasonlók ehhez az ún. „dobozregény” által felvetett problémák – szigorúan ebből a szempontból, hiszen általában nem állíthatjuk, hogy pl. a fotó szemantikailag nyitott, mint a dobozregény.
- 37 Horányi 1973a.
- 38 Horányi 1973c – noha a negáció legfeljebb csak egyváltozós relációként kezelhető, itt mégis kétváltozósnak kezeltük, mert egy n_i és n_{i+1} szegmentumokat összekapcsoló preszuppozícióban valósult meg, vagyis kontextuálisan.
- 39 A T–C és az előbb bevezetett relációk kapcsolatáról vö. Dahl 1969.
- 40 A film elsődlegesen semmi egyebet nem céloz meg, mint egy múzeumi műtárgynak bemutatását, de ez a képi és zenei anyagában (Beethoven: F-dúr Vonósnyégyes No. 1. II. tétel) egyaránt meditatív film valójában mérőföldekkel tágabb léptékben mozog: egy mosoly titkát kutatja, a szépség örökkévalóságát feszegeti. Nincs módunkban azonban itt közölni a film teljes leírását, amely alapja a bemutatandó elemzésnek, ehhez vö. Horányi 1970. *Filmspirál*, n° 8, 9, 10. (A szerk.)
- 41 A film zenei anyaga szonáta formában van megírva. Ez a nagyon szigorúan fölépített szerkezet szinte mindenütt párhuzamos a képpel és nem értelmezi azt. A vizuális anyag interpretációja önmagán belül elvégezhető, a zenei anyag legfeljebb igazolja a képi szerkezetet.
- 42 A *Ludas Matyi* című hetilap „Ragasszunk karikatúrát” című pályázatára beérkezett mű. Az anyag részletes feldolgozását lásd Horányi 1973b.
- 43 a = hosszúhajú, b' = törpe, az a és b szegmentumokat összekapcsoló szintaktikai szabályok, [] között soroljuk föl a releváns szemantikai jegyeket.
- 44 Az analóg/digitális problémához vö. Metz 1970, Morris 1946: 271 pp., 281 pp. Ruesch 1972, Sebeok 1962, Watzlawick 1968, Wilden 1972, Horányi 1970.
- 45 Fillmore 1968.
- 46 Metznél (1968) „nagy-szintagma”.

- 47 A problémának jelentős és közismert irodalma van, egyetlen magyar utalást ebből: Voigt 1970. A filmre vonatkoztatva Aprà 1967, Horányi 1970.
- 48 A problémát animációs filmek elemzésével kapcsolatban vizsgáltuk meg: Horányi 1973a.
- 49 Metz 1968, 147.
- 50 Bíró 1964, Ivanov 1971.
- 51 Itt most tudatosan kerülöm a *műnem* vagy a *műfaj* megjelölést, noha pontosan ezekkel szinoním értelemben kívánom használni a *discours* terminust. Csakhogy a vizuális szövegek között vannak olyanok is, pl. egy belső tér vagy egy tervrajz, amelyek a szó szokásos értelmében nem alkotnak műnemet. Ezért a semlegesebb, magyarosított *diskurzus* terminust – a nemzetközi terminológiával is egyezésben – alkalmasabbnak találok a műnemnél (vagy műfajnál).
- 52 A típológia metodikájára vonatkozóan vö. Voigt 1971.
- 53 Vö. Horányi 1973a.
- 54 Vö. Metz 1968 magyarul is, Hoppál 1974, 84.
- 55 Vö. Horányi 1973a.

A film filozófiája

ESZTÉTIKAI ÉS METAFIZIKAI ALAPJAI*

ELŐSZÓ

Ebben az évben ünnepeljük a film harmincéves jubileumát. Még ma is fejlődésének elején állunk, amely fejlődés folyamata és hatósugara éppoly beláthatatlan, mint amikor az első élőkép felvillant a fehér falon. És a korlátlan lehetőségek országának fővárosából már az a hír érkezett, hogy feltaláltak egy olyan készüléket, amely Hertz hullámok segítségével eddig nyolc kilométerre teszi lehetővé a képátvitelt! Ugyan a képvisszaadás még az 1895-ös, első kinematografikus kísérletekre emlékeztet, mégis megtalálták azt az utat, amely csupán elképzelés volt abban az időben, amikor Bernhard Kellermann leírt egy ilyen készüléket *Az alagút* című regényében.

Két ok késztetett e könyv megírására. Először is érdeklődésem a film problémája iránt, valamint az a törekvés, hogy bebizonyítsam: ez a rendkívül sajátos és érdekes korjelenség, amelyet még ma is sokan elutasítanak a művelt rétegekben, elég értékes ahhoz, hogy a sötétségben mozgó, fény alkotta sajátos művészetet tudományosan kutassuk és elhelyezzük a művészetek sorában.

Tisztán külsőlegesen már nem lehet eltekinteni a film lététől. Minden nagyobb város esti képéhez tartozik a mozi, amely nagy fényreklámmal csalogatja be látogatóit.

Örülnék, ha ezzel a könyvvel, amelynek alaptémáját először lipcsei disszertációmban tárgyaltam 1922-ben Dr. Hans Driesch professzor úrnál és Dr. Johannes Volkert titkos tanácsos úrnál, legalább annyit tudnék adni annak, akinek örömet okoz, hogy egyáltalán foglalkozzon a film kérdéseivel; hogy a látott filmben már ne csak az

* *Philosophie des Films*, Verlag von Felix Meiner, Lipcse 1926. (Verlag Hans Rohr, Zürich 1970)

esetleges cselekmény speciális esetét lássa, hanem valamit azokból a dolgokból is, amelyek a külsőség mögött rejtőznek.

Ez a könyv egy sajátos szemlélet lehetőségeire akar rávezetni.

Mint címe mutatja, a film filozófiájának (esztétikájának és metafizikájának) kísérletével foglalkozik. Ennek a feladatnak a megoldása csak akkor lehetséges, amikor technikailag kifogástalan, világos és csillogásmentes mozgóképről beszélhetünk.

A film fejlődésével az esztétika új részfeladatot kapott. Az esztétikai hatás és alakzat problémájának *formális* oldala minden művészet számára egyetemes cél. Csak a mindenkori esztétikai élvezet *tartalma* különböző, mivel minden művészetben különböző azon eszközök sajátága, amelyekből a hatás létrejön.

Érdemes hát kihámozni azokat a tényezőket, amelyek sajátosan jellemzőek a *filmművészetre* és ezekből levezetni annak filozófiáját, esztétikáját és metafizikáját.

Lipcse, 1925. ősz

BEVEZETÉS

A film léte, fejlődése és lényege

Mi a film? Ezt már aligha kell megmondani ma, a technika korában. A szó az angolból származik és hártját jelent. Érdekes, milyen varázsa volt ennek az egyszerű szónak a naiv emberre és van még most is! Mennyire megbabonázta csillogó, idegen nyelvű köntösében a „film” az emberek ezreit. A kis kórustáncosnótól az okos újságírókon át a társadalom krémjéig. A film ezalatt a harminc év alatt egyszerű mindennapi adottsággá vált, és éppen a film játéka akarja megoldani és félrevezetni ezeket a mindennapokat. Emilie Altenloh, akinek okos könyve jelent meg *A film szociológiája* címmel, azt írja: „A filmben elég sok minden egyesül ahhoz, hogy pótolja az életet, és ezáltal olyan valóságra tesz szert, amely láttán minden olyan kérdés haszontalan, hogy jó vagy rossz-e és egyáltalán van-e létjogosultsága?”

Több fajta film van. Tartalom, jelentés és célirány szerint játék-

filmre, kultúr- és oktatófilmre, reklám- vagy propagandafilmre szokták osztani őket. A film képes arra, hogy az egyes emberek életét különböző módon befolyásolja.

Itt nem lesz érdektelen néhány adatot idézni. A világ filmtermelése már 1913-ban napi 600 ezer méter filmre rúgott. Kürschner 1914-es földrajzi-statisztikai évkönyve szerint egyetlen filmet átlag 12.285.000 ember néz meg. 1920-ban a német mozik napi látogatottsága 3,5 millió ember volt. Ugyanabban az évben a berlini mozik száma 400 volt, az egész világon pedig 50 000, Németországban 4000. Mivel azóta sok kis mozi eltűnt, ez a szám mennyiségileg valamiképp csökkent. 1923-ban Amerika legalább 400 millió dollárt adott ki mozilátogatásra; az új filmek készítésére felhasznált összeg az Egyesült Államokban 1923 júniusától 1924 júniusáig 200 millió dollárt tett ki. Az amerikai filmiparba befektetett összértékét 1,25 milliárd dollárra becsülik. Amerika mozijainak száma 1925-ben körülbelül 18 000 volt, napi bevételük pedig 550 millió dollár. Ezek a számok a játékfilmre vonatkoznak, amely a filmfogyasztás első helyén áll.

A kultúr- és oktatófilm a tudomány értékeinek közvetítésével és a közélet kérdéseinek megoldásával foglalkozik. Ide tartoznak az ipari filmek és a riportfilmek, valamint a pályaválasztási tanácsadó filmek, a közlekedés rendezéséről, a meghatározott kereskedelmi ágak fejlődéséről szóló filmek. Könyvünk túlnyomórészt a játékfilmmel foglalkozik.

Még valami kitűnik a fenti számokból: a film erős nemzeti hatalmi eszköz. Amerika negyedik, Németország harmadik legnagyobb iparát alkotja. „Ez gazdasági szempontból fenomenális és minden más szempontból megdöbbentő. Az életerő harmadrésze arra tűnik el, hogy keresztülsegítsen az életen azzal, hogy az életet játékká változtatjuk.” (Emilie Altenloh)

A negatívfilm alkotja a *primer* technikai eszközt – amelyet azután pozitív filmmé kell másolni – a már „rendezett” cselekményben, mozgásban, mimikában és miliőben objektívált művészi élmény rögzítéséhez.

Ezt a *primer* rögzítést „filmfelvételnak” nevezzük. A felvételek mű-

termi és helyszíni felvételekre oszlanak. Az utóbbiak gyakran beavatkoznak a forgalom életébe. (Járókelők mint nézők és statiszták.) A játékfilm fő alkotórészét egyre inkább a műtermi felvételek teszik ki. Még a természetbeni felvételeket is egyre inkább műtermekben állítják elő (elsősorban gazdasági okokból, hogy télen függetlenek legyenek az időjárás viszontagságaitól). A felvételek helyszíne az üvegház vagy a filmműterem.

Tempelhofban, Neubabalsbergben, de különösen Amerikában egész városok szolgálják csak a filmezés célját, és minden ehhez szükséges megvan bennük mesterséges formában.

A filmvállalatok fejlődéséről a következőt kell még megjegyeznünk: „Noha a filmipar pontosan két évtizedet fejlődött, e rövid idő alatt végigment a gazdasági formák létráján a kis vállalatától a részvénytársaságig és a trösztig, s egyre jobban megerősödött.” (H. Lehmann) Példa: a Pathé Fréres cég alapítása 1898-ban 1 millió frankkal történt. 1912-re a tőke 30 millió frankra nőtt.

A pozitív kép kicsisége miatt (18 x 24 mm) esztétikailag közvetlenül nem élvezhető, mint egy kép vagy egy nagy fénykép. A filmkép vetítést igényel. A vetített kép óriási nagysága (több méter széles és hosszú) és a magas költségek miatt a film tömeget igényel, kollektív művészet. A filmet a mozgóképszínházban vagy a filmszínházban „fogyasztják”.

Az első filmszínházak a vásárok vándormozijai voltak. Ebből fejlődött ki a mozi Németországban először a varietében. Nemsokára a kettő szétvált és küzdeni kezdtek egymással a hatalomért – a varietének vereséggel visszavonulnia. Még 1900-ban sem volt Berlinnek egyetlen állandó mozija. A kiállítás ma már nagyon izléses, a nagy filmszínházakban luxus szintű. Megvannak a *premier*jeik, mint a színházaknak.

Először a film tisztán mechanikusan lefényképezett természeti folyamatokat ábrázolt. Látjuk a karikázás mozgását, egy kávét ivó nő arcmozgását. A film legfeljebb 1 és 1/2 méter hosszú volt és ismét visszapergett. Ezt még ma is megtaláljuk a játékszernek szolgáló kinematográfban. Az esztétikai élvezetet lehetetlenné tette a tökélet-

len technika. A film tulajdonképpeni jelentősége az, hogy segítségével *egyáltalán lehetséges optikailag objektíválni* az emberi mozgulatot. A komikus jellegű filmcselekmény gyakran élesebben elválik a valóságtól, mint később, és ezáltal gyakran meglepő helyzetkomikumot mutat, amit sikerrel újított fel groteszkjeiben Amerika, amely filmileg sokkal primitívebb és gyakran természetesebb (Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Monty Banks stb.).

Az akkori idők úgynevezett filmdrámáiban a hosszú feliratok tűnnek fel, amelyekhez bizonyos fokig csak illusztráció a cselekmény. Kíséretnek és a szünetek kitöltőjéül szolgál a „bemondó” rögtönzéssel és értéktelen vicceivel.

Az ábrázolás szintjén a film még egyszerűen és kritikátlanul átvette a mimikát és a lapos, perspektivikusan festett színházi kulisszákat.

Csak a specifikus ábrázolási eszközök szuverén hatalomba vétele tette *akultá* a művészi ábrázolás problémáját.

A film gyermekkora az ember gyermekkori érzésével kezdődött. Ki nem emlékszik az első filmszínházak rikoltó plakátjaira, amelyek ordító színekkel hívták a közönséget az indiánfilmekre, Old Shatterhand vagy Buffalo Bill rémes harcainak mezejére? Ki nem emlékszik meghatódással azokra a vitéz kikiáltókra, akik kalappal és bottal felfegyverkezve portásként eresztették ki basszushangjukat az utca zúgó zajába, hogy becsalják a nézőket a hús pfníges helyekre (a fele gyerek és katona). Abban az időben még volt valami érintetlen és fenségesen naív, amit ma már rég elvesztett a mozi, bármilyen komoly erőfeszítéseket is tesz arra, hogy telt házzal menjen. Hogy ezt nem minden siker nélkül teszi, azt nemcsak a müncheni filmiskola mutatja, hanem inkább az Amerikában megnyílt első filmtanszék az egyik magánegyetemen, Princetonban.

De akkoriban még nem volt ilyesmi, nem volt irodalmi film, sem a film formájának és tartalmának esztétikai kutatása. Az emberek megcsodálták a rézbőrűek vitéz tetteit, akik teljes harci díszben, heves és nem éppen természetű mozgulatokkal s jellemvonásokkal megáldva támadtak a fehérekre, de aztán megkapták méltó büntetésü-

ket. Ma mosolygunk ezen, és mégis volt bizonyos bájuk ezeknek a filmeknek: a szemléletesség, az erős ellentétek és a fantasztikum őselemeire építettek. Igaz, hogy ezek a filmek még bárdolatlanul és lármásan viselkedtek minden finomság, de modorosság nélkül is. Valóban népszerű akkor lett a film, amikor a látvány és a történet élvezetére épülve létrejött. Amikor eljutottak odáig, hogy a látottak nem a valóság, hanem csak csalás, az egyik oldalon megkezdődött az elutasítás, a másik oldalon pedig a tudatos törekvés a fantasztikus filmre.

Elsősorban ide kell számítani a detektívdrámát, amely fantasztikus gyökérből származik. Ugyan más gyökérből is levezethetjük: a trükkfilmből, mely a legjobban kihasználta azokat a sajátos lehetőségeket, amiket a technika ad a filmnek – az első vígjátékok tartalmát ez képezte. De először itt is minden nyers volt és gyakran ízléstelen. Egyik példa az anyaggal való játék. A leghetetlenebb módon addig egyensúlyoznak egy hatalmas rakás tányérral, amíg az a legváratlanabb pillanatban ledől és széttörik. Akkoriban még mindenki dőlt a nevetéstől, hogy lehetséges ilyesmit látni és közben semmit sem hallani belőle.

A tisztán emberi, az „emberileg jelentős” – ahogy Volkelt nevezte ezt a művészi alkotórészt – ezekben a filmekben kevésbé vagy egyáltalán nem volt meg. A tisztán emberi legfeljebb csak házastársi csatában mutatkozott meg, ahol a feleség a sodrófával, a férj a hálósipkában jelent meg, röviden az emberileg alacsonyrendű játssza a főszerepet.

Asta Nielsené – akárhogy is viszonyuljunk hozzá – az érdem, hogy először helyezett valami emberileg jelentőset a középpontba művészi talán nem kifogástalan, de emberileg helyes érzéssel. „A gesztusok variációja, a mimika gazdagsága kábító Asta Nielsennél. A nagy szókinca a költőknél nagyságuk mutatója. Shakespeare-nek az volt a híre, hogy 15 ezer szót használt. Ha a kinematográf segítségével egyszer összeállítják az első gesztuslexikont, az mérhető csak Asta Nielsen gesztuskincaéhoz.” (Balázs Béla) *A Fehér rabszolganő* című filmben elsőként állította középpontba a szerelem problémáját. A

film bemutatója után a nézők odamentek a pénztárhoz, hogy érdeklődjenek az ismeretlen asszony után. Senki sem ismerte.

Így építették fel eddig a filmet és fejlődött az tovább a cselekmény, a látványosság, az ellentét és a fantasztikum után a tiszta emberiességhez. Először úgy tűnt, határtalan lehetőségek rejlenek benne. A látványosság túlzott formájában a pompás monumentális filmhez vezetett a nagy tömegek mozgásának ellentétességében. De nem sokára megjelentek a természetes határok. A fantasztikum az utópikus filmhez vezetett nemcsak a tartalmat, hanem a kiállítást is tekintve: az expresszionista filmhez. „A közönség tömege állandóan el fogja utasítani ezt a filmet, mert nem tudja felfogni.” (H. Looser: *Filmutak*) Ez talán sajnálatos. A megfoghatatlan és a felfoghatatlan területén, az álomélményben, az álmodozásban, az okkultizmusban és a spirítizmusban, röviden az átlátszó létformában olyan lehetőségek rejlenek, amelyeket ma még kevésbé használ ki a film, és talán nem is fogja kihasználni soha, mert eleve elutasítja a közönség többsége, akiknek pedig a film gazdaságilag alapul. Ugyanebben az irányban helyezkedik el a monda- vagy mesefilm, mint például *A fáradt halál*. Az átlagközönség számára az ilyen terület idegen.

A filmfejlődés abban a híres körforgásban megy végbe, amely látószólag mindig visszatér a kiindulópontra, hogy mindannyiszor – az előző szakasz tapasztalatával gazdagodva – kissé felemelkedjen, és így lassan és egyenletesen emelkedő spirállá válik. Ezért nem csoda, hogy a dekoratív film után, amely a külső látványosságot helyezte előtérbe, ellentétként az ember és annak egyéni sorsa lépett elő. Egyrészt anyagéhségből, másrészt gondolati szegénységből és az alkotás szükségletéből (amely a filmnél igen magas szintet ér el) jött létre az irodalmi film, amely Schiller *Kesztyűjének* szolgálai és kritikátlan megfilmesítésével kezdődött, és ma elérkezett a tisztán filmileg ábrázolt Dosztojevszkijhez.

A vígjáték – a legkifinomultabb minden filmlehetőség között, ahogy egyszer Konrad Lange írta – fordulaton ment keresztül. A tiszta komédia és a szívélyes groteszk ma meglehetősen tisztán különvált – ezt először Amerikában érték el. Hova fog vezetni egyszer

ez az út? Ma még nem tudjuk. Haszontalan bizonyos irányvonalakat kijelölni. Hova kell vezetnie ennek az útnak? Feltétlenül egyre és egyre tudatosabban ennek a különös *szemművészet*nek a tulajdonképeni gyökereihez és kisugárzásaihoz, látványos, fokozott gyorsaságú és hangtalan kifejezési lehetőségéhez. Az egyetlen norma: visszamenni az őssajátságokhoz.

Az eredeti, mint már fent említettük, szinte kiveszett a filmből. Az eredeti állandóan elvész, ha reflektáló lesz és elméletet képez. Ez először öntudatlanul annak a nevében történt a filmmel, amelyet Amerikában adtak neki. Ott a filmet gyártó társaságot (american) „moving picture” trösztnek nevezték, és ezzel mint saját „mozgóképművészet” ébredt önön tudatára.

Néhány évvel később aztán feltűntek az első kritikai állásfoglalások a film mellett és ellene. Németországban például Bassermann, Hagemann és Walden mellette voltak; Ewers, Bahr, Schlaf, Arnold Zweig úgy üdvözölték mint új művészetet; Otto Ernst, Walter Bloem és Julius Stettenheimer elutasították. Nemrég Bernhard Kellermann adott neki előnyös igazolást. Aligha kell megemlítenünk, hogy ma a vélemények tisztázatlanabbak, mint valaha.

