

HA  
4.810  
1997/7  
O  
S  
Z  
K



HA 4810

# Film és emlékezés

## Metafora/metonímia

### elemi KÉPTAN elemei



FILMSPIRÁL

6

III. évfolyam (1997.) 1. szám  
Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával

*Szerkesztőbizottság:*

Györfly Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

*Olvasószerkesztő:*

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)  
1021 Budapest, Budakeszi út 51/b  
Telefon: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral

# **METAFORA/METONÍMIA**

## Metafora/metonímia avagy a képzeletbeli referens

### Sűrítés

Álljunk meg egy kicsit a sűrítésnél. Amint még visszatérek rá, az eltolástól való elválasztása mesterséges ugyan, de ez az elválasztás csak ideiglenes lesz.

Freud szövegeiben könnyen találhatjuk a sűrítésnek olyan definíció-elemeit, amelyek első pillantásra merőben idegennek tűnhetnek a metafora természetétől (és általánosabban mindennemű nyelvi konstrukció természetétől), s amelyeknek világánál ez az elsődleges művelet, hogy úgy mondjuk, „a – szemantikusként” jelenik meg, mint valamilyen fizikai összetorlódás, az összetartó erőknél olyan megnyilvánulása, amelyeknek semmiképpen sem lehet szerepük az álom jelentésének létrehozásában, megformálásában, hanem csak az képzelhető el róluk, hogy **deformálják** (eltorzítják) azt, olyan princípiumok által, amelynek egy éber *discours*-ban egyáltalán semmi sem felel meg. Vajon ahhoz, hogy megértsük az álmot, nem kell-e **felhívítani**: szétbogozni azt, amit a sűrítés összebogozott, vagyis az egészet „szétszedni”?

A sűrítés az „álomfejtés”-ben<sup>1</sup> szinte nem jelez egyebet, mint dimenziókiterjedés-különbséget<sup>2</sup> – szinte „hely”-különbséget, amint Lyotard rámutat<sup>3</sup> – egyfelől a (*manifest*) „álomtartalom”, másfelől a (*lappangó*) „álomgondolatok” között. Az első valami módon rövidebb, szűkebb: mintha az a hely, ahol az ember álmodik, „szűkösebb volna, mint az, ahol gondolkodik”.<sup>4</sup> Mintha valami *volumen*-vesztéssel együtt járó fizikai-kémiai reakcióról volna szó<sup>5</sup> (lásd a német **Verdichtung** szót: koncentráció, összehúzódnás, megvastagodás a kísérleti tudományokban), mintha a „másik szín” nem annyira jelentésében, mint inkább méreteiben különböznék az elsőtől.

Egyébként Freud a sűrítést csakúgy, mint a többi elsődleges eljárást, eleve az álmok **értelmezésére** irányuló erőfeszítés szolgálatába állította (=a német *Deutung* szó értelme), vagyis olyan kutatás szol-

gálatába, amely kifejezetten valaminek az értelmét kívánta tisztázni. A sűrítés egyike azoknak az áttételi mechanizmusoknak – **Entstellung**, ezúttal a „transzponálás” lacani értelmében<sup>6</sup> –, amelyek biztosítják az átmenetet az egyik „szövegről” a másikra (= Freud kifejezése), a lappangóról a manifesztra: amelyek kétségtelenül deformálják ugyan az előbbit, de éppen ezáltal kialakítják (kifor-málják) az utóbbit. (...)

Az *álmom* nem abszurd, mutat rá Freud, korántsem valamilyen átmenetileg meggyengült vagy felbomlott pszichikum tanúbizonysága, hanem egyszerűen *másik gondolkodási formát manifesztál*, azt amely az alvó emberre jellemző.

### A sűrítés a nyelv rendszerében

Ugyanerre a megállapításra juthatunk a másik irányban is, ha nem az álomból, hanem az ébrenlétből indulunk ki. Bizonyos elbeszélő és másodlagos műveletek olyan kvázi-mechanikai elvet hoznak működésbe, amely egyáltalán nem idegen a sűrítéstől. Gondoljunk az **összefoglalásra**. Az összefoglalás abban áll, hogy a jelentőt a maga egészében transzponálják, és a hosszú szövegből rövid szöveget állítanak elő.<sup>7</sup> Ugyanakkor végső elemzésben nem képzelhető el más definíciója, mint a **terjedelmi kritérium**, a „hossz” fizikai redukciója ahhoz a szöveghez képest, amelyet összefoglalnak, s ebből a körülményből folyik a művelet összes szemantikai sajátossága.

Freud szorosan összekapcsolta a sűrítést és a túldeterminációt:<sup>8</sup> a sűrített (*manifeszt*) elem eleve túldeterminált, pontosan azért nyilvánítjuk sűrítettnek, mert egymaga több, lappangó reprezentációt „hordoz”. (...)

Freud szerint a szó – bármilyen szó, a szótári szó – „számos képzet csomópontja”, „valamiféleképpen sokféle értelemre predestinált”.<sup>9</sup> Vagyis a „szó képzete”, annak ellenére, hogy Freud azt a tudatelőt-tes rendszerben helyezte el és a másodlagos folyamathoz sorolta,<sup>10</sup> már az elemi nyelvi funkció szintjén őriz magában sűrítési elvet, amely elv azonban elsődleges. A nyelv minden szava különböző, ré-

gi sűrítések kereszteződési helye, habár e sűrítések most már kötöttek és „kihunytak”, ellebbenő álmunk is újra felgyújthatja és működésbe hozhatja őket.<sup>11</sup> A cenzúra bizonyos tekintetben mindent át-ereszt, mindazonáltal az ellenőrző állomás, amelyet közbeiktat, a **másodlagos torzítás** kétségkívül reális és egyetemes. Csakis azáltal volt lehetséges megfejtani a „cenzúra” létezését, hogy valamit feltartóztat és kitérít az útjából, de ugyanakkor mégsem teljesen: ha a cenzúra tökéletesen működne, akkor gyanítani sem lehetne, akkor senki sem tudná, hogy működik, és nem létezne a pszichoanalízis.

### Rövidzárlat, rövidrezárás

Az alvó ember pszichikumában, mondja Freud,<sup>12</sup> bizonyos gondolatok nem volnának elég hangsúlyosak ahhoz, hogy eljussanak a tudatba, és csak amikor több ilyen gondolat összeadja eredeti intenzitását – gyűjtő-képzet alakjában (=egyébíránt meglehetősen lacani gondolat) –, sikerül ez utóbbinak tudatossá válnia és bejutnia az álomtartalomba. (...)

Freud jelentékenyen kitágította a sűrítési folyamat jelentőségét. A hangsúlyok gyengítésének az alvásra jellemző általános tendenciája továbbra is olyan tényező, amely közreműködhet a sűrítéses átcsoportosítás megindításában, de már nem nélkülözhetetlen feltétele. Freud felfedezi a sűrítés művét a nyelvbötlésekben, az éber állapot tévés cselekvéseiben (lásd a mindennapi élet pszichopatológiáját), a viccben, a tünetekben, főleg a hisztérikus tünetekben.<sup>13</sup> Ezek szerint sok esetben nem egyebek, mint egy-egy régebbi patogén helyzet töredékei, amelyek számos áttétellel magukba gyűjtötték a helyzet egészének energiáját és értelmét.

Ilyenformán a sűrítési folyamat egyszerre alakzat és egyfajta mozgás – alakzat a végeredmény tekintetében, amelyet sohasem ér el teljesen, mozgás minden esetben a termelési elv tekintetében –, amely rendszeresen megfigyelhető a legkülönbözőbb szemiológiai mezőkben. Felfoghatjuk olyan **szemantikai összegzési mátrixnak**, amely képes arra, hogy a tudatban (a manifeszt szövegben), különböző

nyomvonalaknak a metszéspontján, amelyek azonnal különállónak bizonyulnak, felvillantson olyan jelentőszegmentumot, amelyben minden egyesül: ez lehet szó, mondat, filmkép, álmkép, retorikai figura stb. A sűrítés tehát a felvillantás (az összeadás) ténye folytán energetikai jelenség ugyan, egyszersmind azonban nagy szimbolikus princípium is: rövidzárlat (szikra), egyszersmind azonban **rövidre zártság**, a jelentő útvonal sajátos elkanyarodása.

#### A metonímia mint sűrítés

Lacan sohasem mondta, hogy minden sűrítés metafora volna (akár csak Jakobson értelmében is), vagy hogy minden metafora sűrítés.<sup>14</sup> Nyilvánvaló, hogy a különböző szövegelefordulásokban találni fogunk például olyan szemantikus összegződő mozgásokat, amelyek az érintkezési pont (a góc) a szóban forgó képzetek közötti határosságokat ugyanúgy kiaknázza, mint hasonlóságait. Ilyenkor metonimikus sűrítésekkel van dolgunk, s a dolog a filmben sem ritka: gondoljunk Grigorij Csuhráj szovjet rendező *Ballada a katonáról* című filmjében (1959) arra a hangsúlyos áttűnésre,<sup>15</sup> ahol a fiatal hőst látjuk, a vonaton ülve, amely szomorú téli tájon halad át, „fölte” pedig, de kissé oldalvást, a vászon szélén, annak a fiatal lánynak az arcát, akit oda kellett hagynia. A két motívum közötti viszony részben metaforikus: kontraszt a jelen szomorúsága s az elmúlt boldogság között. Mindenekelőtt azonban metonimikus: csak a cselekményen belüli kapocs révén „áll meg”, amely nélkül a kép érthetetlen volna. Ha a szöveggel végzett műveleteket nézzük, nem a „motívumokat”, akkor a metonimikus dominancia nagyon jól összefér a sűrítés erejével, amely az említett filmképen is érezhető, habár nincs végigvívve: a kép megkettőződött, két képet látunk, de két már-már „összeolvadó”, egymást lefedő képet; a katona a távollevő lányra gondol, „gondolati azonosságra” törekszik, ez a távollét azonban jelen van a vásznon, amely így az „észleleti azonosságot” és a vágy hallucinatorikus kielégülését sugallja nekünk: a szerelem megszűnteti a távolságot, akár csak a sűrítés, a szeretők szubsztanciális „egye-

sülés” felé tartanak. A tudatos kép, úgy ahogyan a filmben látható, valahol közbül van ezen az úton, ahol a „lány” és a „fiú”, a boldogság és a boldogtalanság, a múlt és a jelen közös és oszthatatlan kifejezésre lelhetnek. Valahol közbül ezen az úton, de, ebben a példában, nem a végén. Ez, tudniillik, a teljes „áttűnés” volna, amelyet igen helyesen neveznek így, s amely más filmekben közelebb vinne bennünket ehhez a ponthoz, mint abban a szó igazi értelmében vett **összetett formációban**, abban az értelemben, ahogyan Freud használja ezt a kifejezést a sűrítésről szóló fejezetben,<sup>16</sup> amelyet az az egyébként meglehetősen banális filmi eljárás képvisel, ahol teljesen átfedi egymást a szerető és a szeretett személy arca, s ahol a két arc vonásai mintegy kölcsönösen összezilálódnak egymásban: ez is metonimikus sűrítés, csak annak másik formája.

Ezekben és számos más példában tehát a sűrítés nem metafora, vagy legalábbis nem kizárólag az. A szöveg mindegyik szegmentuma a maga módján kombinálja a mátrixokat (itt: *sűrítés* + *metonímia* + *szintagma*). Az elemzőnek az a feladata, hogy felfedje, **mi az**, ami a zárótöredékben az egyikből és a másikkól való. A *Ballada a katonáról* idézett képsora metonimikus a két motívum egymáshoz való viszonyát tekintve, sűrítéssel abban, hogy a **kép értelme vertikális** (ellentétben az eltolás vízszintesével), hogy jelen van „a jelentők egymásra helyezéssel strukturáltja, amely a metafora mezejét teszi”.<sup>17</sup>

A sűrítő mozgás, még azokban az esetekben is, amikor metonimikus eljárásokat vesz igénybe, megtart valami alapvetően metaforikusat: azt a tendenciát, hogy áttörje a cenzúrát, hogy „előhozza” a dolgokat, hogy kierőszakolja az átmenet, végül egy **alakzatot** (=egy arcot), melyben sokkal inkább ismerni fel a metaforát, mint a metonímiát, kétségkívül azért, mert az előbbi olyan hasonlóságot vagy kontrasztot mozgósít, amely sokkal kevésbé van beírva a tárgyról tárgyra való „természetes” átcsúszásba, az észlelési tapasztalat által kínált, már előzőleg létező szomszédosságba: olyan hasonlóságot vagy kontrasztot, amelyet külön **észre kell venni**, amely a metonímiánál nagyobb mértékben apellál a *szembeállítás*, az *átfedés* mentális aktusára. A tiszta eltolásnál, úgy mint a tiszta metonímia esetében, benne

maradunk az összefüggések áttekinthetetlenségében. Akkor több eltolás konvergál, amikor kirajzolódik a sűrítés, a dolgok kezdenek egymásra tolni és kölcsönösen új viszonyokat szőni, kissé úgy, mint a metaforikum munkájánál. Ezért a sűrítési folyamat sok esetben vezet a jakobsoni értelemben vett metaforákhoz.

### Jegyzetek

- 1 Sigmund Freud: *Traumdeutung*. VI. fejezet (*A sűrítés munkája*).
- 2 Uo.: „Az álom rövid, szegényes, lakonikus az álmogondolatok terjedelméhez és gazdagságához képest. Leírva, az álom alig tölt meg egy fél oldalt; az elemzés, amely részletezi gondolatait, ennek hatszorosa, nyolcszorosa, tizenkétszerese is lehet.
- 3 Jea-Francois Lyotard: *Discours, figure*. pp. 243–244, 258–259.
- 4 Uo., p. 259.
- 5 Uo., p. 243.
- 6 Jacques Lacan: *Écrits* p. 511.
- 7 Ez az a rész, ahol a nyelvészeti „expanzióról” van szó (például amikor egy szóról áttérünk annak teljes definíciójára), valamint ennek fordítottjáról, amely Greimas jellemző módon „sűrítésnek” nevez; a sűrítési folyamat végpontja pedig a **megnevezés**, amely egyetlen szóban foglal össze tulajdonság-együttest.
- 8 Sigmund Freud: *Traumdeutung*, – a túldetermináció nem csupán a sűrítés egyik nagy formája (részint az egyszeri kihagyás, részint pedig az összetett vagy kompromisszumos alakulatok mellett), hanem valójában minden esetben kapcsolatos a sűrítéssel.
- 9 Sigmund Freud: *Traumdeutung*.
- 10 Lásd fent: 6. jegyzet.
- 11 Sigmund Freud: *Traumdeutung*. Ezt Freud egyik barátnője álmodta, aki szerelmes volt egy zenészbe, akinek pályáját kettétörte az elmebaj. Az asszony nagy zenekart látott álmában előadás közben. A zenekar közepén magas **torony**, annak tetején vasráccsal körülvett térség. A térségben a karmester handabandázik kézzel-lábbal, minden irányba rohangálva, mint egy **őrült**, aki a rács mögé van **zárva**. A karmester az asszony által szeretett zenészt képviseli (=szerette volna, ha vezényelhetne, ha nyilvánosan szerepelhetne). Úgy véli, hogy „toronymagasságban” felülmúlja a többi zenészt. Ugyanakkor a térség és főleg a rács a szerencsétlen ember valóságos sorsára utal. E különböző asszociációk között a kapcsolatot a régi német szó, a **Narranturm**, biztosítja, szótári jelentése ugyanis elmeegógyintézet, de szorosán véve annyi, „bolondok tornya”.
- 12 Lásd különösen Sigmund Freud: *Traumdeutung*.
- 13 Sigmund Freud: *Az elfojtás; a tudattalan; gátlás tünet és szorongás*.
- 14 Ezzel kapcsolatban olykor Lacan és Jakobson közötti nézeteltérésekről beszéltek (Jakobson már tárgyalt cikkére utalva). A két szerző egyetért abban, hogy az eltolást inkább a metonímiával hozza összefüggésbe.

Jakobsonnál azonban a sűrítés ugyanúgy a határossággal összefüggő figurák sorában van, mint az eltolás: ha nem is szorosan vett metonímia, legalábbis *szünekdokkhé*, míg Lacannál metaforikus. Azt hiszem, nem szabad túlbecsülni a nézeteltérés jelentőségét. Jakobsonnál csak futó megjegyzésről van szó, amelyet nem fejt ki, és amelyhez talán nem föltétlenül ragaszkodnék. Freud szövegeiben a „sűrítés” meglehetősen pontatlan fogalom, amely metaforákra és *szünekdokkhékra* egyaránt vonatkozott. Mindazonáltal tény, hogy a sűrítés keretében bizonyos szempontból csakugyan az történik, hogy a „rész” kerül az „egész” helyére: manifeszt elem reprezentál nagyobb, lappangó tudattalan együttest. Túldeterminációs forma ez, amely megtalálható a hisztérikus sűrítésnél is. Kétségtelenül van a sűrítésben valamilyen *szünekdokhikus* elem. Ám nem látom be, miért zárna ki ez a körülmény metaforikus aspektusait. Nem csak azért, mert ez bonyolult szövevény, hanem konkrét oknál fogva is: az, hogy a sűrítés révén valamilyen „egésznek” „része” jut el a tudatba, ebből még semmit sem tudunk meg arra nézve, hogy milyen természetű kapcsolat fűzi ezt a részt ugyanennek az egésznek egyéb részeihez. Ez ugyanis lehet a hasonlatosság (s ebben az esetben *szünekdokhikus metaforával* van dolgunk), amint ezt a pszichoanalízisben a klasszikus esetek közé tartozik. Jakobson ugyanebben a passzusban azt a gondolatot is megpendíti, hogy a metaforának és a hasonlóság figuráinak pszichoanalitikus megfelelői a freudi értelemben vett „azonosulás” és „szimbolizmus” lehetnének. Csakhogy nem árt emlékeztünkbe idézni, hogy Freud szemében az azonosulás egy formája a sűrítésnek. Freudnál a szimbolizmus szó a szokványos értelmezésben szerepel, amely rendkívül általános, a szerző nem társítja ezt szorosabban sem a sűrítés, sem az eltolás fogalmával. A *Traumdeutung* X. fejezetében Freud a „szimbólumok” kifejezést azoknak az álombéli jelentőknek a megjelölésére tartja fenn, amelyeknek nagyszámú közös, kulturálisan rögzített értelme van. Ezeket szembeállítja az egyéni jelentőkkel, amelyeknek jelentését csak az álmodó szubjektum egyediségét figyelembevevő „szabad asszociációk” segítségével lehet megközelíteni. Látjuk, hogy itt sűrítésről nincs szó, inkább eltolásról.

- 15 Ez a kép feltűnt nekem 1971-ben, amikor (még bizonytalanul) felmerült bennem a pszichoanalitikus szemiológia gondolata. Csuhraj filmjének ezt a szekvenciáját *Essais ...* c. munkám II. kötetében kezdtem vizsgálni, pp. 182–183, 185–187.
- 16 Sigmund Freud: *Traumdeutung*.
- 17 Jacques Lacan: *Écrits*, p. 511.

## Eltolás

A pszichoanalitikusok „eltolás” fogalma átfogóbb annál, ahogy általában értelmezik. Általában hajlamosak ebben valamilyen „eljárást” látni, amelyet fenntartás nélkül azonosítani lehetne a szövegek (irodalmi, film-, álombeli szövegek) meghatározott szegmentumával: ebben és ebben az álomban, szokták mondani, ez és ez a kép „egy eltolás” (ez a másik pedig „egy sűrítés”): túlságosan leszűkítő jellegű és „realista” felfogás ez, amelyik magát a dolgot eredményére redukálja.

Az eltolás, első értelmében, mindennemű pszichikus eljárás legáltalánosabb elve. Ez a **tranzit** képessége (= az „energia-áthelyezése”, ahogy Freud mondja), az egyik eszméről a másikra, az egyik képről a másikra, az egyik aktusról a másikra áttérés képessége. Egyszerűsített, és kézzelfoghatóbban, mint a sűrítés, maga a *cenzára*. Freud és Lacan nyomatékosan hangsúlyozza ezt. Ha a kezdeti impulziók egyenes vonal mentén terjednének a teljes tudatosságig (ahelyett, hogy egymást követő eltolások útján haladnának), akkor ez azt jelentené, hogy nincs cenzára. A Freud által vizsgált „késztetési folyamatok”(az ellentétbe átfordulás, valaminek a saját személyünkre visszafordítása stb.) mind megannyi *eltolás*. Freud másutt a védekezés aspektusaként definiálja őket:<sup>1</sup> másfajta védekezés ez mint az elfojtás, de abból is megőriz valamit, amennyiben az eltolás kezdő eleme mindig homályos, mindig olyasmi, amit maga az eltolás elfed.

Az eltolás fogalma akkor, amikor az „álomfejtés”-ben először megjelenik,<sup>2</sup> nem úgy definiálódik, mint az értelem elcsúsztatása két adott álomelem között, hanem mint a hangsúlynak, a centralitásnak<sup>3</sup> valamilyen (globális) eltolódása, mint az intenzitás eloszlásának tolodása,<sup>4</sup> amely a lappangó gondolatok és a manifeszt tartalom közötti „átmenetet” jellemzi. Freud szerint az álom „másként van centralizálva”,<sup>5</sup> mint termelő anyaga. Egyébiránt pedig nemcsak a képzet tolodhat el, hanem az *affektus* is.<sup>6</sup> Végül pedig az elvont szavaknak megfelelő konkrét szavakba *átmenete* – megint átmenet-, amely az álom audiovizuális megrendezését vezérli és

előmozdítja (=„a figurativitás tekintetbe vétele”), másik eltolási forma révén válik lehetővé.<sup>7</sup>

Az „álomfejtés”-t követő szövegekben<sup>8</sup> Freud a főbikus helyettesítő kialakulását vezérlő általános mechanizmust többször is úgy jellemzi, mint a „belső veszélynek” a „külső veszély” felé való eltolását. Vagy másutt úgy véli, hogy a „közömbösre eltolás” a megszállásos neurózis egyik szembeötlő vonása,<sup>9</sup> amelynek megvannak a sajátos rítusai és kozmikus jellegű, mániákus tünetei. (...)

### **Az értelem mint tranzit, az értelem mint találkozás**

Amikor az a fontos, mint az *Álomfejtés* szerzője számára, hogy demonstratív szellemben frappáns példákat adjunk a sűrítésre és az eltolásra, nyilvánvalóan hajlunk arra, hogy megkerüljük az olyan eseteket, amikor ezek a műveletek különösen bonyolult módon fonnódnak össze. Inkább igyekszünk olyan példa-sorozatot produkálni, amelyben a sűrítés egyedül jelenik meg erősen kidomborodva, valamint másik sorozatot, amelyben az eltolás rendelkezik ugyanezzel a didaktikus előnnyel. (Ez a „discours” egyik **inherens viszontagsága**, amely a gyakori hibaforrások közé tartozik; amelynek jobb tudatosítása révén el lehetne kerülni a fölösleges vitákat. Sokszor előfordul, hogy ahhoz, hogy bizonyos mozzanat világosabbá váljék, az ember elhomályosít másikat.) Az *Álomfejtés* VI. és VI. B. fejezete, amelyek a sűrítést, illetve az eltolást tárgyalják, elkerülhetetlen módon keltik a kettősség hatását, s a felületes olvasóban kialakulhat az a benyomás, hogy szimmetrikus és egymáshoz képest külsődleges együttesről van szó (mint amilyen például a főnév és az ige a nyelv-tanban).

Márpedig az eltolás egyik fontos tulajdonsága, hogy elősegíti a sűrítést, sőt (a lényegyet tekintve) **lehetővé teszi**.<sup>10</sup> Ez a két alakzat nincs egymás mellett. Minden sűrítés implikálja az eltolást, de a fordítottja nem igaz. Az eltolás általánosabb, tartósabb művelet, a sűrítés bizonyos értelemben az alesete (amely olykor **visszafordítja** a cenzúra ellen azt a banális nyomvonalat, amely elindult). A sűrítés

mindig igényel eltolást (legalább kettőt). Arra van szükség, hogy a képzet több képzet összeadódásakor létrejöjjön, következésképpen szükséges, hogy ez utóbbiak, meghatározott módon, valamennyien „eltolódjanak” az előbbi irányába. Gyakorlatilag a sűrítés **valóságos** eltolás. (...)

Az eltolás egy tárgyat másikkal helyettesít: ezzel elválasztja őket, de egyúttal egyesítjük, **azonosításuk** felé is hat. Freud szemében az azonosulás egy fajta sűrítés volt.<sup>11</sup>

Vajon nem arról van-e szó, hogy a „sűrítés” és az „eltolás” olyan elnevezés, amellyel egyetlen roppant mozgás (a **megmutatás-elrejtés**) két oldalát illetjük, s az egyik vagy a másik szót aszerint használjuk, hogy az éppen elemezett előfordulás inkább az egyik vagy a másik oldalra billen-e? (...)

A *sűrítés*: több, egyetlen manifeszt elem felé irányuló gondolatlánc „jelenléte” az álomban vagy a szövegben: mindig van valamilyen értelem az értelem mögött, minden „discours” *felerosított* „discours”. Egyetlen mondat, egyetlen kép sem képes elmondani mindazt, ami el van mondva benne, semmi sem juthatna eszünkbe, ha azt nem élesztenénk egyszerre több oldalról, minden *enunciáció* szikrára hasonlít, mert nem jöhetne létre, ha röpké pillanatra, ilyen vagy olyan módon, ne torlódnának egymásba különböző benyomások. Vagyis a sűrítés, mindent összevéve, eltolások nagy együttese.

Mindez megfordítva már nem igaz. Fennáll az aszimmetria. Visszajáról nézve a dolgot, az eltolásban a sűrítéses jellegből csak az azonosító tendencia van jelen. A sűrítés valami **több**, mint az eltolás (ezért is van szükség több eltolásra).

Tulajdonképpen az eltolás és a sűrítés nem a jelentés „jellemzője”, még kevésbé „eljárása”. Ő maga a jelentés. Az eltolás a szöveg értelme mint találkozás (mint a szöveg pillanatra meglelt értelme). Az értelem vízszintesége és függőlegessége. S itt hogyne jutna (ismét) eszünkbe Jacques Lacan két formulája? A sűrítés: „a jelentő egymáshelyeződéses struktúrája, ahol a metafora mezeje jön létre”. Az eltolás: „a jelentés visszájára fordulása, amelyet a metonímia demonstrál”.

### A metafora mint eltolás

A sűrítéssel kapcsolatban említettem, hogy magában hordja *metaforicitását*, és hogy ebből két ellentétes következmény adódik, amelyek közül az egyik eléggé ismert, a másakra azonban ritkábban mutatnak rá. A sűrítés gyakran torkollik metaforákba (a szó jakobsoni értelmében), de megőriz valami metaforikusat akkor is, amikor metonímiákba torkollik: innen ered a „metonimikus sűrítés” fogalma.

Az eltolás megfigyelhető a metonímiában, de igénybe veszi a metafora ösvényeit is. Ezekben az eltolódásokban (lényegében) nincs semmi csodálatos, hiszen a metafora és a metonímia kizárólag a tudatos (manifeszt) szinten határozódik meg, és nem annyira az őket egyesítő mozgás által, mint két terminus „logikai” viszonya (statikus viszony).

Szóljunk néhány szót a metaforikus eltolásokról. A filmben ennek működését minden olyan esetben tetten érhetjük, amikor a film előrehaladása folyamán kézzelfogható módon jelenít meg valamilyen „átvezető” aktust oly módon, hogy egy motívumot rálancolt (eltol) a másikra, olyan mozgással, amely inkább emlékeztet a fordításra, mint a konvergenciára vagy a „találkozásra”, de a két motívum mégis felidéri egymást *hasonlatosság* vagy *kontraszt* útján, akár azért, mert nincs közöttük semmiféle plauzibilis, referenciális „határosság”, akár azért, mert ez csak valamilyen kiinduló alkalomra korlátozódik. Ebben az esetben érdekes „hibridekkel” van dolgunk: a terminusok közötti viszony típusa metaforikus, az egyikről a másikra vezető **tranzit** típusa viszont eltolás.

A kinematografikus hagyomány régi montázs-osztályozásaiban igen gyakoriak az olyan rubrikák, mint a „hasonlatosság”, „analógia”, „kontraszt” stb., röviden, a modern értelemben metafora szerinti montázs; s a metafora itt többé vagy kevésbé volt „tisztá”, attól függően, hogy mennyire volt mentes valamilyen (a cselekményen belüli) szomszédosság ürügyétől. Hozzátenném, hogy a szoros értelemben vett montázs (vágás-ragasztás) szerintem a mostani szem-

pontból csak az eltolás megvalósításának modalitása ugyanúgy, mint a kameramozgás, vagy mint az olyan optikai eljárás mint az áttűnés.

Igaz, hogy az ilyenfajta metaforikus asszociációk sűrítéses művelten is alapulnak, ha mélységben szuperpozíció segíti elő a többékevésbé tudattalan törekvés létrejöttét. Orson Welles *Aranypolgár* (1941) c. filmjében van egy szekvencia, ahol Kane régi főpincére elmondja a vizsgálóbiztosnak a hős második felesége, Susan hirtelen távozását. Éppen ez a mondat hangzott el: „Igen, de én mindig rajta tudtam csípni; mint akkor is, amikor például, a felesége elhagyta.” Igen gyors áttűnés, és rikácsoló kakadu jelenik meg a vásznon (kisebbfajta trauma a szövegben: semmi sem készítette elő), amely hirtelen kirepül a verandáról, ahol tartózkodott, s mögötte feltűnik Susan, amint sietve átrohan a verandán, hogy elhagyja Xanadut (látjuk, hogy a metonimikus ürügy nagyon vékony). Az elrepülés metaforájával van dolgunk (Susanéval is, mint amikor azt mondjuk, hogy „a madár kirepül a fészekéből”), hirtelen, kakofon, kényszerítő erejű eseményről, amely a rándulás aspektusával (=a madár gesztusa) túlkompenzálja a légység, a belenyugvás teljes esztendeit, melyeket a film előzőleg már bemutatott: a néző számára hamisíthatatlan elvágása a szintagmának, de ugyanígy a férj számára is, aki nemsokára megjelenik a vásznon, s néhány másodpercnyi tanácstalan megdöbbenés után, tehetetlen dührohamban feldúlja eltávozott felesége szobáját. Ráadásul a kakadu, bármilyen ostoba is (mint Susan is), mintha hangjának erőszakosságával provokálni és dühíteni akarná Kane-t; kissé mintha a hős hatalma, uralmi képessége repülne el: diszkrét utalás azokra a fallikus felhangokra, melyeket kultúránk a madár témájával kapcsol össze. A metafora az egymásra rakódó asszociációknak ezzel a sokaságával (csak néhányra mutattam itt rá) bizonyos fajta sűrítést hajt végre.

Sok más esetben azonban beéri azzal, hogy tudatos hasonlatosságra utal, manifesztet kapcsol össze manifeszttel, anélkül, hogy bármi másra is célozna egyben. Jean Vigo *Nizzáról jut eszembe ...* című filmjében (1929) van egy híres metafora, amely jól illusztrálja ezt az egyébként oly közkeletű láncolódást. A vásznon egy nevetséges öreg hölgy

arca látható, egy strucc, melynek fej- és nyaktartása ellenállhatatlanul idézi a hölgy kopott és magakellettő előkelősködését. Egyszerű eltolás ez, melyben (egyirányú horizontalitásban) van valami inherensen metonimikus, amely azonban a szöveg szintjén metaforikus útvonalon valósul meg (ugyanakkor ebben az esetben különlegesen „tisztá” metaforával van dolgunk, hiszen cselekményen kívüli).

Nyilvánvalóan felébred az emberben a hajlandóság, hogy „megmentse” az előfordulás szintjén az eltolás és a metonímia megfelelését, s hogy ennek érdekében megpróbálja kimutatni, hogy az ilyen metaforák valójában metonímiák gyanánt értelmezhetők. Ezzel a taktikával olykor meg is próbálkoztak.<sup>12</sup> Úgy látom azonban, hogy a felületi megfelelés nem nélkülözhetetlen a homológiához, s főleg, hogy ez erősen halványulna, ha olyan „metonímia”-fogalmat próbálnánk kikovácsolni, amely pontosan követné a pszichoanalitikus eltolás mércéit (=tautologikus eljárás), és ezzel ellentmondásba kerülne mind a hagyományos, mind a jakobsoni retorikával, amelyben (még ha a metonímia definíciója a történelem folyamán sokat változott is) az olyan képek, mint amilyen a struccé, sohasem lesznek metonimikusak, és mindig valahol a „hasonlóságok” roppant tartományában helyezkednek el.

### Jegyzetek

- 1 Sigmund Freud; *Készítések és készítetési folyamatok*, p. 25. („Ha figyelembe vesszük azokat a motívumokat, amelyekkel az akció meg akarja akadályozni, hogy a készíttések a maguk egyenes útját kövessék, a készítetési folyamatokat egyszersmind a készíttések elleni **védekezési** módoknak is felfoghatjuk”).
- 2 Sigmund Freud: *Traumdeutung*, VI. P.
- 3 I. m.: „... láthattuk, hogy azok az elemek, amelyek a tartalom szempontjából lényegesnek tűntek, csak nagyon halvány szerepet játszottak az álomgondolatokban. Megfordítva, az ami az álomgondolatokban nyilvánvalóan lényeges, olykor egyáltalán nincs reprezentálva a tartalomban.”
- 4 I. m. (= „a különböző elemek pszichikus intenzitásainak transzferje és eltolása”), (= „az intenzitás eltolása elemek között”), (= „a pszichikus intenzitások eltolása, amely az ‘összes értékek’ átértékeléséig mehet”) stb.
- 5 I. m.
- 6 I. m. *Az affektus* elválasztható a reprezentációtól, „átvihető az álom másik helyére ... Ez az eltolás gyakori” stb.