Most érdekes megkísérelnünk a „film” fogalmának kibontását. Mi a film, mit jelent mint szó- és fogalomformula és mit képvisel?

A film olyan lényegiség lehetőségeit rejti magában, amelynek tipikus sajátosságai szerves egységükben minden más művésztől elválasztják.

A filmben először sikerült objektíválni az ábrázolást és megszüntetni Schiller szavainak érvényességét, hogy „a mimusnak az utókor nem ajándékoz koszorút”. Rögzíthető a filmen és tetszőlegesen ugyanúgy reprodukálható. (Egy példa a sok közül: Miss Saharet, az elhunyt táncosnő filmje.)

Technikailag ma a „film” szón olyan rögzíthető, kristálytisza és fényérzékeny tette, perforált celluloidszalagot értenek, amelynek hossza tetszőleges, amelynek képmérete a nemzetközileg rögzített mértékeknek van alávetve, akárcsak a filmszalag perforálása és szé-

lessége. A „film” szót gyakran pótolják a „képszalag”, a „képsor” vagy „képtekercs” szavakkal.

Túlzás a filmről úgy beszélni, mint a „korlátlan” lehetőségek eszközéről. Minden művészet technikailag korlátozott, és éppen ebben a korlátozottságában rejlik erőssége és sajátága.

Hol van azonban a határ; illetve hol vannak a filmnek ezek a határai? A film világa árnyékszerű, folyékony, színtelen, valószerűtlen. Vizsgáljuk meg egyenként ezeket a kategóriákat!

A film egészen különös világot közvetít. A hallható világ eltűnik – a világ mint csak-fül a gramofonban vagy még inkább a rádióban adott –, úgy jelentkezik mint látvány. A szem egyedül vagy legalábbis elsősorban válik közvetlen esztétikai felvevőszervvé – hiszen a filmzene kíséromomentumként járul a filmhez, amely néma, úgy közvetíti a világot, mint nagy némaságot, és ebben az értelemben nagyon közel áll az árnyjátékhoz és a pantomimhoz.

Mert a film egyben a mozgásként érvényesülő világ.

A film némaságának következménye az a szükségesség, hogy mozgással kell kifejeznie magát, éspedig magában a képből (gesztusban) vagy a képek sorában. (A külvilág váltakozása mint eszköz a drámai feszültség létrehozásának céljából.)

Most jön azonban a rendkívüli.

Míg minden más művészetnél általában magától értetődőként elfogadják azt, hogy mechanikus határokhoz kötődik, amelyeket extenzíven nem lép át, ez a korlátozás a filmnél a leghevesebb és leggyakoribb támadások tárgya lett.

Nem is hiányoztak és ma sem hiányoznak azok a próbálkozások, hogy utánajárjanak az ellenvetéseknek és látszólagos hiányosságoknak, és a jelzett irányban kísérleljék meg változtatását ahelyett, hogy a lehető legmesszebbre menően és leggondosabban elmélyítenék azt, amit adott.

Így a film színtelenségét kézi színezéssel és más mechanikus segédeszközökkel próbálták kiküszöbölni, mint Urban *Kinemacolor*-ja, amely a kétszínű eljárás alapul. Olyan messzire mentek, hogy a nézőnek színes szemüveget osztogattak az előadás kezdete előtt,

amelynek *komplementer* színeivel természetes színű világot kell létrehozni a film megtekintésekor. Tehát a feladatot nem a film természetességében látták, hanem a „természetes” világ kritikátlan visszaadásában; olyan út ez, amelyet egy ideig sikertelenül és céltalanul járt az álló fényképészet is. A színesfilm feltalálása és bevezetése a film mint művészi forma számára előreláthatóan nem annyira használna, mint inkább akadályozna, mivel valószínűleg erős természet-hűséget érne el, míg (mint később látni fogjuk) a film sajátos ereje éppen valótlanágában és lehetőségei kihasználásában rejlik minden jel szerint.

Balázs Béla ezt írja: „A tökéletes színesfilm gondolata gondot okoz nekem. Mert a természeti hűség nem mindig előny a film számára. Hiszen tulajdonképpen a redukcióban rejlik a művészet. Azonban esztétikai gondjaink ellenére is bízhatunk abban, hogy az ilyen képtel, amely a technika fejlődéséből adódik, nem tudja feltartóztatni a film fejlődését, hiszen van festészet is, amely színeivel nem nyomta el a rajzoló és a karcoló fekete-fehér művészetét, és azok nem akadályozták meg a színeket abban, hogy nagy művészet legyen belőlük. A színek használata még nem kötelez a természet feltétlen rabszolgái utánzására. Ha egyszer a kinematográf eljutott a színes természet-hűséghez, akkor magasabb szinten ismét hűtlen lesz a természethez.”

De még ez sem minden. A filmre jellemző kétdimenziót is megpróbálták lerombolni a sztereoszkopikus filmmel, majd újabban a plasztikus filmmel, amelynél különösen megkonstruált szemüveget kell segédeszközként használni.

A plasztikus film különösen veszélyes kitérőnek tűnik, két okból. Az egyik technikai, a másik művészi természetű. Technikailag annyiban, hogy a színházteremben csak egyetlen, egészen meghatározott hely van, amely megfelel a sztereoszkopikus felvételnél elfoglalt nézőpontnak. De ez maga (mint látni fogjuk) abban a hiányosságban szenved, hogy a szemmel ellentétben, amely a szemizom reakciója által kiváltott észrevétlen szemmozgásokkal követ, a mozgásnál nem tudja a mélység irányában követni a felvétel tárgyát, és ebből hamis

perspektíva látszata alakul ki – a mozgó tárgy túl gyors és aránytalan lerövidülése vagy túl gyors megnövekedése –, olyan körülmény, amely ismét lehetőséget biztosít a groteszk filmnek: némileg hasonlít a felhúzott alakokkal berendezett panoptikumra.

A hallgatás világát azzal próbálták legyőzni, hogy a filmet természetes zajokat produkáló gépekkel kötötték össze, melyeknek utánozniuk kellett a szél fúvását, a tenger mormolását, a homok csikorgását stb. Még beszélőgépekkel is megpróbálták összekapcsolni, vagy a színpad mögött felállított ének illetve beszédkórusok, egyes személyek egyidejű felvételével próbálták létrehozni egy filmoperát vagy -operettet. Az utolsó próbálkozás, amely a maga módján talán először vezetett valóban *gyakorlati* hatásokhoz, a *Tri-Ergon* mű.

Eredményként röviden a következőt rögzíthetjük: a film vizuális, fekete-fehér művészet. A grafikával való rokonságot ebben az értelemben mozgásképesége oldja fel. Ezzel látszólag az árnyjátékot követi, de meg is haladja, mert cselekvéseket mutat. Ebben a színházhoz áll közel. De a színházzal szemben néma, ezért látszólag egybeesik a pantomimmal. De itt sajátos: fekete-fehér és két síkú. „Volt már egyszer olyasvalami, ami esztétikai struktúráját tekintve hasonlított a filmhez. Az eleven sziluett művészetéből azonban nem fejlődött ki sajátos, pompás művészet, mert akkoriban az árnyjátékból hiányzott a megfelelő kifejezési mód arra, amit az indus mondani akart. A film azonban olyan időben jött, amikor valóban volt valami kifejeznivaló.” (Otto Foulon: A film művésze)

Ha a filmet a látható világának fogjuk fel és a gramofont vagy a rádiót mint a hallható világot, akkor egyet nem szabad elfelejtenünk ennél az összehasonlításnál: a film nemcsak a reális világ *közvetítője* mint optikai élmény, hanem *megváltoztatja* azt dimenzionális és színérzékeny irányban, valamint időbeli feltételezettségében. Ilyen sajtásokkal, amelyek egyébként megadják a filmnek a művészi kifejezés lehetőségét, sem a gramfon, sem a rádió nem rendelkezik, amelyek passzív szerepet játszanak és egy nagyjában és egészében változatlan világ hordozói és közvetítői.

A film heves támadója volt a nemrég elhunyt esztéta, Konrad

Lange. Egyszer így írt *A mozi a jelenben és a jövőben* című könyvében: „A mozgófénykép kevésbé művészi, mint a rendes fénykép. Ebben a vonatkozásban nem a festéssel és a plasztikával sorolható egybe, tehát a tulajdonképpeni művészetekkel, hanem a csalfa piaci illúziókkal, nevezetesen a panorámával, a panoptikummal és a magasabb mágiával.” Hasonlóan rideg elutasító irányt képviselt Benno Rüttenauer: „A kinematográf, mint minden, ami lényegében mechanikus, többet tartalmaz abból, ami ellensége a kultúrának, mint abból, ami híve annak. Hozzá képest a legdurvább cirkusz is művészi intézmény.”

A „filmreformerekből” – ahogy magukat nevezik – nem hiányzik a próbálkozás sem, amely terveik keresztülvitelét szolgálja. Befolyásuk azonban a játékfilmre, amelyet meg akarnak szüntetni, kicsi maradt a tények hatalmával szemben. Érdemeket is szereztek a valóban szép kép technikai és művészi megformálása terén. Többek között az a *céljük*, hogy megsértsék a teljhatalmú filmtőkét és megakadályozzák arról az oldalról a művészi ízlés megerősökölését.

Nagy hátrányban vannak viszont az esztétika terén. Azzal, hogy minden szubjektív cselekményt ki akarnak tiltani a filmből, a résztvevő érzés nagy, fontos komplexumát zárják ki az esztétikai élvezetből. És nem tagadható, hogy a film nagy előnye (a technikai eszközök által meghatározott korlátozottság) hátrányos a tisztán természeti képek egy az egyben történő visszaadásakor, a lehető legpontosabb másolásnál. A hiányzó szín, a síkban összenyomott formák elviselhetetlen sablonossághoz vezetnek. Az emberileg jelentős, a fontos esztétikai normája kiesik, a film érdektelen, egyoldalú és unalmas lesz. Hogy gyakran milyen kicsinyes ennek a körnek a szándéka, azt Konrad Lange következő kijelentése bizonyítja: „Ha valamit közrend elleni kihágásnak lehet jelölni, az bizonyára az olyan cselekmények nyilvános előadása, melyeket megtilt a büntetőtörvénykönyv.”

Carl Hauptmann ezzel szemben élénken érdeklődik a film iránt és kiáll mellette. Ezt írja: „Minden expresszionista művész évek óta a mozdulatok ilyen új, eleven ősi közlésére vágyott és ezért küzdött.

Ezért a *bioszkóp** az egyik legjellemzőbb felfedezés a művészet területén.” Ugyanebben az újságban (*Die Neue Schaubühne*) a következőt írja Yahü: „Aiszkhülosztól Euripidészig minden költő megátkozta a nyelvet. Ha most sikerül szavak nélküli költeményt szavak nélkül reprodukálni is, hogyan lehetne felülmúlni az ilyen művészetet? A film a négyezer éves költészet beteljesülése.”

Balázs Béla azt írja szellemes könyvében, *A látható emberben*: „A könyvnyomtatás feltalálása idővel olvashatatlanná tette az ember arcát. A látható szellemből olvasható lett és a vizuális kultúrából fogalmi. A kinematográf azonban lehetővé teszi a kultúrának, hogy újból a vizuálishoz forduljon és új arcot ad az embernek. Kifejezési felületük az arc lett. Korábban az ember egész testében látható volt. Vénusz csípői nem kevésbé kifejezően mosolyogtak, mint az arca.” Carlo Mieremdorff, aki maga is sok filmet rendezett és sokban szerepelt, így ír: „Szükségünk van a mozira. Mivel a film, amely hatalmas jószággá nőtt és egész Európára kiterjedt, minden zsebből táplálkozik. Mindenkit lefegyverzett. Senki sem menekülhet előle. Mivel mindenki számára él, mindenkiből él. A mozi közönsége az osztály nélküli közönség. Benézek a kamaramozikba, a *biograph*-ba, a palotamoziba, az Edison-, a Bio-, az Eden-moziba; a ferden a város talpa alá rejtett katakombákba, a hosszú tömlőkbe, amelyek hosszan elnyúlva hatalmas szájjal nyelnek el mindent, ahol a szentjánosbogarak kísértetiesen rebbennek szét a botorkálók elől; amelyek mindent előrenyomnak a hatalmas négyyszögletes villogó szemhez, ami megbabonáz, fenyeget és földhöz vág: kikötőmunkások és pénzes emberek, mosólányok és énekesnők. Irodasegéd, aki azt látja, hogy a csillogó falon – hiszi – főnökké és igazgatóvá emelkedik. A boltoslány boldogan látja, hogy ott fenn egy gróf vagy egy báró szereti. Fiatalember, aki eltanulja a sikket. Az egyiknek pezsgőszaga van. Hölgyek, akik mindenre el vannak szánva. Urak, akik ásítognak. Egy pár, akik már harmadszor vannak itt. Pincérek és vasalólányok, szolgák és modellek, sofőrök és feleségek, festők és tejeslányok, zso-

* Értsd: a film (*A szerk. megj.*)

kék és diáklányok, fodrászok és bútorszállítók, hölgyek gyémánttal és mészároslegények, lovászok és utazók. És mindez négy helyre bontva. El sem választva, egyben, a megdöbbenés izzadságában, mindentől elszakadva, megbabonázva. A zsöllyékben parfüm és suhogó selyemruhák, elől narancshéj illata és tarkóra tolt sapkák. Annál nagyobb az élvezet, minél közelebb van a vászon. Károgás elől – kuncogás hátul. Szorosan beékelve, nincs magasított ülés, az első-tűtésben a néző a kép alatt zihál, amely elszuhan felette.

A film perog. Most a férfi ott fenn megragadja a nőt. Lent minden nő úgy érzi, hogy őt ragadták meg, minden férfit megragadnak. Felfut a láz, sóhaj. Egy ernyő lecsik. Az embernek lehajolva a szoknyák alá kell nyúlnia. Hús táncol a húson. Sötétben táncol a lokál a tarkónkon. A porszemeken zölden csillannak meg a reflektorok: szoba, erdő, lovasság. Ki menekülhet már el? Villog a fehér. Forog a fekete. A fény árad. A vibrálás édes kábulata. A sietség nő.

A fény kihuny, a varázs megtörik, megkönnyebbülve néziünk szét a hallgatásban: szereplők, levélhordók, cilinderesek, matrózok, hajósimasok, portások, bányászok, kokottok, szállítómunkások, dendik, tanulók, pincérnők, kerületi parancsnokok, hadnagyok, szalmakalapok, ballonsapkák, férjek, felöltős urak, művelt emberek. Már úgy tűnik, hogy az embernek azért kell moziba járnia, hogy fenntartsa magát.

A géptermekből és az áruházakból, a pincékből és a bérnegyedekből, a vidéki házakból és a nagyvárosok külvárosaiból, a metróból, a villamosokból, a gyárakból, az irodákból emelkedik ki az ember. Végtelen sor a világvárosok és a vidéki városok mozzinai felé.

A falusiak meglátják a városok üzemeit, a fényeket, az autókat, a homlokzatokat, a hoteleket és a pályaudvarokat.

A városiak meglátják az erdős hegyeket, a távíró oszlopokat, a békét.

Az idegen idegen kontinenssel áll szemben, a tengerrel, a pusztasággal, Kínával és Indiával.

Bernhard Kellermann ezt írja *Az utolsó ember* előadása kapcsán: „egy fél évezredre volt szüksége a német színháznak a fejlődéséhez, a pri-

mitív farsangi éjszakai és misztériumjátékoktól kezdve színművésztünk csúcsáig, mint azt Brahmánál, Reinhardtnál és Jessnernél láttuk. A film szinte egy negyed évszázada futja be karrierjét, a nép jóindulata csalja, a nemzetek versenye hajtja hétágú korbáccsal, amelynek csomói tömör aranyból vannak. Kezdetben pompásan primitív (mint a farsangi játékok), aztán kísérlet, bukás, szeszélyek, elfajulás, a neveségesség szakadékaiba bújva; aztán ismét felbukkan, hogy szívósan és szünet nélkül, egy kissé kifulladásra folytassa pályafutását: *a giccstől a művészetig*. Egy negyed évszázad alatt több energiát használt fel, több fáradságot, embert és pénzt követelt, mint a színház egy fél évezred alatt. Győzni fog? Kétségtelenül győzni fog!”

Az ítéletek tehát elég ellenségesek. De ez tulajdonképpen csak a film *mellett* szól. Nem azt szokták kilátástalannak és elveszítettnek tekinteni, amiről harcban állnak a nézetek, hanem ami mellett közönyösen elmennek és amit agyonhallgatnak. A film azonban ma kultúrtényezővé vált.

A teljesség kedvéért meg kell említeni még a film két gyakorlati képviselőjét, Urban Gadot, Asta Nielsen korábbi férjét és akkoriban a művészi film első elméleti támogatóját, aki a mozgás jelentőségét és szépségét emeli ki a filmben, valamint Paul Wegener, aki először dolgozta ki tudatosan és gyakorlatilag a film fantasztikus változatát.

Végül utalnunk kell egy olyan ítéletre, amelyet Heinrich Heine fejezett ki annak idején a zongorával kapcsolatban, amely még technikai hiányosságokkal küszködött. Ha ma ilyen kritikát olvasunk, önkéntelenül óvatosabbak leszünk ítéletünkben és a technikai elégtelenségek miatt, amelyek legyőzhetőek, nem tesszük kérdésessé túl szigorúan és minden további nélkül egyáltalán a művészi lehetőséget. Ezt az ítéletet Otto Foulon kis könyvecskéjéből veszem, *A film művészetéből*. 1843. március 20-ról ered: „... Az égi hatalmak az embert egy még borzasztóbb művészi élvezettel ajándékozták meg, nevezetesen azzal a pianínóval, amelyet már sehol sem lehet elkerülni, melyet minden házban hallunk, minden társaságban, éjjel-nappal. Igen, pianínónak nevezik azt a kínzóeszközt, amivel egészen különlegesen megkínózzák a mostani előkelő társaságot és ami

minden bitorlásáért megfizet. De csak ne kellene az ártatlannak is szenvednie! Nem lehet elviselni ezt az örökös zongorázást. A szörnyű klimpírozás minden természetes hang nélkül, ez a szívtelen rezgő hang, ez a földietlen prózai csépelés, ez a zongora megöli az egész gondolkodásunkat, minden érzésünket és ostobák, eltompultak, hülyék leszünk. A zongorázás ezen egyeduralma és egyáltalán nem a zongoraművészek diadalmenetei jellemzőek korunkra és egész sajátosan arról tanúskodnak, hogy a gép győzött a szellem felett. A technikai készség, az automata pontossága, a lakkozott fával való azonosulás, az ember hangos eszközhasználata – mindezt most rettentően dicsérik és ünneplik.”

Így ebben a műben a filmet nemcsak mint új művészi formát kezeljük és kutatjuk, de vizsgáljuk ott is, ahol még nem az, ahol csak egy új művészi forma lehetősége (amely azonban még mindig elég értékes ahhoz, hogy foglalkozzon vele az esztétika).

Jelen mű a teljes semlegességre törekszik. Az a célja, hogy aláhúzza a film objektív alapvonásait, és ezzel szükségszerű összefüggésben felvázolja egy közelebbi vizsgálat lehetőségét, valamint hogy ezen a módon pozitív eredményekhez próbáljon eljutni. Az, hogy lehet-e a film művészet vagy hogy már most is az-e és mennyiben, ezen elért eredmények jellegétől és mélységétől függ s eldöntését az olvasókra kell bízunk.

Így a mű értelme az, hogy „a művészen elég világosan tudatosítsa, milyen utakat kínál számára művészi eszközeinek sajátosága az általános művészi cél elérésében”, valamint hogy „a néző számára lehetővé tegye az ítéletalkotó állásfoglalást a műalkotással szemben” (Warstatt: *A fényképészet esztétikája*).

I. Rész

A megismerés alapjai

Ha az ember egy sor érzéki tapasztalást, látványt gyűjt össze, ebből a komplexumból létrejön az, amit tapasztalatnak nevezünk, a látványok szokásszerű sora, amelyek valamely ponton ugyanazon az alapon találkoznak. A szellemi feldolgozás, a gondolkodó értelem segítségével létrejön az, amit ítéletnek neveznek. Ahhoz tehát, hogy ítéljünk és innen eljussunk a *maximá*kig, a tapasztalati alapok a filmen más művészetekkel szemben nagy hézagosságot mutatnak.

Melyek a tapasztalati alapok a filmnél? Hogy ezt a kérdést megválaszolhassuk, először el kell választanunk a saját tapasztalatot mások tapasztalatától.

Mi a helyzet mások tapasztalatával, az idegen tapasztalattal? Mások tapasztalatai a művészek saját ismeretei egy filmben, a filmművészet története a kivülálló szempontjából a filmművészek és a filmművészet fejlődéséről tanúskodik.

Szinte még mindig teljesen hiányzik az összefüggő formában átadott önismeret, ami a film tisztán művészi területét illeti. Van ugyan egy sor saját ismeret, de ezek általában teljesen felületesek és – igaz, gyakran reklámcéllal – az illető személyiség életpályájával foglalkoznak.

Teljesen lehetetlen azonban ezeknek a műveknek a létét valamifajta filmtörténettel alátámasztani. A film fejlődéstörténete ebben az értelemben még hiányzik.

De ne felejtjük el, milyen rövid ideje létezik csak a film, mégha azokat az éveket is figyelembe vesszük, amikor technikailag még teljesen gyerekcipőben járt. Sokan itt támadási pontot találnak: azt mondják, bármely vadember, primitív ember képes arra, hogy vésővel vagy festéssel minden további nélkül objektíválja művészi élményét. De csak az az igazi művészet, amely nem szorul rá a meghatározott, talán dekadens kultúrhaladás bonyolult megkerülésére, egy komplikált mechanikus készülékre ahhoz, hogy képességét kifejezze. A primitív ember művészete az igazi művészet, a közvetlen kife-

jezőképesség, mint az a véső, amelyet az egyén keze vezet, akié ez a művészi élmény. De a film! A film technika, torzítás, valótlanosság.

Első pillantásra ez megvesztegető érvelés.

De mégis! Nem kell-e bizonyos kultúrszint ahhoz, hogy létrejöj-
jön a zongoraművész, a hegedűművész? Talán a második fok vagy
inkább egy másik fok művészete az, amikor egy adott élménytárgy,
mint a hangjegyekbe formált hangok vagy egy mechanikus segéd-
eszköz, mint a zongora vagy a hegedű önmagától tegye láthatóvá a
gondolatokat. A művészet fogalmához azonban nemcsak a másoktól
eltérő, gyakran furcsa belső élmény képessége tartozik, hanem a
másoknak való érthető kifejezés lehetősége is, az itt kérdéses kifeje-
zési eszközök szigorú önrendelkezése, annak az eszköznek a hata-
lomba vétele, amely hozzáférhetővé tesz olyan általános élményt,
amelyet a külsőleg mindenkinek egyaránt adott folyamatból kiin-
dulva mégis művészien és egyénien egyediként él át az ember és
már a befogadás pillanatában egészen személyessé alakítja át.

Végülis aligha lehet szemrehányást tenni a kultúrának azért, hogy
a technika fokozódó finomulásával állandóan tökéletesedő kifejező-
eszközök mellett állandóan új segélyforrásokhoz nyúl. Sőt, a film,
amely a tiszta látványosságokon alapul, ritkán világos és egyszerű.
Az egyetlen, amit az ember kívánhat, az, hogy egyre inkább azon
fáradozzanak, hogy a mindenkori közlési eszköz technikai oldalát
tartósan a háttérbe szorítsák, míg gyakorlatilag úgy tűnik, hogy nincs
is, és a legtágabb teret biztosítja a személyes kifejezésnek s az egyedi
élménynek. A primitív embernek is először fel kellett ismernie kife-
jezőeszközei technikai furfangjait, csak lassanként fedezte fel lehe-
tőségeit és korlátait, míg eljutott oda, hogy belső élmények alkotó-
részeként és kinyilvánítójaként alkalmazza őket, amit csak akkor le-
het művészinek nevezni, ha bizonyos íratlan törvények szerint (ame-
lyeknek gyakran maga a művész sincs egyáltalán a tudatában és
amelyek szerint cselekszik mégis kínos pontossággal) jön létre és
objektíválódik.

E kitérő után ismét visszatérünk e fejezet kérdéséhez: milyen ide-

gen tapasztalatok jönnek szóba a film számára még a saját ismereteken és egy – nem létező – filmművészettörténeten túl?

A film és előadási helyeinek tökéletesedésével kapcsolatban először az egyes előadások végén gyümölcsöző kritikai eszmecsere kezdődött, amely ismét közvetlenül lecsapódott a szórakoztató és kultúrfolyóiratokban, a napisajtóban, a kritikákban és az esszéekben.

A napilapok kritikáit még ma is részben elővigyázattal kell olvasni e tapasztalati alapok szempontjából, mivel gyakran nem képviselnek abszolút igazságot kereső ítéletet, hanem reklámcélokat szolgálnak. Emellett a képeslapok vagy az illusztrált színházi és filmlapok mellékletében nagy objektív értékű cikkeket is találunk természetesen.

Mindezekre a megismerési alapokra jellemző a belső kapcsolat és összefüggés teljes hiánya. Hiányzik az az egységes vonal, amely mindezeket összeköti. Így közvetlenül felmerül az összterület tudományos, csak az öncélt szem előtt tartó feldolgozásának igénye, amelyhez értékes kiegészítésként mindig eljut az új önélmény vagy az új öntapasztalat.

Az ilyen kutatásban felmerülő követelményeket egyáltalán nem lehet szűken értelmezni.

Először is nem lehet meghatározott nemzethez kötni őket. Mert bizonyos műfaj alapsajátosságai csak ehhez magához és nem meghatározott országhoz kötődnek. Továbbá nem szabad követelményeket támasztani az általánosság igényével a divattal vagy más, időben korlátozott viszonyokkal szemben.

Harmadsorban elítélendő lenne, ha a film fogalmát önmagában már eleve úgy leszűkítenénk, hogy például a szenzációfilm vagy a trükkfilm formája torzszülöttként jelentkezik benne.

Összegzés:

Egy művészeti ág tárgyalása annál érdekesebb, minél közvetlenebbül alapul az illető művészet sajátosságain. Ezért ebben a műben speciálisan arról van szó, hogy a film különös tulajdonságaiból bontsuk ki azokat a lehetőségeket és követelményeket, amelyeket elég tágran

lehet majd összegezni ahhoz, hogy ez az összegzés megfelelő szabad teret biztosítson az egyes ember művészi alkotásának. Minden művészet követelménye a stílus feltétlen tisztasága, azaz művészi kifejezőeszközeinek érzékelhető, organikus összetartozása. Természetesen minden művészetre külön törvények érvényesek, hiszen minden esetben mások a mechanikai segédeszközök sajátosságai. Harminc évvel ezelőtt teljesítette a film ezeket a mechanikai feltételeket és minden gúnyolódás, kétely és ellenszenv ellenére életben maradt, sőt terjeszkedésében évről évre egyre jelentősebb lett. További harminc év fog eltelni, míg kiderül, vajon megtalálja-e a film a *saját* útját, a jellemző útját, mint később látni fogjuk, amikor a földhöz ragadt nehézségeket a szellemiesült mozgással győzi le, és vajon tovább fog-e menni ott, ahol már megtalálta ezt az utat; vajon elég erős-e a film ahhoz, hogy egyre inkább önmaga művészete legyen, amely – mint minden más művészet – arra hivatott, hogy bizonyos időre olyan mélységekbe merítsen minket, ahonnan valamiképpen megtisztultva bukkanunk fel.

II. RÉSZ

A film mint kollektív művészet

Különböző hajtóerők vannak, amelyek a filmet a tömegek művészetévé teszik, technikai és gazdasági jellegű hajtóerők.

A képszalagmozgás, a vetítő organizmusának sajátossága miatt az egyes filmképek szükségképpen a lehető legkisebbnek kell lennie. A filmképek kis térfogata következtében – egy méter filmszalagra körülbelül 55 ilyen képecske jut –, amelyet nemzetközi egyezmény rögzített és 18 x 24 mm-es nagyságot jelent, a filmnek megfelelően nagy kivetítésre van szüksége ahhoz, hogy esztétikailag a szem fel foghassa. Ez a vetítés ezenkívül azért szükséges, hogy technikailag egy zár segítségével takarják ki a mozgás egymást követő részfázisait mutató filmképek váltakozását, és egységes, mozgásképes egycső képet hozzanak létre.

Mivel ez a vetített kép több méter kiterjedésű színtéren és hosszában, alkalmas egyidejű tömegelvezetre.

A film élettartama rövid, ha gyakran vetítik. Ezért arra kell törekedni, hogy ezen a szigorúan körülhatárolt élettartamon belül a lehető legtöbb ember megtekinthesse.

Más okok is mértékadóak még. A film előállítása valamint előadása mindig magas költséggel jár, amit úgy próbálnak ellensúlyozni, hogy minden előadáson megfelelően magas nézőszámot biztosítsanak.

Ezt a tömegelvezetést közvetíti a mozgóképszínház. Ennyiben a film közvetlenül kapcsolódik az eddigi kollektív előadásokhoz, a színház-, a koncert-, az előadó- és a képterenben.

A tömegek bekapcsolásának törekvése egyébként mai kultúránk jele. Sombart ezt a vonást találóan „mai kultúrlétünk omnibuszelvének” nevezi.

Azt kell még megemlíteni: a film kollektív jellege következtében képtelen arra, hogy elérje, amit a könyv, hogy tetszés szerint leemeljék a könyvespolcra és elolvassák, azaz, hogy bármely egyén bármikor igénye szerint levethesse magának. A legtöbb film csak *egyszer* megy az egész országban, hogy aztán örökre a filmarchívumba vándoroljon.

Annak, hogy ezzel a filmek elvesztek az előadás számára, egyébként egy másik oka is van. Még kialakulóban vannak a film technikai kifejezőeszközei, s ezzel magyarázható, hogy a film egy-két éven belül kevés kivétellel elavul.

a) A felvevő szerv

A mozgó, vetített filmkép esetében az esztétikai felvevő szerv a szem. A film ezzel tisztán lelki, sőt immateriális, minden testiség érzékelésétől megszabadult művészetet képvisel, legalábbis normális körülmények között.

Normális körülményeken itt a technikailag kifogástalan film értendő. Ha ezek az előfeltételek nincsenek meg, ha dominálnak a tech-

nikai hibák, akkor csak illuzórikus lesz ez a teljes eloldottság minden testitől, a testiség érzékelésének szorongató bevonása miatt.

Normális körülményeken azonban az előadás tárgyának nemcsak technikai oldalát kell érteni, hanem a néző esztétikai zavartalanságát is. A film a világ a látható birodalmában, a film a süketnémák világa. De a vakoké? A vizuális zavarok itt, ahol a lényeg vagy szinte minden a művészi élvezet optikai felfogásában rejlik, a legérzékenyebben hatnak és minden művészi befogadási lehetőséget illuzórikussá tesz alsóbbrendű érzések bevonása.

A film nézésekor minden esztétikai mellékérvés és főérvés könyörtelenül a látásérvés összérvésébe folyik össze. Látjuk, ahogy zúgnak a fák és a tenger anélkül, hogy valójában bármit is hallanánk belőle. Látjuk, hogy az emberek hangtalanul kiabálnak és nevetnek, szenvednek és szórakoznak. Nem érezzük a virág illatát, amely kelyhét a nap felé tárja, az elsötétített vásznon dübörögve összeomló világok hangtalanul süllyednek a semmibe. Minden felett a nagy hallgatás uralkodik. De nem a merevség hallgatása, hanem a mozgásé. Ez a mozgáslehetőség és annak változékonysága a képben és a képekben (képváltás) pótol mindent.

Az ember bizonyos fokig olyan rezonáns alap, amely a filmet minden árnyalt fokozásában készségesen felveszi, a film mozgáslendületei – ami a képcselekményt, a képváltást, a lefutás sebességét vagy a megállást és visszafelé mozgást illeti – valahol megegyeznek a „fellevő ember” nagy rezonáns talajának saját lendületével és ezáltal tompított – csendes vidámság – vagy el nem tompított lengésekbe hozzák, mint a fizika mondja – lelkesedésbe és szétfeszítő hit érvésébe. Az összes efelett vagy ezalatt elhelyezkedő lendület nem képes arra, hogy a nézőben megfelelő elleningert váltson ki. Az ilyen film „hidegen hagy”, a vásznon cselekvő ilyen „látható ember” és sorsa nem érdekel senkit, hanem untat.

Mint már megjegyeztük, a zavartalan nézési folyamat feltétele esetén a teljes testi eloldottság csak akkor tökéletes a nézőnél, ha a film technikailag kifogástalan. De mit értsünk a filmnél technikai hibán?

A technikai hibák a film előadásának fő feltételeiben jelenhetnek

meg, azaz egyrészt magában a pergő filmszalagban, másrészt pedig a moziteremben.

Az első esetben a fény- és mozgásingerekről van szó, éspedig olyan hirtelen és szaggatott jellegűekről, amelyek a filmréteg rossz szemcsézeténél, a filmszalag megszakadásánál, rossz fényelosztásnál, valamint a színészek közvetlen mozgásátmeneteinél lépnek fel, az első esetben különösen az elégtelen világításnál. (A fekete és a fehér; illetve a nyugalom és a mozgás átmenet nélküli ellentéte.) Tartós optikai zavart okoz a képek „erőssége” (a karcolással megsérített filmréteg), valamint a „villogás” vagy „ugrás”, amikor a pszichológiailag egységesnek érzett mozgás szakaszaira bomlik szét. Mindezek a jelenségek csak pillanatnyilag, de tartósan is felléphetnek, és ennek megfelelően jobban vagy kevésbé hatnak zavaróan. Idetartozik a filmszalag esetleges szakadása, amelyet az anyag finomsága határoz meg.

A második esetben az elhelyezkedésről van szó a moziban, egyszer a képhez viszonyított helyzet vonatkozásában, amely rossz számításkor perspektivikus torzuláshoz vezethet, másrészt pedig néző kényelmét illetően.

Normális esetben, mint mondtuk, az eloldottság teljes. Elesik az a sokféle, illúziót zavaró veszély, amely az irodalmi színpadot fenyegeti. A film nem ismeri a színpad mögötti zajt, a sűgő gátló hatását. Az erdő aljnövényzete a filmben általában nem plüssből van, mindenesetre ez nem durván szembetűnő. Azok a zajok, amelyek a színházban kellemetlenül felhívják a figyelmet a valóltan folyamatra egy ilyen erdőalj felűnésekor, pontosan úgy eltűnnek, mint azok az egyáltalán nem űdítő dolgok, amelyek az előadás ideje alatt a színpad mögött játszódnak le. Az ilyen lehetőségnek még a gondolata is illúziót zavaróan hat.

A film távolabb áll. Ebben az értelemben vagy valóban kész, lezart és megváltoztathatatlan tárgy bélyegét viseli magán, amellyel szemben alapjában véve egyedül a szem áll mint esztétikai felvevő szerv.

A cselekmény lefolyása, jellege és módja attól a pillanattól kezdve rögzített, hogy a filmet felvették, átmásolták, vágták és a forgalma-

zásra késznek nyilvánították, míg a színházban az utolsó percig kétséges az esztétikai végeredmény a színészek váratlan megbetegedése, a fontos színpadi képek esetleges csődje miatt, s ezzel veszélyeztetve van az egységes, lezárt műalkotás jellege. A filmnél az előadást egyedül a mechanikai előadó apparátus átmeneti elromlása fenyegeti; a mű készenlévő művészi lezártágán magán ez semmit sem változtat.

(Folytatjuk)

Berkes Ildikó fordítása

Analogikus vagy digitális?

A filmfelújítás legújabb kihívása*

Mínt hogy a némafilmek 90 százaléka és az 1950 előtt készült filmek 50 százaléka egyszer és mindenkorra elpusztult, és gyakorlatilag minden filmre rögzített képanyagra hasonló sors vár az elkövetkező egy-két évszázadban, akaratlanul is némi iróniával lehet csak a filmállomány „megóvásáról” beszélni. A filmarchívumok esetében a „megóvás” kifejezés félrevezető a hagyományos múzeumokkal összehasonlítva. Szó szerinti értelemben megóvásról nem beszélhetünk. A mozgóképek ugyanis az egyik legtűnékenyebb közeg, amit a kultúra valaha is létrehozott – élettartama rövidebb szinte bármelyik korábbi médiuménál. A mozgóképek hosszú távú megőrzésének gyakorlatilag nincs megfelelő módszere. A mozgóképek alapja és emulziója bomlásra van ítélve, ezért a filmek életének meghosszabbítása érdekében az anyagot bizonyos időnként át kell másolni. Az ilyen reprodukálás azonban bizonyos fizikai törvények szerint működik, aminek az az eredménye, hogy minden egyes kopírozásnál az új generáció veszít valamennyit az eredeti kép minőségéből. A minőségromlás minden újabb generációnál összeadódik és visszafordíthatatlan. Akár kulturális örökségünk részének tekintjük a filmet, akár üzleti tőkének, mindenképpen szembe kell néznünk azzal a kényes helyzettel, hogy kulturális és gazdasági szervezetek kerülnek bonyolult kapcsolatba olyan technológiával, ami nem képes állandó, megbízható végterméket produkálni.

Mióta a múlt században kezdetét vette a filmkészítés, a technikai szakemberek folyamatosan azon törik a fejüket, hogy tehetnék tökéletesebbé a filmgyártás, vágás, kidolgozás, kopírozás és vetítés módszereit. A mozi klasszikus hős korában bevett gyakorlat volt, hogy az

* Michael Friend: *Film/Digital/Film* [Journal of Film Preservation (50) 1995] p. 36–48.

eredeti negatívról készítsenek vetítőkópiákat, ily módon a legdurvább beavatkozásnak, fizikai igénybevételnek és szennyeződésnek kitéve a filmgyártási folyamat legértékesebb láncszemét. Ma már inkább másodkópiákat készítenek az eredeti negatívról, és azt használják további vetítőkópiák lehúzására és videó-átírásra.* Az egyik fontos újításnak tehát a dubnegatív bevezetése bizonyult. A megóvás minden területén fontos szempont lett az eredeti anyagok** megőrzése, ami a kiváló képminőség megtartásának alapfeltétele. A képminőség iránti növekvő igény tendenciája az elmúlt negyven évben folyamatosan nyomon követhető. Ez részben technikai, részben kulturális tényezőkkel magyarázható. Talán az első lépés ebben az irányban az volt, hogy a filmet kezdték a művészi kifejezés egyik formájának tekinteni, ami ahhoz vezetett, hogy a film sajátos tulajdonságainak is egyre több és komolyabb figyelmet szenteltek. A hollywoodi „aranykor” filmjeinek televíziós sugárzása révén felfedezték a régi filmeket őrző archívumok értékét, ami szerencsésen véget vetett az úgynevezett „média-tőke” gondatlan elherdálásának. Nem is olyan régen az archívumok és a stúdiók még rendszeresen megsemmisítették a használható eredeti nitro negatívokat, miután biztonsági dubnegatívot készítettek róluk. Jóllehet ez a gyakorlat jószereivel megszűnt, és a nitro anyagok archívumban való elhelyezése általános gyakorlattá vált, rengeteg fontos eredeti negatív lett így értelmetlenül az enyészeté. A későbbi megóvási munkálatok során derült csak ki, hogy milyen szerencsétlenül rövidlátó megoldás volt ez, minthogy a tökéletes kép előállításánál semmi sem helyettesítheti az eredeti negatívot, ráadásul a megóvás technikája állandóan fejlődik, lehetővé téve, hogy egyre jobb minőségű anyagok készülhessenek az eredeti negatívokról. (Hasonló eset történt a filmhíradókkal 1975 környékén, amikor több televíziós társaság régi híradós felvételei egy részét átmentette videóra, és az eredeti filmeket megsemmisítette.) A hatvanas és hetvenes években egyes stúdiók

* Ez az ún. dubnegatív. (A szerk.)

** A negatív és pozitív, a végleges változathól kimaradt részletek ill. az ún. kellékanyagok. (A szerk.)

archívumai takarékosági okokból a régi 35 mm-es nitro filmeket 16 mm-es filmre mentették át, arra gondolva, hogy a 16 mm-es formátum kiválóan megfelel majd bármilyen célra a jövőben.

A hetvenes évek közepén a házi videomagnók és az adászavaroktól mentes, modern filmátíróval másolt műsoros kazetták megjelenésével új versenytárs jelent meg a háztartási szórakoztató-berendezések piacán, egyúttal fontos tényezővé téve a technikai minőséget. Ekkor kezdett elterjedni a kábeltévé, ami a földi sugárzásánál többnyire jobb képminőséget biztosít. A filmarchívumokból „közvetlen” kábelsatornákat szerveztek, és általában lényegesen javult a televízió-műsorok gyártási és sugárzási színvonala. A nemzetközi televíziós piac szélesedése (a filmek világforgalmazása videón sugárzás és házi mozi céljából) tovább élcsitette a jobb képminőségért folyó harcot, és minthogy a kábelsatornák az archívumok leányvállalatainak is tekinthetők, közvetve hozzájárult a filmek megóvásához a stúdiók esetében.