- 7 I. m. („Van másik fajta eltolás is, amelyre még egyáltalán nem utaltunk ... a gondolatok közötti **verbális cserében** áll ... az álomgondolatoknak valamilyen elvont és színtelen kifejezése átadja a helyét a képszerű és konkrét kifejezésnek.”)
- 8 Lásd főleg Sigmund Freud: *Gátlás, tünet és szorongás*; de már *Az elfojtásban* is, p. 59., a *Tudattalan*, p. 90.
- 9 Lásd például *Az elfojtást*, p. 62.
- 10 „Erre nézve különlegesen világos: az eddig megfigyelt eltolások olybá tekinthetők, mint bizonyos képzeteknek más, velük szorosan társuló képzetekkel helyettesítése; az álom sűrítését szolgálták, mert ezen a módon két elem helyett csak egy maradt az álomban, amely a két elem közös vonásaival rendelkezett.” (*Traumdeutung*)
- 11 Lásd azokat az eseteket, amikor egy tudatos mondat és egy tudattalan mozzanat között „együttműködés” keletkezik, amit Freud **felerősített tendenciának** nevezett (*A tudattalan*, p. 109.).
- 12 Például Guy Rosolato egyik, fentebb már említett cikkében, amelynek címe; *A metaforikus-metonymikus oszcilláció*. Gondolok itt a kezdő bekezdésre, amelyből a következő mondatokat idézem: „Ami tehát ebben a definícióban (=metonímiában) uralkodik, az a viszonylag szembeötlő azonosítás, amely kétségtől létezik itt; egyáltalán nincs szükség valamilyen tudattalan lánc igénybevételére, mert a hiányzó terminusokkal való kapcsolat nyilvánvaló, s a dekódolás könnyű ... Látjuk, hogy a metonímiának ez a felfogása magában foglalja az összes lehetséges alakzatot, feltéve, ha csupaszon vesszük szemügyre egyirányú, viszonyyszerű mechanizmusukat” (pp. 76–77.). Vagy lejjebb (pp. 81–82.): „Mert a metafora, amely egyetlen körre redukálódik, ebben az esetben metonymikus funkciót vesz fel, vagy „figura” mivoltában viszonylag elenyészik.” Az adottságok effajta kezelése közvetlenül veti fel a lacani gesztus problémáját, vagyis a *tudattalan műveletek és a retorikai műveletek* Lacan által feltételezett *homológiájának* kérdését. Ez a megfelelés igazában csak akkor tekinthető érvényesnek, ha csakis autonómnak bizonyuló instanciák között jön létre. Nem lehet módosítani a retorikai definíciókat avégett, hogy legyenek ráilleszthetők a sűrítés és az eltolás freudi megkülönböztetésére.

## Kereszteződések és szövevények a filmben

### Példa egy alakzatra: az áttűnés

Mi is **mindenekelőtt** egy filmi „alakzat”, mégpedig bármelyik? Nem más, mint két motívum közelhozása, amely mondjuk, a 43. sz. beállításban jelenik meg, vagy a váratlan éles vágás a 13. és a 14. sz. beállítás között, vagy egymásra fényképezés, amely egy adott pillanatban jelenik meg a vásznon; mindez egy **szövegtöredék**. Természetesen vannak összetettebb és elmosódóbb alakzatok is, mint például Eisenstein *Október* c. filmjében a hárfáké és a mensevikeké, amelyet Marie-Claire Ropars nyomán kommentáltam, de végeredményben ezek is szövegtöredékekből állnak össze. Ez utóbbi az előbbiekből abban különbözik, hogy itt több a reveláns szövegtöredék, továbbá, hogy az egy-egy szövegtöredékben megjelenő teljes filmi anyag nem feltétlenül vesz részt az alakzat létrehozásában: részt vesz benne a hárfázó, a hárfa, de nem vesz részt a helyiségnek a berendezése, amelyet szintén látunk, csak itt kívül marad magán az alakzaton. (Egyébként ez a fenntartás más, nem *diszkontinuis* alakzatokra is érvényes lehet: az, ami az egymásra fényképezésben a szoros értelemben vett alakzat, csak maga a képek egymásra helyezése, nem pedig az egymásra helyezett képek tartalma.)

Minden esetre, lokalizálható töredékekről van szó, amelyek a manifeszt módon lepergő film egészéből vannak kiszakítva. Márpedig egy szövegtöredék – legyen rövid vagy hosszú, álljon egy vagy több darabból, terjedjen ki globális egységre, mint amilyen a plán vagy sem; vagyis, egy szó mint száz, függetlenül attól a „szegmentációs” elvtől, amely szerint az elemző **elszigetelte** –, a szövegtöredék egyfajta vizuális és/vagy auditív észleleti blokk, amelyen már végrehajtották az elszigetelést, amely mintegy **rögzítve van** a meghatározott, materiális kiterjedésen belül.

Ezzel szemben a *szimbolikus mátrixok*, a jelentés nagy kategóriái (mint a *paradigma*, a *sűrítés* elve, a *szekundarizáció* tendenciája stb.) egytől egyig mozgások és **nem „egységek”**, mozgások, amelyek túlterjednek az áthaladásuk pályájául szolgáló egységeken.

A film áramlásán belül viszonylag körülhatárolt és több filmben viszonylag rendszeresen visszatérő (azaz valamilyen műfajban és valamilyen korra nézve kódolt) bármely alakzat felfogható átfogóbb, szemantikus nyomvonalak ideiglenes, megszilárdult eredményeként, amelyek megelőzték és kialakították, amelyek szét fogják oldani; amelyek létre fognak hozni másfajtaikat. Eltekintve ezektől az esetektől, amelyek a többieknél nagyobb mértékben kínálóznak a „kategorizáláshoz”, nincs jogunk általánosságban feltételezni (mégpedig elmentésben a manapság igen elterjedt hallgatólagos várakozással, amely kétségkívül annak köszönheti népszerűségét, hogy könnyebb és gyorsabb osztályozást tenne lehetővé), hogy a materiálisan egységes fizikai elem, egy kép, egy hang, egy kép és egy hang összekapcsolódása, két motívum egymásba illesztése, egy optikai eljárás stb. mindenképpen egyetlen alakzatalkotónak kell, hogy megfeleljen, sem hogy azt jelenthetnénk ki róla, hogy ez metonímia, eltolás vagy metafora és nem más.

Ahhoz, hogy kölcsönösen egyértelmű megfeleléseket lehessen megállapítani (olyanfajtaikat, amelyekhez túlságosan gyakran folyamodnak, s ezzel csak elködösítik a filmi alakzatok problémáját), bármilyen területen rendelkezésre kell állnia két olyan *instanciának*, amelyek hasonlók (= *izomorfok*) belső struktúrájukat tekintve, de elkülönülnek szubsztanciális valóságuk tekintetében, mert az elemenkénti párhuzamosság egyfajta projekció eredménye. Az ezt a dolgot kifejező, közkeletű szavak, mint „megfelelés” vagy „párhuzamosság” maguk is egyszerre tartalmazzák ezt a két eszmét. Mármost a mi problémánknál mindkét fenti feltétel hiányzik: a vizsgált instanciák ugyanis a termék és a termék, az alakzatalkotás és az alakzat, s mint ilyenek alapvetően különböznek strukturálisan, realitásukat tekintve pedig egyaránt a szöveg-„keletkezés” folyamatához vannak kötve.

Úgy látszik, hogy (ma) nagy lépést tehetnénk előre, ha minden egyes filmi alakzatot *négy, egymástól független tengely mentén* próbálnánk elhelyezni, ti. aszerint, hogy *az illető alakzat milyen mértékben szekundarizált; hogy inkább metaforikus alakzat-e vagy inkább metonimikus, vagy kétséget kizáróan vegyes; hogy elsősorban sűrítésnek vagy elsősor-*

*ban eltolásnak minősítendő-e, vagy messzemenően kombinálja a két műveletet; hogy szintagmatikusan vagy paradigmaticusan jelenik-e meg.*

Mind a négy tengelyen külön-külön nagyszámú és bonyolult pozíció lehetséges, sok közbülső esettel; a három első amellet kétpólusú tengely, csak a negyedik kivétel, a szintagma és a paradigma ugyanis kölcsönösen kizárja egymást, és nem „adagolható” változó mértékben. A tengelyek egymás közötti kombinálódási típusai még változatosabbak, s így közelebb visznek minket a szövegek egyszerű sajátságaihoz (anélkül, hogy azt remélhetnénk, hogy ezeket valaha is kimeríthetjük).

Emlékeztetni kell arra is, hogy egy „vegyes” vagy „közbülső” pozíció (a szavak valójában igen pontatlanok) nem bizonytalan pozíció. Mindig megvizsgálható, hogy egy-egy globális alakzaton belül **mi az**, ami az egyik pólust képviseli, s mi a másikat. E vegyességben belül a két aspektus külön-külön *nem-vegyes*. Megpróbálom mindezt demonstrálni.

Vegyük az *áttűnést*. Ez ma engem több szempontból is érdekel: azért a („taktikai”) előnyéért, hogy viszonylag könnyű körülfütni; azért is, mert igen gyakori bizonyos időszak filmjeiben, tehát jellemző a filmekre; főleg pedig azért mert „**átmenetből**” (*transition*) áll, s így témám velejébe visz; kissé kiélezve a dolgot, azt mondhatnám, hogy a *film* *áttűnés pillanatában* tulajdonképpen *semmi egyebet nem művel, mint közszemlére teszi szöveggé váló előrehaladását, műveletét szinte tiszta formában*.

Sűrítés vagy eltolás? Amit először észreveszünk, az az eltolás. Az áttűnés – teljesebben vagy hosszabban, mint a képek (vagy ellenkezőleg, mint az éles vágás) – azt a mozgást látatja velünk, amellyel a film az 1. sz. képről átmegy a 2. sz. képre; itt a nyomvonal mozzanata hígító hatású nyomatékos lelassításnak van alávetve, amely már maga is megérné a metalingvisztikai értelmezést. Mi több, a film azzal, hogy mintegy **habozni** látszik a *szöveg-bifurkáció* küszöbén, felhívja a figyelmünket saját, pillanatonként működő öltéseire.

De nem hiányzik innen a sűrítési folyamat sem. Egyszerűen csak **másik helyen** van, habár változatlanul az alakzat-”ban”. A sűrítés a

két képnek a vásznon létrejövő (rövid, tűnékeny) egyidejű jelenlétében van, abban a rövid pillanatban, amikor megkülönböztethetetlenek (lásd Freudnál a „kollektív személyeket” a sűrítéssel kapcsolatban<sup>1</sup>). Sűrítés csíra-formában, azzal a sajátossággal, hogy a csíra-forma inkább maradvány, és pedig olyan maradvány, amely sohasem lehetett volna az. Beszélni szoktak a „születőben levő” alakzatokról, de az áttűnés, sűrítés aspektusában, elhaló alakzat (ebben különbözik a stabil és megnyújtott egymásra fényképezéstől): két kép találkára indul egymással, de mintegy visszairányban, egymásnak hátat fordítva. Ha mondhatjuk is, hogy megkezdődött a sűrítés, csak kialakítási folyamatának kerülőútján. Abban a mértékben, ahogyan a 2. sz. kép kitisztul, „megérkezik”, az 1. sz. kép egyre kevésbé látható, „eltávozik”, amelyek csak egymást kergetve találkozhatnak: csak **találkoztalanodhatnak**. Mindamellet van egy pillanat, amikor igazán „érintkeznek”. Éppen megszűnőben levő sűrítés.

Elsődleges-e vagy másodlagos a sűrítés? Eleve van benne valami erősen másodlagos: útvonal két világosan látható perem között, amely nem más, mint az 1. sz. és a 2. sz. kép a külön-külön ködösítetlen és leolvasható egység pillanatában (= az 1. sz. kép tekintetében az áttűnés kezdete, a 2. sz. képre nézve pedig a vége). Másik másodlagos aspektus: az áttűnés sokszor erősen kodifikált, ti. a „filmi pontozásban”<sup>2</sup>, és a kód önkényesen kényszeríti rá a néző figyelmére a rögzített jelentettet, egy okozott viszonyt *előttel és utánnal*, s egy „ugrási pillanattal” stb.; afféle leválasztott mozzanat az a mindig sokkal bonyolultabb jelentés-egészről.

Elsődleges oldal: nemcsak útvonal peremei vannak, hanem útvonal is. Egy könyv két egymás után következő bekezdését összekapcsolhatja (és el is választhatja: eddig még semmi különbséget sem látunk az áttűnéssel szemben) egy-egy olyan szó, mint **másrészt** vagy **másnap** stb., vagy egy üresen hagyott *spácium*, amely maga is ugyanolyan szegmentum, mint a szavak: elképzelhető-e viszont, hogy az 1. bekezdés végén és a 2. bekezdés elején levő sorokat egymásra nyomtassák, hogy a betűk egymásba hatoljanak és összefonódjanak? Az áttűnés esetében viszont ez történik. Nem éri be azzal, hogy a

jelentő szintjén valamilyen viszonyt létesít két szegmentum között, hanem fizikailag elegyíti jelentőiket, pontosan úgy, mint az álmot jellemző „alakzatkötő eljárások” freudi definíciójában<sup>3</sup> (= az alakzatkötés szó maga is mutatja, hogy Freud is elsődleges retorikára gondolt itt). Ezáltal olyan fajta viszonytípust sugall (bármilyen legyen is annak hivatalos minősítése: okság stb.), amelynek forrása a szubstanciális egyesülés, a mágikus átváltozás, a misztikus hatás (= a gondolat mindenhatósága). A képek lehetnek szokványosak, az ösvény, amely egyesíti őket, nem egészen az. Vagy inkább két ösvény van: a szokványos, melyet a kód jelöl ki, s a másik, ill. a többi. Mindent összevéve, az áttűnés már egyedül az eltolás égisze alatt is egyetlenlőten szekundarizációjú mozgásokat kombinál magában.<sup>4</sup>

Az, aki az áttűnés szabályozottságára és világosságára, érthetőségére hivatkozva (mindez vitathatatlan tény) tagadja vagy lebecsüli elsődleges vonatkozását, valójában a védekezés, az ellenállás nyelvén szól: az elsődleges láncolódásoknak az a sajátja, hogy túldeterminációja jóvoltából nagy erőt és konzisztenciát biztosít olyan asszociációk számára, amelyeknek csak másodlagos aspektusa fog megjelenni, úgy hogy az elsődleges sokszor a másodlagos különleges erejében mutatkozik meg (ez magyarázza az áttűnés tartós és gyakori használatát). Amikor valaki túlságosan hangsúlyozza az eljárás világosságát, akaratlanul – mind reakciója hevességével, mind a mélyebbre hatolástól való irtózásával – éppen a realitását igazolja annak a mágikus *tranzivitásnak*, amely a racionalitás leple alatt működik.

Szintagmatika vagy paradigmátika? Az áttűnés szintagmatikus *marker*, és pedig kizárólagosan, „vegyesség” nélkül. Szintagmát állít elő (azért van), sőt kettőt egy csapásra: egy szimultán szintagmát a térben (hiszen az egymásra fényképezés változata), és egy *konzekutív* szintagmát az időben, mert az egymásra fényképezés nem marad meg, hanem egymásra következésben oldódik fel, amennyiben a 2. sz. kép és az 1. sz. kép „után” következik (innen a számozás). Az áttűnésnek – mint egyebek között a filmben egyaránt jelenlevő két kép összekapcsolására szolgáló eljárásnak – a definíciója kizárja a

paradigmikus dimenziót. Az áttűnés paradigmikus viszonyban van más „átmenetekkel” (éles vágás stb.), de maga ez a művelet nem paradigmikus.

Metafora, metonímia vagy mindkettő? E tekintetben *minden a kezdő kép és a záró kép közötti viszonyon múlik*. Amennyiben a cselekmény szolgálatában vagy a rendező és a néző által egyaránt ismert stabil szomszédság talaján társulnak, az eljárás metonimikus; ha hasonlóságon vagy kontraszton alapul, metaforikus. Gyakran mindkettő, és nem véletlenül: a tárgyak egyszer szomszédosak és hasonlóak is lehetnek, a két kritérium sem kizárólagos, sem két *komplementer* osztály jelölnek, hanem két, egymást meglehetősen nagy terjedelemben átfedő osztályt (mindamelletkülönbözők, mint a halmazelméletben).

Itt most ehhez annyit kell hozzátenni, hogy bár az áttűnés nem tekinthető tisztán metonimikus természetűnek, figyelemreméltó **metonimizációs erővel** rendelkezik. Megvan a tendenciája, hogy – ha szabad így mondani – utólag állítson elő már előbb létező viszonylatot (vagyis inkább az eltolás munkája rejlik az áttűnés „alatt”, de az eredmény ugyanaz). A metonímia társít két tárgyat, amelyek referenciális határosság szerint függenek össze: mármost az áttűnésre jellemző tranzitivitási erő, valamint az általa reálisan előidézett szöveg szerinti határosság (amelyet lassúsága és fokozódása még hangsúlyoz is) bizonyos mértékig megfosztja a nézőt attól a szabadságtól, hogy úgy **vélje**, hogy az így társított két elem lehetne nem-határos is valamilyen referensben. Talán ezért szokták oly gyakran összetéveszteni a montázst és a metonímiát. Az áttűnés képes lenne arra, hogy metonimikus jelleggel ruházza fel a legtisztább metaforákat is. Így mintegy nagyító tükörben mutatja azt, ami a nyelvi metonímia esetében történik: ez utóbbi több, egyaránt lehetséges határosság közül választ ki egyet, de a metonimikus aktus ereje által hajlamosak vagyunk arra, hogy ezt a határosságot határosabbnak érezzük, mint a többi, figyelemreméltóbbnak vagy fontosabbnak magában a valóságban. Az áttűnés hasonló módon hat. És nagyobb mértékben: részint mert közszemlére van téve az útvonal (= különbség a nyelvi

metonímiával szemben), de azért is, mert a film esetében a lehetséges határosság számosabb, s így a közöttük megejtett választás még önkényesebb.

Az áttűnés banális eljárás. Más, eredeti filmi alakzatok bonyolultabb művelet-szövevényt mutatnának. Én éppen a banalitás bizonyító erejét hasznosítottam. Az elsődlegesre, az eredendő szintek szerezére ott is rá kell tudni mutatni, ahol nem látszanak, nemcsak ott, ahol jól láthatók. Ezenkívül a kód nem bocsát meg: ha lebecsüljük, visszatér mint elfojtás, és a nagy eredetiségben banálisak leszünk.

Az áttűnés példája mutatja, hogy a filmszöveget minden darabkája, bármilyen kicsiny és egyszerű legyen is, több szövesi mozdulatot igényel. Okvetlenül védekezni kell a kísértés ellen, hogy az áttűnést azonnal be akarjuk nyomni egyetlen rekeszbe (= taxonómiai illúzió). Épp ellenkezőleg, mint kiderül, igen jó mintája annak, amit a pszichoanalitikusok **haszonélvező formációnak** neveznének. Csakis azért tartósak némileg, mert egyetlen gesztussal „válaszolnak” többszörös motivációra: többszörösen biztosított lehorgonyozottság, jó pillanatot „megtartó” góc. Ha „osztályba” akarjuk sorolni az áttűnést, vagy egyszerűen csak pontosabb fogalmat akarunk alkotni mechanizmusáról, ez csak egyidejűleg több regiszterre és azok keresztződésére vonatkoztatva lehetséges.

### Jegyzetek

- 1 Sigmund Freud: *Traumdeutung* („egyetlen álmokképben egyesíteni két vagy több személy vonásait”).
- 2 Lásd a következő című tanulmányokat: *Punctuations et démarcation dans le film de diégèse*; in: *Essais sur la signification au cinéma*, t. II. pp. 111–137.
- 3 Sigmund Freud: *Traumdeutung*, VI. C. Ez az alfejezet címe. Freud felteszi a kérdést, hogyan fejez ki az álom különböző logikai viszonyokat: egymásra következőt, okságot, ellentétet stb. Nos, az álom mindezt nem jelöli explicit és elkülönített módon, ellentétben a nyelvvel, melynek megvannak a maga „mikor”-jai és „habár”-jai. Amit az álom e tekintetben „kifejez” (ill. amit az analitikus ebből rekonstruálhat), más módon jelenik meg: úgy, hogy az elemekkel tömegükben diszponál (esetleg egymásba tolvá őket), nem pedig az összekapcsolásuk végett melljük helyezett *logikai marker* kezelésével; az álom „otthagya mindezeket a konjunkciókat, s csak az álom-

- gondolatok affektív tartalmán munkál”. Példa: két elem oksági kapcsolata „egy képnek másik képpé való közvetlen átalakulásával” jelenik meg; ez majdnem áttűnés. A hasonlatosság alakzata az azonosulás vagy az összetett alakzat, amelyek sűrítései formák.
- 4 Sigmund Freud: *Traumdeutung*. (Két adott elem között több társulási kötelek lehetséges. Amikor valaki elbeszéli az álmát, az első eszébe jutó elem olykor eltorzult, valószínűtlen, esetleg komikus, de hírnöke más elemnek, melynek a tudatba jutását késlelteti a cenzúra).

### Ikonikus kiáradások

A filmi vagy általánosabban ikonikus kifejezés is tartalmaz olyan sűrítési vagy eltolási mozgást, melyeknek következményei a kódolt egységek belsejéig hatolnak. A kísérleti film számos példát szolgáltatna erre<sup>1</sup>, egyébként részben ez is a célja, a programja; felforgatni és gazdagítani az észlelést, átfogóbb kommunikatív kapcsolatba hozni azt a tudattalannal, maximálisan „cenzúráltatni”.

Amikor az eddigiekben szemügyre vettem bizonyos számú filmi metaforát és metonímiát, olyan *konfigurációkkal* volt dolgom, amelyekben egy kép a megfelelő tárgyak valamilyen látható kapcsolatának talaján foglalja el a másik kép helyét, vagy – ellenkezőleg – kombinálódik azzal. Ám a tárgy (az ikonikus tárgy, a felismerhető tárgy, az ikonikus jelentőnek az analógia kódján belüli mérvadó egysége), a tárgy tehát mindezekben a példákban érintetlen, közvetlenül megnevezhető maradt (az észleleti azonosítás kódja elválaszthatatlan a nyelvi megjelöléstől<sup>2</sup>). Chaplin *Modern idők* c. filmjének birkanyája bízvást kerülhet a metró bejáratánál tolongó tömeg képével olyan kapcsolatba, amelyet külön fel kell tártani, s amely ellentétes lehet a képközi relációk más eseteivel. Mindez nem változtat azon a tényen, hogy az 1. sz. kép világosan (és kizárólagosan) birkanyáját, a 2. sz. kép pedig nagyvárosi embertömeget ábrázol.

Csakhogy már volt alkalmam említeni (mégpedig a klasszikus áttűnéssel kapcsolatban is, amely két képet vegyít fizikailag) olyan filmi alakzatokat, ahol a szöveg értelmének munkája magát a jelentő belső matériáját is összezilálja. Rámutattam elsődleges jellegükre, bi-

zonyos freudi értelemben vett álomszerű „alakzatkötő eljárásokkal” való frappáns hasonlatosságukra, amely ti. abban áll, hogy magának az elhelyezésnek révén, s esetleg a megfelelő jelentők elkeverésével vagy deformálásával fejeznek ki asszociatív kapcsolatot két elem között. Ilyen „egy képnek másik képpé való közvetlen átalakulása”,<sup>3</sup> mint utalás valamilyen (reális vagy mágikus) oksági kapcsolatra a referensek között: nyilvánvaló a rokonság az áttűnéssel, de más filmi alakzatok (és más álombeli alakzatok) még messzebb mennek a kódolt ikonikus egységes felbomlasztása terén. Mert ami Freudnak azt a példáját illeti, még ha van is valami csodaszerű egy képnek másik kép általi hirtelen kiszorításában (=eltolás), maguk a képek azonosíthatók maradnak és nincsenek kiforgatva; az áttűnés pedig, bár lefolyásának közepe táján kissé összezilálódik, az elején és a végén bizonyos értelemben megmarad az egyértelmű világosság: az adott pillanatban látható képet még, ill. már nem zavarja a másik.

Még messzebb mehet az ikonikus jelentőnek az elsődleges nyomvonalak általi megzavarása. A példa, amelyet szemügyre fogunk venni, kétségkívül nem a legidegenszerűbb vagy legnyugtalanítóbb, amelyet találhattam volna (látni fogjuk, hogy végül is elég „szelíd” marad), de kifejtésem szempontjából megvan az az előnye, hogy részletesen elemezte a Liège-i Egyetem *Mű* csoportja, mégpedig retorikai–szemiotológiai megközelítésben<sup>4</sup>. Egy Julian Key által rajzolt plakátról van szó, amely a „Chat noir” (Fekete macska) nevű belga kávéház reklámozza. A kép szokatlan, nyilvánvalóan hibrid, ugyanakkor stilizált, éles kontúrokkal megrajzolt tárgyat ábrázol, amely azonnal felismerhető mint egy macska (*chat*) és egy kávéskanna (*cafetière*) kombinációja. A kép nyelvi megfelelője, mutatnak rá a szerzők (szerintem helyesen) olyasfajta szó lehetne, mint **chafetière**. Ami szokatlan, az a vegyesség, ill. pontosabban, hangsúlyozzák a szerzők, e vegyesség és másik evidencia egyidejű fennállása; ti. a rajz szigorúan csak egyetlen tárgyat ábrázol (ezt a plakát esetében kifejezetten biztosítja a rajz technikája). Itt (habár a cikk nem folyamodik pszichoanalitikus fogalmakhoz) egészen határozottan a sűrítés munkája érvényesül: nevezetesen egységességének és kettősségének ebben a

lehetséges, egyidejű fennállásában, amiről fentebb már beszéltem<sup>5</sup>, és ami hozzátartozik az **összetett alakulatok** freudi definíciójához<sup>6</sup>, a nem-ellentmondás elvének ebben a megsértésében (habár ez a jelen példában jámbor és ártalmatlan).

A cikk tisztázni kívánja, hogy ilyen képen mi tekinthető metaforikus folyamatnak, és mi nem. Ama szokásos vonások közül, amelyek a közkeletű ábrázolásokban a macskának, mint tárgynak az ikonikus azonosítását biztosítják, némelyik jelen van a plakáton (a hegyes fülek), némelyik nincs (a bajusz); ugyanez a helyzet a kávéskanna felismerését biztosító, szokásos jellemzőkkel. A rajz alapját, akárcsak a metaforában, a két tárgy közös vonásai képezik (a „hasonlatosság” bázisa); logikai terminusokban ez a két halmaz átfedési övezete. Így a plakát egyik grafikus eleme referálható úgy is, mint a macska farka és úgy is, mint a kávéskanna kiöntőcsöve (ahogyan a *hevesség* közös eleme a szerelemnek és a lángnak). Más grafikus elem viszont nem használható fel ezen a kettős módon. Így pl. a macska szemei semminek sem felelnek meg a kávéskannán. Ez az át-nem-fedési övezet, azoknak a szemantikus vonásoknak az *ekvivalense*, amelyek a szerelemhez tartoznak, de a lánghoz nem (mint immaterialitás), ill. a lánghoz, de a szerelemhez nem; az álom összetett képzeleteiben ilyenek volnának ama különféle sajátosságok, amelyek jóvoltából a sűrítés legbelsejében is megmarad a kettősség többé-kevésbé tudatos benyomása.

A „chafetière” tehát metaforikus annyiban, amennyiben a két átfedő halmaz sémája szerint kezelhető (vagyis amennyiben hasonlatosság általi találkozáson alapul). Csak a metaforában, folytatja a cikk, ez az átfedés csak a jelentett vonásai között áll fenn (amely vonások vagy a reális, vagy a képzeletbeli referenshez tartoznak, tenném hozzá), míg itt, mint láttuk, két „észlelhető formát” érint, melyek a jelentőhöz tartoznak annak fizikai aspektusában. Ez a művelet már nem metafora. Így pl. bizonyos vonások, amelyek a kölcsönös kizárás viszonyában állnak (=nem közösek a két tárgyon, kívül vannak a hasonlatosságon, mint a macska szemei), ennek ellenére a többivel együtt **szintén jelen vannak** a globális alakzatban.

Számomra ez a tanulmány, precizitásán túl, azért érdekes, mert akaratlanul csatlakozik ahhoz a gondolathoz, hogy a sűrítés bizonyos, a jelentőt közvetlenül befolyásoló formáiban, kiárad a metafora munkáján túlra, miközben meg is tart abból valamit ●

### Jegyzetek

- 1 Az egyiket, Peter Foldes *Madárévtű* c. rajzfilmjét, alaposan tanulmányozta szemio-pszichoanalitikus szempontból Thierry Kuntzel egy rendkívül érdekes cikkben: *Le défilement*, in: *Revue Esthétique, Cinéma: théorie, lectures* c. különszám, szerkesztette Dominique Noguez, Klincksieck, 1973 2–3–4. sz. pp. 87–110. – Az olvasót csak ehhez a szöveghez utalhatom, amely jól mutatja meg, hogyan hatnak ki a sűrítések és eltolások az ábrázolt „tárgyak” azonosságára, s hogyan válik problematikusá a felismerés és megnevezés.
- 2 Lásd ezzel kapcsolatban Christian Metz: *Le perçu et le nommé*. In: *Pour une esthétique sans entrave. Mélanges Mikel Dufrenne*. Hommage collectif. Éditions 10/18. 1975. pp. 345–377; megjelent még : Christian Metz: *Essais sémiotiques*, Klincksieck 1977.
- 3 Sigmund Freud: *Traumdeutung*. Másik helyen Freud megjegyzi, hogy azok az elsődleges alakzatok, amelyekben a gondolat a jelentő érzékelhető aspektusára hat ki, újra megjelennek bizonyos közkeletű (szekunderizált) eljárásokban, mint amikor valaki azt kívánja, hogy egy szöveg általa fontosnak ítélt szavait dőlt betűvel vagy vastagon nyomtassák.
- 4 Jacques Dubois – Francis Edeline – Jean-Marie Klinkenberg – Philippe Minguet: *La chafetière est sur la table...Communication et langage*. Paris, n. 29, 1. trimestre 1976. pp. 36–49.
- 5 Lásd az „orrszarvú”-álmommal kapcsolatban (!).
- 6 Sigmund Freud: *Traumdeutung*. Freud pontosan azt mondja, hogy az összetett alakulatban, ellentétben az azonosítással, amely inkább személyek vonatkozásában történik, elsősorban dolgok tekintetében működik.

Józsa Péter  
fordítása

## Hogyan emlékszünk a filmekre?\*

### BEVEZETÉS

Milyen emlékek maradnak meg bennünk egy filmvetítés után? Mivel erre a kérdésre igyekszünk választ adni, rendszeres kutató tevékenységet fejtettünk ki, amelynek alapjául nagyon rövid filmek szolgáltak.

Az ilyen tanulmány sok szempontból fontos.

1) Lélektani szempontból a film különösen értékes kísérleti anyag, mert a mozgóképek objektívek és elemezhetők, egyszer és mindenkorra rögzítettek és mindenkor összehasonlíthatók. Mint ilyen, lehetővé teszi tehát, hogy jobban megismerjük az emlékezet törvényeit. (...)

2) Pedagógiai szempontból, mivel a filmet az oktatás számos területén használják, mindenképpen fontos számunkra, hogy megtudjuk, egész pontosan mi marad meg a néző emlékezetében a vetítés után. Elemeznünk kell a kapcsolatot az emlékezetbe vésett tartalom és a bemutatott film természete között, hogy – adott esetben – magunk is hatékony oktatófilmet készíthessünk. (...)

Az orvosi pszichológia és a pszichoanalízis ugyancsak érdeklődik a film gyógyászati felhasználásának lehetőségei iránt; a sok irányban kibontakozó kutatómunka a film tartalmi és formai jellemzői és az elemi lélektani mechanizmusok kapcsolatának objektív elemzésére helyezi a fő hangsúlyt.

3) Végül pedig filmtudományi szempontból mindenképpen hasznos világosan látnunk, hogy a közönség mit ért meg és mit jegyez meg a filmből, és meg kell kísérelnünk, hogy megértsük: a választott plánok tartama, a szekvenciák hossza és sorrendje mi módon befolyásolta a nézőnél a film megértését és emlékezetbe vésését, azaz

---

\* *Sur la mémoire des films.* Revue Internationale de Filmologie, 3 (1952): 37-71.

meg kell értenünk, miért éppen az adott kifejezőeszközökkel fordították a film nyelvére a forgatókönyvet.

A filmszalag képeinek és hangjainak emlékei persze nem teszik lehetővé a film értékének megítélését, amely mint műalkotás nem annyira oktatni, inkább meg lehet próbálni igyekezni a nézőt, és igyekezni egyfajta közösséget teremteni a forgalmazó, a művészek, a témák és a közönség között. (...)

## A KÍSÉRLETI MÓDSZER

*Az anyag.* Két, megközelítőleg egyenlő tartamú hangos szekvenciát használtunk fel – mindkettő körülbelül három percig tart. Az egyik szekvenciát elég régi és kevésbé ismert filmből vágtuk ki (*A fehér teherautó*). Egy teherautó balesetét beszéli el, az elbeszélésből a montázs rövid időtartamon belül igazi drámai egységet teremt. A másik filmet a tavalyi híradóból válogattuk össze, és négy különféle jelenetből áll, melyeket áttűnés választ el egymástól: amerikai labdarúgó mérkőzés, divatbemutató (ruhák és ékszerek), német foglyok hazabocsátása, egy kiszolgált hajó elsüllyesztése.

*A kísérlet.* A Filmtudományi Intézet tizenöt hallgatójának levetítettük a két filmet és közvetlenül a vetítés után elvégeztük velük az emlékezet-kísérletet, majd – előzetes értesítés nélkül – két héttel később újra elvégeztük velük a kísérletet, de ezúttal nem vetítettük le nekik a filmet. Egy másik, népesebb csoportnál – a Pszichológiai Intézet száz hallgatójánál – csak a közvetlen emlékezést vizsgáltuk meg. Elsősorban a második csoport közvetlen emlékezésének eredményeit mutatjuk be.

A kísérletet a következő módon végeztük el: a kísérlet alanyaival (továbbiakban: alanyok) közöltük, hogy kísérletet végzünk a filmekre való emlékezésről. Megmondtuk nekik a vetítés előtt, hogy miután megnézték a filmeket, mindent írjanak le, amit láttak és hallottak. Aztán levetítettük az egyik filmet – a tévedések elkerülése céljából a csoportok szerint először az egyiket, aztán a másikat – és közvetle-

nül ezután két oszlopba feljegyezték az eredményeket: az egyikbe, amit láttak, a másikba, amit hallottak. Amikor befejezték ezt a munkát, bemutattuk nekik a második filmet.

*A fehér teherautó* bemutatását rövid szóbeli bevezetés előzte meg a részlet cselekményének magyarázata céljából. Az alanyoknak a következőket mondtuk: „Két cigánybanda áll szemben egymással a cigánykirály halála után, akinek holttestét, az ősi szertartásnak megfelelően, fehér járműben végig kell vinni mindazokon az utakon, ahol a király életében megfordult. Az egyik banda arra törekszik, hogy ez az utazás a lehető leggyorsabban történjék, a másik pedig arra, hogy a lehető leglassabban. A szereplők: François, a sofőr, Ernest, a kísérő és a cigánykirályné.”

Az alanyok elbeszélése emlékeik rekonstrukciójából állt, a film képei pedig vagy a maguk egyéni jellegében bontakoztak ki, vagy – ellenkezőleg – másik, globális emlékkal kombinálódtak. Meg kellett különböztetnünk tehát azt, ami „szóról szóra” megfelelt a vetítésnek (amikor a felidézett kép teljességgel megfelelt egy meghatározott plánnak, ezt *emlékképnek* nevezzük) attól, amikor az alany több plánt egyetlen képbe vont össze, amit viszont *emléksűrítőménynek* nevezünk.

Az eredmények két sorozata alapján már le tudtuk vezetni az átlagosan látott beállítások számát, akár emlékképként, akár emléksűrítőményként szerepeltek a feljegyzésekben. A plánok száma a filmre való *globális emlékezés* mutatója.

Az emlékképek, emléksűrítőmények és a globális emlékezés mutatóját százalékban fejeztük ki a filmek összes plánjához képest, és ezen az alapon már elvégezhetjük az összehasonlítást.

## A FILM VIZUÁLIS EMLÉKEI

### Általános jellemzők

A számadatok eredményeinek táblázata mindjárt meg is mutatja filmjeink emlékezetbe-vésésének jellemzőit.

#### *A film vizuális emlékei*

	Globális emlékezés (1) %	Emlék- képek (2) %	Emlék- sűrítmények (3) %
Fehér teherautó, 32 beállítás	65	35	30
Híradó (a négy jelenet együtt), 52 beállítás	62	31	31
Híradó (négy jelenet külön), 1. Mérkőzés, 13 beállítás	74	33	41
2. Divat, 7 beállítás	65	23	42
3. Foglyok hazabocsátása, 14 beállítás	51	35	16
4. A Duguay-Trouin elsüllyesztése, 18 beállítás	60	31	40

(1) Százat akkor teljesítettek volna, ha *minden* alany a film *minden* beállítására emlékszik, akár emlékképként, akár emléksűrítmenyként.

(2) Százat akkor teljesítettek volna, ha *minden* alany a film *minden* beállítására emlékképként emlékszik.

(3) Százat akkor teljesítettek volna, ha *minden* alany a film *minden* beállítására emléksűrítmenyként emlékszik.

Az azonnali feledés – a plánok százalékértékében mérve, amit nem tüntettünk fel – a film képtartalmának több mint a harmadrésze: tekintélyes veszteség. De látjuk azt is, hogy a megmaradó emlékek pontossága is számos kívánnivalót hagy maga után, mivel csak a beállítások harmadrészét jelezték pontosan (az emlékképek százalékértéke).

Ha *A fehér teherautó* közvetlen emlékeit összehasonlítjuk a Híradó közvetlen emlékeivel, azt látjuk, hogy a veszteség ugyanaz.

A Híradó négy különféle filmje egyenetlen eredményeket mutat, ennek okára a későbbiekben még visszatérünk.

### A film jelentésének befolyása az emlékezésre

E számszerű becslések persze csak viszonylagosan és nagyon általánosan magyarázzák meg a filmekre való emlékezést. Most részletesebben vizsgáljuk meg a kérdést: „Mi marad meg a filmből az emlékezetben, közvetlenül a vetítés után?”

A beállításról beállításra, a profiltechnika szerint szerkesztett grafikonok már pontosabban mutatják, hogy általában mit jelöltek meg a leggyakrabban. Ha minden filmből csak azt tartjuk meg, amit az alanyok 80%-a látott, akkor amolyan jegyzőkönyv típust kapunk.

#### a) *A fehér teherautó.*

Alanyaink látták:

1. *A dráma szereplőit.* A főszereplő: a teherautó, amint nappal hajt az úton. Emberi szereplők: a sofőr, a kísérő és utasuk, a cigánykirályné. 2. *A baleset lényeges* elemeit: a sofőrt, amint egyenesbe próbálja hozni kocsiját, az árokban rejtőzködő embereket; 3. a baleset *következményeit*: az utasokat, amint kérdezzgetik egymást, ki sérült meg, végül pedig a baleset *okának* felfedését, az útra kiöntött olajat.

Más szóval, különösen megjegyezték: a szereplők *bemutatását* és a drámai *cselekmény* lényeges pillanatait vagy fordulópontjait.

1. A teherautó forgó kerekeit, a teherautót, amint végighajt az úton. Voltaképpen a filmre jellemző eljárásról van szó, a vetítés visszatér a kívülről látott teherautóhoz, amikor a *cselekmény szempontjából* mi már a vezetőfülkében voltunk, és már bemutatták a sofőrt és a kísérőt. Ezek a beállítások nyilvánvalóan az időtartamot, a sebességet és az utazás folytatását szimbolizálják, de az elbeszélés szempontjából semmi újat nem közölnek velünk.

2. A sofőr lába a féken és a gázpedálon premier plánban. Ezeknek a mozdulatoknak a jelentése implicit módon adott másutt: a sebes-

ségmérő óra mutatója egyre nagyobb sebességet jelez, a sofőr megpróbálja egyenesbe hozni és megállítani a teherautót. Ezek „stílus-effektusok” tehát, amolyan filmbeli pleonazmusok. Tegyük azonban hozzá, hogy általában nem a lábmozgás érdekel minket, hanem különösen az arcjáték.

3. A 28. és 19. beállítás jellege hasonló. A sofőr és a kísérő – miután a teherautó végéhez mentek és megállapították, hogy a gumik olajosak és az út is olajos – megkerülik a teherautót és vitáznak az elejénél. Ezek a képek sem hoznak semmi újat a cselekmény szempontjából, csupán arra szolgálnak, hogy mozgás révén semlegesítsék a párbeszéd monotonitását a filmben, mivel e pillanatban csak a párbeszéd a lényeges. A képek alkotják azt, amit a lélektanban „hátérnek” hívunk, míg a párbeszéd főszerepet játszik, ezért is jegyezték meg.

b) *A híradó*

Mind a négy jelenetnek megvan a maga jellemző profilja.

1. *A labdarúgó mérkőzés*

Az alanyok főleg a következőket jegyezték meg:

- 1) A stadion és a lelátók bemutatása, a játéktér egy része.
- 2) A mérkőzés pillanatai.

3) A lelátók a kezdőrúgás után, a nézők sapkái a levegőben. A vetítés itt visszakanyarodik, ez filmszerű eljárás, mely figyelmen kívül hagyja az elbeszélés törvényeit: a cselekmény már az 5. beállításban elkezdődött, a 6. beállítás csak másodlagos részlet.

4) A mérkőzés végén a tömeg kijön a stadionból. Ez a plán semmit sem tesz hozzá a cselekményhez, amely a 12. beállításban befejeződött.

2. *A divat*

Elsősorban a következőket jegyezték meg:

1) Fiatal nők estélyi ruhában. Ennek a filmnek a címe és kommentárja a divatot és az eleganciát dicsőíti. Elsősorban azt jegyezték meg, ami *illusztrálja* a kommentárt.

2) Fényűzően feldíszített háttér, két nézőpontból. A kommentár a

„porcelángyártók, kristálycsiszolók és az aranyművesek” tehetségére fekteti a hangsúlyt.

Látjuk, hogy ebben a szekvenciában nincs igazi drámai cselekmény. A képek az elbeszélte szöveg „illusztrációi”. Még a manökenek mozdulatait – ezek célja jelenlétiük hitelesítése és a mozdulatlanóság kiküszöbölése lett volna – sem mutatták be túlzott gyakorisággal. Ezek a mozdulatok ugyanis nem „cselekményesek”. Csak azt jegyezték meg, ami a kommentár szempontjából lényeges, ami a kommentár értelmét erősíti, ami „megjelent”. (...)

### 3. Német hadifoglyok szabadonbocsátása.

Elsősorban a következőket jegyezték meg:

1) A vonat megérkezik az állomásra; az emberek a peronon integnek (:fontos kép, mivel a „hazatérést” szimbolizálja).

2) Az egyik fogoly megöleli apját, majd valakit, aki az anyja vagy a felesége (ezek családi jelenetek). Valamennyi beállítás a „hazatérés” eszméjét szimbolizálja, tehát erősen kötődik a kommentárhoz. (...)

### 4. A Duguay-Trouin elsüllyesztése

Elsősorban a következőket jegyezték meg:

1) A Duguay-Trouin bemutatása a tengeren. A hajó a főszereplő.

2) A robbanások. Ez a cselekmény lényeges pillanata.

3) A hajó lassan, fokozatosan süllyed. Ez a cselekmény második lényeges mozzanata.

Látjuk, hogy azokat a beállításokat jegyezték meg, amelyek szorosan kapcsolódnak a drámai cselekményhez. (...)

A legkevésbé gyakran említett beállítások azok, melyeknek nincs közvetlen kapcsolatuk az elbeszéléssel, részleteket mutatnak be, vagy csupán formális módon tartoznak a filmhez.

Jegyezzük meg azonban azt is, hogy a Híradó jelenetei nem mindig mutattak be szigorú értelemben vett drámai egységet: „A Duguay-Trouin elsüllyesztése” az egyetlen film, amelynek felépítése hangsúlyozza „tragédia” jellegét. Meg kell különböztetnünk tehát a „drámai” filmeket, amelyek a drámai cselekmény törvényei szerint mondanak el valamilyen történetet, a „leíró” filmektől, vagyis azok-

tól a filmekről, amelyek nyelvi kommentárt illusztrálnak képekkel. A Híradó nyilvánvalóan a második típusba tartozik, kivéve néhány nagyon meggyőzően ábrázolt eseményt. A drámai filmben a leggyakrabban jelzett beállítások mindig azok, amelyek lényegesek a drámai cselekmény szempontjából (bemutatás, cselekmény, a cselekmény következményei); a leíró filmben pedig azokat a beállításokat jelölték leggyakrabban, amelyek a legpontosabban illusztrálták a kommentárt. A legkevesebbszer említett beállítások: 1) a drámai filmben azok, melyeknek másodlagos szerepe van a cselekmény szempontjából; 2) a leíró filmben azok, amelyeknek másodlagos szerepe van az illusztrálásban.

### ***Hogyan változtatja meg az emlékezetbe vésés a jelentéstartalmat***

A feljegyzésekben, amelyek *A fehér teherautóra* vonatkoztak, a nézők 13%-a jelezte az árokban rejtőzködő cigányok beállítását a baleset előtt. Ezek a nézők – ahogy a vetítés előtti kommentár és maga a film is sugallja – nyilvánvalóan a rejtőzködő cigányoknak tulajdonították a baleset előidézését, tehát az okot az okozat elé helyezték.

Néhány néző tudat alatt úgy érezte, hogy bizonyos részletek nem kapcsolódnak a történethez, és igyekezett fontosabb jelentést adni nekik az elbeszélésben.

Például nem mindig értették a *Duguay-Trouin* felett röpdős repülőket jelenlétét, és megpróbáltak olyan magyarázatot találni, amely szerint ezek a repülőket pusztítják el a hajót. „A repülőket bombákat kell dobni a hajóra, elsüllyesztése előmozdítása érdekében.” Három néző különösen érzékeny volt a *Duguay-Trouin*-film befejező beállítására. Csak a zászlók és a roncs teteje látszik a víz színén: ezt ők úgy magyarázták, hogy „tengeralattjáró” elsüllyesztéséről van szó. Mások éppen ellenkezőleg, inkább a kezdő beállítást jegyezték meg (a *Duguay-Trouin*-t kivontatják a kikötőből). Magyarázták, hogy egy hajó vízrebocsátásáról van szó, amely „most hagyta el a kikötőt”. A labdarúgó mérkőzés jelenete technikailag hibás volt (karcos és szürke). Néhány néző ezt nem ismerte fel, és a riporter megjegyzésére

emlékezve (említette a száraz pályát) fontos szerepet tulajdonított az esőnek.

Néhány néző nem értette meg a filmrészletek jelentését, és a megjegyzett részletek alapján teljesen új történetet konstruált.

Így például az egyik néző a Duguay-Irouin elsüllyesztését hajótörésnek értelmezte, a kísérőhajót pedig „mentőhajónak” nézte.

A *fehér teherautó*ban a baleset okait nem mindig értették helyesen, több esetben is az Ernest és François közötti vitának tulajdonították a balesetet, vagy egyszerűen a gyorsajtásnak.

A történet újraserkesztése vagy megváltoztatása nem mindig tulajdonítható annak a törekvésnek, hogy logikusabbá tegye azt, inkább a részletek öntudatlan kiválogatásának, amely a nézők érzelmei és érdeklődése szerint az észlelés vonalán zajlik le.

Így történt, hogy éppen a híradónak azt a részét, melynek legnagyobb volt az érzelmi tartalma – a német foglyok szabadonbocsátását – értették félre leginkább, mind a képek, mind a kommentár szempontjából.

Az egyik néző, aki különösen érzékeny volt a németek bűneire, feljegyezte: „várja őket a rendőrség”, egy másik: „a német nép nagy árat fizet a háborús mészárlásokért, mert régi áldozataik emlékezni fognak kegyetlenkedéseikre”.

Sokan éppen ellenkezőleg, különösen azt jegyezték meg, hogy ezek a foglyok Oroszországból térnek vissza, és kommentárjaikban is következetesen azt hangsúlyozták: „ezeket a németeket Kelet-Poroszországba deportálták ... ezeket a németeket Kelet-Poroszországban fogták el ... Az oroszok kijelentik, hogy nincsenek többé foglyok. A kelet-poroszországi menekülteket a háború alatt vitték a Szovjetunióba”.

Az elbeszélésre emlékezés kísérleti vizsgálata kimutatta: a rekonstrukción és a deformáción kívül gyakran még olyan mértékű egyszerűsítés is történik, hogy a történetből csak globális emlék vagy általános légkör marad meg.

A nézők jegyzetei két ilyen példával szolgáltak. Egy néző csak a

játék *vadságát* jegyezte fel, és ezt írta: „Az elnökre ez a vadság komoly hatást gyakorol, és egy kézmozdulattal meg akarja fékezni”.

Egy másik a német foglyok visszatérése idején csupán ennyit jegyzett meg: „Szürke, hűvös szomorú, nyomasztó léggör, gyászos és fáradt arcok”.

A filmekre emlékezés tehát – általánosságban szólva – hasonlít az elbeszélésre emlékezésre: ami a filmekből megmarad, az a képek és az elbeszélte történet kapcsolatának függvénye, amire rányomja bélyegét a logikai vagy érzelmi újraszerkesztés.

#### ***A film formális jellemzőinek befolyása az emlékezetre***

Elemzésünk azt mutatta, hogy emlékeink először is az *elbeszélés* tartalmától függenek, amelynek lényeges mozzanatait megragadjuk, és többé-kevésbé szubjektív módon rendszert szerkesztünk belőlük.

Kérdés, hogy az elbeszélés bemutatásának szerkezete, a beállítás időtartama és jellege milyen mértékben befolyásolja emlékeinket.

#### ***A beállítások időtartamának befolyása az emlékezetre.***

Ha tartam szerint a beállításokat öt csoportba osztjuk, akkor az alábbi százaléktérkéket kapjuk:

	A filmek kompozíciója a különféle hosszúságú beállításokban kifejezve		Globális emlék		Emlék-kép		Emlék-sűrítmény	
	F*	H**	F	H	F	H	F	H
Nagyon rövid beállítás 0–2,5 mp.	59	31	60	50	27	27	33	23
Rövid beállítás 2,5–5 mp.	16	54	63	63	32	33	31	30
Közepes beállítás 5–10 mp.	6	11	79	78	69	34	10	44
Hosszú beállítás 10–15 mp.	60	2	39	97	35	24	4	73
Nagyon hosszú beállítás 15 mp.-nél hosszabb	13	2	79	100	59	64	20	36

\* A fehér teherautó = F

\*\* Híradó = H

A táblázat azt mutatja, hogy a játékfilm és a híradó *kompozíciója* (a különböző tartamú beállítások szempontjából) nem azonos: a játékfilmben sok a nagyon rövid beállítás (2.5 mp.-nél rövidebb), a híradóban pedig sok a rövid beállítás (2.5 mp. és 5 mp. között); a játékfilmben több a hosszú beállítás (10–15 mp.) és a nagyon hosszú beállítás (15 mp.-nél hosszabb), mint a híradóban. Ezek a jellemzők közvetlenül összefüggnek a kétféle film drámai illetve leíró jellegével.

A beállítások *időtartama* hatással van az általunk megőrzött *emlékek* számára: minél hosszabbak a beállítások, annál gyakrabban emlékeznek rájuk. A hatás különösen a híradónál figyelhető meg. A különbségek kevésbé hangsúlyosak a játékfilmeknél. A játékfilm hosszú beállításainak (10–15 sec.) emlékezetbevétele rendkívül alacsony: ennek magyarázata minden bizonnyal az, hogy ezeknek a beállításoknak a *tartalma* másodlagos a drámai cselekmény szempontjából.

A beállítások tartamának hatása a megfigyelés *pontosságára* (az emlékképek és az emléksűrítmények számának összehasonlítása) nem homogén: a pontosság nem a beállítás általános, hanem lokális és speciális jellemzőitől függ.

Tehát az időtartam befolyását nem választhatjuk el a tartalom befolyásától, ezen hatások pedig egyszer erősítik, másszor pedig gyengítik egymást (ez a játékfilm 10–15 mp-es beállításainak esete). Vannak olyan, a cselekmény szempontjából fontos rövid beállítások, melyek jobban megmaradnak a néző emlékezetében, mint a másodlagos fontosságú hosszú beállítások. A tartalom szerintünk elsődleges fontosságú. Igaz azonban az is, hogy bizonyos esztétikai vagy érzelmi hatás kivétel jelent, mivel rendeltetése szerint inkább „átélni” kell, semmint „megjegyezni”.

*A beállítások jellegének hatása az emlékezetre*

A plánok jellege	A filmek kompozíciója a különféle jellegű plánok szerint		Globális emlék		Emlék-kép		Emlék-sűrítmény	
	F*	H**	F	H	F	H	F	H
	%	%	%	%	%	%	%	%
totál plán	25	44	71	69	56	24	15	45
szekond plán	22	25	58	60	28	34	30	26
amerikai plán	31	23	86	62	30	41	56	21
premier plán	22	8	47	31	25	31	22	–

\* A fehér teherautó = F

\*\* Híradó = H

A *kompozíció* szempontjából különbséget látunk a játékfilm és a híradó között. A különféle jellegű beállításokat tekintve a játékfilm kompozíciója homogén, az amerikai beállítások enyhe többségével, amelyek eleve szereplő-beállítások. A híradó kompozíciója kevésbé egységes. Jellemző rá a totál plánok maximuma és a premier plánok minimuma. Néhány lényeges részletet leszámítva, a híradónak nincs rá lehetősége, hogy hosszasabban bibelődjék az aprólékos leírással.

A beállítások jellegének hatása az emlékezetbevitésre (globális emlékezetbevités) nem nyilvánul meg teljes határozottsággal. A játékfilm amerikai beállításait jobban megjegyezték, mert ezek ún. szereplő-beállítások.

Meg kell említenünk, hogy a premier plánokat csak kevésbé jegyezték meg. Talán azért, mert elsősorban közvetlen érzelmi értékűek, és ez az egyéni illetve a fogalmi emlékezésben már nem kap visszhangot.

Az emlékek *ponthossága* szempontjából hangsúlyozzuk, hogy az egyénített emlékek százaléértéke a legmagasabb a játékfilm totál plánjai esetében, míg a híradónál ez érték az amerikai plánok esetében nagyobb és ez nem formai jellemzőkkel magyarázható, hanem a beállítások tartalmával. A beállítások jellege tehát még szorosabban összefügg a tartalommal, mint időtartamuk.

## Emlékek és emléksűrítmények

A nézők jegyzeteinek tanulmányozása azt mutatta, hogy bizonyos beállításokat önmaguk miatt jegyeztek meg, egyéni módon. Ezeket az eredményeket neveztük el *emlékképeknek*. Más beállításokat összeolvastottak másokkal. Ezek a beállítások *sűrítmények*. A *globális emlékezetbevézés az emlékképek és az emléksűrítmények összegéből* adódott.

Az emlékképek és az emléksűrítmények vizsgálata lehetővé teszi, hogy jobban megértsük a film emlékeinek jellegét, másrészt pedig a képek hatását a nézőkre.

### *Az emléksűrítmények vizsgálata*

A sűrítmények vizsgálatában három esetet különböztetünk meg. Voltaképpen sűrítmenyről beszélhetünk minden olyan esetben, amikor a rendezőnek több beállításra volt szüksége az esemény ábrázolásához, amelyet térbeli és időbeli egység jellemez. Ebben az esetben tehát minden egyes beállítás csak a tér kis részét ábrázolja, amelyben a cselekmény lejátszódik, vagy e cselekmény idejének egy része.

### *A sűrítmenytípusok*

*Első sűrítmenytípus: a tér rekonstrukciója.*

A *fehér teherautóban* ahelyett, hogy a vezetőfülkében a három szereplőt egyidejűleg mutatnák nekünk, egymás után mutatják őket, egyébként azért, hogy jellemezzék: a sofőr, a kísérő és a cigánykirályné. Egy kocsisz csak ennek a beállításnak a végén mutatja a szereplőket kettesével, de soha nem együtt mind a hármat. A legtöbb néző a három szereplő beállítását sűrítmenyként látta, a vezetőfülkében lévő szereplők közvetlen, együttes megjelenítéseként. Részben „újraakomponálták” a jelenetet, és semminemű jelentőséget nem tulajdonítottak az egymás utáni bemutatásnak és a plánokat egymástól elválasztó intervallumoknak.

A híradóban a divat szekvenciája – két különböző látásögben – egymás után mutatja ugyanazt a díszes asztalt. A legtöbb néző fel-

jegyzése szerint itt csak egyetlen beállítást láttak: az asztalt. A két különböző beállítást tehát *sűrítmenyként* észlelték.

*Második sűrítmenytípus: az idő „újrakomponálása”.* Ezt a rendező ábrázolja a beállítások sokaságával. Egy cselekmény *időtartamát* ekképp szimbolizálja több beállítás egymásutánisága útján (: egymás mellé helyezett vagy egymástól elválasztott beállítások), és a nézők csak ezt a szimbolikát jegyezték meg.

Így van ez *A fehér teherautóban* (:a teherautó úton az éjszakában), ill. amikor a teherautó *kerekei* fejezik ki az időt és a sebességet.

*A Duguay-Trouin* elsüllyesztésében a beállítások különböző képki-vágásban és különböző látószögekből azt mutatják be, ami a *Duguay-Trouin*-ből megmaradt: előbb a tatját, majd a híd tetejét a zászlókkal, aztán a fadarabokat a víz felszínén. A nézők a legtöbb esetben *re-konstruálták az időt*, és azt gondolták: „a hajó lassan süllyed”.

Egy esemény *jövő idejét* a film nyelvén ugyancsak a beállítások egymásutániságával fejezik ki, és minden beállítás egy és ugyanazon gondolatot jelöl. Ezt a gondolatot a nézők kiszűrték, és „újrakomponálták” egységét a bemutatott beállítások alapján: pl. *A fehér teherautóban* a sebességmérő óra mutatója 70-en majd 90-en a *sebesség növekedését* szimbolizálja.

Ezekben az esetekben a képeket nemcsak önmagukért jegyezték meg, vagy csak ritkán önmagukért. A nézők úgy érezték, mintha csak egyetlen képet láttak volna, és ehhez többnyire azt a jelentést fűzték, ami a montázs elemzéséből kiderült.

*Harmadik sűrítmenytípus: az elbeszélést egyidejűleg két szemszögből látjuk két beállítás váltakozása nyomán*, ami megfelel az említett két szempontnak.

Ezt az eljárást alkalmazták *A fehér teherautóban*, amikor két szemszögből akarták bemutatni a balesetet: 1. egy néző szemszöge, aki tanúja a balesetnek, és a vezetővel szemben helyezkedik el. Többször is látjuk a sofőrt, amint kétségbeesetten igyekszik egyenesbe hozni a kocsit, forgatja a kormányt és fékez. 2. A sofőr vagy a vezetőfülke utasának szemszöge, szemben az úttal. Látjuk az ingadozó,

dülöngélő, ugráló utat meg a fákat és az út szélén a villanyoszlopokat, melyek nagyon gyorsan villannak el a teherautó előtt.

Ebben az esetben a nézők a sofőr erőfeszítéseiről beszéltek és az út imbolygó képéről, mintha csak egyetlen kép fejezte volna ki a két nézőpontot.

### **Formai jellemzők befolyása a sűrítés folyamatára**

Ha megvizsgáljuk azon beállítások formai jellemzőit, melyeket a nézők a leggyakrabban sűrítettek, akkor azt látjuk hogy a tartam, a beállítás jellege és bemutatásuk sorrendje nagyban befolyásolja a képek összekötésének mechanizmusát.

Általában a beállítások (amelyek ugyanabban a sűrítőmennyben fordulnak elő) időtartama azonos és rövid. A beállítások jellege – amelyek ugyanabban a sűrítőmennyben fordulnak elő – azonos: ezek vagy totál plánok vagy szekond plánok. A *látószög* és a *távolság* azokban a beállításokban, amelyek egyazon sűrítőmennyhez tartoznak, azonos. Ezek a beállítások a közvetlen egymásutániség sorrendjében helyezkednek el, esetleg egy-két beállítás választja el őket egymástól. Ezeknek a beállításoknak az a szerepe, hogy éppen nagy számuk révén sugalljanak bizonyos benyomást, következésképpen egyiküknek sincs egyedi jelentése. Felbontják a valóság időbeli és térbeli egységét, és a kettő közül csak az egyik dimenziót fejezik ki. Önmagukban nincs jelentésük.

### **Az emlékképek**

Az emlékképek olyan beállítások nyomai, amelyeknek önmagukban is van jelentésük, akár összefügg ez a jelentés a cselekmény fő vonalával, akár nem.

*A fehér teherautó.* Az 1. beállítást leggyakrabban egyénített formában látták, mivel ez a film első képe, ez megkülönbözteti a többitől, és mivel elképzelt autóút térképet ábrázol, aminek „önmagában” is van jelentése. A 4. beállítás (:a teherautó nappal az úton) a teherautó zavaros éjszakai képei után, sok néző szerint a teherautó első és egyetlen teljes képe. Ennek a képnek tehát önmagában is van jelen-

tése. A12. beállítást eredeti szövegben fényképezték, amely ugyanakkor a teherautó oldalát is látni hagyja, valamint az elejét és a visszapillantót: ez a beállítás túl messze esik a 4. beállítástól, ezért nem sűrítették össze vele, másrészt pedig részleteket leíró beállítások sokasága között helyezték el, amelyek a szereplők és a baleset hosszú jelenetét előzik meg. A 19. beállítás nevezetes példával szolgál, már ami a kép jelentésének fontosságát illeti: villanásszerűen ábrázolja a baleset hatását a teherautó utasaira: Ernest hátraesik, a királyné keresztet vet. A legtöbb néző csak a királyné mozdulatát jegyezte meg. A cselekmény szempontjából csak másodlagos fontosságú részletről van szó, de ennek a beállításnak önmagában is van jelentése, és a nézők éppen önmagáért választották külön a többitől. A 22. és 24. beállítás megint csak lehetővé teszi, hogy meghatározzuk a különbséget a sűrítésre alkalmas beállítás s az egyedi és egyénített beállítás között. Formai szempontból mindkettő a sűríthető beállítás jellemzőit mutatja: azonos tartam, azonos beállítástípus, azonos látószög, azonos távolság, egy közbeiktatott beállítás, azonos szereplők. Tartalmuk azonban elüt egymástól: a 22. beállításon a szereplők *leselkednek*, a 24. beállításon pedig *menekülnek*: olyan emberek viselkedésének vagyunk tanúi, akik rosszban járnak, de ezt a film két különböző, egymástól független pillanatban ábrázolja. A 23. beállítás (:az álló teherautó a baleset után) a cselekmény fontos pillanatát mutatja be, amely megfelel a baleset végének, de két körülmény is hangsúlyozza ezt a kitüntetett helyzetet: az első állókép elég hosszú (2,3 sec.) a teherautóról, rendkívül mozgalmas és gyors jelenetek sora után, másodsorban pedig a kép, amit bemutatnak nekünk, messzemenően szokatlan: a két hátsó ikerkerék az úrben, még forognak, és a teherautó mégsem veszítette egyensúlyát; ez a kép tehát megragadja a nézőt még az elbeszéléssel való kapcsolatán túl is, és ez a magyarázata annak, hogy ezt a képet többen jegyezték meg egyénített formában, mint sűrített formában. A 25. beállítás (:a vezetőfülke közvetlenül a baleset után) az első belülről felvett jelenet a baleset után, másrészt a szereplők testtartása is mulatságos, a párbeszéd pedig megmagyarázza mozdulataikat, és egyébként is nagyon hosszú beállítás. A 26.

és 27. beállítás elég közel áll ahhoz, hogy sűrítményként észleljék őket, a nézők mégis legtöbbször egyénített formában emlékeztek rájuk: a 26. beállításon a sofőr és a kísérő a károkat állapítja meg, a 27. beállításon pedig éppen megtalálják a baleset okát. A 30. beállítás (:a királyné szivarozik a vezetőfülkében) csakúgy, mint a 19. beállítás, egy részletet ábrázol, mely nem függ össze a cselekménnyel, de jelentése van a szereplő pszichológiája szempontjából: a női fenségnek ez a nyugalma adja a kép különösségét, ez vési be a néző emlékezetébe. Végül pedig a 31. beállítást egyszer sem látták sűrítményként, mert ez a film utolsó képe; szép kontrasztba állított kép (emberi alak apró, fehér képe az úton, távolba vesző tájban) és „jelentése” van, mivel a sofőr segítségért megy, amint a narrátor is közölte.

A sűrítményként idézett beállítások formai jellemzőinek fontossága nem ugyanaz, mint az egyénített formában idézett beállításoké. Nagyon változatos a tartam, a típus, a látószög, a távolság és a beállítások bemutatásának sorrendje. Járulékos szerepet persze ezek a tényezők is játszhatnak, de egészében véve egy beállítás egyénítése csak a kép jellegével függ össze.

## HANGEMLÉKEK

Utasításaink hangsúlyozták, hogy a nézőknek mindent fel kell jegyezni, amit *láttak* és *hallottak*. A legtöbb esetben azonban a nézők *választottak*, vagyis ki a vizuális, ki a hangzóanyagot jegyezte meg inkább. A hangemlékeknél a veszteség és a deformáció még teteme-sebb volt, mint a vizuális emlékeknél.

A hang emlékezetbevétele a híradónál jobb, mint a drámai filmnél, ez pedig valószínűleg azért van így, mert a hangnak mindkét filmben más és más a szerepe. A drámai film történetet mesél el a hang-kép komplexumot felhasználva, amely – mint a hétköznapi élet konkrét helyzeteiben – megadja a film egészének értelmét. A híradóban ellenkezőleg, a jelentést a riporter kommentárja adja meg,

a kommentárt illusztrálják a képek. Mivel az emlékezetbevésés mind az elbeszélés, mind a film megtekintése után az értelem kihüvelyezése felé halad, egyáltalán nem meglepő, hogy a híradó megértéséhez fontosabb hangot jobban megjegyezték, mint a drámai film hanganyagát. (...)

### ***A jelentés befolyása a hangemlékekre***

*A fehér teherautó* esetében lényeges hanganyag a teherautóban ülő két férfi párbeszédének elemei a baleset előtt (13. beállítás); a szereplők párbeszédének elemei a baleset után (25. beállítás); az olaj felfedezése mint a kisiklás oka (27. beállítás), és a 29. beállításban a sofőr elhatározása: „hozok egy kisegítő teherautót”. Viszont minden egyéb szinte teljesen eltűnt az emlékezetből. Először is a hanghátér, a zörejek és a zene (ezeket csak a nézőknek mintegy 25–30%-a jegyezte meg); aztán a nézők csak valamivel több mint 50%-a jegyezte meg a kísérő egyébként kétes értékű viccelődését, a viccelődés tartalmát pedig nem is említették.

*A híradó* esetében is csupán csak a kommentár lényege maradt meg, legelembibb jelentése alapján.

*Labdarúgó mérkőzés.* A kommentár eleje: a mérkőzés, a mérkőzés helye, a neves személyiségek jelenléte (a beállítással egyidejűleg), az egyik csapat győzelmének bejelentése a góllal.

*Divat.* A kommentár eleje (általános téma).

*Foglyok szabadonbocsátása.* A kommentár eleje (téma, számadatok). A film végén a nézőknek majdnem 50%-a jelezte a következő mondatot: „reméljük, hogy akik legtöbbet szenvedtek, nem felejtjenek egykönnyen”.

*Duguay-Trouin.* A kommentár eleje (a hajó neve és története röviden). A robbanás után, „és az öreg hajó mégsem süllyed el”; a nézők majdnem 50%-a megjegyezte a „hosszú órák teltek el, amíg a hajó végleg elsüllyedt” mondatot is, amely erősíti az időtartam benyomását: újra és újra ismételt beállítások, melyek a roncs lassú süllyedését mutatják.

Általában azt mondhatjuk, hogy a hangtartományban is azt jegy-

zik meg, amit a vizuális tartományban: a bemutatott anyag cselekményével kapcsolatos jelentést, míg a többi rész elhomályosul a nézők emlékezetében.