A videolemez elterjedésével (melynek bevallott célja volt a minőség szem előtt tartása a lehető legjobb kópiák professzionális átmásolásával) újabb jelentős technikai lépés történt az NTSC kép* tökéletesítése felé. A műsorba illesztett retrospektív film már nem volt többé egyszerű ballasztanyag – egész estés játékfilm, amit gyakran a televízió archívumában porosodó, gyatra minőségű, kifakult 16 mm-es kópiáról adtak adásba, a szélesvásznú filmeket önkényesen megcsónkítva, barbáruul átvágva – reklámokkal megszakítva. Ehelyett a választék lett a műsorszerkesztő szempont – jó minőségű kábelsatornák, szélesvásznú, „felújított” változatok videolemezen – kielégítve az egyre kifinomultabb ízlésű és a műsorokat tudatosan szelektáló nézők igényeit.

A házi videó-piac minőségigényének növekedésével párhuzamosan a moztérjlesztésben is megjelentek a magasabb minőségi követelmények (jobb filmnyersanyag, digitális hang), amivel az újjáéledő filmipar megpróbált ellenállni az elektronikus média kihívásá-

* Az amerikai *standard*, 1250 sorfelbontású kép. (A szerk.)

nak. Az elmúlt két évtized akciódús kasszasikerei a szenzációs technikára (szélesvásznú formátum, sztereó hang) hagyatkoztak, ami a végsőkéig kihasználja a film mint médium nyújtotta lehetőségeket.

Mindez a fejlesztés a filmforrásokkal szemben támasztott igényeket is alaposan megemelte, ami egyúttal jelentős bevétellel is járt, így több forrást lehetett elkülöníteni a stúdiók és a velük együttműködő archívumok megőrzési programjai számára, javítva a tárolás, átmentés (filmanyagra) és videoátírás színvonalát és körülményeit. Ez a tendencia folytatódni fog, amennyiben a digitális és a nagyfelbontású televíziózás teret hódít a piacon. Ezek az irányelvek, és a filmekért felelős szakemberek eltökéltsége, hogy az eredeti megközelítő állapotban őrizzék meg a rájuk bízott filmeket, a stúdiókat és az archívumokat egyaránt arra ösztönzik, hogy minél magasabb szinten végezzék a megóvási munkát. Az archiválással foglalkozó szakember számára a legfontosabb felismerés az lehet, hogy a megóvásnak nincs végső stádiuma. A duplikálás technológiájának minden egyes fázisában olyan újítások születtek (kontaktmásolás, folyadék alatti kopírozás, jobb filmnyersanyagok, kifinomultabb lencsék, és manapság a legkülönfélébb digitális eszközök), amelyek lehetővé teszik, hogy minden eddiginél több információt lehessen átmenteni az eredeti negatívról, és ezáltal a régi filmeket jobb minőségben lehessen megőrizni – az eredeti hordozón éppúgy, mint másodlagos, új média-formátumokban. A duplikálás technológiájának tökéletesedése és a film múltékonysága egyaránt megköveteli, hogy az eredeti nyersanyagot, mint az elérhető legjobb képminőség forrását, a lehető leghosszabb ideig megőrizzék.

Az archív szakemberek rengeteg tapasztalatot szereztek a film első fél évszázadában készült anyagok átmentése és megóvása közben. Sajnálatos tény, hogy ami ebből az időből, a mozi őskorából ránk maradt, igen gyenge minőségű, nemcsak azért, mert annyi anyag elveszett és megsemmisült az idők során, hanem mert a hagyatékek megmentése szükségszerűen és kényszerűen alacsonyra helyezett minőségi elvárásoknak megfelelően történt. Alaposan mérlegelni kell a film történetének második ötven évét és olyan magasra tenni a

mércét, hogy a filmeket eredeti állapotukban őrizhessük meg az utókor számára.

I. Totális megóvás

Ha filmmegóvás alatt azt értjük, hogy az eredeti negatív által hordozott összes információt állandóan és teljes egészében igyekszünk átmenteni, akkor be kell látnunk, hogy a megóvás igazából lehetetlen feladat. Minden megóvási munka alatta marad a tökéletes iránti elvárásnak; az archív szakembereknek az a törekvése, hogy a régi filmeket maximális minőségben helyreállítsák, bár nélkülözhetetlen, mégis lehetetlen célkitűzés. Az elveszett képi információt ugyanis nem lehet pótolni. Ha a filmszalag karcos, szakadt, fátyolos vagy eltávolíthatatlan szennyeződés fedi, lehetetlen maradéktalanul helyreállítani az eredeti képi információt. A helyreállítás célja a lehető legtöbb megmaradt és használható, eredeti információ átmentése. Ugyanakkor a fotográfiai megóvás során tett lépések és eljárások, bármily csekély mértékben is, de mind megváltoztatják az eredeti anyagot, szándékosan vagy véletlenül befolyásolva a képminőséget. A megóvással foglalkozó szakemberek célja, hogy a lehetőségekhez mérten minimálisra csökkentsék a véletlen változásokat, és helyes döntéseket hozzanak olyan esetekben, amikor elkerülhetetlen a változással járó szándékos beavatkozás.

2. A megóvással járó problémák forrása

A tárolás és filmkezelés egyre kifinomultabb módszerei ellenére három fő technikai paraméter szab gátat a filmek hatékony állagmegóvásának: az analóg rendszerű fotográfiai reprodukció korlátai; a mozgókép és a hozzá tartozó hang rögzítésére alkalmas kiegészítő, másodlagos médiumok elégtelensége és változékonysága; illetve a tárolás és kezelés körülményeiből adódó veszélyek (visszamaradt vegyi anyagok, szennyeződés és fizikai elhasználódás, kopás, karcosodás). A filmarchívum szakembereinek feladata részben az, hogy ennek a

kellemetlen örökségnek a problémáit a lehető leghatékonyabb eszközökkel orvosolják. Az archív szakember általában a filmnegatív élettartamának derekán kerül képbe, amikor az eredeti nyersanyagot már az optimálisnál nagyobb megpróbáltatásoknak tették ki. Ezen a ponton kezdetét veszi a sziszifuszi küzdelem, hogy a filmet eredeti állapotába próbálják visszaállítani. A film azonban meglehetősen labilis anyag. 1913-ra a szakemberek jól ismerték a nitrofilm bomlásának a problémáját. 1955-ben, alig öt évvel a triacetát („biztonsági”) film bevezetése után, már felfedezték az úgynevezett „acetesezés” jelenségét, vagyis az acetát bomlásának következményeit. Alig egy évtizeddel az Eastman Color színes negatív bevezetése után észlelik és vizsgálják az elszíneződés jelenségét, és a mágneshang gyengülése, minőségromlása is napvilágra került két évtizeddel a technológia széles körű elterjedése után. Tehát minden olyan médium, amelyen mozgóképet tárolnak, előbb vagy utóbb pusztulásra van ítélve, ami szükségképpen azt jelenti, hogy a fotografikus (analóg) duplikálás soha nem lehet tökéletes.

A megóvás alapja a helyes tárolás és kezelés. Minél jobb körülmények között tárolják a filmet, annál tovább marad használható állapotban, és annál több információt lehet róla visszanyerni, illetve átmenteni. Minél kevesebb sérülés és szennyeződés éri a filmet kezelés közben, annál kevesebb különleges eljárás és toldás szükséges ahhoz, hogy újra élvezhető képet nyújtson. Ezért a helyes tárolás és kezelés az elképzelhető legkifizetődőbb és legsikeresebb megóvási technika a filmarchívumokban.

A film mint hordozóanyag lehetőségeit erősen korlátozza az analóg (optikai), mechanikai és kémiai természetű fotografiai reprodukció. Ezekkel a tulajdonságokkal önmagukban semmi baj nincs. A fotokémiai úton előállított kép a legtömörebb, leggazdagabb információs forma, és eleddig egyértelműen a legmegfelelőbb médium vizuális információ rögzítésére és visszaadására, különösen a mozgóképnek, ennek a sajátos művészeti ágának az esetében. A fotografiai reprodukció analóg természete azonban egy sor áttételt iktat a folyamatba (filmnyersanyag, lencsék, a filmezés, előhívás és kopí-

rozás minden lépésének mechanikai és kémiai elemei), amelyek határt szabnak a reprodukció lehetőségeinek az adott fotografiai rendszeren belül.

Az évek során a duplikálás technológiáját és a film kezelésének módszereit folyamatosan fejlesztették, hogy a filmszakadás és egyéb radikális fizikai sérülések esélyét minimálisra csökkentsék. A laboratóriumok számára alapkövetelmény lett a fokozottan tiszta munkakörnyezet és a film távoltartása mindenféle szennyeződéstől. Laborelőkészítési és kopírozási eljárásokat fejlesztettek ki (tisztítás, karcmentesítés, „bevonatok”, folyadék alatti kopírozás) azért, hogy nem fotografiai jellegű hibák (karcolások, piszkok) átfrásánál ne kerüljenek át egyik generációról a másikra. Ezek az eljárások, melyek közül nem mindegyik járt sikerrel, ma is folyamatos fejlesztés alatt állnak. Jóllehet ezek a technológiák kisebb-nagyobb javulást hoznak, egyik sem képes alapvetően megváltoztatni a fotografiai reprodukció korlátait.

3. Megóvás a gyakorlatban:

amikor a fotografiai duplikálás már nem elegendő

Hagyományosan a megóvás vonatkozásában „restaurálás” alatt azt a folyamatot értjük, amelynek célja az adott film „teljes”, autentikus verziójának a helyreállítása, vagyis a meglévő képsoroknak az eredeti változat szándékai szerinti sorrendbe rakása, a lehető legnagyobb hűséggel. Ennek része a megrongálódott, technikailag sérült vagy nem összefüggő szakaszok kicserélése jobb állapotban lévő forrásból származó anyaggal. Ezek a változások az eredeti verzióban nem csupán fizikai sérülések vagy gondatlan kezelés nyomán keletkeznek, hanem egyes részek szándékos kiemelésével, cenzurális vagy más okból végrehajtott kivágások miatt. Ilyen esetben a restauráció szélesebb körű munkát követel: a hiányzó vagy sérült rész kicserélését jobb állapotban lévő forrásból (amennyiben ilyen rendelkezésre áll), illetve különböző verziók összevetését. A filmrestauráció komoly szakmai tudást igénylő feladat, ami magában foglalja a film történe-

tének és keletkezési körülményeinek ismeretét, kifinomult ízlést és szubjektív döntési készséget igényel éppúgy, mint lelkiismeretes kutatómunkát és technikai hozzáértést.

Egy film rekonstrukciója elektronikus úton ugyanakkor szűkebb körű követelményeket támaszt: olyan technológiai eszközök szükségesek hozzá, amelyekkel az adott képkockán belüli információt lehet módosítani, például a kép szemcseszerkezetét, az elveszett színnek visszaadását, vagy olyan képkockák újraformálását, amelyek komoly sérülést szenvedtek, szakadást vagy képremegetést okozva. Jóllehet, ezek közül a technológiák közül néhánynak fotográfiai vonatkozásai vannak, optimális esetben digitális (elektronikus) és nem analóg (fotográfikus) úton alkalmazzák őket.

A képminőség javítása. Bizonyos fotográfiai megoldások olyan problémák kiküszöbölésére, mint például a negatívpszok, színfakulás, mélykarcok és más látható fizikai sérülések az emulzióban, azon az elven működnek, hogy a duplikálási folyamat során a hibákat eltüntetik, illetve láthatatlanná teszik. A digitális megoldással másképp közelítik meg ugyanazt a problémát: inkább kipótolják, kifestik a hibát, és amennyiben szükséges, a kép más részleteiből vagy előző, illetve következő kockákból behelyettesítik a hiányzó információt. Az elektronikus eljárások, mint például a karcmentesítés, negatívpszok eltávolítása („leporolás”), szemcse- és zajcsökkentés, mind átlagoláson alapuló műveletek, vagyis kivonják és behelyettesítik a zajnak vagy értékelhetetlen jelnek vélt információt, ami sérülés vagy állagromlás során elveszett a hordozóanyagból. Ilyen például, amikor a program felismer és negatívpszokként azonosít egy foltot, eltünteti a képből és a körülötte lévő *pixelek* átlagából kevert színnel helyettesíti be. Bár ez a módszer olyan képet eredményez, ami szubjektíve jobb minőségű az eredetinél, meghaladja a szigorúan vett duplikálás határait. A fotográfiai kép természetéből adódóan a tényleges képi információ számítógépes értékelése emberi beavatkozást és módosítást igényel. Ha nem megfelelően alkalmazzák, a program könnyedén eltávolíthat értékes képi információt is. Mivel

manapság egyre gyakrabban alkalmaznak digitális rekonstrukciós eszközöket a filmek megóvásában, tanácsos leszögezni, hogy ezt a technológiát szerencsésebb csak a végtermékre alkalmazni, míg az eredetileg átkopírozott anyagot célszerű változatlan formában megőrizni, hogy a későbbiekben a lehető legpontosabb digitális másolatot lehessen róla készíteni.

Számítógépes kidolgozás, szemben az emberi szubjektivitással a megóvás során. Vannak eljárások, mint például a szín „helyreállítás” (szemben a „színezéssel”, melynek során videotechnikával, szubjektív módon, új színekkel cserélik fel a megfakult régieket), ahol a kép eredeti színezéktartalmának és jelenlegi színtelítettségének a különbségét matematikai úton értékelik. Az ilyen típusú rekonstrukció elsősorban az extrapolálás matematikai módszerét alkalmazza, vagyis meglévő értékekből és folyamatokból következtet: ez esetben a kifakult színeket eredeti állapotban állítja vissza, annak ismeretében, hogy milyen mértékben fakulnak a színek az egyes emulziórétegekben; a helyreállított képet aztán filmre rögzítik. Szándék szerint ez a technológia alkalmas a film eredeti színvilágának szubjektív torzításoktól mentes visszaállítására. Lényegében az ilyen eljárások olyan információval operálnak, amelyek ott rejtkeznek a filmszalagon, és céljuk a kép eredeti állapotának visszaállítása.

A digitális helyreállítási folyamat üzembe helyezése és működtetése mindig gondos és hozzáértő emberi beavatkozást igényel, mégis alapvetően két típusba sorolhatjuk a digitális eszközöket: egyrészt vannak olyan berendezések, amelyek alkalmazása szubjektív döntéseken alapul (vagyis amikor a szakember kézzel „kifesti” vagy más módon, de közvetlenül manipulálja a képet); másrészt vannak olyan eszközök, amelyeket leginkább előre megírt számítógépes programok működtetnek (ilyen a legtöbb „real-time” vagyis valós idejű rendszer, amikor egy adott programon futtatják végig az eredeti képanyagot és így állítják helyre). Minél inkább egyedi döntések és kívánalmak születnek a végső kép minőségéről, annál több beavatkozásra lesz szükség a munka során.

A technológia gyakorlati jelentősége mellett az archív szakembereknek meg kell ismerkedniük az emberi beavatkozás filozófiai aspektusaival is, olyan morális kérdésekkel, mint például a film szerzőjének jogai vagy a helyreállított film eredetiségének problematikája. Bár számos ponton még nincsenek kialakult szabványok (bizonyára egy sor technológiát különböző alkalmazások és piacok számára fejlesztettek ki), a digitális képjavítás lehetőségeinek állandósult jelenléte ezeknek az eszközöknek az általános elterjedését sejteti, ami azt jelenti, hogy történelmi és adminisztratív aspektusból is szembe kell nézni ezekkel a kérdésekkel.

A technológiai romanticizmus ellenében

Az elektronikus képfeldolgozás jelenlegi fejlettsége az elmúlt néhány évben olyan fokra jutott, hogy a digitális technológia már olyan problémákkal is képes megbirkózni, amit a filmtchnológia nem tud megoldani. Különösen a filmszakadások esetében nyújt a digitális rekonstrukció olyan megoldást, ami a hagyományos fotográfiai eljárással kivitelezhetetlen lenne. Bizonyos másolási hibák, mint például a helytelen képkivágás, viszonylag rutinszerűen korrigálhatók digitális úton (amennyiben az összes képi információt egyszerre kiírják és helyesen pozícionálják). A véletlenszerű hibák, mint például a képbevillanás, képfakulás vagy elszíneződés javítására szintén egy sor digitális eszköz áll rendelkezésre. Ilyenkor különösen jó hatással javítható a kép, ha elegendő képi információ nyerhető a környező képkockákból, aminek alapján rekonstruálható a sérült kocka eredeti állapota. Az eltávolíthatatlan negatívpszok és bizonyos fajta karcok viszonylag hatékonyan eltávolíthatók, bár ez a munka már megközelíti az alkalmazhatóság határait, mert a technológia lényege, hogy eltávolítja a sérült képrészt, és helyére a környező képi információ alapján mesterségesen generálnak képet. Amikor a sérülés teljesen fedett vagy világos részeken, illetve homogén vagy szabályosan replikálható részeken van, a mesterséges rekonstrukció szinte láthatatlan. Ha azonban a fizikai sérülés összetett, illetve képin-

formáció szempontjából nem pótolható részekben helyezkedik el, az elveszett információ nem pótolható kielégítő mértékben. Olyan problémák, mint például a kontraszt csökkenése, ami gyakran előfordul sokadik generációs fotográfikus duplikálásnál, sem hagyományos, sem digitális úton nem javíthatók. Annak dacára, hogy a mozgókép helyreállításának technológiája sok esetben sikerrel mentett meg filmeket az elmúlástól, nemcsak hogy nincs gyakorlati módja annak, hogy egy adott filmszalagról hiányzó információt visszanyerjünk, de még *elméleti* alapon sem lehetséges, hogy a hordozóanyag változása révén fizikailag megsemmisült képi információt újra láthatóvá tegyünk. Így aztán a film megóvásának leghatékonyabb módja továbbra is az eredeti negatív és a biztonsági köteles-kópiák konzerválása a lehető legjobb körülmények között. Komoly kutatások folynak annak kiderítésére, hogy mi okozza a filmkép és a hordozóanyag pusztulását, így finomodnak, hatékonyabbá válnak a tárolás és konzerválás technológiái is. A digitális *restaurálás* semmiképpen sem tekinthető a hagyományos filmmegóvási technológiákat kiváltó alternatív megoldásnak. Ugyanakkor a digitális technológiát a legmagasabb szintű labormunkával együtt alkalmazva mindenképpen növelik a megóvási és helyreállítási munka hatékonyságát és gyakorlati eredményességét, mivel olyan anyagokat kell helyreállítani, amelyek eleve sérült, szennyezett, fakult állapotban kerülnek az archívumba.¹

Sokan hajlamosak megfélekedezni ezekről a tényekről, és valamilyen földöntött megoldást remélnek a filmmegóvás problémáira. A várt megoldást leginkább elektronikus megóvás formájában képzelel el. Gyakran halljuk azt is, hogy ez a bizonyos megoldás csupán karnyújtásnyira van tőlünk. De az átírás, képfeldolgozás, tárolás és visszaírás technológiájának gyors fejlődése ellenére is leszögezhetjük, hogy „elektronikus megóvás” nem létezik.

5. Az elektronikus technológia és az archiválás problémái

Esztétikai, történeti és technikai okokból jelenleg a film a mozgókép megörökítésére szolgáló szabvány médium. A mágneses szalagtól az

optikai lemezen át egyetlen múltban vagy manapság használatos elektronikus formátum sem alkalmas archiválási célokra. Minden hátrány és hiányossága ellenére több szempontból is a filmre esik a választás, ha a mozgókép hosszú távú megőrzése a kitűzött cél. Ez távolról sem jelenti azt, hogy a jövőben nem fognak ennél jobb hordozót kifejleszteni; mivel a digitális tárolás iránti igény egyre égetőbb az elektronika nyilvános, magán, ipari és tudományos alkalmazási területein, bizonyára meg fog születni a megfelelő médium.

Ennek első és legfontosabb oka az eredeti negatív vagy *master* kópia pótolhatatlan fontossága mint az adott film egyedül autentikus, legtekélyesebb és legteljesebb képi információhordozója. Nagyon fontos, hogy a negatívon fellelhető összes információt megőrizzük a jövőbeli felhasználás céljára, ezt azonban a mai rendszerek nem tudják maradéktalanul teljesíteni. Bár úgy tűnik, hogy a képfelbontásban mára elértük az észlelhetőség határát, fontos lenne felismerni, hogy a jövőben kifejlesztésre kerülő képernyők esetleg olyan követelményeket támasztanak majd, amelyeknek a mai elektronikai rendszerek nem tudnak megfelelni, ezért az ésszerűen szükségesnél nagyobb felbontás a ma még fejlesztés alatt álló képernyőrendszereken jobb képminőséget eredményez majd. Minden – fentebb röviden vizsgált – történelmi pillanatban, amikor azt feltételezték, hogy a lehetségesnél gyengébb minőségű megőrzés is elegendő lesz a jelen és jövő archiválási céljaira, katasztrófálisan tévedtek.² Ma az archívumok és a stúdiók által megóvásra szánt összeg tetemes része arra megy el, hogy a korábbi „megóvási” kísérletek következményeitől megmentsék a filmjeiket, feltéve, ha egyáltalán maradt még valami menthető.