### **Hogyan változtatja meg az emlékezetbevézés a jelentéstartalmat?**

A hangemlékek is – csakúgy, mint a vizuális emlékek – bizonyos egyszerűsítést szenvednek el, melynek nyomán a cselekménnyel való kapcsolatuk határozottabb körvonalakat ölt, de elszűnnek egyéb deformációkat is (helyváltoztatást, nem összefüggő vagy érthetetlen részletek kiigazítását, különféle rekonstrukciókat, egyéb értelmezéseket) mindezek pedig egyfelől az észlelés bizonyos válogató tevékenységét tükrözik, másfelől viszont az emlékezetbevézés strukturáló tevékenységét.

Ez hát a magyarázata annak, hogy a híradóban – amelynek hanganyaga több deformációt szenvedett el, mint a drámai filmé –, a *Duguay-Trouin* jeleneteiben az általános légkör megváltozását mutathatjuk ki (a kommentár úgy beszél a hajóról, mintha öreg, kiszolgált katonáról szólna). „Mindennek vége. Az öreg harcos önmagához méltón halt meg”. A *Divat* jeleneteiben a rekonstrukció bizonyos részlet alapján történik: „Párizs mindenkor híres volt a csinos nők bájáról ... és ez Franciaország bája is”. A *Joglyok hazabocsátása* jeleneteiben az általános rekonstrukció a következő: „Rövid szöveg a háborús felfordulásról, a nemzeti kisebbségekről, finom utalás a náci rendszerre és minden német személyes felelősségére”.

### **A hang és a kép viszonya a beállításokban**

Mivel a hanganyag és az elbeszélés befolyást gyakorol az emlékezetbevézésre, most röviden elemeznünk kell a hang és kép viszonyának szerepét. Véleményünk szerint *négyféle hang-kép* viszonyt lehet megkülönböztetni:

1) A hang csak háttérrel alkot és jelenléte nincs a képpel kapcsolatban. Betölti a csendet, és csupán érzelmi színezettel járul a bemutatáshoz. Az esetek többségében zenéről van szó.

2) A hang teljességgel alá van rendelve a képnek. Mintegy össze-

keveredik vele, mivel a hang egészíti ki a kép *valóságos* mivoltát. Pl. a teherautó motorjának zaja vagy a robbanások döreje: ezeket a hangokat nem önmagukért különböztetik meg.

3) A hang hozzátesz valamit a kép jelentéséhez. Ebben az esetben sem önmagukért különböztetik meg, de könnyen beláthatjuk, hogy amit a képről mondtak, azt voltaképpen hanginformációkból mérítették. *A fehér teherautó*ban éppen a hang húzza alá a tény, hogy olajat találtak a kerekeken és az úton; a labdarúgó mérkőzésről szóló jelenetben is a hang adja meg a helyet és az eredményt; a *Duguay-Trouin*-jelenetben is a hang adja meg a szereplő nevét. Ezekre az esetekre az jellemző, hogy a jelentést nem választották el a vizuális észleléstől.

4) A hang a lényeges, és ebben az esetben a kép szerepe járulékos csupán, az „észlelési háttér” szerepét tölti be. Ez a kapcsolat az 1) alatt jelzett viszony fordítottja. *A fehér teherautó* 27. és 28. beállítása (befejező, párbeszédese beállítások) és a híradó majdnem minden beállítása lehet a példa a hang elsődlegességére a képpel szemben. Ezekben az esetekben a kép eltűnik és a hangot jegyzik meg.

## A KÉSLELTETETT EMLÉKEZET

A nézők feljegyzéseit egymástól elválasztó két hetes időszakban bekövetkezett feledés nagyon jelentős a közvetlen emlékezetben megőrzött értékekhez képest: a vetített filmek tartalmának csak mintegy a fele maradt meg az emlékezetben. Az emlékezetvesztés a drámai filmnél nagyobb (40%), míg a híradónál kisebb (19%) mértékű volt.

A tartalom szempontjából a film és a híradó emlékeinek elemzése azt mutatja, hogy a nézők mintegy 80%-a csak a következő beállításokat jegyezte meg:

*A fehér teherautó* esetében:

- 4. beállítás: a főszereplő, a teherautó, nappal;
- 13. beállítás: a vezetőfülke és a három szereplő együtt;

- 22. beállítás: az árokban rejtőzködő emberek;
- 27. beállítás: az olaj felfedezése az úton és a kerekeken;
- 31. beállítás: a sofőr egyedül elindul az úton, hogy segítséget hozzon.

Ha ezeket az adatokat összehasonlítjuk a közvetlen emlékezés adataival, akkor ott ugyanezekkel az elemekkel találkozunk, csupán kidolgozottságuk foka ott magasabb.

Ha most arra összpontosítjuk figyelmünket, hogy mit felejtettek el leginkább, akkor kiderül, hogy a cselekmény szempontjából másodlagos képeket: a teherautó útvonalának térképét, a teherautó éjszakai képeit, a baleset képeit.

A hangtartományban még nagyobb a veszteség, és – csakúgy mint a képeknél – elsősorban azt felejtették el, ami az elbeszélés szempontjából legkevésbé lényeges.

Tetemes a vizuális és hanganyag veszteség az elbeszélés lényeges fordulópontjainak megfelelően, és az *összes részlet elfelejtése*.

A hanganyagot és a képeket a feledés elhomályosítja, és csupán nagy vonalakban hagyja látni; eltöröl az emlékezetből minden részletet, és nem csupán a másodlagosakat, hanem a lényeges részleteket is, sőt azokat is, amelyek az elbeszélte történet egyedi értelmét, eredetiségét, fordulópontjait meghatározták. A cselekmény fennmaradó emléke – végelemzésben – csupán amolyan egy kaptafára készülő, sztereotip elbeszélés.

Ezt az egyszerűsítést a közvetlen emlékezésnél már megfigyeltük, és azt is elmondhatjuk róla, hogy egyszersmind általánosítás is: a néző részéről bizonyos strukturáló tevékenység nyilvánul meg, melynek tárgya a filmkép. (...)

Erről van szó *A fehér teherautó* 31. beállításán is (a sofőr segítségért megy) és a híradóban a 18–19. beállításán (a díszes asztal), a 22. beállításán (a vonat megérkezik az állomásra) és a 32., 33., 34. beállításokon (családi jelenetek). Jól látjuk tehát, hogy nagyon fontos beállításokról van szó az általános jelentés szempontjából. A nézők, miután végrehajtották a képek implicit osztályozását jelentésérté-

kük szerint, figyelmen kívül hagyják a részleteket és azonos szintre helyezik az egyformán fontos dolgokat.

### KÖVETKEZTETÉS

E néhány kísérleti eredmény összhangban van az emlékezet általános törvényeivel, melyeket számos különféle módon már régóta tanulmányoznak a pszichológiában. A filmekre való emlékezés – csak úgy, mint az elbeszélésről megmaradó emlékek – nem reprodukció: ez az emlékezés bizonyos aktivitást követel a nézőtől; ez a tevékenység, bár a néző szempontjából öntudatlan és csak nehezen meghatározható, a megfigyelő és kísérletező számára mégis megnyilvánul a vetítés alatt és után. A néző addig sem passzív, amíg pereg a film, hanem válogat abban, amit lát és hall. Kiválogatja azt, ami szükséges a látottak és hallottak megértéséhez. Ugyanakkor végrehajtja a történet elemeinek hierarchizálását, nem szólva érdekeinek érzelmi tendenciáiról, amelyek ugyancsak szubjektív észleléssé változtatják az észlelés eredetileg objektív tárgyát. Amikor a néző emlékezik arra, amit „látott és hallott”, akkor lényegében az általános jelentés alapján rekonstruálja a történeteket, a film vizuális és hangképeit eredeti helyükre, vagy „kiigazított” helyükre teszi, és mindent kihagy, amit az elsődleges jelentés közvetlenül nem „vonz”. Ez a „jelentés” nem mindig azonos azzal a jelentéssel, amit a rendező ki akart fejezni, hanem arról a jelentésről van szó, amelyet a néző a film kép-hang anyagából a maga számára „kihüvelyezett”. Ez a tény a kísérlet folyamán állandóan kifejezésre jutott: mindig azokat a beállításokat jegyezték meg a legjobban, amelyek a drámai cselekmény szempontjából a legegyszerűbbek és leglényegesebbek voltak.

Számunkra a legérdekesebb a film szerkezete és a nézőkre gyakorolt hatása közötti összefüggés. Ebből a szempontból rendkívül hasznos lenne, ha olyan kísérleti filmeket tudnánk csinálni, melyekben szisztematikusan variálhatnánk a beállítások típusát és időtartamát.

Ebből ugyanis kiderülne, hogy ezeket a különféle formai és tartalmi jellemzőkkel rendelkező beállításokat a nézők megértik-e, milyen mértékben jegyzik meg vagy felejtik el, esetleg más beállítással sűrűmennyé vonják össze. Úgy gondoljuk, hogy az ilyen természetű munka hozzásegítene a filmek és a filmekre való emlékezés törvényeinek megértéséhez, magyarázna bizonyos hiányosságokat a montázsban, esetleg ellenkezőleg, rávilágítana néhány sikerült megoldás okára is ●

*(Sorbonne [Párizsi Egyetem] – Kísérleti Pszichológiai Laboratórium)*

**Török Gábor** fordítása

## **Hans Richter koncepciója a filmnyelvről\***

*A futást és a repülést a természetben a természet  
törvényei szabják meg, a futás és a repülés a filmben  
a film törvényeinek van alárendelve.*

*Hans Richter, 1929.*

A húszas évek kezdetén Kulesov a moszkvai filmfőiskola rendezői szakán azt mondta tanítványainak: „Minden művészeti műfajnak megvan a maga alapvető anyaga és meghatározott módszere ennek az anyagnak a megformálására”.<sup>1</sup> Richter hasonlóan kezdi, amikor ezt állítja: „A film technikai alapja a celluloidszalagra rögzített mozgó, változó kép”.<sup>2</sup>

Richter szerint arról van szó, hogy először is ezt a képet a beállítással filmileg ki kell alakítanunk, és a látást új formák és tartalmak révén ki kell szélesítenünk. Ez nemcsak azt jelenti, hogy egy filmtémát – ahogyan Rodcsenko nevezete – „köldökperspektívából” filmezzünk, ha ugyanis fentről nézzük, „alázatos”, ha lentről nézzük, „hősies” képet kapunk, az objektumhoz való közelítés premier plánt, a nagy távolságból történő felvétel pedig totálképet ad. A kamera így mindig tisztázhatja magatartását a témával szemben. Továbbá különböző objektívek használatával mikroszkopikus vagy teleoptikai képek jöhetnek létre, torzító lencsék megváltoztatják a formát, nagy látószögű objektívvel túlzott térézetet közvetítenek. Egy beállítás többszörös megvilágítással, előtéttel, szűrővel, fátyollal és prizmákkal manipulálható. A kamera gyors forgatása lassított felvételt, a lassú forgatás gyorsítást, a film visszaforgatása groteszk mozgást eredményez. Statikus objektumokat vagy rajzokat a trükkfilmaszta

---

\* Film und Foto in der Zwanziger Jahre, WK, Stuttgart, 1979.

segítségével hoznak mozgásba. Richter a kamera mozgását is stílus-eszközként emelte ki.

„A mozgatott objektum – a mozgatott kamera – és a montázs által mozgatás. Montázs, vagyis a különböző filmrészeknek értelmes egymáshoz kapcsolása kiszámított hatás érdekében” – írja Richter. A montázs révén keletkező következő lehetőségeket sorolja fel: 1. A filmtér és a filmidő megteremtése egyedülálló, a valóságban nem rokon beállításokból. 2. Hogy a néző figyelmét egy objektumra irányítsuk. 3. Hogy két időben párhuzamos cselekményt mutassunk be. 4. Hogy a montázs ritmusát drámai fokozással változtassuk. 5. Hogy egy színész motivációit megvilágítsuk, vagyis Richternél: „A színész értéke a filmben viszonylag nem nagyobb, mint bármiféle más, a filmben működő objektum értéke.” 6. Hogy formai, ritmikai és tartalmi rokonság vagy ellentét révén asszociációkat alkossunk. Richternél végső soron – miként Pudovkinnál is – arról van szó, hogy a montázs révén olyan filmköltészetet teremtünk, amely kiemelkedik a legtöbb film szokásos „színpadi színjátékából”.

A filmköltészet nem a természethűség ábrázolásában rejlik, hanem a filmi objektum izolálásában, ismeretlen és eddig még nem látott folyamatok megteremtésében. Richter *Délelőtti kísértetjárás (Vormittagsspuk)* című filmje bizonyítékul szolgál a következő megjegyzéssel: „Kiderül, hogy még az objektumok is fellázadhatnak a tekintély ellen”. Léger hasonló irányt követ, amikor 1925-ben ezt írja: „Egy objektum vagy egy rész óriási felnagyítása eddig még soha nem látott személyiséget eredményezhet, és így új líra közvetítőjévé teszi azt”.<sup>3</sup>

Richter nem véletlenül mutatja be a külön filmbemutatók első filmjeként Carl Dreyer Franciaországban forgatott filmjét, a *Jeanne d'Arc*-ot (1928). A „Fifo”-t\* megnyitó beszédében azt mondta, hogy a film „a színészi-fényképi ábrázolás egyedülálló, újszerű alkalmazásával készült”.<sup>4</sup> Dreyer a filmteret – ahogyan az oroszok is – egyedi

\* *Film und Foto*: az 1929-ben Stuttgartban rendezett nemzetközi kiállítás neve, amelyen a korszak új, (avantgárd) film- és fotóművészeti alkotásait mutatták be. (A szerkesztő megjegyzése.)

beállításokból tervezte meg: Jeanne kihallgatásánál a magabiztos vádlók és Jeanne premier plánjainak a kölcsönhatása teremti meg a feszültséget, miközben kétségei a ferde látássíkokban tükröződnek vissza. Itt Jeanne arcát – Kulesov elvének megfelelően – a lélek tartományává stilizálták, amelynek állapota csak a montázs révén válik felismerhetővé. Ugyanakkor az újonnan kifejlesztett pankromatikus film alkalmazása olyan, eddig még sohasem elért mélységélességet tett lehetővé, ami megengedte a kép új megformálását. A *Jeanne d'Arc*, az évtized egyik nagy kasszasikere Franciaországban ismételtelen igazolta Richternek azt a tézisé, hogy a filmművészet, bizonyos körülmények között, nagy közönségre találhat.<sup>5</sup>

### **A film-avantgárd a húszas években**

*Legügyesebb rendezőink néhány alkotása  
sejtetni engedi, hogy mi a valódi film:  
a „tisztá”, minden drámai és  
dokumentális elemtől megszabadított film maga.*

*Henri Chomette, 1925.*

Tulajdonképpen nem is beszélhetünk avantgárd mozgalomról, mert ez a meghatározás egyáltalán nem létező egyneműséget tételez fel. René Clair 1950-ben azt írta: „Avantgárd az örökké kíváncsi szellem olyan területen, amely azt akarja, hogy meghódítsák”.<sup>6</sup> Peter Weiss valamivel konkrétabban vélekedett: „Ők a víziót akarják a kép helyett. Munkáik gyakran laboratóriumi kísérletek, félig sikerült formai kísérletek maradnak, de néha sikerül nekik új, tisztán filmi világot ábrázolniok.”<sup>7</sup> Fred Zinnemann is az avantgárdnak mint „előrsnek” (Vorhut) a tágabb fogalmát szeretné bevezetni, hogy így olyan filmeket is odasorolhasson, mint a *Caligari* és a *Jeanne d'Arc*, mielőtt a kifejezést az 1925-ös francia avantgárd vonatkozásában szűkebb értelemben próbálja majd meghatározni. Tágabb értelemben tehát valamennyi Richter által kiválasztott film avantgárd, mert a

filmnyelv kibővítésére törekednek, szűkebb értelemben azonban az avantgárd olyan filmfajta foglalmában, amely elhatárolja magát a drámától, az elbeszélőfilmtől. Az avantgárd filmkészítők legtöbbször a magas gyártási költségek miatt nem engedhette meg magának a hosszú filmet, hanem magánúton finanszírozott rövidfilmekre szorított: így például Henri Chomette mecénása Etienne de Beaumont gróf volt, míg de Noailles vicomte egyszerre három filmet is finanszírozott: *A Dès kastély titka* (*Le mystère du chateau de Dès* – 1928, Man Ray), *Az aranykor* (*L'âge d'or* – 1930, Luis Buñuel) és *A költő vére* (*Le sang d'un poète* – 1931, Cocteau) című filmeket. De ezzel el is mondtunk mindent, ami közös bennük. Egyesek absztrakt filmeket készítenek, mások tudományosan konkrét megfigyeléseket ábrázolnak. Mindegyikük a maga útját járja és csak a véletlen, vagy a pillanatnyi közös érdeklődés hozza őket össze. A filmstúdió üzemével ellentétben, ahol mindennek kollektívan kell lezajlania, legtöbbször egyedül, hangsúlyozottan izoláltan dolgoznak. Alberto Cavalcanti még azt is mondja a húszas évek végének francia avantgárdjáról: „Kölcsönösen gyűlöttük egymást. Az egyetlen, ami közös volt bennünk, az a gondolat, hogy létezik (film)nyelv, amelyet keresnünk kell, amelyet meg kell találnunk”.<sup>8</sup>

Már 1922-ben megjelent a *Die Form*-ban Dr. Franz Pauli esszéje a festett filmről, amelyben ezt mondja: „Kétségtelen, hogy a fényképi természet, ahogyan azt néhány öntudatos technikus a film egyetlen lehetséges módozatának jelenti ki, nem út a művészethez”.<sup>9</sup> Ebben az időszakban Németországban Viking Eggeling, Hans Richter és Walter Ruttmann többé-kevésbé egyidejűleg folytattak kísérleteket az abszolút filmről alkotott elképzeléseik alapján, amit valamiféle mozgó festészetnek, vagy „időben való festésnek” tekintettek.

Az 1925-ben az Ufa-Palastban, röviddel Eggeling halála után első ízben nyilvánosan bemutatott *Átló-szimfónia* (*Diagonal-Symphonie*) fekete háttérre rajzolt fehér vonalakkól, görbékből, vonásokból, geometriai – néha hangjegyekre hasonlító – formákból áll, amelyek szimfonikusan felduzzadnak, majd ismét eltűnnek. Az *Opus II-IV* című Ruttmann-filmek fentről lefelé és balról jobbra hömpölygő festett

hullámalakzatokat mutatnak be, pulzáló (lűktető) körök ütköznek a képfelületen átrepülő nyilakhoz és üstökösökhöz. A *Ritmus 21*-ben viszont Richter felületeket tol el: feketének, fehérnek, szürkének maradó négyszögeket, növekvő és kisebbedő derékszögű alakzatokat. A film Piet Mondrian animált festményének az asszociációját kelti fel. Majd Richter *Filmtanulmány* (1926) című filmjében, amelyben szemgolyószerű formák gurulnak – nyilvánvalóan a térben – a kamerához és vissza, belép a harmadik dimenzió. Míg Richter még a tárgyiasságot (Gegenständlichkeit) használja fel a hármas dimenzió illúziójának megteremtésére, addig Marcel Duchamp más megoldást talál az *Anémic Cinémában* (1926). Duchamp spirálokkal és decentralizált körökkel, köztük ugyancsak forgó, nonszensz szójátékokkal akar elérni absztrakt, hipnotikusan ható térerzetet.<sup>10</sup>

Miután Richter nem mutatta be a „Fifo”-n saját ilyen irányú kísérleteit, hanem csak az *Átló-szimfóniát*, az *Opus II-IV*-et és az *Anémic Cinémát*, feltehető, hogy az ilyen festett filmek akkor már őt személy szerint kevésbé érdekelték. A *Filmtechniknek* a „Film und Foto” kiállítás alkalmából megjelent különszámában ír ugyan egy elismerő cikket Eggelingről, az ugyanebben a számban megjelent másik írásában azonban a saját szándékairól így nyilatkozik: „Vonzanak engem a film fantasztikus lehetőségei, de nem kevésbé vonz a tárgyszerű-realista film is. A film csodálatos formáira látok lehetőséget a mindennapi dolgokban, amennyiben továbbra is kikapcsoljuk a pszichológiai cselekményt”.<sup>11</sup> Richter *Filmtanulmánya*, valamint *A visszaverődések és a sebesség játéka* (*Jeux des reflets et de la vitesse* – 1925, Henri Chomette), a *Mechanikus balett* (*Ballet mécanique* – 1924, Fernand Léger), az *Emak Bakia* (1926, Man Ray) és a *Tűrelmetlenség* (*Impatience* – 1928, Charles Dekeukeleire) átmenetet alkotnak a tiszta absztrakt film és a reálfilm között, amelyben mindennapi tárgyakat absztrahálnak. A Cinéma Pur (Tiszta film) hatására váltakozva tiszta geometriai animált formákat, kettős megvilágításokat, negatív felvételeket, absztrahált tárgyak premier plánjait, fény- és tükr-reflexeket, gyorsított felvételeket és gyors, már a felismerhetetlenségig fokozott kameramozgást montíroznak össze ritmikus fény- és

árnyjátékká a filmekben. Valamennyi ilyen filmre érvényes az, amit Man Ray ír az *Emak Bakiáról*: „Sem 'absztraktfilm', sem 'elbeszélő-film'; létének alapja a fényformák és mozgások kitalálása, míg az objektív részek megszakítják az absztrakció egyhangúságát, vagy interpunkcióként szolgálnak”.<sup>12</sup>

Man Ray szerint a film logikai ötlet sor, de a szemlélő előtt világossá válik, hogy a képek tartalma tulajdonképpen csak képtelenséget (nonsense) nyújt. A képtelenség (nonsense) a főeleme a két legjelentősebb dadaista filmnek is, melyek a *Felvonásköz* (*Entr'acte* – 1924, René Clair) és a *Délelőtti kísértetjárás* (*Vormütagspuk* – 1927, Hans Richter). Ezekben a filmekben azonban nemcsak absztrakt módon montírozott képeket mutatnak be, hanem a filmkészítők az elbeszélőfilm bizonyos konvencióihoz is visszanyúlnak, mint például a párhuzamos montázshoz a klasszikus üldözésnél, de csak azért, hogy azonnal széttűzzák ezeknek a konvencióknak a logikáját. Ismételten elmarad a két filmileg összekapcsolt beállítás okozatisága. Tárgyak önállósítják magukat, fellázadva az ember uralma ellen, az emberek viszont „hozzá” dologiasulnak az objektumokhoz. A dadaista művészet önpusztító hajlama tükröződik mindkét filmben: a *Felvonásköz* a végén az összes résztvevőt eltünteti a levegőben, a *Délelőtti kísértetjárás* pedig a pusztítás orgiájával kezdődik, hogy a végén látszólag visszaállítsa a rendet és logikát: a film vége tartalmilag a kezdetet jelenti.

A szürrealizmushoz közel álló filmek, mint *A tengeri csillag* (*L'Etoile de mer* – 1927, Man Ray) és *A kagyló és a lelkész* (*La Coquille et le clergyman* – 1927, Germaine Dulac), a megformálás eszközeit és azon törekvéseit tekintve, hogy megsemmisítsék a filmileg konstruált okozatiságot, a dadaista filmekhez kapcsolódnak, de esztétikai koncepciójukban az ellenkező irányba tartanak. Sőt, még verekedésre is sor került a szürrealista André Breton és a dadaisták között a „Coeur à Barbe estélyen”.<sup>13</sup> Jellemző módon a szürrealisták által elismert első filmet, *Az andalúziai kutyát* (*Un Chien andalou* – 1928, Luis Buñuel) nem vették fel a „Fifo” műsorába, feltehetően azért, mert a film határozottan elutasított minden esztétikai beavatkozást,

vagyis a filmnyelv koncepcióját is. Germaine Dulac, aki már az első avantgárd tagja, először az *Artaud álma* címet adta filmjének, de emiatt meg kellett védenie magát Artaud és más szürrealisták heves kritikájával szemben, akik a forgatókönyv meghamisítását vetették a szemére. Valóban, mindkét filmet kísérletnek tekintették egy álom utánérzésére, noha Man Ray, aki a szürrealista Robert Desnos szerelmes költeményét vette alapul, azzal igyekezett elérni filmje szürrealista hatását, hogy hullámüvegen keresztül fényképezte, míg *A kagyló és a lelkész* az előzetesben kifejezetten azt állítja, hogy „nem álom”. Ez a félreértés azért keletkezett, mert a szürrealisták álomszerűnek tekintették ugyan a filmet, de mégsem álomnak; sokkal inkább a tudatalatti irracionális asszociációi érdekelték őket. Mindkét film tudatosan játszik Freud olyan szimbólumaival, mint a túl nagy kulcsok, sötét folyosók, kések és szablyák, víz és üveggolyók. Így végül is pszichoanalitikus értelmezésre szólítják fel a nézőt, noha a szürrealisták tulajdonképpen elvetették műveik elemzését.

■ *Az Egy lélek mélységei* (*Geheimnisse einer Seele* – 1926, Georg Wilhelm Pabst) Sigmund Freud pszichológiai elméleteihez kapcsolódik, noha mint játékfilm nem tartozik az avantgárdhoz. „Vannak kívánságok és szenvedélyek, melyek rejtve maradnak a tudat elől”, hangzik el az előzetesben, vagyis a film klinikai esetet mutat be, amelynél végül is sikeres a páciens pszichoanalízises kezelése. A film lényege itt is a filmi eszközökkel megformált álom, amelyben víziókat és akciókat sorolnak egymás mellé okozati összefüggés nélkül. Az álomban átélt minden szimbolikus cselekményt tudományosan megmagyaráznak. A Freud-tanítványok, Dr. Hans Sachs és Dr. Nicholas Kaufman közreműködése kell eleget tegyen a tudományos követelménynek, mely utóbbit azonban triviálissá tesz a leegyszerűsített, melodramái megoldás.

Jean Renoir egészen más célokra használja fel az álomjelenetet a Hans Christian Andersen alapján készített *A kis gyufaárslány* (*La petite marchande d'allumettes* – 1928) című mesefilmjében. A saját produkcióban készült rövidfilmet nagyra értékelte az avantgárd, nem utolsósorban a kis gyufaárslány halálos álma miatt. A *Caligari*hoz

hasonlóan, a történet szubjektív jellegét teljesen a műteremben létrehozott helyszínnel biztosították. Ugyanakkor a pankromatikus filmanyag nem sejtett finomságot teremtett a világos és sötét tónusértékek között, valamint eddig még soha el nem ért mélységélességet eredményezett fokozottabb érzékenységgel. Alberto Cavalcanti viszont ismert sanzont használ fel ürügyül egy mesefilm, *A kis Lili* (*La p'tite Lili* – 1926) megalkotására. A film sok felvételét fátyolszöveten keresztül fényképezték, ezzel hangsúlyozva ki a legenda-jelleget, és megteremtve a melankolikus költészet léggörét.

(Folytatjuk)

### Jegyzetek

- 1 Lewis Jacobs: *The Emergence of Film Art*, New York, 1969, 1. o.
- 2 Hans Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreude von morgen*, Berlin, 1929. 7. o.
- 3 Fernand Léger: *A New Realism – The Object in its Plastic and Cinematographic Value*, *Little Review*, New York, 2. szám, 1926.
- 4 *Stuttgarte Neues Tägblatt*, Stuttgart, 1929. június 14.
- 5 Paul Monaco: *Cinema and Society – France and Germany during the Twenties*, Oxford, 1976, 163. o.
- 6 René Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm (A némafilmtől a hangosfilmig)*, München, 1952.
- 7 Peter Weiss: *Avantgarde Film, Akzente, Zeitschrift für Dichtung*, 2. füzet, Frankfurt/Main, 1974, 299. o.
- 8 Elizabeth Sussex: *Cavalcanti in England, Sight and Sound*, London, 1975 ősz, 206. o.
- 9 Dr. Franz Pauli: *Zum Formproblemen des Lichtspiels (A film formaproblémájáról)*, *Die Form*, 3. füzet, 1922.
- 10 Ennek a filmnek kitűnő elemzését adja William E. Moritz in: *Film als Film*, Stuttgart, 1977, 139–141. o.
- 11 Hans Richter: *Leitsätze einer Vorhutarbeit (Az úttörőmunka vezérszavai)*, *Filmtechnik*, 1929. május 25.
- 12 Man Ray, „Emak Bakia”, *Close-up*, 1927. augusztus.
- 13 Hans Richter: *Dada – Art and Anti-art*, London, 1965, 188. o.

## Magyar film hangot keres

(Folytatás)

Nincsen közbülső dokumentumunk arról, hogy Móricz készítette-e vajon a Komor Ló s a megvalósult Hortobágy összekapcsolódását érzékeltető újabb szövegváltozatot. A Farkassal folyt találkozás naplójegyzete mintha erre vallana, de valószínűbb, hogy nem. Így Georg Höllering írói szerepvállalása a filmben csöppet sem jelképes. Móricznál nem szerepel a földgázkutatás motívuma, amely azonban a forgatási riportban megjelenik: ez Höllering telibe találó fölismerése lehetett, bár a Komor Ló szellemében, „gép és puszta” konfliktusát fejezve ki. Valószínű, hogy a film patetikus inzertszövegét is Höllering írta: Móricztól idegen volt ez a fajta önmagasztaló, irredenta tónusú hangütés, mely szerint: „A természet, mellyel együtt élt, kovácsolta magas kultúrájú úrinéppé” a magyarságot, ezer év óta, „az Alföld medencéjében”. (Ez utóbbi szerkezet jelentéstanilag sem éppen kifogástalan.)

A kulcskérdés az volt: táj és ember egyenrangú és egymásra vonatkoztatott megjelenítése hogyan sikerül a mozivásznon? Azt mondhatjuk: a megrendezett helyzetjátékok kivételével ez a legfőbb dokumentarista és esztétikai értékvonulata a filmnek. „Leíró költemény a mozivásznon” – helyesen értékelte Dénes Tibor, az orosz (általa naturalistaként számon tartott) filmművészet hatását érzékelve Hölleringnél.<sup>374</sup>

Problematis az a gondolatmenet, amelyet Höllering az amatőr szereplők filmbeli elhelyezésével, az ilyenkor kívánatos rendezői magatartással kapcsolatban fejt ki a riporter Móricznak, s ezt az értékzavart még a rendező óhatatlan kommunikációs nehézségei is növelhették. Jancsi kisbojtár (Kányási István) jó kedélyű beköszöntője körülbelül az a maximum, amely az adott körülmények között elérhető volt nem hivatásos filmszereplőktől. A híradók ismert tényezője ez: a kamerának kalapot emelő, a közönségnek riporteri közbeik-

tatás nélkül megnyilatkozó személyiség jó esetben a maga egyedi jellegzetességével, itt: varázsával.

Minden további, dramatizált, szöveggel megtöltött jelenetnek csekély a hitele; a dikció iskolás, a mozdulatok kényszeredettek. Kivételesen a szaladó szekérről átbeszélgető parasztasszonyok, -leányok operatőrileg is bravúrosan rögzített képsora (általában is a nők viselkednek itt természetesebben a mikrofon s a felvevőgép erőterében). Nem véletlen, hogy a mulatás, a tánc – bortól is oldott – szituációi a férfiak számára otthonosabbak.

A *Hortobágy* képanyaga a kortárs magyar film elérhetetlen szintjén jelenik meg. Esztétikai és szociológiai értelemben egyaránt. Nem a felhők színszűrővel domborított gomolyairól van szó csupán, hanem arról, ahogyan csaknem teleobjektív hatásával dobódnak elénk a birkák a látóhatár pereméről. Ahogyan montázssá szerveződik a gémeskút s a kútfúrógép mozgása vagy a körforgás különféle alakváltozata. Szöveg nélkül is a film alap gondolatát fejezi ki a ló vontatta „dőglött” kerékpár s a hátul baktató számára látványa.

Az ember, az emberek részint szociografikus erejű totalitásokban, részint rendkívüli műgonddal fölépített plánváltásokkal jelennek meg (általában: hármas fokozat szerint). Párhuzamos montázs elemeként is, valamilyen cselekvés megvalósulásának előre haladó fázisaiban. Egy sötétből kifehérlő fejű, tápáskodó kisgyerek később játékostort pattogatva mutatja meg szocializálódásának pillanatnyi állapotát, Jancsi kisbojtár totál–kistotál–second képkivágatban közelít a nézőhöz, a leányok szépítkezését is hármas struktúrában értelmezi az operatőr. Bonyolult helyzetek pontos ábrázolását adja a film ily módon (a kerékpár széttaposása, a vihar kitörése, a fúrótorony összeroskadása stb.). Ugyanaz a cselekvés – lapátolás – bármifajta didaxis nélkül fejezi ki a „modern Hortobágy” létezmódjának két – egyidejűségükben föltáruló – végétét: a ledőlt fúrótorony által elpusztított ló tetemének elföldelését s a megrongálódott fúróberendezés kiszabadítását, „életre keltését”.

Szólni kell a film rétegzett, példamutatóan gazdag akusztikai rendszeréről. Lajtha László egyrészt hiteles, értékes népdalok beépítésé-

vel (eredeti tolmácsolásban képen és képen kívül) növelte a Hortobágy művészi hatását, részint kísérőzenével (a Budapesti Hangversenyzenekart Vaszy Viktor vezényelte). Ez utóbbi: a népzenei vonulattól eltérő, modern, de szemléletében rokon, eleven pezsgésű „programzene” (funkcionálisan diszsonáns, izgalmas az elhantolás zenei aláfestése). Általában kitűnő iránymutatás a vágó számára (például a fűvőszenekear búcsúbeli jelenetében), de megeskik, hogy tempójánlatát a képszerkesztés nem mindig veszi figyelembe (a daruról fényképezett, vágatató állatok szekvenciája).

Lohr Ferenc gondoskodik a pusztai élet hang- és zajvilágának dramaturgiai, valamint egyéb hatáselemként való hasznosításáról (például egy nagyszerű lovasjelenet – gépkocsifahrt – során). Jancsi füttyülése: azonosító szerepű akusztikus tényező.

Mindezek alapján volt fedezete a Tirolból érkező Móricz Zsigmond megállapításának, amikor 1937. január 25-én, véletlenül (!) jelenve meg a *Pusztla-Reiter* címmel játszott film bécsi bemutatóján, a szúfolt nézőterű Urániában kijelentette: „ez a legjobb magyar film, amelynek nem lehet felbecsülni propagandaértékét”.<sup>375</sup> (Nem tudni: önkéntelenül-e vagy szándékosan, Móricz a hivatalos mércét alkalmazta itt, a *Hortobágy* propaganda- s nem művészi értékét hangsúlyozva.) Jó pár hónappal később Komor András is „a legjobb magyar film” rangjára emelte a „Pesten oly csúfosan megbukott »Hortobágy«-ot”.<sup>376</sup>

Sajnos, mint szó volt már erről, a harmincas évek magyar irodalmának falukutató mozgalmához nem kapcsolódott filmkamera. Így a vidéki Magyarország egy jellemző, emblemikus részletének, a Hortobágyinak ilyen bemutatásával – Móricz Zsigmond nyomán – Hölleringék az egyetlen hiteles mozgófényképet produkáltak. Még akkor is, ha ez: redukált feszültségrendszer megjelenítője, amelynek zsánerképei érzékeltetik ugyan, amit – például – József Attila mint „nemzeti nyomor”-t örökít meg a Hazám első szonettjében.

E besorolhatatlan, rendhagyó mű adalékkaként, afféle mozgóképi szatírijáték gyanánt készítették el Nóti Károly szövegkönyvéből a *Hol alszunk vasárnap?* című filmbohózatot Pásztor Béla rendezésében, Eiben István operatőrrel. – Itt a *Csókolj meg, édes!* mintájára csöppe-

nünk az alkotóknak a kamera előtt zajló eszmecserejébe,<sup>377</sup> melynek során elhangzik, hogy a *Hortobágy* „csakugyan a legnemesebb filmek egyike! Gyönyörű felvételek vannak benne! Csupa hangulat! Így még nem láttuk élni a pusztát, embereit és állatait!” – Kinematográfiaink eme első önreflexióját Pásztor Béla teszi, miközben az a „dokumentáris fikció”, hogy éppen meg kell oldani egy szakmai feladatot. „Kiegészítésül gyártanunk kell a Hortobággal pont ellentétes hangulatú filmet! Egy egyórás gyorsan pergő bohózatot!” S adott rögtön a helyszín: ahol ez a beszélgetés zajlik, majd a munka megindul, a forgatókönyv gépelését végző leíróiroda.

Maga a történet a pesti kabaré szellemében fogant, nem nagy igényű. Virág Benő víkend-szélhámos (Kabos) tartozást próbál behajtani Ladányi Hugó irodavezetőtől (Komlós Vilmos), a mikor ez nem sikerül, jól bevált hét végi programként, ingyen pihenést szervezve magának és később odarendelt feleségének, fölbukkan Ladányi főnökének gödi birtokán, melyet a ház úrnője a férj akarata ellenére próbál áruba bocsátani. Virág Benő vételi szándékot sugall, így aztán remélheti, hogy ezen a hétvégén is jól tartják. Bonyolítja azonban a helyzetet, hogy megjelenik a gödi birtokos féltékeny színésznő-szeretője, akit a feleség nyomban Virág hitvesének vél. Összetévesztések itt a humor, szórakoztatás legfőbb forrásai, Kabos és Latabár Kálmán (az utóbbi mint irodatulajdonos és gödi házigazda), Gombaszögi Ella (a gödi háziasszony) fémjelzik a produkciót. Minden jel szerint Kabosról állapítja meg Szabó Zoltán, hogy a színész „oly életűen játssza és oly változás nélkül immár pár éve az agyalágyultat, hogy néha már azt kell hinnünk, hogy nem játssza.”<sup>378</sup>

A *Hortobágy* amatőrszereplős, dramatikus ajánlatát – más irányok felől – a filmművészet a francia, olasz neorealizmus révén vette figyelembe, esztendőkkal később. Nálunk a hatvanas–hetvenes évek fölismerései, a „budapesti iskola” kísérletei és jelentős teljesítményei (ifj. Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri* stb.) kellett ahhoz, hogy az olasz Taviani fivérek munkásságával nagyjából párhuzamosan, a „néprajzi film” kategóriáját szétfeszítő *Hortobágy* ne maradjon egy új műfaj egyetlen darabja.

10. 1933. és 1938. között a magyar játékfilm legfőbb javallata a bajok orvoslására: a házasság. A mozarabok túlnyomó többsége végződik azzal, hogy boldog révbe ér egy – vagy akár több – pár (működik gyakorta az operettdramaturgia: a primadonna mögött a szubrett vágyai is beteljesülnek). Fordított logika szerint írónak a forgatókönyvek: nem a valóságból kiindulva keresik a szerzők a dramaturgiai megoldást, hanem a paneltörténethez – házasság, happy end – rendelik hozzá a leegyszerűsített valóságelemeket. Kész sémák rendszere alakul ki, a legkülönbébb minőségű irodalmi források ömölnek egybe.

A cselekményelemzésnek legalább minimális lehetőségeit kiaknázva (kópia, forgatókönyv, sajtóbeli ismertetés, reklámszöveg) három nagyobb csoportba foglalhatjuk a filmtermést. Mint minden osztályozás, ez is „Prokrasztész-ágy”; egyes művek jobban, mások kevésbé illeszkednek a sémákat tárgyaló sematizmusba.

A) Az első csoport azonosító megjelölése: „Úri becsület”. A kor emblemikus huszárfilmjei sorolhatók ide többek között. Hanns Schwartz némafilmje, a *Magyar rapszódia* felől vezet idáig a folyamatosság szála. Meghatározó mozzanat itt: az érdekházasság vagy annak látszata. A főhős (férfi) érdekházasságot köt, mert családi körülményei (húga elrontott, préda férjjel súlyosbított élete, édesanyja betegsége) így követelik, ám aztán kölcsönös szerelemmé hevül a kölcsönösen racionálisnak induló – kényszerű – ügylet (*Ida regénye*, 1934; *Mai lányok*, 1937). Máskor meg igazi szerelemtől hitelesített kapcsolatot szakít meg a huszártiszt, hogy kedvese a megingott családi egzisztenciát érdekházassággal reparálhassa, ám a hölgy értesül az önfeláldozás okairól, s végül mégiscsak egymáséi lehetnek (*Rákóczi induló*, 1933). Egy másik huszártisztnek kapóra jönne a dús hozomány, kommandálnak is neki valakit látatlanban, s nem tehet arról, hogy épp az áhított miliók várományosába szeret bele merő véletlenségből. Íme – kiegészülnek korábbi észrevételeink – ezzé válik Mikszáth maró és keserű satírája 1937-ben (*A Noszty-fiú esete Tóth Marival*).

E filmegyüttes házasulandó szereplőit többnyire nem választja el egymástól riasztón jelentős társadalmi különbség: valamelyik fél hely-

zetének (időleges) romlását akár a másik is elszenvedhetné. Itt regisztráltak néhány mozidarab Jókai regényei nyomán: magyar nemes úr nyújt kezét osztrák nemes leánynak (*Az új földesúr*, 1935), magyar nemessé adott férfi vesz feleségül – úri tisztességből, a haldokló atyának tett fogadalom nyomán – előkelő török leányt (*Az arany ember*, 1936). Bajor és magyar dunagőzhajózási cégek válnak konkurenskéből házasság által megpecsételt szövetségessé (*Donaumelodien*, 1936).

Az „Úri becsület” kategóriában érintett filmek:

1. Rákóczi induló (1933, író: Herczeg Ferenc nyomán Zsoldos Andor, Ernst Marischka, rendező: Székely István);
2. Egy éj Velencében (1933, író: Vaszary János, rendező: Cziffra Géza);
3. Bál a Savoyban (1934, Hermann Kosterlitz operettje nyomán írta Cziffra Géza, rendező: Székely István);
4. Emmy (1934, író: Rákosi Viktor, rendező: Székely István);
5. Ida regénye (1934, író: Gárdonyi Géza, rendező: Székely István);
6. Az új földesúr (1935, író: Jókai Mór nyomán Hunyady Sándor, rendező: Gaál Béla);
7. A királyné huszárja (1935, író: Farkas Imre, Mihály István, rendező: György István);
8. Köszönöm, hogy elgázolt (1935, író: Nóti Károly, rendező: Martonffy Emil);
9. A méltóságos kisasszony (1936, író: Szepes Béla, rendező: Balogh Béla);
10. Pacsirta (1936, író: Martos Ferenc, H. Reichert, M. Willner, rendező: Karl Lamac);
11. Az arany ember (1936, író: Jókai Mór, rendező: Gaál Béla);
12. Három sárkány (1936, író: Hunyady Sándor nyomán Nóti Károly, rendező: Vajda László);
13. Donaumelodien (1936, író: Peter Francke, rendező: Willy Reiber);

14. Sárga csikó (1936, író: Csepreghy Ferenc nyomán Pásztor Lajos, rendező: Pásztor Béla);
15. Maga lesz a férjem (1937, író: Nóti Károly, rendező: Gaál Béla);
16. A kölcsönkért kastély (1937, író: Pekár Gyula nyomán Békeffy István, Stella Adorján, rendező: Vajda László);
17. Mai lányok (1937, író: Földes Jolán nyomán Vaszary Gábor, Vaszary János, Mihály István, rendező: Gaál Béla);
18. Segítség, örököltém! (1937, író: Indig Ottó nyomán Mihály István, Lőrincz Miklós, rendező: Székely István);
19. Egy lány elindul (1937, író: Zilahy Lajos, rendező: Székely István);
20. Fizessen, nagysád! (1937, író: Török Rezső, rendező: Ráthonyi Ákos);
21. A férfi mind örült (1937, író: Török Rezső, rendező: Gertler Viktor);
22. A Noszty-fiú esete Tóth Marival (1937, író: Mikszáth Kálmán nyomán Harsányi Zsolt, rendező: Székely István).

Irodalmi források tekintetében a három filmcsoport közül ez a leg- rangosabb mezőny (Jókai, Mikszáth, Gárdonyi, Herczeg, Rákosi Viktor, Csepreghy Ferenc), ami azonban esély csupán ahhoz, hogy jó mű- film születhessék. Általában nem születik. Herczeg Ferenc regényéből színpadra vitt munkáját, A dolovai nábob leányát (a színműváltozat 1902-ben jelent meg a Singer és Wolfner kiadónál) *Rákóczi induló* címmel modernizálják, átalakítják oly mértékben, hogy az eredeti mű csaknem összes értékmozzanatát kilúgozzák belőle. Pedig szinte mik- száthi láttelepek vannak itt. Érzékelhető az ábrázolás történelmi fe- dezete: négyszáz évig birtokolta Dolovát a Jób család, amelynek mai fejről, Sándorról így nyilatkozik a 6000 holdas uradalom megvásár- lásában érdekelt fél ügyvédje: „Eladja ősi birtokát (,) és a következő pillanatban már afelől érdeklődik, hogy behűtötték-e a pezsgőjét!”<sup>379</sup> Egy másik szereplő (Szentirmay) ezt mondja: „Csudálatos világ ez, ahol főbe lövik magukat az emberek, ha nem tudják beváltani a kár- tyasasztalnál adott becsületszót(,) és erényt keresnek abban, hogy mi- nél több esküt szegjenek asszonyokkal szemben...”<sup>380</sup> Herczegnél –

még a regény elszegényített színpadi verziójában is – a Jóbok krónikájával párhuzamosan fut a birtok megszerzéséért és följavításáért küzdő Merlineké: „az öreg Merlin még valamikor építőpallér volt Pozsonyban”,<sup>381</sup> a báróvá nemesedett mai Merlin, Ágost pedig a Jób Vilma iránti szerelme ellenére is tapintatosan viselkedik, sőt: fölismervén, hogy a lány szíve a Salgói Tarján Gida főhadnagyé, még egyengeti is házasságuk ügyét. – Ez a bonyolult viszonyrendszer redukálódik az „Úri becsület” sémájára. A „Pesti Hollywood” e terméke, melynek magyar és német változata közel egymillió pengőt emésztett föl, elutasító kritikában részesült. Kikap Herczeg Ferenc, ugyanígy a magyar filmfeliratok barkácsolójából forgatókönyvíróvá avanszált dramaturg Zsoldos Andor, a filmgyártásunk műkedvelő, ötletelen, tehetetlen voltát bizonyító rendező, Székely István.<sup>382</sup> Komor András egy filmoperett-Magyarország külföldi lenyomatának veszélyére figyelmeztet: elterjedhet annak látszata, hogy nálunk a nők „bokorugró szoknyában járnak, a legények Zrínyi Miklósnak öltözve (,) s hogy Budapest az a különös város, ahol minden bolondság megtörténhetik”.<sup>383</sup>

Nem aratnak sikert a Jókai-filmek sem, hiába *Az új földesúr* hivatalos mennybemenetele Gömbös miniszterelnök és Hóman Bálint kultuszminiszter jelenlétében. – Ott volt ennek háttérében Jókai fáradozása a kiegyezésért még 1867 előtt: a Pesti Napló hasábjain 1862-ben megjelentetett regénye, *Az új földesúr révén*; ennek 1895-ös utóhangja fejt meg a mű „eszméjé”-t, ismerteti a már nyugalmazott tábornagy, Haynau magyarkodása (!) nyomán elindult gondolatmenetet („*wir Ungarn lassen unsere Rechte nicht confisciren!*” = „*mi, magyarok, nem hagyjuk, hogy jogainkból kiforgassanak bennünket!*”). Magyar-osztrák megegyezésre ösztönzött 1867 után A kőszívű ember fiai (1869) Palvicz-motívuma; Jókainak az utókorba röpítő munkája, *A jövő század regénye* (1872).

Századunk húszas-harmincas éveinek fordulóján erőteljes törekvés mutatkozott Görgey Artúr árnyaltabb megítélésére történészi és irodalmi, valamint politikai síkon egyaránt (Kosáry Domokos, Móricz Zsigmond, Sárközi György, Hegedűs Lóránt stb.). Jellemző ki-fejeződése volt ennek a folyamatnak, hogy 1934 áprilisában dolgo-

zósobájának falán helyeztette el Gömbös kormányfő Görgeynek László Fülöp festette olajportréját. 1935 tavaszán Zilahy Lajos kezdeményezésére mozgalom indult az értelmiség s a kormányzat pártok feletti összefogása céljából Új Szellemi Front elnevezéssel; nem sokkal később azonban a kétkedők és az ellenzökök – József Attila s mások – álláspontja igazolódott. Ha figyelmeztetünk arra a finom összefüggésre, hogy Zilahy 1927-es regényének, a Két fogolynak idős szereplője, Almády Ferenc a László-féle Görgey-képhez hasonlít, a két szál összetalálkozik.

Visszatérve a Jókai-filmekhez: Gaál Béla két rendezése csak a kor hazai mezőnyében indukál némi elismerést, mert a szakbírálat ekkor már a francia filmművészet teljesítményeire figyel, az amerikai film tempójától van elragadtatva (Dénes Tibor s mások), irodalmi nyelv és filmnyelv különbözősége foglalkoztatja (Kispéter-Krampol Miklós), a stílusesszék helyes megválasztását kéri számon az itthoniaktól (Németh Andor, Komor András, Szabó Zoltán, Eszter Ákos stb.)<sup>385</sup>

Az „aránylag kis anyagi eszközökkel”<sup>386</sup> készült *Ida regénye* is meglehetősen elrugaskodik Gárdonyitól: kimarad a film anyagából Csaba festőművészi munkálkodása, bizonytalan egzisztenciájú valakivé szürkül, egyszersmind szalonképesebbé válik a férfi főszereplő (Jávör), fölértékelődik a bohém, dzsentroid após (Rajnay Gábor). A valómása szerint e film díszbemutatójára elhurcolt Szép Ernő mindent mint magyar mozzanatot ünnepel az *Ida regénye* kapcsán, szemben a külföld ajánlataival. S bár művészetet kapott ettől a filmtől, teljes értéket és hibátlanságot mégsem köszönhetett Szép Ernő ez alkalommal.<sup>387</sup>

Az ötvenedik magyar hangosfilmként említett mozzidarab, *A méltóságos kisasszony* szakkörökben sikeres, csupán erőltetett humora miatt részesül elmarasztalásban, és példázat arra vonatkozólag, hogy olykor vállalni kell az előreláthatólag költségesebb megoldást: nyári forgatást műhavas, itthon, 10 ezer pengő értékben, mert végül 12 ezret költött a stáb a viharos Gross-Glockneren, kétezer pengő megtakarítás reményében.<sup>388</sup> Keményen bírálják a *Sárga csikót*, mely adós maradt az eredeti népszínmű magyaros bájával, angol szellemű öt-

letre épített, ám unalmas és ügyetlen a *Mai lányok*, a *Kölcsönként kastély*, melynek bemutatóját Pekár Gyula, a szerző már nem érthette meg, s melyből – így a kritika – hiányzik az eredeti mű optimizmusa.<sup>389</sup>

Az „Úri becsület” címszó alatt regisztrált filmfolyam reménykeltő minősítéssel indult Dénes Tibornál (*Egy éj Velencében, Ida regénye*), azzal kecsegtetett, hogy „lassan-lassan idehaza is kifejlődik a filmművészeti akció”; egy sor magyar színész mutatta meg benne sokat ígérő tehetségét.<sup>390</sup> – Ezek a filmek is szerepelnek majd – kortársi észrevételek nyomán is – filmnyelvi áttekintésünkben. – A legtöbb bevételt az „Úri becsület” mozgóképei közül *Az arany ember*, a *Három sárkány*, a *Sárga csikó* érte el.<sup>391</sup>

Néhány általános, kategóriák feletti motívum teszi lehetővé az „Úri becsület” filmanyagának további vizsgálatát. Az USA többször is viszonyítási pont: valamelyik szereplő onnét való, „amerikás” magyar, ott járt stb. (*Rákóczi induló: Merlin mint amerikás magyar, Egy éj Velencében, Donaumelodien, Maga lesz a férjem*: izomagyú amerikai fiatalember Hajmássy Miklós alakításában, mintegy *A család szégyene* című 1942-es film hazai bokszbajnokának előképe; *A kölcsönként kastély, Fizessen, nagysád!, A férfi mind örült* – itt Dél-Amerika szerepel mint variáció –; *A Noszty-fiú esete Tóth Marival*). További országok hasonló összefüggésben: Ausztria (*Az új földesúr, A királyné huszárja, Az arany ember*), Németország (*Emmy, Donaumelodien*), Olaszország (*Egy éj Velencében*), Svédország (*A méltóságos kisasszony, Donaumelodien*), Törökország (*Az arany ember*), Anglia, Franciaország (*Donaumelodien*).

Mint korfestő eszköz, divatcikk, státusszimbólum jelenik meg a gépkocsi ezekben a filmekben is (a modernizáló földolgozás eleme, korrelációban az USA-motívummal: *Rákóczi induló; Köszönöm, hogy elgázolt*: itt valós autóbaleset szerepel mint motívumvariáció, *Donaumelodien, Mai lányok*: e filmben az autós sláger mint autókultusz kifejezője a „Meseautó” filmsorozat felé mutat; *Segítség, örököltem! Egy lány elindul*: megrendezett autóbaleset motívumvariációja; *Fizessen, nagysád!*). *Rádió szól*, közvetít, rádióról beszélnek (*Pacsirta, Maga lesz a férjem*: itt a más-más helyszínen hallgatott rádióműsor teremt bensőséges kapcsolatot a film egy potenciális házaspárjának tagjai kö-

zött, más alkalommal pedig mint a cigányzenekar helyettesítője szerepel, a szórakozás hagyományos formáinak átalakulásáról tudósít; *Segítség, örököltem!*, *A Noszty-fiú esete Tóth Marival*: Tóthné szerint Amerikában rádiózenére fejik a teheneket). Több vagy kevesebb dramaturgiai szerephez jut a *telefon* (*Köszönöm, hogy elgázolt*, *Pacsirta*, *Maga lesz a férjem*: az említett páros egyszerre nyúl a telefonkagylóhoz a vélt közös rádióélmény nyomán; *A férfi mind örült*). Kormeghatározó szerepű továbbá a *sport*. Filmsoportunk darabjaiban ez mint presztízsztenyező, státusszimbólum szerepel: lovaglás, vívás, öklözés, cél-lövészet, tenisz, torna (*Emmy*, *A méltóságos kisasszony*, *Maga lesz a férjem*, *Segítség, örököltem!*, *Fizessen, nagysád!*; ez utóbbi filmünk az egyetlen ebben a csoportban, amely az összes almotívumot, viszonyítási mozzanatot tartalmazza).

**B)** „Meseautó”. 1934-ben, *Meseautó* című játékfilmünk készítésének és bemutatásának esztendejében augusztusi mérés szerint 7971 személygépkocsi futott utainkon: 1750-el kevesebb, mint egy évvel korábban.<sup>392</sup> Aztán jelentős a növekmény: 1935 októberében 9338 darabot tartanak nyilván (az 1934. októberi tétel 7913, tehát augusztushoz képest valamivel alacsonyabb a szám).<sup>393</sup> A magyarországi automobilizmus nem teljesen megbízható statisztikái szerint 1937-re érte el a gépjármű-állomány „a válság kitörése előtti színvonalat”.<sup>394</sup> Ez 13 725 személygépkocsi 1937-ben, míg az előző esztendő adata: 11 354 (látjuk majd: 1936. augusztusi állapotot rögzítve, mintegy négyszázzal kevesebb személyautót említ egyik kortárs lexikonunk nemzetközi összehasonlítása). Az 1936. augusztusi állapotok<sup>395</sup> azt mutatják, hogy az USA-ban 24 122 000 személygépkocsi futott, míg egész Európában ennek csaknem az ötöde (5 295 000). Harmincnégy európai ország személygépkocsi-tulajdonlásának rangsorát Franciaország vezeti (1 713 430); szomszédságunkból, a térségből Csehszlovákia a 10. (70 ezer), Ausztria a 16. (26.810), Románia a 19. (20 000), öt követi Lengyelország (18 721). Hazánk a 21. helyen állt (10 950), Jugoszlávia a 23-on (7150).

E kényelmi, luxuscikk, státusszimbólum tekintetében is Európa utolsó harmadának peremén foglalunk helyet. A filmközele Mihály

István Autó című költeménye alighanem megszámlálhatatlanul sokak – főként: városi kisemberek – sóvárgását fejezte ki:

Kopott cipőben, rossz ruhában  
Az utcasárban járva lenn,  
Dús autók könnyű suhanásán,  
Ó, hányszor tűnődött szemem.  
Dús autók párnás, mély ölén mint  
Repülnek dámák fényesen,  
Az élet vidám karneválját  
Mint járják büszkén, kényesen.  
– Be jó lehet autóban ülni,  
A vágycsákó repülni!

Én legfeljebb Budán ha jártam,  
S Kelenföld volt a Messzeség,  
Rájuk Nápoly bíborsugarát  
Hinti a kéklő messze ég.  
Úgy érzem, gyakran víg kacajjal  
Itt mennek át a szívemen,  
Az álmokon, sok messzi vágyon,  
Mit el nem érhetünk sohasem.  
– Be jó lehet autón repülni,  
Az életet büszkén legyűrní!

Én nem tudom, de úgy lehet tán,  
Hogy mind boldog, ki autón jár,  
Nem ismerik a könnyet, vágyat,  
Szívükre bánat sohasem száll.  
A lelkük víg zenében fürdik,  
Örök tavaszban andalog.  
Hogy megértők és jók is mind-mind,  
Hisz tehetik, hisz gazdagok.  
– Be jó lehet autón repülni,  
S a könnyeket mind letörölni!<sup>396</sup>

A „Meseautó” kategóriába sorolt filmcsoport darabjai a leginkább korfüggő mozgóképek 1933 és 1938 között. Általában jelentős vagyon- és osztálykülönbségek áthidalásával kelnek egybe végül az itt szereplő játékfilmek főhősei: szegény, szerény körülmények között élő, időlegesen állástalan „alsóbb néposztályba tartozó”; árva stb. hölgy gazdag, jól pozicionált férfival lép frigyre (*Az ellopott szerda, Meseautó, Helyet az öregeknek, Ez a villa eladó, Barátságos arcot kérek!, Címzett ismeretlen, Kismama, Tisztelet a kivételnek, Lovagias ügy, Rád bízom a feleségem, Az ember néha téved*), tartósan vagy alkalmilag nyomorgó, tehetségét érvényesíteni képtelen férfi talál tehetős, ezen felül olykor még ráadásul vezető beosztású nőt, aki – bonyodalmak árán – feleségül megy hozzá (*Rotschild leánya, Elnökkisasszony, Dunaparti randevú, Sportszerelem, 120-as tempó*). Itt látjuk a helyét egy „történelmi filmnek”, *A falu rosszának*, mely népszínmű nyomán készült, s nem hordoz időszerűsített kortársi jegyeket, de a cselekmény struktúrája indokolja az ide való besorolást. Itt szerepel a *Havi 200 fix*, amelyben az állástalan vidéki mérnök végül mégiscsak a gyógyszerészként dolgozó menyasszonyával házasodik össze, bár fölsejlik annak veszélye, hogy a gyárigazgató ismerős és protektor megelőzi. Ebben a kategóriában tartjuk számon a *Családi pótlék* című komédiát, melynek házasulandóit a vőlegény hivatali főnöke támogatja, szemet hunyva végül az ifjú férjjelölt turpissága fölött, hiszen a beosztottja már akkor családi pótlékért folyamodott hozzá, amikor még valójába nőtlen volt, s megrendezett színjáték keretében produkált „gyermekeket” és „feleséget”.<sup>397</sup>

Mint ebből is kiderül: ezek a filmek naivabbnál naivabb főnököt, „vezéret”, a másik nemtől a film elején megcsömörlött figurákat vonultatnak föl, hogy annál nagyobb legyen az egymásra találás öröme. Modern mesék peregnek a vásznon, egy pillanatig sem óhajtják magukat komolyan vétetni ezek a mozihistóriák. Ám éppen ezért kínálják minden rászorulóknak azt az illúziót, hogy érte is eljöhét a „meseautó” utasa, s elviheti őt egy fényes, gondtalan világba. Ehhez a női főhősnek leginkább tisztességnek, erkölcsösnek kell lennie, bár némi különleges képesség sem árt (énektudás, például: *Az ello-*

*pott szerda*), míg a férfitől jóval több kívántatik: diploma, szakmai gyakorlat (*Elnökkisasszony*, *Havi 200 fix*), művészi talentum, menedzseri rátermettség, de legalább futballozni tudás (*Dunaparti randevú*, *Sportszerelem*).

A nőnél az állásszerzés csupán bevezető a vagyont hozó, egyszerűsmind szerelmi házassághoz, a férfinál ugyanez: kreatív lényének kiteljesítése, önmegvalósítás. – A „Meseautó” kategória megtermi saját paródiáját, persziflázását a *Rádbízom a feleségem* című filmben<sup>398</sup>, ahol a hősnő a darab elején csaknem oly módon „végezi el”, hogy hozzámegy a főnökéhez, mint III. Richard, a kezdet kezdetén, hogy „gazember” lesz.

A „Meseautó” főmotívum darabjai:

1. Az ellopott szerda (1933, író: Daróczy József, rendező: Gertler Viktor);
2. Meseautó (1934, író: Vitéz Miklós dr., Vadnay László, rendező: Gaál Béla);
3. Helyet az öregeknek (1934, író: Siegfried Geyer, rendező: Gaál Béla);
4. Rotschild leánya (1934, író: Forró Pál nyomán Kellér Dezső, rendező: Gaál Béla);
5. Péter (1934, író: Nádas Sándor nyomán Vaszary János, rendező: Hermann Kosterlitz);
6. Ez a villa eladó (1935, író: Vadnay László, rendező: Cziffra Géza);
7. Barátságos arcot kérek! (1935, író: Karinthy Frigyes, Mihály István nyomán Vári Pál, rendező: Kardos László);
8. A csúnya lány (1935, író: Gaál Béla, Vadnay László, rendező: Gaál Béla);
9. Címzett ismeretlen (1935, író: Bus Fekete László nyomán Bus Fekete László, Székely István, rendező: Gaál Béla);
10. Kismama (1935, rendező: Hermann Kosterlitz);
11. Elnökkisasszony (1935, író: Vitéz Miklós dr., Békeffy István, rendező: Marton Endre);

12. Dunaparti randevú (1936, író: Nóti Károly, Fodor Sándor, Kuhn Erzsébet, rendező: Székely István);
13. Tisztelet a kivételnek (1936, író: Boross Elemér nyomán Vári Pál, rendező: Ráthonyi Ákos);
14. Havi 200 fix (1936, író: Vadnay László, rendező: Balogh Béla);
15. Sportszerelem (1937, író: Kolozsvári Andor, Lőrincz Miklós, rendező: Kardos László);
16. 120-as tempó (1937, író: Szántó Armand, Szécsén Mihály, rendező: Kardos László);
17. Családi pótlék (1937, író: Mihály István, rendező: Csepreghy Jenő);
18. A falu rossza (1937, író: Tóth Ede, rendező: Pásztor Béla);
19. Lovagias ügy (1937, író: Hunyady Sándor nyomán Vadnay László, rendező: Székely István);
20. Rádbízom a feleségem (1937, író–rendező: Vaszary János);
21. Az ember néha téved (1937, író: Vadnay László, rendező: Gaál Béla).

Az „USA” almotívum (kategória feletti besorolás) érintett filmjei: *Címzett ismeretlen*, *Elnökkisasszony*, *Sportszerelem*, *120-as tempó*. Kapcsolódás más országhoz: Németország (*Az ellopott szerda*), Ausztria (*Címzett ismeretlen*), Olaszország (*A csúnya lány*).

Alapvető fontosságú a *gépkocsi* motívuma: a címadó filmben misztikus ragyogás veszi körül képbén–szóban–zenében; Kovácsék folttisztító benzint vesznek elő, hogy az ajándékba kapott autósodát kipróbálhassák (*Meseautó*; továbbá: *Rotschild leánya*, *Péter*, *Ez a villa eladó*, *Barátságos arcot kérek!*, *A csúnya lány*, *Címzett ismeretlen*, *Dunaparti randevú* – színlelt autóbaleset –, *Tisztelet a kivételnek*, *Sportszerelem*, *120-as tempó*: valódi autóbaleset; *Lovagias ügy*). Meghatározó a rádió dramaturgiai mozzanata *Az ember néha téved* című filmben,<sup>309</sup> rádióbolt és -gyár egyaránt szerepel itt. Sértés, valamint ennek jóvátétele zajlik rádióközvetítés segítségével is a *Lovagias ügyben*. Rádióközvetítés szolgálja *Az ellopott szerda* hősnőjének karrierét, csaknem a televízió előképe jut szerephez a *Barátságos arcot kérek!* kockáin. Autórádió szól, ehhez csatlakoznak énekükkel a főszereplők (*Mese-*

autó), a film főslágerét sugározza a rádió (*Havi 200 fix*), rádiótornát látunk és hallunk (*Sportszerelem*), az akusztikus világ szerves tényezője a rádió (*Ez a villa eladó*). Dramaturgiai súlya van a telefonálásnak a *Meseautóban*: itt Kabos „telefonjelentése” egyszersmind a még mindig szokatlan civilizatorikus eszköz kommunikációs zavarkeltő „mellékhatását” is kifejezi, komikumforrásként is funkcionál (hasonló asszociációs holdudvara van a telefonálásnak a következő filmsorozatban *A torockói menyasszony* kockáin). Jellemzi a telefon motívuma a *Tisztelet a kivételnek*, a *Helyet az öregeknek*, a *Rádbízom a feleségem* cselekményvezetését.

Filmcím eleme is immár a *sport*. Ügyetlenül és következetlenül, e tevékenység mellett és ellen egyaránt ágál a *Sportszerelem*: az itt megjelenített munkahelyen – ki tudja, miért? – csakis olyanokat alkalmaznak, akik valamilyen sporttal foglalkoznak. A harmincas évek divatsportja, a „vadevezés” mint partnerkeresés legális alkalma szerepel az *Elnöksissasszonyban*, a *Rotschild leányában*, a *Tisztelet a kivételnek* című filmekben: ez utóbbiban sportpropaganda zajlik, mint gyakran a Magyar Film Iroda produkcióiban; Fejér György afféle sportindulója az 50-es évek hasonló zsánerének stiláris előlegezése; csónakbalesetet szenved a hősnő a főszereplők morális párviadalának elemeként. Maga az autózás egyszersmind sport: életforma, „életfilozófia” kifejezője a *120-as tempó* kockáin, hasonlóképp a lovaglás, a golf (*Rotschild leánya*), a párbajhoz mint emblematis magyar úri foglalatosságához nélkülözhetetlen a vívás (*Lovagias ügy*). Negatív minták hordozója: ellenszenves divatjelenység (beszédtéma, viselkedésmeghatározó a *Helyet az öregeknek*, a *Lovagias ügy* című filmekben; a teniszező úrihölgy a *Barátságos arcot kérek!* dolgos, aktív hősnőjének ellenpólusa; ugyanez férfiban a *Címzett ismeretlen* kockáin: Keleti László alakításában az Újpest vezérszurkolója, s kiegészülve: Kabos és Vaszary Piroska tandemkerékpáron, csónakban kínlódó párosa). Ugyancsak a *Címzett ismeretlen* lehet a példa arra vonatkozólag, hogy a sport – a vitorlázás – a potenciális szerelmesek összehozását, intim ismerkedését is szolgálhatja. Amiként a korcsolyázás a *Lovagias ügyben*.

A „Meseautó” motívum címadóját igen jól fogadta a kritika: ön-maga kellemes meglepetésére. Ott volt persze ez alkalommal is a viszonylagosság mozzanata az értékelésben: a „heteken át telt házat vonzó” *Meseautó* a Katolikus Szemle bírálója, Dénes Tibor szerint ugyan nem éri el – például – a *Mi történt egy éjszaka* címmel (*It happened on night, Ez történt egy éjszaka*, rendező: Frank Capra, 1934) akkoriban játszott amerikai film színvonalát, ám bizonyos, „hogy Gaál Bélát végre rendezőnek nevezhetjük, és hogy a jókedv két kifogyhatatlan okozója, Kabos Ede (sic!) és Gombaszögi Ella világviszonylatban is megállná a helyét.”<sup>400</sup> – A Gyula helyébe csúszott Ede (ismert író, újságíró nevére asszociált a kritikus) freudi tévesztése is érzékelteti a magyar mozarab váratlanul jótékony hatását.