A *télciné* (videoátíró berendezések, melyek átvilágítják, leolvassák, kódolják és átjuttatják a filmen lévő képi információt), az adatrögzítés (megbízható, hosszú távú és nagy kapacitású tárolási módszer, ami képes gyorsan, egyszerűen és gazdaságosan tárolni az egy játékfilm esetén átlagosan 7,5 terabyte mennyiségű információtelemet), a feldolgozás (digitális technológiák a fentebb említett képjavító és –módosító eljárások alkalmazására, melyek képesek reális

idő alatt óriási mennyiségű adatot feldolgozni), illetve a feljátszás (a képi információ visszairása filmre lézernyaláb, elektronsugár vagy más egyéb „felíró” eszköz alkalmazásával, természetesen megfelelő sebességgel) jelenlegi technológiai lehetőségei még nem teszik lehetővé, hogy az eredeti 35 mm-es negatívról az összes információt megfelelő módon leolvassuk, majd feldolgozás után rekonstruálják. Az igazság az, hogy a kutatók még mindig a film/digitális forma/film rendszer alapjaival bajlódnak, és csak ennek a feladatnak a megoldásán múlik, hogy mennyire lesz működőképes a rendszer.

Bár számos összetevő együttes hatásától függ, hogy mennyi ideig marad épségben egy adott film, alapos kutatómunka és gazdag tapasztalata alapján az archív szakember megközelítő pontossággal képes behatárolni a kérdéses filmnyersanyag összetevőinek minőségét és várható élettartamát. Ugyanakkor ezeket a tulajdonságokat egyetlen alternatív elektronikus rendszer esetében sem ismerjük pontosan, ezért nem váltható ki a filmszalagra rögzített mozgókép elektronikus tárolási módszerekkel.

A gyakorlati tapasztalat azt mutatja, hogy mind a videoszalag, mind az optikai rögzítés, amilyen a képlemez, sokféle és legváratlanabb módon vallott kudarcot, már rövid távon is. Egyik szalag- vagy lemezformátumot sem vetették alá szigorú próbatételnek, bár mostanában kezdik rendszeresen tesztelni a hordozóanyagokat. A metálbevonatú szalagok például jó megoldásnak tűnnek időtállóság szempontjából, az optikai rögzítés technológiája pedig elméletileg még biztatóbb kilátásokkal kecsegtet.

Ugyanakkor az elektronikus hordozók olyan gyors ütemben fejlődnek, hogy a ma használatos tárolóeszközök hamar elavulnak majd, ha másért nem, hát azért, mert a rajtuk tárolt információ felbontásban és átírási jellemzőiben nem felel majd meg az elektronikus média következő generációjának. Az információs technológia korszakának kezdeteitől fogva rohamléptekben halad a fejlesztés, és semmi nem utal arra, hogy ennek az üteme a közeljövőben lassulni fog. Az archív szakemberek sorra látták az egymást felváltó, egyre szerteágazóbb videorendszerek, berendezések, képernyőtípusok és táro-

lási eszközök megjelenését (kazetta- és szalagformátumok, optikai tárolórendszerek, mágneses meghajtók stb.), és ugyanezek éppoly gyors elavulását. Elméletileg ezek a rendszerek mind kompatibilisek, de hogy mikor, hogyan és mennyibe fog mindez kerülni, egyelőre senki sem tudja, hiszen a „digitális munkafelületet” továbbra is úgy fejlesztik, hogy közben fittyet hánynak arra, hogyan lehet majd azt archiválási célokra felhasználni.³

Ugyanígy állandó fejlesztés alatt állnak a mozgókép egyik rendszeréről a másikra való átjátszásának és egy adott rendszeren belül az optimális kép kialakításának a technikai (például átírás filmről HD-re). A *télciné* filmátírók például olyan ütemben fejlődtek az elmúlt tíz évben, hogy 2-3 évenként avulnak el az átírórendszerek és az átírt anyagok. A gyakorlati tapasztalat alapján sikerült rájönni, hogyan kerülnek zavaró elemek átíráskor a második generációs képre, és egyre több olyan eljárás ismert ma már, amivel kiküszöbölhetők ezek a hibák és finomítható a jelátadás, lényegesen javítva ezzel a képminőséget.

A film és a digitális képrögzítés meglehetősen eltérő rendszerek és még nem is igazán kompatibilisek. Alapvetően különbözik például az adatrögzítés módja (analóg szemben a digitálissal), az adattárolás és kódolás technikája, a képernyőrendszerek, illetve a fekete-szint, a színkezelés és egyéb, a két rendszerre sajátosan jellemző képi tulajdonság. A film áttétele digitális munkafelületre, majd onnan visszaírása filmhordozóra egyelőre még nem igazán átlátható és kielégítő folyamat. Amíg ki nem dolgozzák a legmegbízhatóbb technikai módszereket és szabványokat, a digitális tárolás nem tekinthető a filmek megőrzésére alkalmas eszköznek.

Végül, de nem utolsó sorban, a filmek megőrzésére alkalmas szintű elektronikai rendszerek gazdaságilag nem kifizetődőek. A színkelőnítés és hidegen tárolás költségei hosszú távon lényegesen alacsonyabbak, mint a digitális munkafelület alkalmazása. A 35 mm-es filmformátum egyetemes elterjedtsége és technikai egyszerűsége, a meglévő és viszonylag olcsó másoló- és vetítőberendezések, illetve a filmvetítés viszonylag problémamentes kompatibilitása minden

működő forgalmazó és terjesztői rendszerrel egyaránt hozzájárul ahhoz, hogy a film hosszú távon magasan fölébe kerekedjen a ma ismert elektronikus tárolási rendszereknek. Ezért aztán, az elektronikus képrögzítés fejlődésétől függetlenül, nem jelenthetjük ki, hogy az elektronikus képrögzítés egyedül megoldást nyújt a mozgókép megőrzésére és megóvására.

6. Technikai és esztétikai problémák

A film mint hordozóanyag alapvető problémáit ismerve nyilvánvaló, hogy az archív szakembereknek jobb minőségű alternatívát kell találniuk a mozgóképek megőrzésére. Ugyanakkor józan technikai okai vannak, hogy miért továbbra is a film a megóvás eszköze, a fotografikus módszer hiányosságai dacára. Sokan közülünk állást foglaltak már abban a széles körben folytatott vitában, aminek célja az archiválási célokra ideális hordozóanyag definiálása, és talán egy napon sikerül majd kifejleszteni olyan kiváló minőségű hordozót, aminek a működése és képalkotási folyamata egyaránt áttekinthető, masszív, gazdaságilag kifizetődő és egyetemes.

A megőrzés azonban nem egyszerűen technikai folyamat. Bár a megőrzés legfontosabb eleme maga a film, az archív szakemberek legalább annyira fontosnak tartják a film kulturális szerepét. A film-restaurátornak nem csupán a kép minőségével kell törődni, hanem annak eredetiségével, hitelességével is, hogy a történeti értékű filmet olyan állapotban mutathassák be, ami leginkább megközelíti annak bemutatáskori hangulatát. Ezért a film megőrzése nem egyszerűen a kép megóvását jelenti megközelítőleges vagy elfogadható minőségben, hanem egy történelmileg hiteles kép előállítását (az eredeti kép mint a korabeli moziélmény közvetítője). Az új médium mint például a videó, rendkívül fontos a filmek elérhetősége és legújabb megőrzése szempontjából, de az archívumnak moziban, nagyközönség számára is be kell tudnia mutatni a filmjeit. Ez azonban nem jelent végső megoldást. Ha számolunk azzal az eshetőséggel, hogy a filmre rögzített mozgókép a jövőben egyre inkább eltű-

nik majd, mindenképpen szükség van egy olyan megbízható, a filmet felülmúló digitális tárolási módszer létrehozására, ami alkalmas technikailag és történelmileg pontos másolatok előállítására.

7. A kontextus, az ízlés és a hiteles utalás problémái

A döntéshelyzetben lévő szakembereknek tudniuk kell, hogy egy adott filmnek hogy kell kinéznie, vagyis teljesen tisztában kell lenniük az-
zal, hogy a film milyen volt, amikor eredetileg bemutatták. A szín helyreállításának egyik nehézsége éppen az, hogy megfelelő, autentikus utalás nélkül kell megtalálni a helyes színeket. A színesfilm-
technika széles színátfogást tesz lehetővé, ráadásul színhatások egész skálája előállítható egy adott negatívról. Ezek a hatások mindig választás eredményei, és a választásnak történelmi és esztétikai ismereteken és megfontolásokon kell alapulnia. A *Technicolor* és *Eastman Color* közötti eltérések tovább bonyolítják a problémát. Ugyanez a helyzet, bár kisebb mértékben a fekete-fehér filmek esetében is.

Hogyan leszünk képesek autentikus formában „megőrizni” filmjeinket, amikor az azok bemutatására alkalmas és napjainkban rendelkezésre álló médium jellemzői (kópiakészítési eljárások és filmanyersanyagok) alapvetően különböznek az eredetileg bemutatott anyag elkészítési technológiájától, aminek nincs modern megfelelője?

Minden egyes technológiai változással és módosítással átalakul a mozgóképek megtekintésének kontextusa is, és ezzel párhuzamosan változnak a médium jellemzői és alkalmazása, ami végül befolyásolja az ízlést azáltal, hogy a néző reagál a régi sajátosságok eltűnésére és az újak megjelenésére. A moziba járó közönség, még azokat is beleértve, akik a speciális, archív anyagokból rendezett vetítéseket rendszeresen látogatják, jelentősen különbözik a ma már történelmi távlatból szemlélt korok mozirajongóitól. A közönséget áthangolta a modern film és videó stílusvilága, hozzászoktatta őket a legmodernebb filmtechnika kép- és hangeffektusaihoz. Ma már a közönség élesebb képet, pontosabb színkezelést és tisztább hangot akar

hallani, mint az korábban egyáltalán lehetséges volt. Ez komoly feladat elé állítja az archívum döntéshozóit, hogy milyen mértékben „javítsanak” egyes filmek minőségén. Például amikor a háromszalagos *Technicolor* negatívot átmásolják *Eastmancolor* dubpozítívra vagy dubnegatívra, majd vetítőkópiát készítenek róla, a kapott kép sokkal élesebb és valamivel kevésbé szemcsézett lehet, mint annak idején az eredeti *Technicolor* vetítőkópia. Ugyanígy a modern hangutómunka lehetővé teszi, hogy eltávolítsák a pattanásokat, sistergést vagy *brummot* a korai harmincas évek hangosfilmjeiről. Mivel azonban az eredeti film hangját a rendszer hiányosságainak és korlátainak figyelembevételével alkották meg, a létrehozott „javított hang” sokszor aránytalanul tűnik és kevésbé élvezhető, mint a maga korlátozott eszközeivel rögzített és reprodukált eredeti hang. A film-történet különböző korszakainak közönségét vizsgálva megrajzolhatnánk a kompenzálás módszereinek a történetét: hogy a filmvetítő berendezésnek és az általa keltett hatásnak mikor, milyen elemeit szűrték ki vagy nyomták el „automatikusan” a film nézése és hallgatása közben. Egyértelmű, hogy mi kerül sorra: a némafilmek zenei aláfestése mint hozzáadott és nem a „valós” világból vett szinkronhang; a monokróm és *viraszírozott* színkezelés elfogadása mint az érzelmi motiváció kiváltásának eszköze, nem pedig mint a festői realizmusra tett bátorlalan kísérlet; a korai hangosfilmek hangjából a sistergés és zúgás tudat alatti kiszűrése, a kép tökéletlenségeinek, szemcséségének, negatívpiszoknak és színhibáknak a tolerálása, a korai szélesvásznú *Cinemascope* filmek torzításainak figyelmen kívül hagyása, a mono szinkronhang, majd a többcsatornás hangrendszerek konvencióinak az elfogadása stb.

Viszonylag könnyű elutasítani a hamis elképzeléseket arról, hogyan lehetne átformálni egy adott filmet a modern technológia segítségével (amilyen például a színezés hírhedt mottója: „színesben forgatták volna a filmet, ha lett volna rá módjuk ...”), ellenben nincs egyértelmű szabvány arra, hogy milyen mértékben érdemes a technológiát bevonní a film „feljavítására”. A film állagmegővésének korai szakaszában, amikor még viszonylag kevés eszköz áll rendelkezésre,

csekély volt az esélye annak, hogy a megóvási munka során esetleg alapvetően megváltoztatják egy film esztétikai minőségét. Ezzel szemben napjainkban tökéletesen elképzelhető, hogy az úgynevezett „nyilvánvaló” restaurálás során a filmen rögzített eredeti információt olyan mértékben manipulálják, hogy a végtermék képileg tökéletesebb és jobban szól, mint annak idején, amikor készült. Az archív szakembereknek és a döntéshozóknak kell értékelniük a megóvási feladatként kitűzött célokat, illetve tisztázniuk kell az alkalmazandó restaurálási szabványokat esztétikai és történelmi megfontolások alapján.

8. A filmmegóvás jövője

Manapság a filmek megmentésén fáradozó szakembernek lényegesen több eszköz áll rendelkezésére a fényképezett mozgókép reprodukálására, mint valaha. Könnyen lehet azonban, hogy a mozgókép történelmi korszaka a végéhez közelít, és ha ez a korszak véget ér, az egyúttal annak a masszív gazdasági háttérnek a végét is jelenti, ami eddig a filmmegóvás „iparát” fenntartotta a filmsokszorosítás és feldolgozás fő vonulatának a peremén. A film az elmúlt száz év uralkodó médiuma volt, és ez a hosszú idő óta tartó folyamat elbizakodottá tesz minket. Valójában a filmre rögzített mozgókép az idejét múlt ipari technológiák közé sorolható, aminek ráadásul egy sereg gyorsan fejlődő új médiummal kell szembenéznie. A film összetett médiuma olyan eljárásokból épül fel, melyek gazdasági ereje a mozgókép világán belül más alkalmazási lehetőségekből származik. Gyakran az egyik összetevő elvesztése hatással van a többire is. Ha alaposan megvizsgáljuk a média közelmúltbeli fejlődését, egy sor olyan tendencia bontakozik ki, amelyek könnyen átvehetik a mozgókép vezető szerepét a következő évszázad elején. Ezek többek között a következők:

A) A terjesztés infrastruktúrájának felszámolása. Az elektronikus vetítés fejlődésével bizonyosan el fognak tűnni a hagyományos mozgókép vetítésére alkalmas helyek, berendezések és képzett szakemberek. Ahogy eltűnik a film mint végtermék, az infrastruktúrának ezek az összetevői összeomlanak, amit az archívumok retrospektív film-

bemutatóinak fokozatos eltűnése követ majd, ami pedig kulturálisan meghatározó tényező volt a hatvanas évektől egészen a nyolcvanas évekig.

B) A termelés és a nagy volumenű gazdasági mechanizmus megszűnése. Ahogy a film egyre inkább „felvevő” médium lesz és felváltja majd az elektronikus vetítés, a nyersanyagtermelés és labormunkák megszűnnek gazdasági tényezők lenni, a film pedig különleges ritkasággá minősül át, ami inkább múzeumi darab, mint tömeges bemutatásra szánt termék.

C) A feldolgozás infrastruktúrájának leépülése. Ahogy a filmmel kapcsolatos munkák csökkennek, a laboratóriumoknak megszorításokat kell alkalmazniuk, infrastruktúrában és személyzetben egyaránt. A gazdasági realitások szorításában alig több, mint egy maroknyi labor maradhat talpon, ami ennek a szakterületnek a további koncentrációjához vezet majd. Egyre kevesebb laboratóriumnak lesz megfelelő gépparkja és technikai felkészültsége a minőségi filmkidlgozáshoz, és még kevesebb lesz majd alkalmas a régi, hagyományos eljárások elvégzésére magas színvonalon. Már ma is ez a helyzet például a fekete-fehér kidolgozás esetében. Ahogy a hangrendszerek fejlődése maga mögött hagyja a hagyományos optikai hangot, nemcsak a fényhang lejátszására alkalmas berendezések fognak eltűnni egyre több vetítőtől, hanem a fekete-fehér kidolgozás is a laborokból, ami ma legnagyobbbrészt a fényhang miatt létezik.

D) A hordozórendszerek eltűnése. Archív szakemberek és technikatörténészek olyan eljárások tucatjait tudnák felsorolni, melyeket ma már nem lehet eredeti formájukban reprodukálni. A *Vitaphone* hanglemezes rögzítési és lejátszási rendszer vagy a kétszín-felbontásos *Technicolor* eljárás csak kiragadott példák egy sor technikai újításból, melyek sajátos esztétikai vagy technikai jellemzők dacára ma már nem használatosak a mozgóképtechnikában. A nitro cellulóz és a hagyományos, nagy ezüsttartalmú emulziók is eltűntek a színről, csakúgy mint a színnomással előállított *Technicolor* eljárások. Ezek a mozgóképnek olyan eredeti formái, amelyeket ma már kizárólag újabb, más sajátosságokkal rendelkező eljárásokkal lehet reprodukálni.

kálni. Az ENG videokamerák megjelenése kiszorította a 16 mm-es, híradófilm-készítésre gyártott nyersanyagot. A videokazetta elterjedése a forgalmazásban elavulttá tette a filmnek közvetlen televíziós forgalmazásra használt, 16 mm-es kópiáit. Ez a két összetevő lehet az oka annak is, hogy a 16 mm-es filmkópiákat nem alkalmazzák többé oktatási és bemutatási célokra. A *Kodachrome* fordítós nyersanyag, amit független filmesek előszeretettel használtak, gyakorlatilag eltűnt a piacról, és már csak 16 mm-es formátumban kapható. Az sem elképzelhetetlen, hogy nemsokára a 35 mm-es *Eastman Color* kópiák is kiszorulnak a piacról.

Ezeknek a tényeknek a tudatában igen fontos a film és a digitális képfeldolgozás közötti átjárhatóság tökéletesítése. Legelőször is az archív szakembereknek meg kell barátkozniuk az új típusú eszközökkel, amelyek lehetővé teszik, hogy a hagyományos megőrzési technikák a digitális munkafelülettel bővüljenek. A digitális világgal való ismerkedésnek ebben az első szakaszában olyan technikákat és szabványokat kell kifejleszteni, amelyek lehetővé teszik a film és a videó munkafelület közötti szabad átjárhatóságot, vagyis a filmet úgy lehessen beírni, feldolgozni és visszaírni, hogy maga a rendszer a legcsekélyebb változtatást vagy hibát se iktassa be a folyamatba. Az idő haladtával a hagyományos filmkidolgozás egyre több munkafázisát veszik át a legkülönbözőbb elektronikus eljárások. Az archív szakembereknek meg kell ismerniük ezeket az eszközöket és kialakítani egy olyan gyakorlatot, ami megfelel a film-archiválás történelmi hitelességének és adminisztratív elvárásainak. Ez különösen azért fontos, mert az elektronikus tárolási, átjátszó és vetítőrendszerek egyre inkább felváltják a hagyományos filmvetítést, és a filmről digitális hordozóra való átírás módszereinek finomításával sokkal hitelesebb képet lehet majd vetíteni digitális rendszerben, mint azt a hagyományos filmtechnológia ma lehetővé teszi. Végző soron az archív szakemberek egészen biztosan megtalálják majd a módját annak, hogyan alkalmazzák az elektronikus eszközöket az eredetileg celluloidra rögzített mozgókép megővésére. A technológia-ipar is egyre inkább felismeri, hogy szükség van olyan, archiválásra is alkalmas

médiumra, ami képes nagy mennyiségű digitális információt hosszú távon tárolni, és hogy a végső megoldás az archiválásban nem feltétlenül a filmszalag lesz. Azonban csak akkor profitálhatunk egy ilyen jövőben kifejlesztendő technikai újításból, ha maradéktalanul megoldottuk a film / digitális munkafelület / film lépcsőfokok teljes átjárhatóságát és kompatibilitását.

Archiválásra alkalmas médium a láthatáron

Nem várhatjuk el a filmarchívumoktól, sem a filmipartól, hogy önállóan kifejlesszék az ideális archiválási médiumot. Sokkal valószínűbb, hogy a digitális technológia intenzív fejlődése adja majd meg a megoldás kulcsát, olyan rész megoldások kifejlesztésével, amelyekből aztán összeáll az optimális archiválási technológia. Kívánatos lenne, hogy a FIAF, bizottságain keresztül, mihamarabb megkezdje ilyen médium sajátosságainak a kidolgozását. Az alapvető sajátosságok a következők lennének:

A) Átjárhatóság. Elsődleges fontosságú feladat megteremteni a film – digitális jel – film átjátszás teljes átjárhatóságának a technikai alapjait. Ez alatt olyan rendszert értünk, ami képes egy adott elem (negatív, finom szemcsézet, tetszőleges formátum és eljárás) összes információjának megadására, digitális tárolására és végül az adott információ visszaírására filmnyersanyagra hibák, zavaró hatások beiktatása nélkül, hogy a végeredmény megegyezzen az eredeti kópiával. Csakis a digitális tárolás és feldolgozás nyújtotta teljes átjárhatóság révén lehet megfelelni az igazi megóvás követelményeinek (vagyis, hogy az eredeti kép összes információját teljes hűséggel duplikáljuk). Így végül a tökéletes duplikálás lesz a szabvány, és senki sem fog megelégedni a mai lehetőségek adta korlátozott minőséggel. Ennek a duplikálási módszernek a technológiáját azonban még finomítani kell az archívumok követelményeinek megfelelően.