Egyébiránt Dénes Tibort filmgyártásunk egésze a Hitler hatalomra jutása előtti német mozgófénykép helyzetére emlékezteti: „Egy-két témának, motívumnak sikere van, egy-két színész lelkes tapsokat kap, jól mulatunk rajtuk (,) és az az egy-két típus, amit megszólaltatnak, nem ellenszenves jelenség.” Filmeseink állandóan rettegnak az anyagi kockázattól: a sablonmánia talán ezzel is magyarázható. Mert állandósulnak filmjeinken „a pezsgőben fürdő, örökké mámoros születési és pénzarisztokraták, a szegény, de felette tehetséges mérnökök, a zsarnok nagynénik és a bogaras nagybácsik és a két ballábú könyvelők”, tréfa és szentimentalizmus végletei között. Kirajzolódik Dénes előtt „a gazdag vezérigazgató és a szegény gépírólány, vagy a gazdag elnökkisasszony és a tempom egere fiatalember sztereotípiája”.<sup>401</sup>

Mindamellettnél nyilvánvaló pozitívumok is mutatkoznak a „Meseautó” darabjaiban. Felbukkan bennük Szőke Szakáll, akiben Dénes Tibor egy szerényebb kiadású Chaplint üdvözölt,<sup>402</sup> bár – úgy fest – *Az ellopott szerda*, a *Helyet az öregeknek*, a *Barátságos arcok kérek!* színésze nem kötődött olyan hagyományokhoz, amelyek az általa megformált becsületes kisembert emblematikus magyar filmszeplővé tehetné volna. Német ízlés, játéktípus bélyege volt rajta; Kabossal – vagy akár Pethes Sándorral, Bilicsi Tivadarral – nem mérkőzhetett.

E filmsoportban a „szellemi kisigényűséggel” vádolt *Havi 200 fix* is táplálta Balogh Béla fölfedezői hajlandóságát (itt Fülöp Magdát indította el, ő *A méltóságos kisasszonyban* is játszott, majd csakhamar Londonba csábult).<sup>403</sup> A „vaszaryzmus” vétségében elmarasztalt Vaszary János *Rádbízom a feleségemet* kapcsán végre párizsi tanulmányait, tapasztalatait is visszaigazolva láthatta.<sup>404</sup> *Az új földesúr* volt asszisztense, Nyugat-Európa (London, Berlin, Párizs), Dupont, Eichberg, Korda, René Clair, majd Hollywood neveltje, a hasonló vértettségű Keményffy Tamással az oldalán jóindulatú várakozást kelt a *Tisztelet a kivételnek* alkotójaként.<sup>405</sup> Azon túl, hogy a német sikerek után itthon szereplő, tagadhatatlanul remekül képzett ifjú komika, Balla Lici és Kabos Gyula pofokodásjelenetének a forgatáson történt eldurvulásáról ad hírt a sajtó,<sup>406</sup> a *Dunaparti randevú* a Cserépfalvi Kiadó plakátjának mutatásával, a Kabos alakította ügynök révén a regényírói, közvetve egyszersmind filmes panelek kigúnyolásával gazdagítja az eredetileg is mozivásznonra szánt történetet, melyben Eszter Ákos a tragikomédia lehetőségét látta elsikkadni.<sup>407</sup>

A Kabos 15. filmszerepét hozó *Ez a villa eladó* is veszteségek és nyereségek sajátosan jellemző viszonyát érzékeltette. Olcsóbban gyártották néhány ezer pengővel a tervezettnél, ami önmagában nem egyöntetű pozitívum, Csikós Rózsi figyelmet kelt, de elmarasztalást is indukál, ám még így is elkél Párizsban a Pathénál. S mellette fölbukkan a filmben színjátszásunk hosszú távra szóló új tehetsége: Somló István.<sup>408</sup>

Megtudható, hogy szabadságukat Budapesten töltő hollywoodiak is szerepeltek a *120-as tempó* felvételein (főltehetőleg az „amerikai” jelenetek hitelét erősítették).<sup>409</sup>

Mint már érzékeltettük: a *Lovagias ügy* politikai botrányt kavart. Nagykanizsán tiltakozó gyűlés zajlott: „a magyar nemzeti öntudat, keresztény erkölcs és vallásos érzület nevelésére és fokozására” alkalmas mozidarabokat követeltek itt, továbbá azt a normát állította a helyi „ifjúság”, hogy a művészek 90%-a keresztény legyen, szervezők újjá a cenzúrabizottságot. A mozitulajdonosok pedig élhessenek azzal a joggal, hogy „a készítés alatt leköttött filmeket, ha azok nem

felelnek meg a három pontban foglalt követelményeknek, *pönalé fizetési kötelezettség nélkül* lemondhassák.”<sup>410</sup>

Sajnálatos, hogy mindennek a szakmai háttere voltaképpen jelentéktelen, Hunyady Sándor eredeti novellájában dr. Fried Gusztáv mérnök és Gelb Lajos bőrkereskedő – lakótársak egyazon házában – valami ostobaságon kapnak össze; csaknem párbajig jut a dolog, de végül kibékülnek, sőt: összeemelegedik a két család. – Ehhez képest az 1935-ös vígjátékváltozat, majd Vadnay László forgatókönyve közbeiktatásával – eltörlődik az alaptörténet egy egészen más irányba. Két – legfeljebb a neve szerint zsidó – polgárember patvarkodásából Virág úr (Kabos Gyula) kisszerű kálváriája lesz. Hozzátevé, hogy Virág Andornak egyáltalán nincs igaza. Ő, családos ember létére, hivatali kolléganője, Gizike (Gombaszögi Ella, Kabos gyakori partnere) iránti leplezkedő és viszonzatlan vonzalma miatt tereli át saját feszültségét a sikeres, fiatal, gazdag, munkájában léha, széltebenhosszában mindenkinek – így Gizikének is – udvarolgotó Milkó Palihoz (Ráday Imre) fűződő kapcsolatára. Emiatt csattan el Virág úr képén a cvikkerét lesodró pofon, s ettől kezdve gyöttri lelkiismeretfurdalás Palit is, Virágot is, teremődnek meg a feltételek az ügy sajátos rendezéséhez Pali és Virág leánya, Baba (Perczel Zita) önzetlen, mert egymás voltaképpeni kilétét figyelmen kívül hagyó szerelme révén. – Talán a film körül gyülemlő indulatok vezettek odáig, hogy a *Lovagias ügy* a Magyar Filmkurír szerint kudarc, a Pesti Napló viszont ezt a következtetést vonja le: „Igen, ez az az út, amelyen haladnia kell a magyar filmgyártásnak (,) és amely mintául kell, hogy szolgáljon a magyar filmrendezőknek.”<sup>411</sup>

*A falu rossza* Markstein György produkciójában egész más irányból készülődött 1937 tavaszán: György István rendezte volna, és Jávor, Kiss Ferenc, Rózsahegyi, Lázár Mária, Somogyi Erzsi játéklehetőségéről esett szó.<sup>412</sup> – Kinematográfiánk népszínműves – „népi” – vonulata folytatódott volna általa, némafilmes hagyományok továbbvitelével. Pásztor Béla filmje – túlzással – mint egészen „primitív kép” kap besorolást Kispéter Miklóstól.<sup>413</sup> „Magyar film, a magyar film tehertételével – írja Somfay Margit a *Családi pótlékról*, s hogy

ezen mit kell értenünk, bővebben fejti ki a *Tökaji rapszódia* kapcsán: „Boldogan írának a magyar filmekről jót, sőt jobbat, mint a jó külföldiekről. De, sajnos, minden jóakarát szertefoszlik, mikor a pergő film előtt ülünk. Ötlettelen, sótalan, elcsepelt, unalmas mesék peregnek a filmvászonon. Mesék, amelyekkel a legzseniálisabb rendező sem tudna mit kezdeni. Ugyan a legzseniálisabb rendezők nem magyar filmeket rendeznek, hanem valahol Amerikában, Londonban dolgoznak.”<sup>414</sup> Dr. Erdélyi István filmforgalmazó – már érintett – áttekintésében mostani kategóriánkból a *Havi 200 fix*, a *Dunaparti randevú* szerepel a bevételi csúcson vagy annak közelében, saját műfajuk szerint pedig a *Lovagias ügy*, a *Rádbízom a feleségem*. Van adatkunk *A csúnya lány* bemutatójának gazdasági sikeréről is.<sup>415</sup>

(Folytatjuk)

### Jegyzetek

- 374 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1937. ápr., 249. old. LI évf.  
 375 Móricz Zsigmond a Móricz-film bécsi bemutatóján. Pesti Napló, 1937. jan. 26., 14. old. 88. évf. 20. szám.  
 376 Komor András: Egy mozijáró naplójából. A Tükör, 1937. dec., 921. old. V. évf.  
 377 Csupán a forgatókönyv állott rendelkezésre a Magyar Filmintézet könyvtárában.  
 378 Szabó Zoltán: Népek és filmek. I. h., 436. old.  
 379 Herczeg Ferenc: A dolovai nábob leánya. Színmű öt felvonásban. Singer és Wolfner, Budapest 1902. 11. old.  
 380 Uo., 24–25. old.  
 381 Uo., 13. old.  
 382 Reggeli levél. A Reggel, 1933. nov. 27., 13. old. XIX. évf. 48. szám, Magyar Kultúra, 1933. II., 484. old. 20. évf.  
 383 Komor András: Jó filmek – rossz filmek. A Tükör, 1934. jan., 72. old. II. évf. 1. szám.  
 384 Az új földesúr hatalmas sikere. A Mai Nap, 1935. dec. 24., 7. old. XII. évf. 292. szám, (f. i.) [= Fazekas Imre]: Az új földesúr. Pesti Napló, 1935. dec. 22., 22. old. 86. évf. 292. szám, Jókai Mór: Az új földesúr. Magyar Helikon, Budapest 1968. 338. old., A Görgey-kérdésről s az Új szellemi Frontról ad összefoglalást Kőháti Zsolt: Sárközi György. Akadémiai Kiadó, Budapest 1971. 110–151. old., Zilahy Lajos: Két fogoly. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1981. 59. old.  
 385 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1936. febr., 147. old. L. évf. Kispéter-Krampl Miklós: Az elmúlt évad filmszemléje. Magyar Szemle, 1937. XI. évf. 118. szám, 180–181. old., (n. a.) [= Németh Andor]: Szép

- Szó, 1936. márc., 79. old. I. évf. 1. szám, Komor András: Egy mozijáró naplójából. A Tükör, 1936. febr., 139. old. IV. évf., (Sz-n.) [Szabó Zoltán]: Korok és filmek. A Napkelet, 1936., 130. old. 14. évf., Eszter Ákos: Filmszemle. Magyar Kultúra, 1937. jan. 5., 27. old. XXIV. évf. 1. szám, Újabb fordulat Az új földesúr mókusperében. Magyar Filmkurír, 1936. febr. 4., 19. old. X. évf. 5. szám.
- 386 (f. i.) [Fazekas Imre]: Ida regénye. Pesti Napló, 1934. márc. 24., 8. old. XXV. évf. 67. szám.
- 388 Somfay Margit: Film. Élet, 1837. febr. 7., 164. old. XXVIII. évf. 6. szám, Takarékoskodjunk?! Elsűjja egy filmproducer. Pesti Mozi, 1937. jan. 30., 3. old. VI. (XI.) évf. 1–2. szám.
- 389 Magyar Kultúra, 1936. II., 154. old. 23. évf., Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1937. dec., 757–758. old. LI. évf.
- 390 Dénes Tibor: Az évad filmjei. Katolikus Szemle, 1934. aug., 510. old. XVI–II. évf.
- 391 Dr. Erdélyi István: Igazán sok a magyar film? A Film, 1937. szept., 1. old. IV. évf.
- 392 Magyarország évkönyve 1934. Szerk.: Béry László és dr. Kun Andor. Stádium Sajtóvállalat Rt. Budapest é. n. 300. old.
- 393 Magyarország évkönyve 1935. Szerk.: Béry László és dr. Kun Andor. Stádium Sajtóvállalat Rt. Budapest é. n. 281. old.
- 394 Magyarország évkönyve 1937. Szerk.: Béry László és dr. Kun Andor. Stádium Sajtóvállalat Rt. Budapest é. n. 317. old.
- 395 Új Idők Lexikona Harmadik Kötet. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt., Budapest 614. old.
- 396 Mindig az a perc... Válogatás Mihály István műveiből. I. m., 315. old.
- 397 A film forgatókönyve a Magyar Filmintézet Könyvtárában.
- 398 A *Rádbízen a feleségem* (sic!) szcenáriuma is ugyanott. – A mozidarab parodisztikus jellegét veszi észre a kortárs Dénes Tibor: „Napnál világosabb szatírja a vezérigazgatók »magyar« filmeknek.” Filmek. Katolikus Szemle, 1937. ápr., 249. old. LI. évf.
- 399 L. a Mozgóképezem Rt. – a forgalmazó – szórólapját a Magyar Filmintézetben.
- 400 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1935. febr., 120. old. XLIX. kötet. Pozitív méltatás még: (-zekas) [= Fazekas Imre]: Meseautó. Pesti Napló, 1934. dec. 16., 22. old. 85. évf. 284. szám, Magyar Kultúra, 1935. I., 40. old. 22. évf., Somfay Margit: Film. Élet, 1934. dec. 23., 894. old. XXV. évf. 51. szám.
- 401 Dénes Tibor: Filmek. Katolikus Szemle, 1936. jan., 85. old. L. évf.
- 402 Uő.: Filmek. Uo., 1936. márc., 215. old. L. évf.
- 403 Magyar Kultúra, 1936. II., 154. old. 23. évf., Somló Imre riportja: A Film, 1936. okt., 9. old. III. évf.
- 404 Új magyar filmvigjáték. A Mai Nap, 1937. márc. 17., 17. old. XIV. évf. 61. szám
- 405 Somló Imre riportja: A Film, 1936. jún–júl., 15–16. old. III. évf. Magamon keresztül értem meg a mai fiatalság minden problémáját – mondja Ráthonyi Ákos (,) a „Tisztelet a kivételnek” rendezője. Pesti Mozi, 1936.

- dec. 25., 5. old. V. (X.) évf. 21. szám. Dénes Tibor mindamellet rosszul sikerült panelműnek tekinti: *Filmek. Katolikus Szemle*, 1937. febr., 116. old. I. évf.
- 406 Egy pofon és még egy pofon – Balla Lici „afférje” Kabos Gyulával egy magyar film felvételei közben. *Magyar Filmkurír*, 1936. szept. 30., 180. old. X. évf. 38–39. szám.
- 407 „Ez az első magyar film, amely eredeti szüzséből készült” – írja róla a Pesti Mozi, 1936. dec. 5., 12. old. V. (X.) évf. 20. szám. Eszter Ákos: *Filmszemle. Magyar Kultúra*, 1937. jan. 5., 27. old. XXIV. évf. I. szám.
- 408 (-s) [Fazekas Imre] írása: Magyarország, 1935. ápr. 12., 11. old. XLII. évf. 84. szám, Dénes Tibor: *Filmek. Katolikus Szemle*, 1935. máj., 315. old. XLIX. kötet, A Film, 1935. márc., 7. old. II. évf. 3–4. szám, uo., 1935 ápr., 13. old. II. évf.
- 409 A Film, 1937. júl–aug., 20. old. IV. évf.
- 410 A nagykanizsai ifjúság és a „Lovagias ügy”. A Mai Nap, 1937. ápr. 10., 7. old. XIV. évf. 80. szám. – A Vígszínház 1935-ös előadásán Kabos Gyula és Gombaszögi Ella ugyanazokat a szerepeket játszották, mint utóbb a mozivásznon. Palit (Salgó családnéven) Ráday Imre alakította. Baba szerepében Muráti Lili lépett föl (a filmváltozatban Perczel Zita kapta ezt a feladatot). Karinthy Frigyesnek a Színházi Élet 1935, 20. számában Emberies ügy címmel közölt paródiája azt sugallja, hogy a színházi előadás nem adott tápot fajvédő indulatoknak, még ha netán „vegyesházasságból származott is” a darabbeli menyasszonyjelölt. Kötetben: Így írtok ti. Első kötet. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1973. 275. old.
- 411 Magyar Filmkurír, 1937. febr. 20., 5. old. XI. évf. 5–6. szám, F. I. [Fazekas Imre] kritikája a *Lovagias ügy*ről mint iránymutató „kamara-film”-ről: Pesti Napló, 1937. febr. 10., 15. old. 88. évf. 32. szám. – Hunyady Sándor címadó novelláját az alábbi kiadás alapján vizsgáltuk: Olasz vendéglő. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1956. 161–169. old. – Fried és Gelb kibékülésének sajátos mozzanata az egyik beszélgetésükben kifejeződő nézetazonosság: „én sem szeretem nagyon ezeket a beszélő filmeket” (169. old.).
- 412 A Film, 1937. máj.–jún., 8. old. IV. évf.
- 413 Kispéter Miklós: Filmélet az elmúlt évadban. *Magyar Szemle*, 1938. I. 354. old. XII. évf. 128. szám.
- 414 Somfay Margit: Film. Élet, 1937. dec. 12., 1292. old. XXVIII. évf. 50. szám, uó, uo.: 1937. dec. 26., 1321. old. XVIII. évf. 52. szám.
- 415 Dr. Erdélyi István: Igazán sok a magyar film? I.h. – *A csúnya lány* a „Royal Apolló” és a háromszáz személyes *Casino Filmszínház* pénteki két előadásán és az ezt követő két napon 20 580 pengőt csinált. A jegyek nagy része elővételben kelt el (,) és a további érdeklődés a legnagyobb siker jegyében napról-napra fokozódik.” A Film, 1935. okt., 12. old. II. évf.

## A táncz

### Adatok az első magyar film születéséhez

Az alábbi tanulmány, összefoglalva a tárgyhoz kapcsolódó eddigi fontosabb ismereteket, új adatokkal dokumentálja az első magyar film keletkezéstörténetét. Vélhetően, *A táncz* egyetlen vetíthető filmkockája sem maradt fenn. Rendelkezésre áll viszont az előadás nyomtatott anyaga, számos plakát és fénykép, a korabeli sajtótermékek kutatása során pedig jelentős mennyiségű, mostanáig ismeretlen adat került napfényre.

Az 1901. április 30-i bemutató előadás szövegét tartalmazó kiadvány<sup>1</sup> tartalmi összegzése részletesen felsorolja a vetített álló- és mozgófényképeket (a magyar felvételek esetében közli a táncosok nevét is), továbbá az elhangzott zeneműveket. A későbbi előadások, részben megváltozott képanyaga is dokumentálható a plakátok és nyomtatott tanulmányszövegek alapján<sup>2</sup>, rendelkezésre áll azonkívül egy 1902-es keltezésű fényképalbum<sup>3</sup>, amely nemcsak az akkor vetített állóképeket tartalmazza beragasztva, hanem a táncjelenetek filmezésekor rögzített pillanatsfelvételeket is. Utóbbiak közül jó néhányat, további felvételekkel együtt közreadott a korabeli sajtó. Mindezt a későbbiekben részletezzük.

*A táncz* műfaji meghatározása, az Ur. ki. címlapja szerint történeti tanulmány három szakaszban. Az első az ókortól a XV. századig, a második a XV-től a XVIII. végéig, a harmadik pedig a XVIII–XIX. század fordulójától az akkori mindennapokig mutatja a historikus és modern táncokat. Szerzője Pekár Gyula, akkoriban népszerű író, a későbbi kultúrpolitikus volt, aki a filmszakmával is kapcsolatban állt<sup>4</sup>.

Az előadást illusztráló mozgóképeken a kor híres, olykor legelismertebb színészei, valamint az Opera balettkarának tagjai<sup>5</sup> táncoltak, a betanító Smeraldi Cézár, az Operaház balettmestere és koreográfusa volt<sup>6</sup>. A zeneszámokat, amelyek hol az álló-, hol a mozgófényképek vetítését kísérték, Kern Aurél, ismert zeneszerző

és zenei író, a Budapesti Hírlap akkori vezető zenekritikusa állította össze. A zenei betéteket az Uránia Színház zenekara szólaltatta meg, Neszmélyi (Nezer) Izsó karnagy vezetésével a bemutatón<sup>7</sup>.

Jóllehet, *A táncz* születése idején, a mai fogalmaink szerinti filmművészetről még nem beszélhetünk, mégis figyelemre méltó az a tény, hogy az első magyar film létrejöttéhez több művészeti ág, így az irodalom, zene, tánc és színművészet jelenléte társult. Jelentős segítségnek bizonyult ezenkívül az Uránia Magyar Tudományos Egyesület munkájában szerepet vállaló tudósok érdeklődése is<sup>8</sup>. Nemeskürty megállapítása szerint „a magyar mozgókép tehát eljegyezte magát a tudománnyal, az irodalommal és a színpadi színművészetel. De még a zenével is”<sup>9</sup>.

Mindez természetesen nem véletlen, hanem az Uránia Magyar Tudományos Színház magyar filmtörténeti szerepének következménye. A színházat a berlini Uránia mintájára hozták létre, ismeretterjesztő előadások megtartására<sup>10</sup>. A színház érdeme, hogy az előadások menetébe iktatott filmvetítésekkel messze túlhaladta a mozgófényképhez társított megszokott korabeli „mutatványosbódé”-szerepkört. A repertoár áttekintése is mindenfajta szenzációkeltést mellőző, körültekintő igényességről tanúskodik.

Az Uránia Színházat 1899. november 4-én nyitották meg<sup>11</sup>, a *Küzdelem az éjszaki sarkért* című darabbal, amely eredetileg a berlini testvérintézmény műsorán szerepelt. Ebben a felolvasást vetített állóképek és színpadi jelenetek illusztrálták. A budapesti Uránia azonban nem elégedett meg importdarabok műsorra tűzésével, hanem kezdettől fogva önálló repertoár kialakítására törekedett. Ennek jegyében kértek föl neves személyiségeket, köztük Pekár Gyulát, darabok írására. Pekár első műve az Uránia számára a *Spanyolország* volt<sup>12</sup>. A fiatal író ebben friss úti élményeit örökítette meg. Az előadást a vetített állóképeken kívül két rövidfilmsorozat is illusztrálta. Az egyiken egy bikaviadal jelenetei peregtek le, a filmet Spanyolországból hozták<sup>13</sup>. A körülbelül tíz pernyi időtartamú, tizenegy *kinematogramból* álló mozgófénykép-sorozat<sup>14</sup> zárta az előadást. A másik rövidfilmsorozat négy spanyol táncot mutatott be, a darab első részének lezárásaként<sup>15</sup>.

Az első alkalom, amikor nyilvános filmvetítésre került sor az Urániában, több, mint egy hónappal megelőzte a *Spanyolország* bemutatóját. Edvi Illés Aladár, a vasgyártás történetét feldolgozó, *A vas* című kultúrtörténeti látványosságához Párizsból és Londonból hozattak mozgófényképeket<sup>16</sup>. Ezek egy héttel az 1900. január 12-i bemutatót<sup>17</sup> követően, 19-től kerültek vetítésre<sup>18</sup>. Ettől kezdve, a színház műsorán szereplő ismeretterjesztő tudományos, művészeti, útleíró, történeti és aktuális témájú előadások illusztrációjaként nélkülözhetlenné vált a mozgófénykép. Utóbbiaknál, így például a Párizsi Világkiállítás<sup>19</sup>, Ferenc József berlini látogatása vagy a búr háború bemutatásakor, mondhatni kvázi-filmhíradó szerepét töltötték be a közbeiktatott mozgófényképek, 1900-ban!

Pekár második darabja az Uránia számára *A XIX. század* volt<sup>20</sup>, majd ezt követte *A táncz*, amelyen feltehetőleg 1901 januárjától kezdve dolgozott<sup>21</sup>. Az eddigi irodalom nem említi, mégis nyilvánvaló, hogy az író fantáziáját a Párizsi Világkiállításon, a Táncok Palotájában látott balett előadások ihlették meg. Három balett szerepelt a műsoron. Az egyikben modern, korabeli francia, angol, olasz, spanyol (stb.) táncokat mutattak be, a másodikban különböző nemzetek népies táncait, a harmadik, történeti balettben pedig régi idők nevezetes táncai elevenedtek meg, az ókortól kezdve. Az utóbbi, koncepcióját tekintve, meglepő párhuzamokat mutat Pekáréval, *A táncz*ban, ami részben a kiválasztott táncok hasonlóságában, részben az egyes történelmi és tánc történeti korszakok megítélésében, ezeknek egymáshoz viszonyított arányiban, részben a zene alkalmazásában nyilvánul meg<sup>22</sup>.

*A táncz*nál merült föl először az az igény, hogy az Uránia az előadáshoz szükséges mozgófényképeket lehetőség szerint ne külföldről hozassa, hanem saját maga készítse el<sup>23</sup>. A forgatással Zitkovszky Bélát, az Uránia ezeremester fényképészét bízták meg, aki saját gyártmányú kamerájával rögzítette a táncprodukciókat<sup>24</sup>. Az első mozgófénykép, a *Jégkeringő* február 19-én készült<sup>25</sup>. Az eseményről így tudósít a Budapesti Hírlap: „A nevezetes próba a nagy korcsolyapályán ment végbe (...) A korcsolyapálya vezetősége ez alkalomra elkerítette a pályának egyik legalkalmasabb részét, a hol Szeibert bécsi kor-

csolyaművész és neje bravúros korcsolyaművészetüket és néhány táncot produkáltak. Az elkülönített területre persze azért egy-egy hívatlan is került, a kik most már mind meg vannak örökítve az Uránia mozgóképén. Örvendetes, hogy a gép, amellyel a fölvétel történt, szintén magyar gyártmány.”

A felvételek március 21-én folytatódtak<sup>26</sup>, az Uránia tetőteraszán külön erre a célra kialakított kis színpadon, Márkus Emília, Salome-táncával<sup>27</sup>. Április elejére a mozgófényképek jelentős része elkészült és április 2-án összpróbát tartottak<sup>28</sup>. Másnap délután azonban tűz ütött ki a színház laboratóriumában<sup>29</sup>, aminek következtében a filmek nagyrészt elpusztultak. A gépeket sikerült megmenteni, így a mozgófényképeket később újra felvehették. Az Uránia néhány nap múlva bezárt és csak április 30-án tartott újból előadást, ekkor került sor *A tánc* bemutatójára<sup>30</sup>.

Ami számunkra legfontosabb, hogy a tüzet túlélte kinematogramok kópiáit\* közzétette néhány korabeli hetilap ill. folyóirat, így ezek ma is láthatók. Listájuk a következő: 11 filmkockát mutat be a palotásból az Új Idők 1901. április 14-i száma, a 242–243. oldalakon, valamint az Uránia 1901. május 1-jei száma, a 122. oldalon. A palotást táncolták: Hauptmann Ilka és Amália, Kranner Rózsi – az első pár trikós alakja –, Reisz Rózsi, Szabadosné Paula, Hajdú Margit, Dietz Tessa és Csapó Paula, az Opera balerinái<sup>31</sup>. Egyaránt 7 kockát közölnek a „szatirikus” csárdásból (az Ur. ki.-ban „modern” csárdás) az Új Idők, Vasárnapi Újság és Uránia említett számai. A „szatirikus” csárdást az alábbi párok táncolták: Verdey Ferenc–Nikó Lina, Hegedűs Gyula–Bosnyákné, Szerémy Zoltán–Berzétey Ilona, a háttérben Radics Béla bandája „húzta a talpalávalót”<sup>32</sup>. 7-7 kockát mutatnak be Balogh Szidi, az Opera prima balerinája ógörög táncából a Vasárnapi Újság és Uránia említett számai. A kép háttérében Nirschy Emília játszott pánsípon, a jelenethez a Seikilos – bordal társult zenekíséretként<sup>33</sup>. Végül hat filmkockát tesz közzé a nagy mazurból az Új Idők említett száma, táncolták az Opera balettkarának tagjai<sup>34</sup>. A felsorolt mozgó-

\* Helyesen: *fotogramjait*, hiszen itt *filmkockákról* van szó. (A szerk. megjegyzése.)

fénykép-felvételeket, amelyek a március 22–április 3. közötti időszakban készültek, később újra rögzítették és utóbbiakat mutatták be április 30-án. A februári jégkeringő, egy hírlapi tudósítás szerint túlélte a katasztrófát, és vetítésre került<sup>35</sup>.

A laboratórium helyreállítása után a felvételeket április 11-én folytatták az Uránia tetőteraszán<sup>36</sup> és az április 30-i bemutató, ill. a 29-i főpróba illusztrálására összesen 24 mozgófénykép állt rendelkezésre<sup>37</sup>. Három tervezett mozgókép: Blaháné csárdása, Pálmay Ilka toborzója és Fedák Sári facipős japán tánca nem készült el, így ezek *A táncz* bemutatóján nem<sup>38</sup>, a későbbi előadásokon viszont már helyet kaptak<sup>39</sup>. A fennmaradt plakátok, valamint a sajtó későbbi híradásai szerint az előadásokhoz folyamatosan újabb és újabb felvételek készültek (illetve néhány külföldi is érkezett), a régiék közül pedig egy-egy kimaradt<sup>40</sup>.

Sem a bemutató mozgóképei, sem a későbbiek nem maradtak fenn. Az áprilisi tüzeset után felvett táncjelenetekről azonban pillanatképek is készültek, és ezek közül néhányat ugyancsak közreadott a korabeli sajtó<sup>41</sup>. Listájuk a következő<sup>42</sup>: három különböző kép a tarantelláról (kettő a Vasárnapi Újság 1901. április 28-i számában, a 278–281. oldalakon, a harmadik Az Athenaeum Nagy Képes Naptára 1903. évi kiadványában, a 110. oldalon), két különböző kép a palotásról a Vasárnapi Újság 1901. április 28-i számában (f. i.: ápr. 11.)<sup>43</sup>, egy-egy kép a pavane-ról és a körmagyarról (f. i.: mindkettőnél április 11.)<sup>44</sup>, egy kép a gavotte-ról (f. i.: április 17.)<sup>45</sup>, egy-egy kép a passepied-ről és az allemande-ről (f. i.: mindkettőnél április 20.)<sup>46</sup> és egy kép a „szatirikus” csárdásról (f. i.: április 25.)<sup>47</sup>, valamint utóbb felsorolt pillanatképvétel a Vasárnapi Újság 1901. április 28-i számában.

Az említett, 1902-es keltezésű fényképalbum 152 különféle műtárgyról és személyekről készült fényképet, 35, az áprilisban ill. utána filmre vett táncjelenetek forgatása közben rögzített pillanatképvételt, a külföldről beszerzett japán tánc egy filmkockájáról készült fényképet, valamint az előadás nyomtatott füzetéből kivágott szövegrészeket tartalmaz, tehát a kinematogramok kópiái kivételé-

vel az előadások csaknem teljes vetített képanyagát<sup>48</sup>. A táncjelene-  
tekről készített pillanatfelvételek listája a következő, az album sze-  
rinti sorrendben<sup>49</sup>: egy kép Balogh Szidi és Nirschy Irén ógörög  
táncáról (f. i.: április 11.)<sup>50</sup>, két kép Márkus Emília Salome-táncáról,  
két kép a pavane-ról (az első a Vasárnapi Újság 1901. április 28-i  
számában közölttel, f. i.: lásd előbb), egy kép a gaillarde-ról (f. i.:  
április 17.)<sup>51</sup>, egy kép Schmidek Gizella cachucha-táncáról (f. i.: áp-  
rilis 11.)<sup>52</sup>, egy kép az allemande-ről (azonos az említett Vasárnapi  
Újság-bélivel, f. i.: lásd előbb), öt kép a tarantelláról, (azonos Az  
Athenaeum Nagy Képes Naptárában közzétettel, a második és az  
ötödik azonos a Vasárnapi Újság-béliekkel), két kép a courante-ról  
(f. i.: április 17.)<sup>53</sup>, egy kép a passepied-ről (de nem azonos, f. i.: lásd  
előbb), egy kép a gavotte-ról (azonos a Vasárnapi Újság-bélivel, f. i.:  
lásd előbb), egy kép a menuetről, egy kép a mazurról (f. i.: április  
11.)<sup>54</sup>, három kép Fedák Sári facipős japán táncáról (f. i.: lásd előbb),  
egy kép a palotásról (azonos az egyik Vasárnapi Újság-bélivel, f. i.:  
lásd előbb), egy kép a körmagyarról (de nem azonos, f. i.: lásd  
előbb)<sup>55</sup>, három kép a verbunkosról<sup>56</sup>, két kép a „szatirikus” csárdás-  
ról (de nem azonos, f. i.: lásd előbb), egy kép az „igazi” csárdásról (f.  
i.: valószínűleg április 26–28. között)<sup>57</sup>, végül négy kép Blaha Lujza  
és Kiss Mihály csárdásjelenetéről<sup>58</sup> (f. i.: lásd előbb).

Valamennyi felsorolt felvétel az Uránia tetőteraszán készült. Öt-  
fajta színpadi háttér-díszletnél dolgoztak, a felvételek egy részénél a  
háttér fehér. A díszletek, legelső előfordulásuk sorrendjében az aláb-  
biak voltak:

- a) Fás-bokros ligetrészet
- b) Két óriási keleti szőnyeg (a háttérben levő sötét, az előtérben a  
földre fektetett világos), csak a Salome-táncnál alkalmazták.
- c) Reneszánsz palotabelső, csak a pavane-nál.
- d) Elképzelt régi magyar tábor sátorral, a háttérben további sátrak,  
zászlók, liget.

A tüzet túlélte és a felsorolt újságokban közzétett kópiák háttéréül  
is ugyanezek a díszletek szolgáltak. Némelyik kép érdekessége, hogy

a szélén a környék házai és háztetői is láthatók. Más esetekben ezeket elfedték.

A film hosszára vonatkozóan, az irodalomban több helyütt fellelhető találgatások mellett az eddigi egyetlen kézzelfogható adat a korabeli napisajtóból származik. Eszerint az egyes mozgófényképek hossza körülbelül húsz méteres volt<sup>59</sup>. A teljes produkció előadási ideje mintegy két órát vett igénybe<sup>60</sup>.

*A táncz* a bemutatót követően mintegy másfélszáz előadást ért meg az Urániában, és még a tízes évek elején is műsoron szerepelt. Emellett számtalan vidéki előadásról van tudomásunk<sup>61</sup>, és több országba eljutottak a magyar mozgófényképek, így van némi remény arra is, hogy valamelyik külföldi archívum mélyéről egyszer előkerülnek a kópiák<sup>62</sup>.