B) Rugalmas, nagy felbontású tárolási mód. Mivel az elektronikus adattárolás és –feldolgozás kapacitása elméletileg felülmúlja a fotografiai úton rögzített mozgókép lehetőségeit, logikusnak tűnik, hogy

az archiválás médiuma elektronikus technológia legyen. Ennek a tárolási módnak alkalmazkodnia kell majd a 35 mm-es negatívtól eltérő hordozók információjának befogadására is, mint például az új, nagy felbontású negatívok (Kodak 5245), a 65 mm-es *IMAX* vagy *Showscan* formátumok, illetve meg kell birkóznia a nagyobb képmérettel, a legkülönbözőbb képarányokkal, a 24 kocka/másodpercnél nagyobb vetítési sebességgel és végül a háromdimenziós mozgóképpel. Az új archiválási médiumnak feltétlenül tudnia kell rugalmasan kezelni és kódolni a különböző mennyiségű és típusú információt.

Az ideális archiválási médiumnak fogadnia kell minden ma használatos film- és elektronikus képformátumot *télciné*, *szkennner*, analóg/digitális átalakító vagy más eszköz közvetítésével, és átjárhatónak kell lennie minden jelenlegi vagy jövőben kifejlesztendő formátummal. A megóvással foglalkozó archív szakember minimális követelménye, hogy az archív hordozón tárolt anyag visszaírható legyen az eredeti formátumba. A legnagyobb kihívás a 35 mm-es film visszaírása nagyfelbontású videótárolóról elektronnyaláb vagy lézer segítségével. Az archív hordozón tárolt kódolt információ visszaírása megbízható, gazdaságos és *hardvertől* függetlenített eljárás kell, hogy legyen, bár nem alapfeltétel, hogy a művelet valós idejű (*real time*) átjátszást tegyen lehetővé.

C) *Egyetemesség*. Valószínűsíthető, hogy a jövőben meghatározatlan ideig még többféle nemzetközi sugárzási szabvány és videoformátum létezik majd egymás mellett. A mozifilm sem szűnik meg mint alapvető hordozóanyag, bár talán több variációja lesz, mint napjainkban. A kódolt információ egységes tárolási módja azonban felülemelkedhet ezeken a szerteágazó formátumokon. Mivel az eredeti formátum függvényében számos, különböző képarány és adatsűrűség létezik, az archív médium tárolási kódolását globálissá, egyetemessé kell tenni, berendezéstől, alkalmazástól és rendszerektől függetlenül. A kódolt, jelekké alakított anyag kezelésére olyan szabványt kell kialakítani, ami képes megfelelni a formátumok kavalkádjának. Az egyetemes formában kódolt információnak *hardver*-függetlennek kell lennie, kiküszöbölve a mai rendszerek komoly prob-

lémáját: a berendezések folyamatos elavulását. Átalakító berendezések és technológiák kelljenek majd az egyetemes formában tárolt és digitálisan kódolt képi információ átjátszására a ma ismert és a jövőben kifejlesztendő képernyő formátumokra és szabványokra. Lehetővé kell tenni, hogy ez a berendezés mindenki számára elérhető legyen. A kódolás állókép tárolására is alkalmas, ami megnöveli a felhasználók körét és hozzájárulhat ahhoz, hogy széles körben elterjedt adatformátummá váljék.

D) *Időtállóság és gazdaságosság.* A megőrzés fizikai hordozójának mindenképpen hatékony, nagyon nagy felbontású tárolónak kell lennie, ami normál körülmények között akár háromszáz vagy ötszáz évig is képes megőrizni az adatokat. Bár bizonyosan nem lesz olcsó mulatság egy ilyen egyetemes hordozó alkalmazása, a költségeknél azt is figyelembe kell venni, hogy lehetővé teszi bármilyen mozgókép megőrzését, amit az archív szakember megővásra érdemesnek tart. Maximális értékekkel számolva, egy film megőrzése ebben az egyetemes formátumban körülbelül annyiba kerül majd, mint manapság a filmnyersanyagra történő archiválás, az anyag visszaírása filmre pedig megközelítőleg annyiba, mint ma a duplikálás vagy új kópia gyártása ●

Farkas Csaba fordítása

Jegyzetek

- 1 A legújabb idevonatkozó elmélet megtalálható a következő forrásban: A. Tulsi Ram, David F. Kopperl, Richard C. Sehlin, Stephanie Masaryk-Morris, James L. Vincent, Paige Miller: *The Effects and Prevention of „Vinegar Syndrome”* [Az „ecetesedés” hatásai és kiküszöbölése]; *Journal of Imaging Science and Technology*, Vol. 38, No. 3, május/június 1994, 249–261. old.; *American National Standard for Imaging Media – Processed Safety Photographic Films – Storage* [Amerikai nemzeti szabványok a képrögzítésben – Fotográfikus biztonsági filmek – Tárolás] (ajánlott ANSI szabvány), kiadta a Fotóanyaggyártók Országos Szövetségének Titkársága (Secretariat, National Association of Photographic Manufacturers, Inc.), 1994, február, iv–41. old.
- 2 Lásd például Peter R. Swinson, „Resolution-Independent Film Scanning: How Independent is Independent?” (Felbontástól független filmátírás: Mennyire független a független?) *SMPTE Journal*, 1995. február, 82–84. old.
- 3 Lásd Jeff Rothenberg, „The Longevity of Digital Documents” („A digitális dokumentáció élettartama” in *Scientific American*, 1995. január, 42–47. old.

Szerepcsere vagy munkamegosztás?

Az irodalmi és mozgóképes elbeszélés százéves együttélése
– folytatás –

Szó és kép

Hogy a szó, a nyelv nincs kizárva a filmművészetből, Borisz Eichenbaum már 1926-ban, a hangosfilm születése előtt hangoztat- ta. „Feje tetejére állított dolog a filmet »némá«-nak nevezni. A film- kamera föltalálása lehetővé tette a *hallható* szó kizárását és ezzel együtt az egyéb elemek átrendezését. Inkább azt mondhatnánk, hogy a film- nézőt süketnek vagy legalábbis a szavakra nézve süketnek tételezzük föl; a szó szerepe azonban nem semmisül meg ezáltal, hanem csak más síkra transzponálódik. Amennyiben a filmművészet nem merül ki a fotogénben, annyiban jelentésművészet, »szóbeli« művészet. Ez abban a jelenségben jut kifejezésre, amit a néző belső beszédjének neveztem el, azonkívül pedig a képközi feliratokban.”¹⁵ A belső be- széd „nyelvszerű” fogalmához Eichenbaum éppen abból kiindulva jut el, hogy „a moziban a néző a befogadás újfajta feltételei közé kerül, amelyek bizonyos mértékben pontosan ellentétei az olvasás folyamatának. A tárgytól, a magatartások összehasonlításából az ér- telmezésbe és elnevezésbe, a belső beszéd kiépítésébe lép át. (...) A filmnéző feladata az a nehéz agymunka, hogy a beállításokat össze- kapcsolja és a jelentésárnyalatokat kitalálja. Ezt a munkát nevezem én a filmnéző belső beszédjének. Ezt a belső beszédet megszakíthat- ják a pusztán fotogén momentumok, de nélküle a film nem érthető. Ha a film szemben áll is a szó kultúrájával, ezt oly módon teszi, hogy a szó itt a mélyben hangzik el, és ki kell találni.”

Ha a filmet nem hipotetikus ontológiai lényege, hanem a nézői befogadás felől nézzük, mint Eichenbaum és általában az orosz for- malista iskola kezdeményezései nyomán az újabb filmtudományok (Christian Metz, Peter Wollen, David Bordwell stb.), akkor nem két-

séges, hogy a hangosfilm megjelenése, a szóbeliség filmművészeti szerepének növekedése az egykori esztétikai aggályokkal ellentétben nemhogy nem veszélyeztette a filmszerűségeket, hanem inkább gazdagította. A szemiotikusok a film „nyelvszerűségéből” – lényegében az eichenbaumi belső beszéd fogalmából – kiindulva megállapították, hogy a film – teljes kódrendszerével – bizonyos mértékig nyelvként viselkedik, mégsem olyan nyelvrendszer, mint a különféle írott és beszélt nyelvek. Metz ezt így fogalmazta meg: nem azért értünk meg egy filmet, mert ismerjük a rendszerét, hanem azért érthetjük meg rendszerét, mert megértjük a filmet. „Nem azért tud a film olyan szép történeteket mesélni nekünk, mert nyelv, hanem azért lett nyelv, mert szép történeteket mesélt nekünk.”¹⁶

A filmelbeszélés nyelvét tehát meg kell tanulnunk ugyanúgy, mint a beszédet és az olvasást, de a tanulás nem a rendszer elsajátításán, hanem filmelbeszélések „olvasásán” alapul. Úgy tűnik, a multimedialis kultúrában ez könnyebben és gyorsabban megy, mint a beszélt és írott nyelv elsajátítása. Pszichológiai vizsgálatok szerint a gyermekek előbb tanulják meg a televíziós mesék olvasását, mint a könyveket. Ennek feltételezhető alapja a filmjel közvetlensége, az a rövidzárlat, amely jelölő és jelölt között jön létre a filmképen. A filmtörténetek olvasási-megértési mechanizmusának pszichológiai magyarázata mindazonáltal korántsem könnyebb, mint a nyelvi szövegeké. „A filmet azért olyan nehéz megmagyarázni, mert könnyű megérteni” – mondta Metz. A nyelv erőssége az, hogy a jelölő és a jelölt között nagy a különbség, és ennek áthidalásában jelentős szerep jut az olvasó aktív közreműködésének, képzeletének, felkészültségének. E munkájával az olvasó magáévá teszi, megteremt a mű személyére szabott világát. Annyiban viszont gyengéje az irodalmi műnek ugyanaz a sajátosság, hogy e munkára csak kellő iskolázottság és gyakorlat alapján képes az ember. Ez a képesség a Gutenberg-galaxis fénykorában sem volt annyira elterjedt és általános, mint korunkban, hanyatlása idején a háttérbe szorult írástudók közül sokan vélik. A magas irodalom körébe tartozó elbeszélések olvasása valójában mindig egy szűk réteg kiváltsága és kultúrája volt. Az analfabétizmus a

populáris, ún. ponyva- és kalendáriumirodalom olvasásának is határokat szabott. A kerekre formált, szórakoztató vagy tanulságos történetek iránti ősi emberi igényt tömeges méretekben még a múlt században is az orális kultúra, a szájról-szajra terjedő mesék, mondák és anekdoták elégtették ki.

A film fő erőssége az, hogy jelölő és jelölt között nincs különbség. A nyelvben lényegi különbség van a szó írásképe vagy hangalakja és az általa jelölt tárgy között. Maga a szó pedig a fogalmi gondolkodáson alapul, és egy-egy nyelvrendszerhez bizonyos fokig más-más gondolkodásmód tartozik. A műfordítók mindennapos tapasztalata, hogy két különböző nyelven csak ritkán lehet ugyanazt ugyanúgy kifejezni. Ezenkívül az egyes nyelvek szókincse, bármily nagy, véges. A film viszont a különböző nyelvű, nemzetiségű, kultúrájú nézők számára többé-kevésbé egyformán érthető, és elvben bármit megmutathat: a filmképek denotatív jelentése, a film „szókincse” kimeríthetetlen. Ezért a filmet könnyű olvasni: azt jelenti, amit mutat, azaz önmagát. A szintaxis kódjainak megfejtését az összefüggések elemi szintjén hamar elsajátíthatja bárki: nem kell hozzá más képesség, mint amivel egyébként is eligazodik a világban, főleg éppen saját érzelm- és képzeletvilágában. Sőt, a tömegfilmek sugallta illúziók és sztereotípiák igen hamar el is foglalhatják, ki is szoríthatják a nézők saját, tagolatlan érzéseit és gondolatait. Ez egyben a mozgókép közvetlenségének közismert nagy veszélye. „Mint egyszerű művészet, a film állandóan abban a veszélyben van, hogy áldozatul esik egyszerű mivoltának” (Christian Metz).

A filmnek ugyanakkor óriási lehetőségei vannak arra is, hogy konnotatív jelentést közvetítsen. A filmszemiotika megkülönbözteti a paradigmátikus és a szintagmatikus konnotációt: az előbbi jelentés abból származik, hogy a filmfelvételt – tudatosan vagy öntudatlanul – összehasonlítjuk a paradigma más, az adott esetben nem realizált, de elvben lehetséges tagjaival, az adott tárgy más, lehetséges felvételeivel. A szintagmatikus konnotáció viszont azoknak a tényleges felvételeknek a függvénye, amelyek egy adott filmképet megelőznek vagy követnek. Más elméletek is születtek, amelyek a filmjel

jelentésképzését magyarázzák, így például Peter Wollen *Signs and Meaning in the Cinema* (Jelek és jelentés a filmben, 1969) című műve, amely háromféle filmjelet különböztet meg: az *ikont*, az *indexet* és a *szimbólumot*. Ezekben a kategóriákban elmosódik a különbség denotatív és konnotatív jelentés között. Mindez azonban már túlvízsz témánk határain. Térjünk vissza irodalom és film együttélésének szorosabban vett kérdéseire, és miután a fentiekben a nyelv és az irodalom felől próbáltunk közeledni a film beszéd- és elbeszélés-módjának néhány jellemző sajátosságához, vessünk egy pillantást most arra, hogyan hatott a film századunk irodalmára.

Filmes írásmód

Bár kezdetben főleg a film utánozta az irodalmat, az irodalom is kezdett hamar filmes hatásokat befogadni. Itt persze nagyon óvatossá kell lennünk annak megítélésében, mikor feltételezhetünk csakugyan közvetlen filmes hatást, és mikor kell inkább annak a fejlődésnek a folytatódását látnunk, amely az életviszonyok és az észlelési formák változása következtében már a film megjelenése előtt és így tőle függetlenül később filmszerűnek látszó eljárások alkalmazásához vezetett az elbeszélő irodalomban. Mindenesetre Lev Tolsztoj 1908-ban már így nyilatkozott: „Meglátják, hogy az a kis zörgő masina a forgó fogantyújával forradalmat okoz majd az életünkben – az írók életében. Közvetlenül támadja meg az irodalom régi módszereit. Alkalmazkodnunk kell majd az árnyékos vásznonhoz és a hideg masinához. Az írás új formája válik majd szükségessé. Gondolkoztam rajta, és érzem, hogy mi jön. De tulajdonképpen szeretem. Ez a gyors jelenetváltás, az érzelmeknek és a tapasztalatnak ez a keveredése – sokkal jobb, mint az írásnak az a nehézkes, vontatott formája, amelyhez eddig hozzászoktunk. Közelebb áll az élethez. Az életben is változások és átmenetek villannak el a szemünk előtt, a lélek indulatai pedig olyanok, mint a szélvihar. A kinematográf megsejtet valamit a mozgás titkából...”¹⁷

A 20. századi író, mint olvasói, többnyire nagyvárosban élt és el-

járt moziba. Ez a látásmódján ugyanúgy nyomot hagyott, mint a korábban említett 19. századi hatások. A nagyváros és a mozi kezdetől fogva szorosan összetartoztak: a mozi a nagyvárosi élet része és egyben kifejezője volt. A mozi és az utca szinte összemosódott: az ember úgy tért be az utcáról a moziba, mint a városban található más nyilvános helyekre: üzletbe, kávéházba, bankba, és ott ugyanazt élte át, amit odakinn: különmemű, atomizált, véletlenszerűn és értelmetlenül összesodródott dolgok egyidejűségét és egymásmellettiségét, szüntelen gyors mozgásukat, változásait. A moziban formává vált ez az utcai tartalom. A mozi és a nagyváros szoros összetartozása tehát nemcsak azt a jól ismert tényt jelenti, hogy a filmek egyik központi témája kezdetől fogva a nagyvárosi, az utcai élet, hanem azt is, hogy egy bizonyos, vissza-visszatérő filmtípus tárgyias ábrázolásmódja és mozaikszerű szerkezete, képeinek szimfonikus polifóniája a városi élményvilágot tükrözi vissza. Nevezetes húszas évekbeli példái ennek a filmtípusnak Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* vagy Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* című dokumentumfilmjei, de idézhetjük a hatvanas évekből Cassavetes filmjének, a *New York árnyainak* emlékezetes példáját is.

A filmszerű irodalom még a közvetlen kölcsönzésnek látszó esetekben sem annyira magukat a filmes eljárásokat utánozza, mint inkább analóg módon megteremtí a maga formáit azoknak a modern tartalmaknak a kifejezésére, amelyeket mindenekelőtt a nagyvárosi életben, így például a moziban él át az ember. Az expresszionizmus nagyváros-élményének kifejezésében ilyen eszköznek bizonyult a montázs és a kollázs elve, amely egyszerre jelentkezett mindazokban a művészetekben, amelyek az expresszionista élmény kifejezésére törekedtek. Montázson itt nem az eizensteini értelemben vett montázs értendő, amely valóságselemek összeillesztése által új jelentést hoz létre, hanem a montázsformán átélt valóság leképezése. Ennek egyik változata a kollázs, amelyben egymástól idegen szöveg- vagy képrészek a valóság töredékes idézeteiként konfrontálódnak montázsban. Valószínűsíthető, hogy az expresszionista mon-

tázz-elvhez végeredményben mégiscsak a film szolgáltatta az alapvető mintát.

Dos Passosnak a *Manhattani kalauz* című (1925, korábban *Nagyváros* magyar címen megjelent) New York-regénye tudatosan filmszerű hatásokra törekedett. Elbeszélés módja igyekszik olyan objektív lenni, mint ahogy a kamera mutatja, amit lát. „Kamera-szeme” szimultán nagyvárosi valóság elemeket montíroz össze, és így Dos Passos szándéka szerint olyan „kollektív regény” születik, amelyben a város mint kollektív alkotás maga mutatja meg magát, írói közvetítés nélkül. A személyes elbeszélő pozíció helyébe olyan személytelen automatizmus lép, amely ellesett pillanatképek, kimetszett valóságdarabok látszólag tetszőleges sorát pergeti le az olvasó előtt. Újságcímek, napihírek, cikktöredékek, híradófelvételek, dalok, reklámfeliratok is szerves részei ennek a valóságnak, és képszerű idézetükkel mintegy találomra vegyülnek az emberek, az emberi történesek riportszerű mozaikképei közé. A kamera helyzete és szemszöge szüntelenül változik, az egyes jeleneteket mintha vágások, úsztatások, áttűnések választanák el egymástól. Töredezettség és folyamatosság váltakozásának lüktető, szaggatott ritmusa jön így létre, amely a jazz-korszak szédítő tempójú és zaklatott nagyváros-élményét kívánja sugallni.

Bár annak idején Dos Passos filmszerű módszerének nagy hatása volt és úgyszólván iskolát vagy inkább divatot teremtett, később sokat veszített varázsából, és ma már inkább csak film és irodalom egymásra hatásának egyik érdekes történeti példajaként tartjuk számon. A *Manhattani kalauz*ban és társaiban nem annyira az problematikus, hogy a személytelen és közvetlen objektivitás látszata valójában ugyanúgy a közvetítő művészi szubjektivitás teremtménye, mint bármely filmben, inkább az, hogy szavakra bíznak olyan feladatot, amelyet képekre szabtak. Ahogy szó volt már róla, a filmképek mint közvetlen kapcsolatot jelölő, ikonikus jelek önmagukban hordozzák a konkrét valóságra való vonatkozásukat, a szavak mint közvetett kapcsolatot jelölő, szimbolikus jelek természetüknél fogva másképp működnek. A jelek tobzódó halmozása Dos Passos regényében nem a

valóságélményt mélyíti el, hanem inkább a jelhasználatra tereli a figyelmet. A valóság közvetlen megidézésében az irodalom nem versenyezhet a filmmel: még egy reklámfelirat vagy egy újságoldal is másképpen hat a róla készült filmfelvételen (persze a kontextus függvényében), mint a nyomtatott idézete (akár azonos kontextusban).

Döblin *Berlin, Alexanderplatz* című expresszionisztikus regényében (1929) szintén egy nagyváros montázszerű rekonstrukciójával van dolgunk. Itt is szerepelnek dokumentumszerű elemek a szövegben, ezek azonban nem a nagyvárosi állapotok tükrözését, hanem elidegenítő kiemelését, felfokozását célozzák. Döblin a nagyvárosban többet látott, mint részleteinek pusztá összegét, számára Berlin vadul burjánzó tenyészet volt, úgyszólván mitikus lény, modern szörnyeteg, amellyel szemben nincs esélye a névtelen kisembernek. Hőse tehetetlen sodródását mindamellettt időnként ő is filmszerűnek mondható eszközökkel érzékelteti: a töredékes vizuális és akusztikus észleletek felajzott halmozása egyik-másik német expresszionista film lázas vizuális felfokozottságát idézi.

Bizonyos film-elvű formák felfedezhetők Joyce *Ulysses*ében (1922) is. A „Bolygó sziklák” című fejezetében, amely tizennyolc alfejezetével a regény egész labirintikus szerkezetének kicsinyített mása, megintcsak egy város, a regény helyszínéül szolgáló Dublin válik filmszerű tér-idő szimultaneitás sugalmazásának alkalmává. Joyce itt, műve felezőpontján eltávolodik egyébként belülről láttatott hőseitől, és kívülről, nagyobb távlatból, úgyszólván kameraként rögzíti a város különböző pontjain egyidejűleg zajló történéseket. Jelenetről jelenetre, egyik alakról a másikra ugrik, de a háttér bizonyos állandó illetve visszatérő elemei, mint pl. a „bájos szubrett” plakátja, az alkirály kocsija, kapcsolatot is teremt köztük.

Másféle szempontból visel filmszerű vonásokat a regény utolsó fejezete, Molly belső monológja. A tudatáram álomszerű-öntudatlan folyásának epikai-verbális jelzése általában véve 20. századi prózai törekvés. A valóságélmény itt a speciális mozibeli recepcióval kapcsolódik össze. Eichenbaumot idézve utaltunk már rá, hogy a mozinézőben szakadatlan és bonyolult agytevékenység, egyfajta bel-

ső beszéd kapcsolja össze filmondatokká a beállításokat, még a heterogén montázsrészeket is, és ez különbözik a mindennapi észleléstől, mert nem verbális artikulációhoz vezet. A belső monológ, különösen Molly központozás nélküli, tagolatlanul áradó, múltat és jelent, képzeletet és valóságot egybemosó, ébrenlét és álom határán imbolygó monológja ezt a filmszerű recepciós formát utánozza. Eisenstein kifogásolta is, hogy Joyce (valamint általában a futurizmus és a szürrealizmus) itt „olyan területeket próbál meghódítani, amelyek a maguk eredeti tökéletességében csak a film számára hozzáférhetők”¹⁸.

A filmszerűséggel legfeljebb analóg, de lényegét tekintve *immanens* epikai fejleménynek tekinthető, hogy a 20. századi elbeszélés-mód gyakran változtatja, mozgatja az ábrázolás szemszögét. Joycenál akad példa bőven erre is, Gide, Virginia Woolf, Faulkner elbeszélés-módja egyik alapelvét teszi, sőt már Proustnál megfigyelhetjük alkalmazását. Mindenekelőtt pszichológiáját jellemzi, hogy a megfigyelés és leírás szemszöge állandóan változik, időben és térben egyaránt, s így a lelki jelenségekről és folyamatokról olyan összetett képet kapunk, amely változásai, más-más oldaluk vagy „szakaszuk” és az emlékezetben játszott különleges, szubjektív jelentésük alapján formálódik meg. De alkalmazza különböző idejű és szemszögű észleleteinek egymás mellé rendelését, a tér feldarabolását, a „felvevőgép mozgatását” tárgyak leírására is. Claude Monet módjára, aki különböző nap- és évszakokban valóságos képsorozatot festett a rouen-i katedrálisról, Proust *Az eltűnt idő nyomában* első részében úgy ad képet a combray-i Saint-Hilaire tornyáról, hogy a nap különböző óráiban, különböző szögekből készített „felvételeit” egymás mellé rakja. Itt csak néhány rövid részlettel illusztrálhatjuk ezt: „A szobámból csak az alapját láthattam, amely palával volt befödve; de mikor vasárnaponként, forró nyári reggeleken láttam, hogy a palatető máris úgy lángol, mint egy fekete nap, hirtelen így szóltam magamban: Szent Isten, már kilenc óra; sietnem kell a nagymisére, ha előbb még be akarok menni Léonie nénihez (...) Amikor mise után bementünk még Théodore-hoz (...) a tornyot épp magunk előtt

láttuk, oly aranyosan és ropogósan, mint egy roppant szentelt kalácsot, fémpikkelyekkel s mézgas napfoltokkal, amint éles hegyével a kék égnek emelkedett. Este viszont (...) a torony oly szelídnék látszott a végződő nap fényében, mint egy bársonypárna (...) Még akkor is, ha a templom mögött jártunk, oly helyen, ahol a torony nem látszott, minden utat és távolságot a toronyhoz arányítottunk, amely hol itt, hol ott nyúlt ki a környező házak közül, s talán még megindítóbb volt így, mikor a templom nélkül tűnt fel (...) Akár délután ötök láttam, amikor a postára mentem, s amikor pár házzal odább, balra, hirtelen magányos csúcsot emelt a háztetők oromfala fölé; akár ellenkezőleg, ha Sazerat-nénál akartam vizitelni, mikor szemmel követhettem a templom másik oldalán lefelé húzódó vonalat, tudva, hogy a torony után a második utcánál kell majd befordulni; akár ha még távolabb, egészen az állomásig mentem, ahol még ferde nék látszott, oldalvást újabb bordákat és felületeket mutatva, mint egy olyan test, amelyet mozgása ismeretlen perében lépünk meg (...): mindenhol ő uralkodott, váratlan csúcsot emelve intelmül a ház fölé...”¹⁹

Még filmszerűbbnek hat, ahogy a martinville-i templomot az elbeszélő „kocsizásával” írja le: „Egy fordulónál különös, semmihez sem hasonlítható örömmérsékben volt részem, amikor hirtelen észrevettem a martinville-i templom kettős tornyát: a lenyugvó nap éppen odasütött, s egyrészt a kocsink mozgása, másrészt az útkanyarodók miatt úgy látszott, nem is a mi helyünk, hanem a tornyoké változik (...) A kocsink oly nehezen közeledett feléjük, hogy azt hittem, tudja Isten, mikor érzük majd utol őket, amikor hirtelen a kocsik fordult, s épp előttük állt meg; a két torony oly erővel vetette magát eléje, hogy ha azonnal meg nem állunk, a bejáróba ütköztünk volna. Folytattuk az utunkat, és elhagytuk Martinville-t, s a falu, miután elkísért még bennünket pár pillanatra, megint csak magukra hagyta tornyait és a vieuxvicquit, amelyek most hárman nézték futásunkat a horizonton, s búcsúzóul napfényes ormaikkal integettek. Olykor az egyik félreállt, hogy a másik kettő megláthasson bennünket egy percre; de az útírány megváltozott, a három torony, mint három

aranytengely, egyet fordult a napfényben, aztán eltűnt a szemem elől.”²⁰ Aligha lehetne e szövegrészeknél ékeőbb példát idézni arra, hogy a mozgás, a mechanikus helyváltoztatás élménye, amely a film-ben találta meg adekvát kifejezését, mennyire érezte hatását az irodalmi ábrázolásban is.

Megint másfajta vonatkozásban lehet bizonyos filmes vonásokat látni Hemingway írásmódjában, főleg a pályája kezdeti szakaszán írt műveiben, így pl. a *Búcsú a fegyverektől* (1929) című regényében. Hemingway szikár, hűvös, személytelen leíró prózája mintegy csak azt rögzíti, ami a történelemből érzékszerveinkkel, a látással és a hallással észlelhető. A Dos Passos-féle eljárástól abban különbözik az övé, hogy következetesen kerüli a montázsból fakadó expresszionisztikus érzelmi-hangulati fokozást. Míg Dos Passosnál a valóságselemek szimultán kapcsolata expresszív összhatást céloz meg, Hemingway-nél a valóságselemek között (látszólag) esetleges, véletlenszerű a kapcsolat: inkább relativizálják, mint erősítik egymást. A fontos és a mellékes (illetve ilyenek vagy olyanok látszó) történéseket, párbeszédeket egyazon hangsúllyal adja elő, így a fontosnak látszó részletek súlya átveődik a banális részletekre is, és megfordítva: a banális részletek fényében a nagy események mulandó, mellékes apróságoknak tűnnek. Ahogy a kamera által rögzített „életben”, itt is önmagukban jelentés nélküli esetlegességek sorát észleljük. Az elhallgatások, az ismétlések, a semmitmondás, az „understatement” (kevesebbet mondás) ezt a hatást szolgálják. Hemingway ugyanis nem elemzi a szereplőit, hanem azt írja le, mi történik velük, hogyan viselkednek. Kívülről ábrázolja őket, még olyankor is, amikor én-elbeszélőt alkalmaz. Meggyőződése szerint a jelentés: érzelmek, gondolatok csak a leírt felszín alatt, kimondatlanul jelenhetnek meg. Ezért a párbeszédben is csak kerülgetik, sejtetik alakjai, ami kimondásra vár. Mindez összefügg a *behaviourista* pszichológiai iskola tanításával, miszerint a lelki jelenségek inger és reakció viszonyára vezethetők vissza, és ezért a „lélek” kizárólag az emberi viselkedés alapján ismerhető meg. Hemingway-re bizonyíthatóan hatással volt ez az elmélet, de ugyanakkor módszereiben a filmes analógiákat sem nehéz felismerni. Novellái formai

szempontból olykor határozottan forgatókönyvszerűek. Más kérdés, miféle film lenne az, amely lehetőség szerint mondatról mondatra követne nyomon egy ilyen novellát.

A francia *nouveau roman* ábrázolásmódja egyértelműen a film hatását tükrözi. Robbe-Grillet, a későbbi filmrendező *A holnap regényének egyik útja* (1956) című tanulmányában maga hivatkozik a filmre, amikor regényei elméletét alapozza meg: „A film, maga is a lélektan és a naturalizmus örököse, többnyire csak azt a célt tűzi maga elé, hogy képekbe tegyen át egy történetet: szándéka csupán az, hogy néhány ügyesen megválasztott jelenet közvetítésével a nézőre kényyszerítse azt a jelentést, amit a mondatok kényelmesen az olvasó elé tártak. De a filmre vitt történet minduntalan kiragadja az embert benső kényelméből, elsodorja a mozi-felkínálta világ felé, méghozzá olyan erővel, amit hiába keresnénk a megfelelő írott szövegben, a regényben vagy a forgatókönyvben. (...) Az eredeti regényben a cselekmény pilléreként szolgáló tárgyak és mozdulatok teljesen eltűntek, hogy helyüket átengedjék *egyetlen* jelentésüknek: a szék, amelyen senki sem ült, nem volt több, mint hiány vagy várakozás, a kéz, amelyet valaki egy másik ember vállára tett, csupán a rokonszenv jele volt, az ablakrács a menekülés lehetetlensége... És íme, most látjuk a széket, a kézmozdulatot, a rács alakját. Jelentésük most is szembeszökő, de ahelyett, hogy lekötnék figyelmünket, mintegy ráadásul szolgálnak, sőt feleslegesek, mert ami hat ránk, ami emlékezetünkben megmarad, ami a kusza szellemi fogalmak részére lényegesnek és megdönthetetlennek tűnik, az maga a mozdulat, a tárgy, a helyváltoztatás és a körvonal, melyeknek a kép egycsapásra (és akaratlanul) visszaadta *valóságukat*. (...) Meg kellene kísérelnünk tehát, hogy a »jelentések« (lélektani, társadalmi, funkcionális »jelentések«) világának helyébe szilárdabb, közvetlenebb világot építsünk. Akár úgy, hogy a tárgyak és mozdulatok először *jelenlétükkel* kényyszerítsék ránk magukat, s ez a jelenlét azután kezdjen uralkodni, túl minden magyarázó elméleten, mely megkísérli valamilyen vonatkozási rendszerbe zárni őket, legyen az érzelmi, szociológiai, freudi, metafizikus vagy bármilyen más rendszer. A jövő regénykonstrukci-

óiban a mozdulat és tárgy egyszerűen *ott* lesz, mielőtt *bármilyen is volna* (...) A tárgyak mostantól kezdve lassanként elvesztik majd változékonyságukat és titkaikat, lemondanak hamis rejtélyességükről, gyanús belső tartalmukról, melyet egy esszéista »a dolgok romantikus 'magvá'-nak« nevezett.²¹

A végletes tárgyiasság mellett a jelenidő jellemzi az „új regényt”. A regényírók egészen a közelmúltig múlt időben írtak, mivel a szó igazi értelmében vett történet csak a múltban játszódhatott. Az „új regényben” viszont minden „most” történik, és az eseményeket nem köti össze semmiféle rendezőelv vagy értelem. Az olvasó előtt leírásokba foglalt képek sora jelenik meg. Eltűnik mögülrük az elbeszélő, és nem alakul ki „bonyodalom”. A szereplők ugyanolyan tárgyakká válnak, mint a tárgyi világ részei. „Ugyanúgy, ahogy a felvevőgép lencséje fordul a valóság felé, és pusztán azt veszi fel, amit lát, ez a fajta regény, amely nem akarja értelmezni sem a tárgyakat, sem az eseményeket, amely nem használ metaforákat, nem értelmez, megelégszik azzal, hogy földmérő módjára bemutassa a névtelen narrátor szeme előtt megjelenő lényeket és dolgokat. E lények és dolgok semmit sem mondanak el önmagukról, egyszerűen itt vannak” – írja Bernard Pingaud az *Új regény és új film* című tanulmányában²².

André Bazin némi malíciával jegyzi meg, hogy a 20. századi regény filmszerű vonásai olyan filmművészet hatását tükrözik, amely még nem született meg, és olyan tökéletesen alkalmazná a filmben rejlő kifejezési lehetőségeket, mint egyes regények. „Az egymással kölcsönhatásban lévő vagy egymással rokon tulajdonságokat eláruló művészetek közül a regény ment a legmesszebbre, hasznosította legjobban az árnyalatokra nézve pl. a montázs technikáját, az időrend megbontását, és a regény tudott leginkább az embertelen, szinte az ásványok hidegségéhez hasonló objektivizmust hiteles metafizikai érvénnyel kifejezni. Mert vajon milyen kamera is lett volna képes oly szenttelenül kívülmaradni tárgyán, mint Camus *Közönye* hősé- nek lelkiismerete (...) A filmművészeti avantgarde letűnése óta egyre több filmet inspirál az ultra-filmszerűnek nevezhető regényirodalom.”²³ Valóban, ha pl. Alain Resnais filmjeire gondolunk (*Szerel-*

mem, Hiroshima, Távoly Marienbadban, Muriel, A háborúnak vége stb.), akkor elismerhetjük, hogy ezek legalább annyira magukon viselik „ultra-filmszerű” írójuk: Robbe-Grillet, Duras, Cayrol, Semprun kezenyomát, mint a rendezőét. Más lapra tartozik, és itt most nincs módunk kitérni rá, hogy ezek az „ásványi hidegségű”, a kamera tekintetének szenvtelenségét magukévá tevő regények csakugyan mentesek-e minden jelentéstől, csakugyan lebontják-e a regény minden konstituáló elemét, igazuk van-e, amikor ebben az eljárásukban a filmre hivatkoznak, illetve hogy ha csakugyan következetesen, sőt dogmatikusan érvényesítik elméleti alapelveiket, akkor születik-e ebből szuverén és maradandó műalkotás.

Történetmondás regényben és mozgóképen

Ha az irodalom és a mozgókép százéves együttélésének változatos – és itt csak néhány részletében érintett – történetén végigtekintünk, akkor azt látjuk: a kétféle jelbeszéd külön útjától és kölcsönhatásaitól függetlenül – de velük összefüggve is – egyvalami mindvégig közös nevezőre hozta őket, éspedig az, hogy mind az epika, mind a játékfilm történeteket beszélt el. Mivel az irodalomnak már évezredek tapasztalata volt ezen a téren, a film érthető módon tőle tanulta az elbeszélés formáit. Legnyilvánvalóbb jele ennek az irodalmi művek megfilmesítésének mindmáig eleven gyakorlata. Irodalom és film viszonyának ez a legismertebb aspektusa, a legtöbbet taglalt, de végeredményben meddően vitatott kérdése.

Már a megfilmesítés fogalmát magát sem sikerült soha világosan körülhatárolni, mert az állandóan változott a filmtörténet során, sőt szinte rendezőnként is. Értelmezése, hol az irodalmat, hol a filmet féltő megítélése aszerint is módosult, hogy milyen műfajú és stílusú vagy mekkora terjedelmű volt, milyen esztétikai minőséget képviselt a film alapjául szolgáló irodalmi mű. Tartották magukat például olyan hiedelmek, hogy drámát vagy novellát inkább meg lehet filmesíteni, mint regényt, vagy az esztétikailag kevésbé értékesen megformált mű anyaga könnyebben enged a lehetőség szerint filmmű-

vészeti értéket teremtő átformálásnak, mint az irodalmi remekműé, amely eredeti irodalmi formájában mintegy elnyerte már végleges, megfellebbezhetetlen alakját. Más vélekedések eleve elleneztek az irodalmi adaptációt, mondván, hogy az olyan történet, amelyet irodalmi formában beszéltek el, szükségképp idegen a filmtől, hiszen nem a filmszerű elbeszélés mód jegyében fogant. Az az igazi filmtörténet, amelyet eleve filmben gondolnak el.

Megkülönböztették továbbá a mindennapi kritikai gyakorlatban – eléggé homályos elvek szerint – az olyan adaptációt, amely öntörvényű, eredeti filmalkotást céloz meg, az olyan megfilmesítéstől, amely az eredeti irodalmi mű „hűsége” újrafogalmazására vállalkozik. Hogy a hazai filmeknél maradjunk, az előbbi esetre a *Szindbád* (1972) bizonyult példának, az utóbbira Ranódy Kosztolányi-filmjei vagy Fábri egyik-másik filmje. Mindenesetre a cselekményalakítás és a milióábrázolás szempontjából kevés olyan pontos és hiteles megfilmesítés készült, mint Eric Rohmer *O. márkiné* (1976) című Kleist-filmje, mégis nagy tévedés volna nem észrevenni, hogy mennyire eredeti alkotás a Rohmer-film, és hogy éppen a pontos filmfordítás révén mennyire eltávolodott az eredeti Kleist-szövegtől. Pont az ilyen hűséges megfilmesítések világíthatnak rá, mennyire nem ugyanaz, ha valamit olvasunk, illetve színészek előadásában mozgóképen látunk. Ezért nem sok jót ígérnek az olyan filmforgatókönyvek, amelyek egy-egy irodalmi mű akcióit és párbeszédeit „mazzolázzák ki” az elkészítendő filmhez, hacsak valamilyen filmszerű koncepció okából nem éppen erre az anyagra van szüksége a rendezőnek.

Ha egyáltalán érdemes a megfilmesítéseket az eredeti írói művekhez viszonyítani, akkor talán leginkább még aszerint, hogy mit vesznek át az elbeszélő mű struktúrájának összetevői közül. Ezeket nyilván többféleképpen is meg lehet határozni, egyik felosztásuk szerint némi önkényes beavatkozással megkülönböztethetjük a szűzsét (témát), a cselekményt (mesét, történetet, bonyodalmat stb.), az idő- és térviszonyokat, a szereplőket, az ábrázolás szemszögét (az elbeszélőhelyzetet), a stílust, a diszkurzív beszédmódot. A szemszög

kérdéséről volt már szó, a beszédmód, a stílus egyéni nyelvi jellegzetességeinek filmszerű újratemtése lehetetlen, a szereplők szempontjából pedig alapvető változás, hogy színészek játsszák el őket, és a megfilmesítés emiatt az eredeti irodalmi műnek már eleve csak *egyik* olvasata lehet, miként a mindenkori színpadi előadás is csak egyik lehetséges interpretációja a dráma írott szövegének. Persze az újabb irodalomelmélet fényében ilyenkor fölvetődik a kérdés: létezik-e egyáltalán, mennyiben létezik a mű önmagában véve, a mindenkori befogadótól és a kontextustól függetlenül?

Éppen a zárt, egységes műalkotás fikciójának elbizonytalanodása és a művet más művek és a recepció kontextusába helyező összefüggések felértékelődése nyomán úgy tűnik, hogy az elbeszélő mű rétegei közül – már amennyire különválaszthatók egyáltalán – az(ok) a leghibridesebb vegyértékű(ek), amely(ek) a művön kívüli világra vonatkozik(-nak). A művön kívüli világhoz persze hozzáértendő a többi mű világa is. Az elbeszélő műben a téma és a cselekmény tekinthető leginkább ilyen rétegnek. A történet a művön kívüli valóságtól kölcsönzött és az arra vonatkozó rész a műalkotásban. Ez a mivolta mindenestre csak a mindenkori befogadóban realizálódhat, hiszen csak ő képes a valóságra vonatkoztatás műveletét elvégezni.