### Jegyzetek

- 1 Az Uránia Magyar Tudományos Színház kiadvány, a továbbiakban: Ur. ki. Egy-egy példánya a Magyar Táncarchívumban, a Szabó Ervin Könyvtár Budapest-gyűjteményében, valamint az Országos Széchényi Könyvtárban található.
- 2 OSZK, Plakáttár és Színháztörténeti Tár. Az OSZK-ban levő három tanulmányszövegből kettő későbbi előadásokhoz készült.
- 3 OSZK, Színháztörténeti Tár, 407.534. Felírata szerint Molnár Viktor miniszteri tanácsosnak, az Uránia Magyar Tudományos Színház létrehozójának készült tiszteletpéldány.
- 4 A Vasárnapi Újság 1901. február 10-i számában megjelent, fényképekkel illusztrált életrajz, valamint Révai Nagy Lexikonának adatai szerint Pekár Gyula 1867-ben született. Tanulmányait Budapesten, Bostonban, később Párizsban folytatta. Jogi doktorátust szerzett, majd írói pályára lépett. Tagja volt a Kisfaludy- és a Petőfi Társaságnak, utóbbinak 1920-ban elnöke lett. 1911-ben a Tudományos Akadémia levelező tagjává választották. 1901-ben országgyűlési mandátumot szerzett és 1937-ben bekövetkezett haláláig aktíván részt vállalt a politikai életben. 1921-ben a Filmtanács tagja lett. Íróként elsősorban a szórakoztató műfaj képviselőjeként vált ismertté. Igényes és magával ragadó stílusát egyfajta könnyed elegancia jellemezte, ami Karinthynek is célpontja lett. Az *Így írtok ti* prózai részében *A bőr* címmel parodizálja Pekár Uránia-béli stílusát. A három „felvonásos” számom momentuma emlékeztet *A táncz* tanulmányszövegére, azonkívül helyenként más Uránia-produkciókra, így például *A vasra* is rá lehet ismerni (*A vasról* később még részletesen lesz szó). Az Uránia felolvasói sem kerülhették el Karinthy szatírját.

- 5 Pekár visszaemlékezései szerint 36 balerinát kértek az Operaház intendá-  
sától, Keglevich gróftól a felvételek számára. (Lányi–Radó–Held: *A 25 éves*  
*mozi*, Budapest, 1920.)
- 6 Budapesti Hírlap, 1901. március 17., valamint az előadások fennmaradt  
plakátjai.
- 7 Lásd az Ur. ki. tartalmi összegzését és a későbbi plakátokat.
- 8 Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő*. Magvető, Budapest, 1983. 36. o.
- 9 U. o.
- 10 Uránia [folyóirat], 1904. január; a cikk részletezi a különbségeket a berlini  
és a budapesti Uránia működése között, pozitívumok tekintetében lénye-  
gében az utóbbi felé billentve a mérleg egyensúlyát.  
A budapesti Uránia „korszerűségét” berlini elődjéhez képest – amely töb-  
bek között a filmvetítés alkalmazásában nyilvánult meg – Magyar Bálint is  
hangsúlyozza filmtörténeti könyvében (*A magyar némafilm története*,  
1896–1918. Filmtudományi Intézet 1966.)
- 11 Az Uránia megnyitásának körülményeiről, struktúrájáról és a kezdetek  
repertoárjáról áttekintés olvasható a Vasárnapi Újság 1899. november 26-  
i számában, a 802–803. oldalon. Az Uránia a Rákóczi (akkor Kerepesi) út  
21. számú épületben kapott helyet. A palotát Schmall Henrik tervezte a  
múlt század végén, későeklektikus, velencei-mór stílusban. Az eredeti, im-  
pozáns színházteremről fényképeket közöl Az Athenaeum Nagy Képes  
Naptára az 1909. évre, a 69. oldalon. 1916-ban a színháztermet mozivá  
építették át és Uránia Filmszínház néven működik ma is. Az ismeretter-  
jesztő előadások a húszas évektől kezdve szűntek meg.
- 12 Bemutatójára 1900. február 22-én került sor.  
Az előadás nyomtatott anyaga a Szabó Ervin Könyvtár Budapest-gyűjte-  
ményében található.
- 13 Budapesti Hírlap, 1900. február 9.
- 14 Lásd az előadás plakátjait.  
*A kinematogram* kifejezést a századfordulón alkották meg, rövid filmrészle-  
tek jelölésére, mára elavult.
- 15 Lásd az előadás nyomtatott anyagát, valamint a Budapesti Hírlap, 1900.  
február 14-i számát.
- 16 Budapesti Hírlap, 1900. január 16.
- 17 Budapesti Hírlap, 1900. január 13.
- 18 Budapesti Hírlap, 1900. január 19. Lásd még az előadás plakátjait.
- 19 A viláγκiállítás mozgófényképeiről és megszerzésük érdekes körülménye-  
iről részletesen ír a Budapesti Hírlap 1900. augusztus 15-i és 17-i száma.
- 20 Bemutatójára 1900. december 3-án került sor.
- 21 Budapesti Hírlap, 1901. január 22.
- 22 A látványosságról „A tánc a Párisi Kiállításon” címmel beszámoló olvas-  
ható a Vasárnapi Újság 1900. szeptember 9-i számában, az 594. oldalon.  
Habár a cikk névtelenül jelent meg, alapos a gyanú, hogy maga Pekár írta.  
Összevetve ugyanis a későbbi Pekár-tanulmány szövegét a beszámolóéval,  
feltűnő az azonos gondolatok, sőt kifejezések gyakorisága. Mindamellet  
a Vasárnapi Újság 1901. február 10-i számában megjelent Pekár-életrajz

- adata szerint az író már évekkel korábban többé-kevésbé rendszeresen publikált a lapban.
- 23 *A tánczot* azóta is az első magyar filmként ünnepli a magyar filmtörténetírás, hasonlóképp, mint az 1901-es sajtó. A teljességhez azonban hozzátartozik az a tény, hogy az *Uránia*, 1900 tavaszán színre került, *A magyar firdők* című látványosságában helyet kapott a háborgó Balaton mozgófényképe is (Budapesti Hírlap, 1900. május 23.). Készítőjéről nincs adat.
- 24 Az újdonságnak számító gépekről, berendezésekről több korabeli sajtóbeszámoló olvasható, így a Vasárnapi Újság 1901. április 14-i és 28-i, az Új Idők 1901. április 14-i, valamint az *Uránia* 1901. május 1-jei számában. Későbbi állapotot dokumentál az *Uránia* technikai apparátusáról a Színház és Élet 1905. június 4-i cikke, amely fényképet is közöl a műteremről, valamint fotóportrét Zitovszkyról.
- 25 Budapesti Hírlap, 1901. február 21.
- 26 Budapesti Hírlap, 1901. március 22.
- 27 A cikk híradása szerint Márkus ezt kétszer járta el, nyilván a felvételek sikere érdekében.
- 28 Budapesti Hírlap, 1901. április 3.
- 29 A tífzet a vizsgálat szerint egy túlhevült izzó okozta, lásd Budapesti Hírlap, 1901. április 4. és 5.
- 30 A felolvasó a bemutatón a szokásnak megfelelően, maga az író volt (Vasárnapi Újság, 1901. május 5.), csakúgy, mint a jubileumi 25., 50., 75. és 100. előadásokon (OSZK, Plakáttár és Színháztörténeti Tár).
- 31 Vasárnapi Újság, 1901. április 14.
- 32 Vasárnapi Újság, u. o.
- 33 Vasárnapi Újság, u. o.
- 34 A Vasárnapi Újságban közzétett kinematogram-maradványokat később újra közölte Castiglione Henrik a Képes Mozivilág 1919. évi 7. számában, a 27. oldalon, egyes szövegrészeket is átvéve az 1901-es cikkből.
- 35 Magyarország, 1901. május 1.
- 36 Budapesti Hírlap, 1901. április 12.
- 37 Budapesti Hírlap, 1901. április 30., ez megállapítható az Ur. ki.-ből is. A huszonnégy rövidfilmből tizenhetet készített az *Uránia*, hetet pedig – a ländler, kánkán, Loie Fuller tánca, a japán és jávai táncok, a négertánc, valamint a *Torero y Malaguena* mozgóképeit, részben már korábban – külföldről hozták.
- 38 Budapesti Hírlap, 1901. április 30., az említett három emiatt nem került bele az Ur. ki.-ba sem.
- 39 Fedák facipós japán táncát eredetileg még az előző évben, Párizsban filmre vették (Magyar Bálint i. m., 80.), a kópiák feltehetően megsemmisültek a tűzeset során. A jelenetet 1901. május 16-n forgatták le újra, ezúttal az *Uránia* tetőteraszán. A kinematogram-sorozat időtartama valószínűleg minden eddigi magyar filmnél hosszabb, kerek három perc volt. (Budapesti Hírlap, 1901. május 17.)
- Blaháné magyar táncát május 18-án rögzítették filmre ugyanott. A sajtóban szenzációként hírül adott szereplésen Blaháné Kiss Mihállyal járja el

- a *Piros bugyelláris* című színmű csárdásjelenetét. (Budapesti Hírlap, 1901. május 19.).
- Mindkét újdonságot *A táncz* huszonötödik, jubileumi előadásán, május 25-én mutatták be a nézőközönségnek (Budapesti Hírlap, 1901. május 25. és 26.).
- 40 Még 1906-ban is forgattak újabb rövidfilmeket (Budapesti Hírlap, 1906. aug. 9.). Az 1911. június 5-i, 132. előadást a fennmaradt színlap tanúsága szerint harminc mozgófénykép illusztrálta. Újak voltak a bemutató filmjeihez képest az egyiptomi tánc, a keleti tűztánc, a Pas de deux, a Valse excentrique, Saharita japán tánca, magyar szóló, a verbunkos és Blaháné-Kiss Mihály kettősének mozgóképei, a régiek közül kimaradtak a jávai tánc, valamint az „igazi” csárdás rövidfilmjei. Fedák említett japán tánca sem volt látható. A vetített állóképek száma kevesebb volt az Ur. ki.-ban feltüntetettétnél.
- 41 Nem tartom kizártnak, hogy ezek azonosak lehetnek (legalábbis részben) azokkal a pillanatfelvételekkel, amelyek a mozgófényképeket közvetlenül megelőzték a bemutáson (Magyarország, 1901. május 1.).
- 42 A táncosok nevét megadja az Ur. ki., zárójelben a felvétel időpontját (f. i.) közlöm, ahol ezt sikerült megállapítani.
- 43 Budapesti Hírlap, 1901. április 12.
- 44 Budapesti Hírlap, u. o.
- 45 Budapesti Hírlap, 1901. április 18.
- 46 Budapesti Hírlap, 1901. április 21. A passepied-fotót Nemeskürty István újraközli *A magyar filmművészet képekgyűjteményében* (Helikon, Bp., 1985.).
- 47 Budapesti Hírlap, 1901. április 26. A kép érdekessége, hogy a bal szélén Pekár Gyula is látható. A háttérben Radics zenekara. A felvételt újraközli a Film, Színház, Muzsika 1964. évi 34. száma, a 24. oldalon, csak fordítva.
- 48 Mintegy kétszáz állóképet vetítettek, ami kiderül a bemutató kritikájából (Budapesti Hírlap, 1901. május 1.), valamint az előadások fennmaradt plakátjaiból (OSZK, Plakáttár és Színháztörténeti Tár).
- 49 A fotók részben azonosak a fent felsoroltakkal, ezt, valamint a felvétel időpontját zárójelben jelzem. Csakúgy, mint az előbb, ezeknél sem zárható ki a részbeni azonosság a mozgófényképeket megelőző pillanatfelvételekkel.
- 50 Budapesti Hírlap, 1901. április 12.
- 51 Budapesti Hírlap, 1901. április 18.
- 52 Budapesti Hírlap, 1901. április 12.
- 53 Budapesti Hírlap, 1901. április 18.
- 54 Budapesti Hírlap, 1901. április 12.
- 55 A kép hat oldallal később, kisebb méretben, de élesebb változatban (valószínűleg tévedésből) újból beragasztásra került, a fényképalbum így, ezzel együtt harmincöt, forgatás közben készült pillanatfelvételt tartalmaz.
- 56 Az első verbunkos-felvételén, a szereplőkön kívül Kiss Mihály is látható, frakkban, cilinderrel. Így valószínű, hogy ő maga a jelenet rendezője, amely egyik népszínművének verbunkos-betéte lehetett.
- 57 Budapesti Hírlap, 1901. április 26. és 30. A csárdás-fotókon Radics és két muzsikustársa is látható.

- 58 Blaháné, Kiss Mihállyal a *Piros bugyelláris* című népszínmű csárdásjelene-tét járta el, amihez Lányi Géza játszotta a kíséretet cimbalmon (Budapesti Hírlap, 1901. május 19.). A népszínmű írója Csepreghy Ferenc volt, zené-jét Erkel Gyula szerezte. A mozgófénykép-felvétel jelentőségét hangsú-lyozva mondjuk el, hogy *A piros bugyelláris* sorsa szinte egybeforrt Blaháné személyes karrierjével, a századforduló embere számára a cím és a név csaknem ugyanazt jelentette (lásd erről a sajtóságos kapcsolatról Batta András: *Álom, álom, édes álom* című könyvét, Bp., 1992.). A képek háttéré-ben jól látható Lányi, amint egy hordóra fektetett cimbalmon játszik. Itt kell megemlítenünk azt is, hogy a nemzet csalogánya egyáltalán nem volt elégedett a felvételek minőségével (lásd visszaemlékezéseit az említett, *A 25 éves mozi* című kiadványban). Másfél évtized telt el, amíg újból kamera elé állt, hogy *A nagymama* című film címszerepét alakítsa 1916-ban.
- 59 Budapesti Hírlap, 1901. május 12.
- 60 Budapesti Hírlap, 1901. május 1.
- 61 OSZK, Plakáttár; azonkívül lásd a Vasárnapi Újság, 1901. július 28-i cik-két.
- 62 Az első külföldi megrendelés 1901 májusában érkezett meg a magyar tán-cokat bemutató kinematogramokért, a párizsi Urániából (Budapesti Hír-lap, 1901. május 16.). Korabeli sajtóhíradás (Budapesti Hírlap, 1901. má-jus 15.) szerint harmincezer képes levelezőlapon bocsátotta ki az Uránia színház, *A tánc* legszebb jeleneteit, így ezek egy részének felkutatására is van esély.

## A film lélektana

(Folytatás)

### Filmíró és dramaturg

Aki türelemmel és behatóan foglalkozott a film lélektanával el fogja ismerni annak jogosságát, hogy a filmírót és dramaturgot harmadiknak helyeztük el a tárgyalás sorrendjében. Ugyanis a filmszínésszel és filmrendezővel kapcsolatban már eddig lefektetett elvek szinte magától értetődővé teszik a film követelményét az íróval és dramaturggal szemben. Ezért a legkevesebb megvilágításra szorul.

Azonkívül a kérdés magától kétrésze oszlik. 1) A filmre, 2) Az íróra és dramaturgiára. Az írásművészetét és a dramaturgiát külön erre a célra rendelt írásművek tisztázzák. Azt pedig már e munkánk elején elmondtuk, hogy más könyvekben is feltalálható ismeretekre nem terjeszkehdhetünk ki.

Nincs más elmondani valónk, mint egybefoglalni a kérdés filmmel kapcsolatos részét.

Az író, ha mondanivalóját filmen akarja közölni, jó, ha a filmszerűség szem előtt tartja. Még jobb, ha témájában ez a filmszerűség már a priori jelentkezik és akkor elképzelése is ebben az irányban működik.

Hogyan jelentkezik a filmszerűség az író munkájában?

Felsorolásukat ne vegyük mind merev szabálynak, dogmának, hanem ajánlatos és kialakult praktikumoknak.

A téma magja legyen olyan, hogy a tömeg minden rétegét a mindenkori esetenként kialakuló tömegpszichét érdekelhesse. Tékintettel kell lenni a „ma” követelményeire. Ez persze nem azt jelenti, hogy történelmi filmet nem lehet gyártani. De vannak hullámok, amikor például a közönség nem kíváncsi a „kosztümös” filmekre. Vagy nem kíván romantikát. Vagy nem akar sírni, csak nevetni. Máskor meg épp ellenkezően ilyen kívánságai vannak. Vagyis az írónak meg kell éreznie, hogy „mi van a levegőben”. A közönséggel állandó kontaktusban kell lennie, folyton a pulzusán kell a kezét tartania. Ezt értjük a „ma” követelménye alatt.

Legkönnyebb elcsípnie ezt a hangulatot, ha *modern, a mából fakadó témát választ*, melyben a legtöbb réteg érintve van s így érdeklődése biztosított.

De nemcsak a hazai közönséget kell szem előtt tartania, hanem a kül-

földit is. A téma magja tehát „nemzetközi” legyen. Vagy ellenkezőleg annyira „speciális”, hogy érdekessége megfogja nézőjét – mindkét esetben.

Ezek a film üzleti részének szükségszerűségéből folynak. Egy pillanatra ki kell térnem valamire.

Nem mondom, hogy a művészre nem elkeserítő az a gondolat: Hát én most már mindig a közönség kívánságait lessem? – A büszkébb termézetek ezt így mondanák: Csak nem fogok a tömeg alacsony ízléséhez lealjasodni és annak hódolni?

Nem józan gondolat, amely dühből és elkeseredésből táplálkozik. A tényekkel számolni kell, hogy a kecske is jól lakják és a káposzta is megmaradjon. A művésznek meg kell oldania ezt a feladatot, hogy ne adja áruba művészi hitvallását, de találja meg a módot is, hogyan tudja terjeszteni, propagálni. Elvégre a csecsemő kezébe sem nyomhat csörgő helyett lexikont. De az elemi tanítást fel lehet fejleszteni az egyetemig. Mindent kellő adaggal és csomagolással.

Technikai részről jó, ha a téma egyszerű, koncentrált, erős vázú, egy vonalú, egyenes vezérfonalú és kevés szereplőt kíván. Ágas-bogas, szövevényes szálú, sok szereplőjű, korokat átölelő téma már áttekinthetetlen anyagánál fogva sem tarthat számot sikerre, kidolgozásában pedig a rendezőt lehetetlen feladat elé állítja. Ugyanúgy a téma magjának határozatlan és bizonytalan volta szinte figyelmeztetés, hogy ne dolgozzuk fel, mert biztos bukás lesz belőle.

A siker elérésére legcélravezetőbb az eredetileg filmre gondolt szüzsé. Tehát nem a színdarab és nem a regény.

Ha az alkalmas témát megtaláltuk és feldolgozásához kezdünk, nagyon ügyelnünk kell egy olyan jelenségre, amely szintén a film pszichéjéhez tartozik.

Egy közismert másik jelenség azonnal megvilágítja, miről van szó: az uccán történik valami. Hogy mi történt, hogyan történt? – száz szemtanú, százféléképen mondja el.

A filmnél ugyanaz a jelenség ismétlődik. A tömegpsziche megismerése a rendező állandó tanulmány tárgya. Ezért mindig meg kérek néhány embert a közönség közül, hogy mondja el, mi a véleménye egyik-másik filmről és mit látott benne. Számtalan esetben tapasztaltam, hogy mindenki mást mondott róla – és ami a legkülönösebb, olyan dolgokat, részleteket mesélt el a filmből, amelyek *egyáltalán nem voltak benne*. Lehet, hogy én nem figyeltem oda – gondoltam – és ellenőriztem magam, hogy nem tévedek-e.

Eredménye az volt, hogy felismertem a „lelki kiegészítő színek törvényét”.

A néző fantáziája a film tényleges színeit kiegészíti a saját ízlése és vágyai irányában. Mint mikor valaki a piros szín erős fixírozása után

zöldet lát. Sokszor pedig nem látja meg az eredeti színt, ami „színvak-ságra” mutat. A psziche daltonizmusa.

A közönség tehát legtöbb esetben mást lát, mint ami előtte valójában lepergett, – vagy nem látja azt.

Ehhez adjuk hozzá még azt a tünetet, hogy igen sok író kútynő és éles kritikával látja meg más művében a gyengéket – és ugyanezeket a hibákat a saját művében is elköveti. Alkalmazását mégsem látja meg, sőt értük síkra is száll.

A téma lefektetésénél nagyon ügyelnünk kell tehát arra, hogy ami elképzelésben megvan, *az valóban benne legyen a megírásban is*. Ha pedig már benne van, *elképzelés szerint is hasson*.

Ne akkor vegyük észre a hiányt, amikor már mint kész film lepergett. Mert a szalag mozaikból összerakott film csodálatosan feltünteteti ezt.

Itt még csak az író dramaturgiai munkájáról van szó. A hibát ez esetben ő követte el.

De ugyanez a tünet áll elő akkor is, ha a jól lefektetett témát, rossz film montázs mondatokból raktuk össze. Ez a hiba már a filmdramaturgot terheli, vagy a rendezőt, ha részt vett a forgatókönyv megírásában.

Végeredményben: a montázs az, ami a jól lefektetett témát elronthatja, de a montázs az egyedüli is, ami érvényre juttathatja.

Legjobb tehát, ha *a forgatókönyvet az író és a rendező közösen írja meg*.

Elvégre egy új művészet kifejezési formáját csak az ismerheti, aki praxis alapján szerzett róla személyesen tapasztalatot. Persze vérbeli író és hivatott rendező ülhet így össze, mert ilyenek feltétlenül meg fogják érteni egymást. Ezek nem fogják egymást elintézni azzal a ma általánosan dívó csatakiáltással, hogy „mindenki a mások mesterségéhez jobban ért”. Ez az ordítás – ha a könyvben olvasható gesztust ismét alkalmazzuk rá – a tülekedők hangja, akik mindenkit le akarnak tiporni, hogy szájukból az utolsó falatot, a kenyérkeresetet kivegyék és abból éljenek „ők”. Az ő kiáltásukat nem tompítaná le az sem, ha véletlenül elolvassák külföldi, elismert nagy rendezők írásait, akik szintén hangoztatják, hogy író és filmrendező közös munkája hozhat csak létre olyan forgatókönyvet, amely minden tekintetben megfelelő.

Tény ez. Nemcsak levegőből kapott állítás. Megmagyarázott konklúziója a könyvben foglaltaknak, amit senkisé meg tagadásba venni, ha az egész egységet koncentráltan maga előtt tudja látni.

Írói adottság és rendezői praxis nélkül forgatókönyvet írni – olyan lehetetlenség, mint perpetuum mobilét szerkeszteni akarni a fizikai törvények ismerete nélkül. Ha egy ilyen könyv szakértő kezébe kerül nevetéssé válik. Az erőltetett technikai meghatározásokból kirí, hogy az illető azt sem tudja, mire való, nemhogy helyesen alkalmazni tudná.

Ezért alakult ki és vált általános szokássá, hogy minden külföldi film-

gyártó vállalat csak 3-4 oldalas expozét hajlandó elolvasni, ha valaki filmre való szüzsét nyújt be hozzá. A többit majd elvégzi a szakember.

Önként vetődik fel a kérdés: hogy lehet tehát valaki „szakember”? Hogyan lehet filmdramaturg?

Csak praxis útján. Nem elég, ha a film lélektanával tisztában van – de csak elméletileg.

Menjen be a műterembe, a laboratóriumba, a vágószobába és vetítőbe! Kísérje végig az első leírt sortól kezdve a film elkészüléséig a munkát! Az intelligens írónak ez a tanulmány elég lesz ahhoz, hogy azután leüljön a rendezővel a közös megmunkáláshoz. Elég lesz ahhoz is, hogy annak belátására jusson: *a filmalkotás elsajátításához, hogy saját maga végezze el, másévekre van szükség.*

Legközelebb áll hozzá az első asszisztens és a cutter (vágó). Az asszisztens praktizálva végig követi a munka menetét, a cutter a vágásnál kockáról-kockára szemléli a filmet, és ezen át eljut – a film lelkéig.

A vérbeli író meg fogja látni, hiszen munkájához tartozik a jó megfigyelés – hogy a film a benne résztvevő szakemberek munkájából szinte magától összejön ugyan – de valaki ezzel csak „port” hinthet a világ szemébe, nem „művészetet”. Művész csak akkor lesz belőle, ha mint rendező az egész működést kezében tartja és irányítja. Vagyis, ha nyers anyagából ő alkotja az egységes remekművet, nem a nyersanyag rángatja őt. Igazi művész lélek nem áll be marionettnek, sem pojacának, mert „ez a gesztus – az árulója”, hogy csak kókler.

A munka egész menetét végigkísérő megfigyelés első lényeges tapasztalata az lesz, hogy a vásznon egész másképp hat egy-egy jelenet, mint a műteremben.

Fejezzük ki ezt így: Amin a műterem nevetett, azt a vetítőszoba még mulatságosnak sem találja. Vagy fordítva. A műterem észre sem vette, hogy a készülő jelenet mulatságos, a vetítő pedig harsány nevetéssel fogadja. Drámai hatásnál ugyanígy: a műterem elragadtatással szemlélte a művész megható játékát, míg a vetítő unalmasnak, hosszadalmasnak érzi, vagy fordítva.

Még furcsább, amikor minden jelenet külön-külön vetítve kiadja a megfelelő hatását, de filmegésszé összerakva valami új, eddig észre nem vett légkör áramlik, sugárzik belőle. Élvezhetetlen, unalmas, sőt sokszor antipatikus lett az elkészült mű.

Mi lehet az oka ennek?

Az utóbbi esetben, mikor az egész filmről van szó, konstrukció, kompozíció és montázs hiba, amelyet a filmdramaturg a megírásnál követett el, a rendező a montáznál, a cutter a vágásnál. Ilyenkor a film nem egységes logikai folyamat; a részek egymásnak ellentmondanak az összefüggés zavaros és értelmetlen, félreértésre ad okot; tempo, ritmus nincs ben-

ne, nívó, hangulat, feszültség nincs jól felépítve a jelenetekben, vagyis az egyes képek egymásutánjában – mindent összevéve a „képszerűség” a „vizualitás” hiányzik az egész vonalon, helyesebben az alkotók nem értettek hozzá.

Az előbbi esetben pedig, mikor az egyes jelenet műteremben elért hatást a vetítő nem adja ki, a következő motívumok játszanak közre.

A színész eltalálta a műtermi tömeg pszichét, amelyhez személyesen fel tudta építeni a kontaktust. Szuggesztivitását tehát a megszokott szín-padi játékkal érvényre juttatta.

Ez esetben a rendező a hibás. Neki tudnia kell, hogy egy jelenet sem térhet el a mű egységes konstrukciójától, kompozíciójától, melyet neki mindig egészében látnia kell és az egyes jeleneteket ebből a szemszög-ből kell a harmónikus egységben megrendeznie. A műteremben ő az egyetlen, aki ezt látja.

A színész ebből mit sem tud, mit sem érez. Ő csak azt tudja, hogy neki most egy jelenet került a kezébe, amelyet ő produkál. Hát ezután neki is fog. Beleharap, mint a mopszli, és nem akarja elengedni a fogai közül. Mit? Majd ő megmutatja, hogy mit tud. A műteremnek sikerül is megmutatnia.

Hát ez az, amit a rendezőnek le kell tudni fognia. A jelenetet ki kell tudni vennie a görcsös fogak közül olyan állapotban, amilyenben azt a „vetítő” látja jónak.

Miért tértünk ki ezekre a filmdramaturgiánál? Azért, mert ezeket a film írójának is tudnia kell a saját érdekében. Neki tudnia kell, hogy *mi lesz az ő leírt szavának a sorsa* – és hogyan. Tudnia kell, hogy *írott sorainál a fent vázolt jelenség szintén megvan*, ha más formában is. A „kiegészítő színek” törvénye nála is működik. Az ő munkáját – neki magának is – képszerűen kell tudni olvasnia, – leírnia.

Sok témából – ékes szavakkal megírt könyvből lesz rossz film, mert nem a szavak kerülnek felvételre, hanem a képek, melyek a szavak mögött vannak. Viszont nézzük meg az amerikai forgatókönyveket: egy-egy jelenetet néhány közönséges, kurta szóval írnak le, a forgatókönyv nem több, mint mnemotechnikai feljegyzése annak, amit fel kell venni, de a közönséges szavak hátamögött egy mestermű épülete bontakozik ki. Persze nem az átlag munkákra gondolunk, hanem kiváló, elismert filmekre.

A legszebb gondolat, a legragyogóbban leírt mondat haszontalan limlom, ha nem tudjuk képszerű érzékeltetését adni. De arra alkalmas, hogy magát az íróját, és később az olvasót is megtéveszse.

Úgy olvasni, hogy a kialakuló művet képszerűen meglássák benne, igen kevesen tudnak. Pedig témát választani csak így lehet – *feldolgozni még inkább csak így*.

Leírni a feldolgozás menetét elméleti alapon következtelenség volna,

miután az adottságot és a praxist jelöltük meg egyetlen feltételeként. Mégis megtettük már *a rendező munkájának ismertetésénél*, melynek lélektanana kellő tájékoztatással szolgál a dramaturgiájához is.

Áruljuk el végre, hogy külön filmdramaturgia nincs. Van dramaturg-filmrendező és filmrendező-dramaturg. A filmnél rendező és dramaturg annyira egy, hogy aki valamelyiket külön úzi, mind a kettőhöz értenie kell.

A filmtől tehát a legnagyobb tisztelettel válasszuk külön a dramaturgiát. Olyan egyedülálló tudomány ez, amelyért érdemes nem egy könyvet, hanem számtalant áttanulmányozni és megtanulni.

Az író pedig – bár szükségképpen tekintetbe kell vennie a tömegízlést – jól teszi, ha magát a tömeget is számba veszi. Azaz nem csak szolgálai módon szórakoztatja, de irányítja. Greguss a mi esztétánk a szépnek, a művészetnek etikai tartalmat is tulajdonított. Valószínűen azt tartotta volna művészi és megfelelő film témának, ami „igaz is, meg jó is” ●

## Párhuzamok és kereszteződések

A magyar irodalom és film kapcsolatai  
a hatvanas és hetvenes években

Minden nemzeti értékünk és teljesítményünk közül sokan az irodalmunkat tartjuk a legtöbbre. A nyelv és az irodalom művelése előbb a középkori latinsággal, később a Habsburg-monarchia által képviselt német–osztrák hatalmi és kulturális befolyással szemben játszott fontos szerepet a nemzeti önazonosságért és függetlenségért vívott küzdelmekben. A felvilágosodás korától kezdve a nemzeti és polgári eszmék egyik legfőbb fóruma volt az irodalom. Úgy olvasták és úgy tanították, mint nemzeti létünk és jellemünk reprezentatív kifejezési formáját. A marxista-kommunista pártpropaganda is igazodott ehhez a hagyományhoz: a vallásalapító nemzetközi szentek mellé néhány olyan nemzeti példaképet is odaállított piedesztáljára, akik ún. haladó, forradalmár íróként-költőként készítették elő a proletariátus történelmi győzelmét. Ugyan-akkor az írók megint csak ott voltak azok közt, akik mozgalmat indítottak a diktatúra ellen, és vezető szerepet játszottak az 1956-os forradalomban. A polgári világszemléletük miatt már korábban eltiltott írók mellett a forradalom leverése után újabbak kerültek tilalomlistára, sőt többet közülük be is börtönözték. Az új pártvezetés szemében az irodalom szinte mindenestül gyanúba keveredett: úgyszólván a politikai felforgatás szinonimája lett. Talán ez a körülmény is közrejátszott abban, hogy a filmművészet, amelyet lényegesen kevésbé terhelt priusz, kedvezőbb klímában indulhatott fejlődésnek a hatvanas évek elején.

A műveltség irodalomközpontúsága mindamellettt továbbra is fenállt. A vizuális kultúra a periférián tengődött. Más lapra tartozik, hogy az irodalmi kultúra viszont konzervatív volt, hiányoztak belőle az avantgardizmus és a formalizmus vívmányai. Természetesen el volt zárva hermetikusan az ötvenes-hatvanas évek uralkodó irányzatától, a strukturalizmustól is. Az irodalmi szemszög túltengése rá-

nyomta a bélyegét a filmekre, sőt magára a filmgyártásra is. A szovjet (és a hollywoodi) gyakorlat szerint a forgatókönyv volt a filmek esztétikai megítélésének, politikai cenzúrázásának és pénzügyi költségvetésének szilárd és kizárólagos alapja. Az ötvenes években a forgatókönyveket egyezményes elvek szerint és olyan aprólékosan kellett kidolgozni, hogy maga a filmkészítés úgyszólván már nem is lehetett más, mint a leírt szöveg mechanikus átfordítása képekbe.

A jobb rendezők persze ebben az időben is hozzá tudtak adni valamit filmjeikhez a maguk látásmódjából. Mindenesetre kézenfekvő volt, hogy irodalmi alapanyagból indultak ki. Fábri Zoltán például olyan emlékezetes és fontos filmjeit, mint a *Körhinta* (1955) vagy a *Hannibál tanár úr* (1956), Sarkadi Imre ill. Móra Ferenc egy-egy műve alapján készítette. Csaknem minden egyes újabb filmjéhez is klasszikus vagy kortárs irodalmi alapanyagot választott (*Édes Anna*, 1958, *Húsz óra*, 1965, *A Pál utcai fiúk*, 1968, *Isten hozta, őrnagy úr*, 1969, *141 perc a Befejezetlen mondatból*, 1974, *Magyarok* 1977 stb.), ezek a filmek azonban nem szokványos megfilmesítések voltak, hanem Fábri a maga szándékai és rögeszméi szerint alakította át bennük az irodalmi művek világát. Ranódy László még inkább elkötelezte magát a magyar irodalmi hagyománynak, Illyés Gyula, Darvas József, Móricz Zsigmond és Kosztolányi Dezső művei alapján készített filmeket. Két szép Kosztolányi-adaptációja (*Pacsirta*, 1963, *Arany-sárhány*, 1966) a századelő magyar kisvárosi életének, amely oly sok nagyszerű irodalmi műnek szolgált tárgyául, a leghízeltebb filmes ábrázolásai közé tartozik. Erről a világról szól Fehér Imre *Bakaruhában* (1957) című elégikus kamarafilmje is, amely annak a Hunyady Sándornak egy novellája alapján készült, aki később Makk Károlyt is megihlette (*Egy erkölcsös éjszaka*, 1977).