Az irodalmi megfilmesítés kérdése ezáltal új megvilágításba kerül. Az adaptáció nem az eredeti művet teremti újjá más közegben, még akkor sem, ha ez az alkotó szándéka, hanem egy új mű (jelen esetben játékfilm) létrehozásához használja fel egy már kész mű (jelen esetben irodalmi elbeszélő mű) egy bizonyos rétegét vagy bizonyos elemeit. A „megfilmesítések” többsége nem azért rossz film, mert nem ér fel az irodalmi mintához, lett légyen az akár egy „filmre kívánczó” feszes novella, akár egy „megfilmesíthetetlen” nagyrégény, hanem azért, mert mint film nem teremti meg a maga öntörvényű világát. Túlságosan rábízta magát az irodalmi műre, holtabból minden transzformáció nélkül legfeljebb a cselekményt, a mű egyik elemét tudja csak áttemelni. A transzformáció formaelveit viszont csak olyan elgondolás diktálhatja, amely eleve filmes fogantatású. A jó „megfilmesítésnek” ezért a téma vagy a cselekmény

ugyanúgy csak az egyik (adott esetben alárendelt szerepű) összetevője vagy rétege lehet, mint az ugyanarra vagy hasonló témára-cselekményre épülő irodalmi mű. Az elbeszélő mű esztétikumát az adja, hogy a történetet *valahogyan* meséli el. A történetek többnyire hasonlítanak egymásra, csak azért nem látjuk hasonlóságukat, mert a *valahogyan* különlegességei eltakarják.

A cselekmény szerepe, mibenléte akár kérdéssé is válhat az elbeszélő műben. A 20. századi regény legjava másról sem szól, mint hogy a világ elbeszélhetetlenné vált, mert nem lehet többé egyenes vonalú történetekbe foglalni. Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényének főhőse, Ulrich egyszer így elmélkedik magában: „... eszébe jutott, hogy ennek az életnek, amelyre túlterhelten és egyszerűségről álmódozva vágyakozunk, nem más a törvénye, mint az elbeszélő rendé! Azon egyszerű rendé, amely abban áll, hogy így szólhatunk: »Amikor ez meg ez bekövetkezett, éppen az történt!«. Az egyszerű sorrend ez; az élet mindent elárasztó sokféleségének képét, mint a matematikus mondaná, egyszemélyiösszé teszi, s ez nagyon megnyugtató a számunkra; mind, ami térben és időben történt, egyetlen szárra fűződik fel ilyenkor, ama nevezetes »elbeszélés fonálára«, amelyből tehát az élet fonala is áll. Boldog, aki azt mondhatja: »amikor«, »mielőtt«, »miután!«! (...) A legtöbb ember, önmagához fűződő alapvető viszonyában, elbeszélő. Nem szereti a lírát, vagy ha igen, pillanatokra csupán, és bár az élet fonálába egy kis »mert« és »azért, hogy« is belesodródik, emberünk megveti az ezen túlfutó eszmélkedést: a tények természetes egymásutánját szereti inkább, mert ez így szükségszerűséget idéz, és úgy érezheti, ha életének bizonyos »menete« van, ez valahogy kiemeli őt a káoszból. És Ulrich most rájött, hogy belőle elveszett ez a primitív epikus elem, amelyhez a magánélet ragaszkodik még, jóllehet a közjelleget világban már minden elbeszélhetetlenné vált, nem követ »fonalat«, hanem végtelen bonyolult szövésű felületként terül ki.”²⁴

A hagyományos történetelbeszélés nehézségei a „tulajdonságok”, vagyis a személyiség, az individualitás válságával és a modern életfeltételek egyre sokrétűbb, ellentmondásosabb *szimultaneitásával* függ-

nek össze. A mértékadó 20. századi regények cselekménye az ember bensőjébe tevődik át a korábbi regényekben uralkodó külső történések síkjáról, és „végtelen bonyolult szövésű felületként terül ki”, el-lentmondva a valahai megnyugtatóan rendezett egyenesvonalúságnak. A lineáris, kronológikus és folyamatos történetet Proust és Rilke az emlékező és elemző tudat működési elvei szerint bontja fel, Kafka a tudattalan vagy rögeszmés öngigazolási kényszer körkörös mozgása szerint. Thomas Mann, Joyce, Bulgakov ironikusan megkettőzik a cselekmény érvényét egy realiztikus és egy paródisztikus-jelképes síkra. Musil, Ottlik és Esterházy a linearitást bonyolult szövésű felülettel váltják fel, a fonal/vonal helyén szövet/szöveg képződik. Gide-nél, Beckett-nél, Handkénál, Tandorinál vagy megintcsak Esterházy-nál időnként a cselekmény részévé válik magának a mű elbeszélésének, azaz írásának a története is.

A cselekmény alapvető részévé válhat az elbeszélő szemszögek változtatása, *szimultaneitása*, amelynek a filmszerűséggel analóg jellegéről már volt szó. A cselekménysík elbizonytalanodásával, háttérbe szorulásával járhat, ha az elbeszélő azáltal mozgatja, változtatja identitását és álláspontját, hogy szüntelenül változtatja a narratív és diszkurzív beszédmódot, mint például Krúdy. Számos regényben a cselekmény nemcsak az empirikus valóságra vonatkozik, hanem a születő mű saját esztétikumára is; Rilke, Kafka, Joyce, Hesse, Broch, Bulgakov, Nadas bizonyos műveiben az álomszerű, hallucinált, vizionárius metafora és az irodalmi utalás vagy reminiscencia ugyanúgy cselekményformáló tényező, mint az, ami „ténylegesen” megtörténik a szereplőkkel. Végül ismerünk olyan groteszk-fantasztikus regényeket is (Gombrowicz, Beckett, Queneau, Vian, Grass, Szentkuthy, Határ stb.), amelyekben a cselekmény már egyáltalán nem vonatkozik közvetlenül az empirikus valóságra, hanem legfeljebb csak közvetve, mint az egész művet alkotó irodalmi fikció része, mint a cselekmény „idézete”, játékos-groteszk imitálása. Ilyenkor a történet strukturális sajátosságai akár sértetlenek is maradhatnak, sőt ironikus reflektáltsággal még nyomatékot is kaphat eredendő természetük, mint például azokban az abszurd és absztrakt regények-

ben, amelyek a bűnügyi történet sémáit utánozzák. Borgestől a *nouveau romanon* át a posztmodern szövegirodalomig követhetjük nyomon ennek számtalan példáját.

A 20. századi elbeszélő prózában tehát a történet befelé fordult, relativizálódott vagy éppenséggel merőben nyelvvé, diszkurzivitássá vált. A filmet kevésbé érintették ezek a változások. A film bizonyos mértékig a klasszikus, lineáris történetelbeszélés menedékévé vált, illetve azon belül alakultak ki speciális elbeszélésmódjai, történettípusai, műfajai. Persze a filmszerűség és a mozibeli befogadási helyzet olyan elemi sajátosságai, mint a közvetlenség, azaz a *láthatóság*, illetve illuzionisztikus képek megjelenése a valóság helyén és képviselőiben, valamint a *plánozással* szükségszerűen együttjáró perspektívaváltások, a *szimultaneitás*, amelyet eleinte csak a montázs fejezett ki, de később a hang és a mélységélesség is hozzáadhatta a magáét – mindez új felhajtóerőt és hitelességet kölcsönzött a kerek és többnyire szimpla filmtörténeteknek. Ezek a történetek tehát nem azok a történetek – tudniillik azok a naív érzelmes-kalandos-épületes románcok és *románok*, vagy akár romantikus és realista elbeszélések és regények, amelyek fölött a 20. századra eljárt az idő. A 20. századi elbeszélő próza nem véletlenül alkalmazta a filmes írásmód olyan eszközeit, amelyeket részben éppen ezektől a sokszor együgyű, érzelmes filmesektől tanult. A filmszerű elbeszélésmódban tehát – a mindenkori történet minőségétől függetlenül – eleve volt valami olyan modernség, amely legalább annyira kifejezte korunkat, mint a regénytechnika újításai.

Később a játékfilm már nem érte be azzal, amit az ősi epikai hagyományból közfogyasztásra hamar magáévá tett, hanem olyan igényrel, amelyet annak idején sokan nagykorúsága jeleként értelmeltek, igyekezett a modern irodalmi elbeszélésmód bizonyos eljárásait is átvenni. Vagy éppenséggel saját, eredendő lehetőségeit – némi irodalmi közvetítéssel és segédlettel, mint arra a Bazin-idézet utalt – differenciálni, tökéletesíteni. A filmművészetet is elsősorban a tudat, az érzelmek válságainak ábrázolása készítette erre. Resnais már említett filmjei mellett Buñuel, Bresson, Fellini, Antonioni,

Bergman, Godard, Pasolini, Jancsó, Hitchcock, Cassavetes stb. ötvenes-hatvanas évekbeli művei példázzák ezt. Külön tanulmányt érdemelne, hogy ezek filmek a történetelbeszélésnek milyen modern, részben az irodalomtól tanult eszközeit alkalmazták. Így például, hogy csak a regényformák modernizálódásának fenti típusait vegyük alapul, Fellini *Nyolc és fél* (1963) című filmjében a cselekmény részévé válik az elbeszélés története, azaz a film arról a filmről szól, amelyet látunk, amely szemünk láttára születik meg az elbeszélő kétségeiből, emlékeiből, vajúadásából. Később hasonló elvek szerint készült Wenders *A dolgok állása* című filmje, amely még ironikusan reflektál is arra, hogy milyen a dolgok állása annak idején a filmszerű elbeszélésmód terén. Fellini későbbi filmjei, mint a *Júlia és a szellemek* (1965), a *Satyricon* (1969), a *Róma* (1972), az *Amarcord* (1973), a *Casanova* (1976/77), *A nők városa* (1980), az *És a hajó megy...* (1983), olyan nyilvánvaló közös jellegzetességük mellett, mint hogy az álomszerű fantasztikum öntörvényű világában játszódnak, az egész eddigi filmtörténet legmarkánsabb példái a narratív és a diszkurzív beszédmód kombinálására. Fellininél, mint Proustnál, Márqueznél, Bernhardenél, Krúdynál, Mándynál – és mivel vizuális diszkurzivitásról van szó, még több joggal hivatkozhatnánk festői világok „beszédmódjára” – maga a diszkurzív beszédmód válik a film s benne a narráció legfőbb hordozó közegévé.

Buñuel filmjeinek nagy része, különösen öregkori alkotásai a *Viridianától* (1961) kezdve, hol megkettőzik a cselekmény érvényét realiztikus és paródisztikus-jelképes síkra, mint éppen a *Viridianában* vagy *Az öldöklő angyalban* (1962), hol csak imitálják és parodizálják groteszk-szürrealisztikus módon a történetmondást, mint *A nap szépeiben* (1966/67) és az azt követő filmekben. Ez utóbbiak már alig vagy egyáltalán nem vonatkoznak közvetlenül valamilyen empirikus valóságra, értelmetlenné és irrelevánssá válik rájuk nézve az a kérdés, hogy mi is történt valójában.

Merőben strukturális szempontból, tehát nem a világkép és a stílus felől nézve, Bergmant is jellemzik ilyen eljárások: a *Suttogások, sikolyokban* (1972) a csehovi miliő úgy olvad össze egy álomszerű

vagy legendaszerűen *transzcendens* cselekményréteggel, hogy nem lehet különválasztani őket. *A csend* (1963) vagy *A szégyen* (1968) pedig az olyan parabolikus-modellező elbeszélés mód példája, mint Camus és Golding regényei, vagy éppen a *Viridiana* és *Az öldöklő angyal*: a modellhelyzetnek egyszerre van elsődleges jelentése és átvitt értelme. Megintcsak kizárólag a narráció strukturáltságát nézve Jancsó filmjei abban különböznek ettől a típustól, hogy bennük a modell *primer* síkja képanyagként szolgál, és ezért narratív kidolgozása hiányos, töredékes vagy éppenséggel szándékosan inkohereus. Jancsó az elvont értelmet hordozó vizuális metaforát, a modell koreografált vízióját dolgozza ki elsősorban, és ehhez csak véletlenszerűen kapcsolódnak történetkezdemények.

Egészen másfajta elvek szerint építkeztek Antonioni és a francia új hullám, Truffaut, Godard korai filmjei. Itt a valóságosság követelménye vált elsődlegessé, sőt kizárólagossá, és ez a valóságra való vonatkoztatás úgyszólván kizárta a történet minden más értelmezését. Maga a történet is úgy szerveződött, hogy minél valószerűbbnek hasson: azaz nem előregyártott sémák szerint, hanem a nem történetekben gondolkodó, tagolatlan valóságot utánozva, mintegy véletlenszerűen csapongva. A neorealizmus felől indult Antonioni és a *cinéma vérité* módszereit alkalmazó francia új-hullámosok legszívesebben elvetettek volna mindennemű hagyományos narrációt, mert úgy vélték, hogy a történet külsőséges rendet érvényesít, és ezért önkényes beavatkozás a valóság természetes és formátlan folyásába. Ezen a téren Antonioni *A kalandja* (1960) volt a legnagyobb kihívás: a történet levetette magáról azt a logikát, amelyet a kezdetével látványosan elfogadott. *A napfogyatkozás* (1962) annyiban még túl is lépett ezen, hogy Antonioni itt mindvégig visszatartotta a történetképző logika működésének beindulását. A „történetnélküliség” egyik lenyűgöző példája lett Cassavetes *Férjekje* (1970) is, amelyben mindvégig az a várakozás működik történetképző, feszültségteremtő erőként, hogy mikor történik már végre valami.

Maga Antonioni és főleg a franciák később elkanyarodtak realizmusuktól: Antonioni *Nagyítása* (1966) már olyan bűnügyi történet,

amely egyrészt annak rendje-módja szerint ki van dolgozva, másrészt soha nem lép igazán érvénybe, és ez az ambivalencia végeredményben már-már filozófiai példázatban nyeri el értelmét. Godard a brechti elidegenítés és az esszéizáló publicisztika eszközeivel relativizálta történeteinek fikcionális érvényét.

A hetvenes évek elejétől a hollywoodi akciófilm és a televíziós szappanoperák narratív sémái döntő fölénybe kerültek a történetmondás és -fogyasztás multimédiális piacterén, de Rohmer, Tanner, Fassbinder, Wenders, Herzog, Menzel, Forman, Angelopoulos, Tarkovszkij, Mihalkov, Kieslowski, Greenaway, Kusturica, Huszárik, Bódy, Tarr és társaik – igaz, egyre inkább a mozgóképipar perifériájára szorulva – a „művészfilm” elbeszélésmódjának további új formáit dolgozták ki. Az irodalomban már nemcsak anyagot és narrációs mintákat, hanem újraértelmezés tárgyául szolgáló kulturális hagyományokat is felfedeztek, és az irodalmi ihletéshez már magától értetődően társult a képzőművészeti is, vagy magának a filmnek a saját belső formanyelvi fejlődésére reflektáló indíttatás.

Úgy tűnik mégis, hogy az élő irodalom és az élő film a kezdeti termékeny érintkezések után újabban távolodik egymástól. Bár egyre-másra készülnek továbbra is az irodalmi megfilmesítések, ezek döntő többsége kizárólag nyersanyagért, történetért fordul az irodalmi művekhez. Irodalom és mozgókép viszonya ezen a szinten merőben piaci kérdéssé silányul: egy-egy filmváltozatot az tüntethet ki, hogy az első feldolgozása egy bizonyos műnek, másokat az, hogy a legutolsó, tehát a legdivatosabb. Jelentős irodalmi mű nyomán jelentős film Fassbinder megfilmesítései óta (*Effi Briest*; *Berlin, Alexanderplatz*; *Querelle*) alig készült. A kivételek közé tartozik Tarr Béla *Sátántangója*, amely annyiban is kivétel, hogy kortárs irodalmi mű filmváltozata. Tarr Béla és Krasznahorkai László termékeny együttműködése mellett elvéve akad ugyan más, újabb keletű példa is rendező és író átmeneti munkakapcsolatára: Wim Wenders és Peter Handke, vagy Gothár Péter és Esterházy Péter találkozásai azonban inkább azt tanúsították, hogy a posztmodern szövegirodalom és a film között egyelőre nem sok átjárás kínálkozik. Gothár és Bereményi valószínűleg

azért tudott sikeresebben együtt dolgozni, mert Bereményi már annak idején is legalább annyira filmes volt, mint író.

Míg a hatvanas évekig az irodalmi és a filmelbeszélés kölcsönhatásban állt egymással, úgy tűnik, a hetvenes évektől útjaik egyelőre különváltak. Az elbeszélő próza mindinkább saját nyelvi közegét, megformáltságát *reflektálja*, illetve a nyelvi megformáltságában, sajátos személyes diszkurzív beszédmódokban ismer új kifejezési lehetőségekre. A diszkurzivitásban időnként szinte teljesen felszívódik a narráció. Handke, Esterházy, Borges, Bernhard, Kundera, Pynchon, Nádas, Bodor Ádám stb. nyelvileg és gondolatilag sokszorosan *reflektált* szövegeiben nemigen találunk olyan történeteket, amelyeknek lenne vizuálisan megjeleníthető aspektusuk. A *Sátántangó* azért lehetett kivétel, mert roppant nyelvi intenzivitása mellett vizuális szuggesztivitás, sőt kerek, „körkörös” szerkezet is jellemzi ezt a regényszöveget.

A mozgókép ugyanakkor nem tud és nem akar lemondani a történetelbeszélésről, még a stílusosan sokszorosan rétegzett, szertelenül csapongó, a vizuális diszkurzivitásban tobzódó posztmodern művészfilm sem. Ahogy az irodalom a nyelvben, úgy a mozgókép a vizualításban (és a hangban-zenében!) talált rá újból legsajátabb közegére, de míg az elbeszélő próza bizonytalankodása – hogy mondjon, mondhat-e még történeteket, s ha igen, milyen történeteket hogyan mondjon el – tovább tart, sőt egyre mélyül, addig a mozgókép a hatvanas évekbeli művészfilm irodalmiasságának átmeneti szakasza után, mintha egyre biztosabb lenne a dolgában. Hogy a tömegfogyasztás terén ma már a mozgókép a történetelbeszélés uralkodó médiuma, és nagyobb szükségletet elégít ki e téren, mint a szóbeli és nyelvi történetmondás valaha, az közismert és vitathatatlan tény. De úgy tűnik, hogy a „bonyolultabb szövéssű”, igényesebb történeteket is inkább *nézni* akarja ma a műélvező, mint *olvasni*. Hogy mi lesz így az irodalommal, végképp a mozgókép szolgálólányává válik, teljesen marginalizálódik vagy talál magának új szerepet – ez még nyitott kérdés●

Jegyzetek

- 15 Borisz Eichenbaum: *Irodalom és film*. In: *Írók a moziban* (szerk.: Kenedi János). Budapest, 1971. 578–579. o.
- 16 Christian Metz: *Semiotologie des Films*. München, 1972, 73. o.
- 17 *Írók a moziban* (szerk. Kenedi János). Budapest, 1971, 7. o.
- 18 Sergej Eizenstein: *Eine nicht-gleichmütige Natur*. Berlin, 1980, 50. o.
- 19 Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában I. Swann*. Budapest, 1983, 77–80 o. (Gyergyai Albert fordítása)
- 20 Uo. 212. o.
- 21 *A francia „új regény” I–II.* (szerk. Konrád György), Budapest, é.n. II. 63–65. o. (Réz Pál fordítása)
- 22 *Írók a moziban* (szerk. Kenedi János). Budapest, 1971, 632. o. (Szávai János fordítása)
- 23 André Bazin: *Mi a film?* Budapest, 1995, 89. o.
- 24 Robert Musil: *A tulajlonságok nélküli ember*. Budapest, 1977, 910–911. o.

● A filmdráma fejlődése, művészete, jövője (Wolfram Elemér)	1
● A láthatatlan ember (Kőháti Zsolt)	26
● A látható ember (1924) (Matti Lukkarila)	45
● A melodráma nagyformája (Balogh Gyöngyi – Király Jenő)	54
● Történetek a magyar filmről, 1956–1986 (Hildebrandt István)	77
● Az informatív–didaktikus televíziós közlemény sajátossága... (Emilio Garroni)	92
● Adalekok a vizuális szöveg elméletéhez (Horányi Özséb)	110
● A film filozófiája (Rudolf Harms)	127
● Analogikus vagy digitális? (Michael Friend)	151
● Szerepcseré vagy munkamegosztás? (Györfly Miklós)	174

TARTALOM

400 Ft (ÁFÁ-val)