Makk első sikerült filmje, a *Liliomfi* (1954) is megfilmesítés volt: Szigligeti biedermeier hangulatú vígjátékáé. Később ő is forgatott egy filmet Sarkadi Imre nyomán (*Elveszett paradicsom*, 1963), amelyet annak idején erősen támadtak „egzisztencialista”, „pesszimista” szemlélete miatt, majd kevésbé jelentős alkotások után Déry Tibor két novellája alapján készítette el remekművét, a *Szerelem* című

filmet (1970). Sorolhatnánk tovább a példákat. Az ötvenes és hatvanas években az ismert külföldi minták szerint egyre-másra készültek a népszerű irodalmi klasszikusok, így Jókai romantikus vagy Mikszáth és Móricz társadalomkritikus, realista regényeinek tömegforgasztásra szánt megfilmesítései. Vagy magukkal a műveikkel, vagy forgatókönyvek íróiként a kortárs próza számos jeles alakja járult hozzá az ötvenes és hatvanas évek magyar filmjeihez. A már említett nevek: Illyés Gyula, Déry Tibor, Sarkadi Imre mellett többek között Örkény István, Cseres Tibor, Szabó Magda, Mátyás Iván, Sánta Ferenc, Karinthy Ferenc, Hernádi Gyula, Galgóczi Erzsébet, Kertész Ákos, Csurka István munkáira hivatkozhatunk. A hatvanas évek elejéig jóformán minden magyar film forgatókönyve úgy készült, hogy közreműködött benne olyan szerző, akit jobb-rosszabb íróként is számon tartottak.

A fordulat Gaál István *Sodrásban* (1963) és Szabó István *Álmodozások kora* (1964) című „szerzői” filmjével köszöntött be. Ettől fogva a magyar filmművészetben is érvényesült a szuverén rendezőegyeniség eszménye, aki szerzője, azaz forgatókönyvírója is filmjének, vagy ha mégis igénybe vesz valamilyen írói segédletet, irodalmi, azaz történetelbeszlői téren is kezdettől fogva felügyeletet gyakorol, és végeredményben mindenről maga mondja ki a végső szót. A film irodalmi rétege eszerint csak egyike a többinek, az operatőrinek, a színészeknek, a zeneinek, a díszlet- vagy látványtervezőinek, egységbe ezeket a rendező fogja. A hatvanas-hetvenes évek magyar filmművészetének fellendülése a rendezői művészet ilyen felfogása jegyében ment végbe, a hasonló szellemű külföldi törekvésekkel párhuzamosan. Mégsem túlzás azt állítani, hogy az irodalmi indíttatás, így pl. az irodalmi színezetű, burkolt politikai-ideológiai program egészen a nyolcvanas évek posztmodern törekvéseinek megjelenéséig domináns eleme maradt a magyar filmnek. Akárhogyan is minősítjük ezt: a magyar film nevezetes aranykora szoros szálakkal kötődött az irodalmi fogantatáshoz és hagyományhoz.

### Történelmi magatartás- és sors-modellek

A legkevésbé mindenesetre éppen legeredetibb megjelenési formájára, a jancsói történelmi filmparabolára áll ez. A magyar irodalomban a *Szigeti veszedelem* óta állandóan napirenden voltak az olyan történelmi tárgyú művek, amelyek a nemzeti múlt eseményeinek példázatként szolgáló előadásával a jelenhez kívántak szólni, a jelent vagy a közelmúltat próbálták megértetni. Kölcseyn, Berzsenyin, Katona Józsefen, Vörös-martyn, Jókain, Kemény Zsigmondon, Ady Endrén, Móriczon át Németh László, Illyés Gyula, Páskándi Géza és Sütő András történelmi drámáig követhető nyomon ez a törekvés. Ezeknek az irodalmi vállalkozásoknak mind jellemzőjük volt, hogy a tárgyuknak választott történelmi anyagot – feudális viszálykodást, parasztháborút, reformációkori hitvitát, törökellenes várvédelmet, függetlenségi harcot, személyiségekben megtestesülő politikai irányzatok konfliktusát stb. – igyekeztek a maga konkrét valószerűségében megjeleníteni. Kinek-kinek a maga módján ugyan, korának igényei és elképzelései szerint, de alapjában véve mégis hasonlóan az volt a becsvágya, hogy hiteles történelmi miliőbe ágyazza történetét.

Erre következett a jancsói elvont történelmi parabola kihívása. Bizonyára kimutathatóak ennek is az előzményei, akár a történelemábrázolás, akár a műfajttörténet terén, de aligha vitatható, hogy Jancsó Miklós filmjei minőségi változást hoztak az eredetileg irodalmi fogalmakban exponált problematika megjelenítésében. Eleinte még Jancsónál is realiztikus volt ugyan a történelmi miliő, már amennyire egyáltalán megmutatkozott: a *Szegénylegényekben* (1965) az alaphelyzet és látható elemei, a színhely, a ruhák és a kellékek. Később azonban mindinkább absztrahálódott a közeg, jelképes tartalommal telítődött, és nagyjából az *Égi báránnytól* (1970) kezdve fikatív-mitikus történelmi dimenzióban játszódtak a Jancsó-filmek. A megjelenítés elemeiként szerepeltetett magyar vagy tágabb érvényű kelet-európai motívumok az elvonatkoztatás metaforikus eszközeivé váltak. Míg a hagyományos magyar történelemábrázolásban a jelennek szóló üzenettel összefonódott valamiféle történelmi ambíció, a

választott konkrét történelmi helyzet vagy alak feltárásának és értelmezésének igénye, Jancsót egyre kevésbé érdekelte kiindulópontja, és azt végül már nem is lehetett történelmileg betájolni. Hogy ebben a folyamatban milyen szerepet játszott Jancsó állandó forgatókönyvíró-társa, Hernádi Gyula, talán ők maguk sem tudnák megmondani. Mindenesetre a magyar filmgyártásban mindeddig egyedülálló módon Her-nádi Gyula 1964-től, az *Így jöttem* című Jancsó-filmtől kezdve a legutóbbiakig szinte mindegyikben közreműködött mint író, és így ketten olyan szerzőpárost alkotnak, amely lényegében nem különbözik a szerzői film, író és rendező egybeesésének tiszta esetétől. Igaz, Hernádinak önálló irodalmi munkássága is van, és ez hol többé, hol kevésbé eltér a Jancsó-filmek világától, mégis megállapíthatjuk, hogy kettejük együttműködése a történelmi tematikát kiemelte az irodalmi hagyomány keretei közül, és olyan radikálisan új filmes formába öntötte, amelyben maguk a kérdések is teljesen másképp, történelemfilozófiai távlatból, a strukturalista elmélet fényében vetődtek fel.

Míg az irodalmi hagyomány a nemzeti múlt felidezésével a jelenhez szóló erkölcsi és politikai mondanivalót vett célba, a Jancsó-filmek a kelet-európai térség történelmének strukturális jellegzetességeit demonstrálták elvont modelleken. A megjelenítő motívumok, mint pl. a táj, a lovasok, a fegyverek, a helyi folklór és mítoszok elemei természetesen a történelmi valóságból származtak, többnyire a drámai alaphelyzetnek is voltak dokumentálható részletei, de ezek a rituális rendbe szervezett és filmről filmre ismétlődő, tipikus motívumok végeredményben olyan stilizált világot hoztak létre, amelyet közvetlenül nem lehetett semmiféle konkrét megfelelőjére vonatkoztatni. Ezért véleményem szerint már a *Szegénylegényeket* is félreértés volt annak idején az '56-os forradalom leverésének burkolt, allegorikus ábrázolásaként érteni, ahogy sokan szinte reflexszerűen tették, egyébként a nyugati sajtóban talán még inkább, mint bizalmas belföldi beszélgetésekben, mert persze a nyilvános hazai recepcióban ilyesmiről szó sem lehetett. Jancsó nem '56-ról akart beszélni, hanem a kelet-európai kisállá-

mok történelmi eredetű nyomorúságáról, abban a szellemben, ahogy a magyar történelemfilozófiai gondolkodás akkor még élő, de eltiltott nagy alakja, Bibó István írt ezekről a kérdésekről 1945 és 1949 között megjelent tanulmányaiban. Különleges helyet foglalt el mindenesetre Jancsó kezdeti nagy korszakának filmjei között a *Fényes szelek* (1968), amely éppen a II. világháborút követő rövid életű polgári demokratikus korszak és a kommunista hatalomátvétel idejének egy jellegzetes képződményét, a népi kollégisták mozgalmát ábrázolta, és bár a koreografált mozgások stilizáló módszerével itt is elvonatkoztatott a konkrét történelmi helyzettől, az időbeli közelség, az élő tanúk, a még eleven és kényes politikai vonatkozások miatt a mozgalom jancsói képe mindmáig markánsabb rétege maradt a filmnek, mint az elvont struktúra.

A Jancsó-filmek kihívása sokkolta a magyar történelemábrázolást, és háttérbe szorította a fiktív irodalmi rekonstrukció hagyományos módját, amelynek utolsó mohikánjai, pl. Kodolányi János, Féja Géza vagy Passuth László éppen ekkoriban értek pályájuk végére. Izgalmas dokumentatív és esszéizáló formák váltották fel az általuk művelt történelmi regény típusát. Ugyanakkor a hatvanas évek magyar filmjében érvényesült egy olyan tendencia is, amely nemhogy nem szakított a magyar irodalmi és népi hagyományokkal, hanem éppen ezekből merített ihletet. Kósa Ferenc, Gaál István és Sára Sándor voltak ennek legjobb képviselői. A hagyományőrzés- és folytatás náluk elsősorban a hordozó filmes közeg esztétikai megformálásában jelentkezett. Nagy szerepet játszott ebben a bartóki példa a maga sokat hivatkozott szintézisével. Eszerint a kelet-európai népzene és folklór tiszta forrásának ihletésére Bartók modern európai műzenét hozott létre. Ez a kulturális modell irodalmi közvetítéssel jutott el a magyar filmhez. A hatvanas években mindenekelőtt Juhász Ferenc és Nagy László költészete volt hatásos és reprezentatív példája. Az ő nyomdokaikon haladt költőként Csoóri Sándor, aki aztán a későbbi filmrendezővel, Gyöngyössy Imrével együtt Kósa Ferenc rendező forgatókönyvíró-társa lett a *Tízezer nap* (1965) című filmben. Csoóri a maga és társai nevében programadó szerepet tulajdonított

a bartóki modellnek, és ennek szellemében arra törekedett, hogy a nemzeti és népi hagyományok elemei egy korszerű művészi beszédmód szókincsévé váljanak. A filmes megszólalásra vonatkozólag ez a paraszti vagy ahhoz közel álló természeti környezet hangsúlyos szerepeltetését, a népművészet szemléletének és kompozíciós formáló elveinek, valamint a folklórtól kölcsönzött szimbólumoknak és dramaturgiai mintáknak az alkalmazását jelentette.

Kezdetben úgy látszott, hogy Jancsó filmjei is hasonló elvek szerint épülnek fel – ezt a feltevést alátámasztották az *Oldás és kötés* (1963) konkrét képi és tartalmi utalásai. Később kiderült, hogy míg Jancsónál a mitológiától a technikáig, a paraszti élettől a ferencjózsefi császári családig a legkülönbébb szférák szolgálhatnak alkalmas jelképhordozó motívumanyagként, Kósáék folklorisztikus formaeszményei merevebbek. A geometrikusan és grafikusan stilizált képkomponálás, a balladai hangvétel a szuggesztív *Tízezer napban* még igazolni látszott annak az ars poeticának az újdonságát és működképességét, amelyet a film alkotói a bartóki szintézisből olvastak ki a maguk vizuális elbeszélőmódjára nézve, de az *Ítélet* (1970) című nagyszabású filmben már csak ornamentális szerepet játszott a népi ihletés. Kósa és írója, Csoóri itt valójában visszatértek a hagyományos irodalmi kérdésfeltevések világába: azt vizsgálták 16. századi festői történelmi tablójukban, hogy egy lázadó parasztvezér hogyan küzd meg a hit és a szükségszerűség konfliktusával. A *Hószakadásban* (1974) már stílári törés is mutatkozik: hol jelképes, balladás példázatot látunk, hol konkrét történelmi feszültséggel telített filmet. A mitikus nagyanya, a népmesei képzeteket ébresztő favágó apa és fia, a történelmet nem ismerő, zúgó fenyesek a folklorisztikus réteget képviselik, a csendőrőrs-parancsnokságon történő események a rekonstruktív történelmi beszédmódét. A hetvenes évek végére végképp kifulladt a történelmi anyag folklorisztikus stilizációjára irányuló törekvés: Sára *Nyolcvan huszára* (1978) már legfeljebb csak általánosított magatartás-típusok körvonalait rajzolja fel, egyébként – az akciófilmek ekkorra már nálunk is kényszerítő erővel ható követelményei szerint – a látványosság, a színpompa, a mese, a bravúr

egyezményes és bevált sémáiba illeszkedik. A korszerűség zálogaként persze illúziótlan, keserű, sőt kegyetlen történelmi tanulsággal is szolgál, mint más, hasonló szellemben készült korabeli látványfilmek: Kardos Ferenc: *Hajdúk* (1974), Gábor Pál: *A járvány* (1975), Rózsa János: *A trombitás* (1978) stb.

A hatvanas évek magyar filmje és irodalma főképpen az erkölcsi és politikai-történelmi kérdéseket vizsgáló parabola műfajában talált és hatott egymásra. Látszólag ilyen parabolák voltak a Jancsó-filmek is, de bennük éppen az bizonyult eredetinek és maradandónak, ami a parabolikus dramaturgián túl volt. Az *Ítélet* viszont látványosságával és tömegjeleneteivel is jellegzetes történelmi példázat: arról szól, hogy nálunk a következetes forradalmi cselekvés mindig a lehetetlent kísérli meg, és harcmódorát a lehetetlent nem ismerő, fanatikus, önpusztító hit vezérli. Kósa filmje közeli szellemi rokona volt a kor parabolikus történelmi drámáinak, amelyek közül az erdélyi Sütő András és Páskándi Géza művei a legjellemzőbbek. Az alapkérdés itt általában az: a szembenálló felek közül kinek volt igaza? Az ábrázolt igazságnak egyaránt van erkölcsi és politikai oldala. Az írói válasz pedig szinte mindig az, hogy az igazság tragikusan megosztott.

Feldolgozták Kósáék az eszmei indíttatású helytállás és mozgalmi taktika változatainak és az ellenük fordított rafinált elnyomó mód-szereknek a témáját olyan közegben is, amely kevésbé szolgálta formaeszményeiket, ez azonban a példázatszerűség erősödésével és a történelmi telítettség csökkenésével járt együtt. A *Nincs idő* (1972) alapjául kommunista rabok egy 1929-es éhségstrájkja szolgált, de valójában a konfrontált magatartás- és eljárásmodok aktualizáló érvényű demonstrációja lett belőle. Hasonló képletű volt Kovács András *A magyar Ugaron* (1972) és Zolnay Pál *Arc* (1970) című filmje. Az előbbi az 1919-es kommün bukását követő időszak, az utóbbi az 1944-es terrorral szemben fellépő kommunista ellenállás erkölcsi dilemmáiból és buktatóiból formált modellérvényű helyzetet, erős aktuális áthallásokkal, a történelmi igazság sematizálása árán.

Kovács *Bekötött szemmelje* (1974) és Fábri Zoltán több filmje, az

*Isten hozta, őrnagy úr*, a *Plusz-mínusz egy nap* (1972), *Az ötödik pecsét* (1976) a modelláló történelmi filmeknek megint más fajtáját képviselte. Ezt a filmtípust az jellemezte, hogy a második világháború korának egy-egy drámai (vagy éppenséggel groteszk módon abszurd) helyzete a történelemre felkészületlen ember erkölcsi teherpróbájaként működött benne. Hősei a mozgalmak aktivistáitól eltérően nem keresték a cselekvés alkalmait és módjait, hanem éppen ellenkezőleg: szerették volna elkerülni ezeket, de a történelmi kényszer hatására mégis választaniuk kellett közülük. Döntéseik erkölcsi és lélektani mechanizmusára koncentrált ez a filmtípus. A drámai helyzet konkrét és hiteles volt, de elsősorban nem történelmi összefüggésekre, hanem általános érvényű erkölcsi dilemmákra és szociálpszichológiai mintákra lehetett látni belőle. Ez kisebb-nagyobb mérvű stilizációval járt együtt.

A két típusalkotó filmnek, Fábri *Húsz órájának* és Kovács *Hideg napokjának* (1966) egyaránt egy-egy kortárs regény volt az alapja, a *Húsz órának* Sánta Ferencé (1964), a *Hideg napoknak* Cseres Tiboré (1964). Fábri már korábbi filmjeivel, így a *Hannibál tanár úrral* vagy a *Két féldió a pokolban* (1961) című groteszk-tragikus II. világháborús példázattal is ennek az irodalmi ihletésű, kiélezetten drámai felépítésű, helyzetmodelláló filmtípusnak volt az egyik fő kezdeményezője. Sánta Ferenc regényét is ilyen elvek szerint írta filmre. Irodalmi formájában a *Húsz óra* a cím alá írt műfaji megjelölés szerint „krónika”, azaz szociográfiai riport, egy riporteri nyomozás foglalata. Annak a húsz órának a nyomozati anyagát tartalmazza, amelyet a riportert-elbeszélő egy egykori gyilkosság hátterének felderítésére szánt. A gyilkosság egy faluban történt, az 1956-os forradalom idején: egy hatalmaskodó funkcionárius, aki a sztálinizmus törvénytelenégeit személyesítette meg, bosszúból lelőtt egy helybeli férfit, majd örökre eltűnt a faluból. Részben emiatt, részben más vélt és valóságos régi sérelmek hatására egy másik férfi volt cselédtársára, a szövetkezet elnökére lőtt rá éjjel orvul, de elhibázta.

Sánta regényében a riporteri kérdezés formaszervező eljárás. A szereplők vallanak, ki-ki elmondja, mit tud, mire emlékszik, és együtt-

tal önmagával, egész életével is szembenéz. A felidézett események három történelmi csomópont: az 1945-ös földosztás, az ötvenes évek elejének terrorja és az 1956-os forradalom körül rendeződnek el. Ez utóbbiról természetesen annak idején csak nagyon óvatosan lehetett beszélni, a teljes igazságot el kellett hallgatni, de Sánta regényének és Fábri filmjének épp az volt az egyik érdeme, hogy a kényes témát mai szemmel nézve is viszonylag árnyaltan és tisztességesen kezelték. A lényeg mindkét műben egyén és történelem szövevényes viszonylatainak ábrázolása volt. De míg Sánta regényében a húsz órás riporter nyomozás felől nézve, epikus mozaikszerűséggel rakódik össze a falu krónikája, s válik a falusi Magyarország háború utáni zaklatott történelmének átfogó képévé, Fábri filmje a drámai sűrítés és konfrontáció eszközeit alkalmazza. Megtartja ugyan a riporter alakját, de mivel nem ruházza fel igazi funkcióval, annak szerepe eléggé külsőséges marad. Fábri a szövetkezet elnökét helyezi a középpontba, és a többi szereplőt mintegy felőle nézve mutatja meg: vagy a hozzá való viszonyán keresztül, vagy az ő alakjában megtestesülő ellentmondásos történelmi igazsághoz mérve egymás közti kapcsolataikat. A líraiságot sem nélkülöző regénybeli vallomások és személyes igazságok feleselő kontrasztjait nála drámaian kihegyezett jelenetek konfrontálásának sűrűsödő feszültsége váltja fel.

Fábri filmje a magyar filmművészetben az elsők között alkalmazta hatásosan az idő felbontásának és különböző síkokban való szimultán ábrázolásának azokat a technikáit, amelyeket az ötvenes és hatvanas évek filmje részben a regényforma 20. századi újítóitól lesett el. Míg Sántánál egy külső megfigyelő, a riporter „fejében” kerülnek egymás mellé a szereplők vallomásai, Fábri filmje mintegy szubjektív szemszögből, az érintett szereplők, főleg az Elnök emlékezetében eleveníti fel a történeteket. Későbbi, hasonlóképp irodalmi ihletésű filmjeiben, így pl. az *Utószezonban* (1967) vagy a *141 perc a Befejezetlen mondatból* című Déry-megfilmesítésében Fábri szintén előszeretettel élt a szubjektív idő- és emléktörédek összemontírozásának eljárásaival. Mindenesetre Bressontól, Resnais-től, Truffaut-tól, Losey-től és másoktól eltérően nála nem a pszicholó-

giai indíttatás volt az elsődleges. Bár nagy hangsúlyt helyezett alakjai pszichológiai hitelességére, az emlékezés csak eszköze volt erkölcsi-lelkiismereti drámáinak, a morális kérdések pedig mindig történelmi távlatban vetődtek fel filmjeiben. Jellemző, hogy még *A Pál utcai fiúkat* is szinte történelmi példázattá sötétíti el a játékbirodalom elvesztése és Nemeceknek mint „kisembernek” a hősi, de értelmetlen áldozata.

Örkény *Tótékjának* filmváltozatában, az *Isten hozta, őrnagy úrban* Fábri a történelmi parabola groteszk, abszurdizáló válfajával próbálkozott meg, mérsékelt sikerrel. Kevesen tudják, hogy a *Tótékat* Örkény eredetileg forgatókönyvnek írta meg, éppen Fábri Zoltán számára. „Akkor aztán a filmgyárból kidobtak vele” – emlékezett vissza felsülésére az író. „Azt mondták, ostoba, hihetetlen, irreális hülyeség. Mivel már sok munkám feküdt az anyagban, megírtam hát regénynek, és utána dramatizáltam a regényt.” Fábrinak nem volt igazán érzéke a groteszkhez, és a hetvenes években már nem is próbálkozott vele. Visszatalált a történelemhez, és pedig a korizlés változása szerint a közelmúlthoz mint személyesen megélt történelemhez. A Déry Tibor önéletrajzi regényéből készült 141 percnyi illusztratív filmmetszet után Balázs József *Magyarok* című regényét filmesítette meg. A II. világháború idején játszódó regény világa egyfelől nyilvánvalóan történelem, másfelől viszont hiányzik belőle önön történelmi meghatározottságának s ezáltal bizonyos befejezettségének tudata. Balázs József, Móricz nyomdokain járva, úgy ábrázolta a Felső-Tiszavidéki szegényparasztság korabeli sorsát, ahogyan az képviselői tudatában tükröződött: történelmen kívüli időtlenségbe dermedve. Ez az időtlenség már nem a modellálás közege, hanem egy olyan tudatállapot tükröződése, amelyben alig létezik más, mint az itt és most. Az örök jelenidejűségnek ezt a szinte mitikus dimenzióját ütköztette Balázs a világháború nagyon is történelmi meghatározottságú helyzeteivel. Tanulságos az egybevetés Kósa Ferenc *Hószakadlásával*: ott a mitikus minták felől közeledünk a szegényparaszti hőshöz és történelmi hányattatásaihoz, Balázs kiindulópontja a mórliczi realizmus, anyagának pontos tárgyi kicövekelése,

és innen jutunk el már-már mitikus-mesei távlatokig. A *Magyarok* eredeti irodalmi változata az időtlenséget szinte archaikusan egyszerű eszközökkel fejezi ki, olyan szűkszavú, már-már rideg stílussal, alapelemeire redukált elbeszélésmóddal, amely a tárgyául szolgáló paraszti életmód, öltözködés, étkezés sanyarúságára emlékeztet. A filmváltozathoz hiányzik a történelmi öntudatlanság archaikus állapotának ilyen formai sugalmazása, és ezért ott a szereplők naivitása, tájékozatlansága hol valószínűtlennek, hol komikusnak hat.

Fábrí filmjeit formai szempontból mindvégig az jellemezte, hogy irodalmi és képi anyaguk egyaránt roppant műgonddal volt kidolgozva. Fábrí mérnöki pontossággal számította ki, hogy a jelenetek, a színészi alakítások, a beállítások, a montázs a lehető legnagyobb hatásfokkal és egymást erősítve szolgálják a célbavett drámaiságot. A *Körhinta* idején ez a módszer újnak, frissnek hatott, életteli sége, ihletettsége üdítően elütött az uralkodó pártos sematizmus laposságától. A *Húsz óra* sokrétűsége és kiegyensúlyozottsága az érett Fábrí műve. Később azonban módszere, stílusa lassanként akadémikus lett. Egyre jobban előtűnt mögüle a kiszámítottság, a megtervezettség. Görcsös lett az érzelmi fokozás szándéka. Az irodalmi és a filmes sajátosság bizonyos fokig egymás ellen fordult, jelenet és kép hol túlhangsúlyozta, hol kioltotta egymást.

A *Magyarok* megfilmesítése – miként már a *Tótéké* is – teljesen új stílust követelt volna meg. Igaz, Balázs mint prózaíró „csak” a móríci hagyományt fejlesztette tovább, a film ugyanakkor még nem méríthetett olyan sokrétű és gazdag ábrázolási hagyományanyagból, mint az irodalom, főképpen nem olyan történelmi anyag ábrázolásában, amely óhatatlanul felidézi a már hozzá tapadó irodalmi-művészeti képzeteket. Fábrí az tette jelentős filmművésszé, hogy erkölcsi és politikai problémaérzékenysége, képzőművészeti kultúra által megalapozott látásmódja a novellista vagy a drámaíró sűrítő és poentírozó képességével párosult. Az élményvilágából és a képességeinek ilyen együttállásából fakadó stílusa az ötvenes és hatvanas években több ízben is telibe talált. A hetvenes években egyebek közt

azért vesztette el lába alól a talajt, mert már nem tudott megújulni a gyorsan változó korízlés kihívásai szerint.

Ahogy a *Húsz óra* a maga kiragadott egyedi történelmi tárgyát modellérvényű esetként dolgozta fel, Kovács András *Hűdeg napok*ja még inkább így járt el. A történelmi tárgy itt az a tömeggyilkosság volt, amelyet a II. világháború alatt magyar katonatisztek és csendőrök követtek el a vegyes lakosságú Újvidéken, bosszúból a szerb partizánok akciói miatt. A vérengzésért a háború után, 1946-ban bíróság vonta felelősségre a tetteseket. Cseres Tibor úgy írt regényt az esetről, hogy a per idején, a börtönben szembesített négy vádlottat rémtetteikkel. A szereplők monológokban idézik fel a történeteket, és foglalnak állást saját szerepükre nézve. A négy monológ részletei felváltva követik egymást, s így négy elbeszélő perspektíva rétegződik egymásra. A monológokat rövid leíró részek egészítik ki, amelyek tárgyas hangnemben ábrázolják a keretül szolgáló börtönbeli helyzetet.

Szembeötlőek a hasonlóságok a *Húsz óra* és a *Hűdeg napok* szerkezete között. Mindkét irodalmi mű történelmi összefüggéseikben érteendő eseményeket és sorsokat tárt fel különböző idősíkok és elbeszélő szemszögek összemontírozásával egy-egy olyan helyzetből kiindulva, amely az önvizsgálat és a számonkérés alkalma egy későbbi időpontban. Mindkét filmváltozatra jellemző ugyanakkor, hogy drámai sűrítéssel és fokozással jelenetekbe fordítják át a vallomások és monológok anyagát, és fölerősítik az egyedi eset általános érvényű jelentését. Kovács filmjében ez úgy történik, hogy viselkedésével, reakcióival mind a négy vádlott pontosan megfigyelt és árnyaltan ábrázolt átlagembernek bizonyul. Kiderül róluk, hogy nem tartják magukat bűnösnek, a felelősséget feletteseikre, a parancsokra, a körülményekre, a háborús helyzetre hárítják, úgy téve, mintha mindaz nem felelős emberek műve volna. A film végeredményben arról szól, szinte a Jancsó-filmekre emlékeztető strukturális modellként, hogy amit „fasizmusnak” nevezünk, az emberi jelenség, amely adott körülmények között szükségszerűen létrejön. Az absztrakcióhoz vezető reflexió egyik eszköze, hogy a jelenetekkel aszinkronban időn-

ként kommentáló szövegek hangzanak el a Beszélő vagy a szereplők részéről. Ugyanakkor az irodalmi fogantatás nyoma a filmben, hogy több benne a beszéd a kelletténél, előfordul, hogy párbeszéd vagy narrátorszöveg pótolja azt, amit az akció vagy a látvány nem fejez ki kellően.

A modelláló, parabolikus ábrázolásmód korabeli konjunktúráját több ok is magyarázza. A hatvanas évek a strukturalizmus évtizede volt: az irodalom és a művészet törekedett az absztrakcióra, a dolgok mélyén rejtőző struktúrák megmutatására. (Más lapra tartozik, hogy ezzel egyidejűleg a dokumentarizmus is divatba jött). A kelet-európai országokban ugyanakkor a parabola a cenzúra vélt vagy valószínűs kijátszásának eszközéül is szolgált. A parabolákban – ha a cenzúra nem vette észre vagy szemet hunyt fölötte – az alkotók rejtjeles üzeneteket küldhettek közönségüknek. Talán nem véletlen, hogy azt a Gaál Istvánt is megkísértette ez a hermetikus beszédmód, aki lazább, nyitottabb elbeszélésmódú filmekkel indult. A *Magasiskola* (1970) egy solymásztelepen játszódik, amely a világtól elzárva éli a maga külön életét. Vadászsólymokat idomítanak ragadozó madarak elpusztítására. A telep vezetője fanatikus megszállott. Katonai rendet és fegyelmet követel meg maga körül, mindent az ügynek rendel alá. Míg a Jancsó-filmek belső, öntörvényű világát a metaforikus és vizuális motívumok teremtették meg, itt ezt főleg dramaturgiai eszközök biztosítják. Gaál olyan világot ábrázolt, amelynek volt vagy éppenséggel lehetett volna valószínűs megfelelője. Nagy figyelmet fordított az emberi kapcsolatok árnyalt kidolgozására. A solymásztelep mégis kísértetiesen és nyomasztóan idegennek, szinte irreálisnak hat, és ennél fogva érezhetően nemcsak önmagában értendő. Autoritárius, diktatórikus rendje, amelyet a korabeli kritika „fasisztoidnak” nevezett, a főnök és az ornitológiai tanulmányokat végző fiú konfliktusa azt a tipikus korabeli helyzetet modellálta, amelyben a maga igazát kereső fiatal értelmiségi szükségszerűen szembetalálta magát a totalitárius rendszer ügybuzgó kiszolgálóival.

Gaál a *Magasiskola* forgatókönyvét Mészöly Miklós 1956-ban írt novellája alapján írta, amely érdekes módon még tárgyyszerűbb, mint

a film. A kritikus történelmi időpontban még meglehetősen elszigeteltségben és ismeretlenségben élő író, akire erősen hatott a francia egzisztencializmus és a „nouveau roman” irányzata, olyan novellát írt, amelyből igyekezett kiszűrni minden tendenciózus jelképes tartalmat. A kései mágikus, posztmodern Mészöly felől nézve azonban előtűnnek a novella lappangó parabolikus vonásai, és az akkor még politikusabb fiatal Gaált nyilván ezek érintették meg az elbeszélésben, amikor filmre írta. A *Magasiskola* felől nézve ugyanakkor a *Sodrásban* „strukturalista” jegyei is jobban látszanak: valójában ott is egy modellhelyezettel van dolgunk, csak az jobban feloldódik az események egyszerű életszerűségében.

Éppen a hatvanas években egyébként Mészöly is írt parabolisztikus műveket. *Az ablakmosó* (1963) abszurd dráma, *Az atléta halála* (1966) pedig egyfajta egzisztencialisztikus létezésélmény, közérzet modellregénye. A parabolikus modellálásnak ezek az elvont módjai azonban ritkák voltak a korabeli magyar irodalomban és filmben, már csak az uralkodó kultúrpolitikai irányelvek miatt is, amelyek mindenmű absztrakciót kárhuzatos nyugati befolyásnak bélyegeztek és ezért tiltottak. A történelmi parabola említett esetei mellett inkább olyan modelláló műfaji típusok alakultak ki, amelyek a *Magasiskolához* hasonlóan valamilyen realiztikusan és tárgyyszerűen kidolgozott esetet kezeltek úgy, mint rejtejes vagy példázatos sűrítményt, önmagán túlmutató esettanulmányt. Az irodalomban Örkény István, Sánta Ferenc, Konrád György, Hernádi Gyula, Csurka István, Sarkadi Imre stb. voltak ennek a módszernek a legismertebb képviselői, és egyúttal éppen ők voltak azok az írók, akiken keresztül irodalom és film érintkezett egymással. Bacsó Péter *Kitörés* (1970) című szociológiai modellfilmjét Konrád György írta, Csurka is írt forgatókönyveket, Örkénynek, Sántának, Sarkadinak pedig több művét megfilmesítették. Bár a filmmel alig került kapcsolatba, jellegzetes modellregényeket írt Spiró György. A *Kerengő* (1974) századfordulós kisvárosa a fikció világában található. Igaz, sok tekintetben Mikszáth Kálmán, Tólnai Lajos, Petelei István, Iványi Ödön stb. realizztikus múlt század végi kisvárosait idézi – azok között is akadtak különben képzeletbeliek –,

modellé Spirónak az a törekvése teszi, hogy a magyar értelmiség hagyományos magatartás- és szereptípusait elemezze benne. Ez az elemzés olyan hangsúlyosan személyes és jelenkori szemszögű, olyan átfogó igényű és esszéisztikus, hogy a regény a maga provinciális kisvárosával, amelyet afféle állatorvosi lóként absztrakt modellül kidolgozott, úgyszólván mint regényt kérdőjelezi meg magát. A *Kerengő* fiktív, strukturalista történelmi dimenziója távoli rokona a Jancsó-filmekének – lényeges különbség köztük mindenestre, hogy Jancsónál az értelmiségi lét problematikája az *Oldás és kötés* (1963) után hosszú időn át alig, legfeljebb értelmezési áttételek útján jutott szóhoz. Az *Ikszek* (1981) később azáltal haladta túl a *Kerengőt* és lett annál sokkal jobb, öntörvényű regény, hogy bár a lengyel történelmi közeget ott is átszótték fiktív mozzanatok és aktualizáló párhuzamok, a regényvilág nemcsak ürügy volt valami másról szóló beszédre, hanem önmagában is teljes műegészt alkotott.

Bár az *Egy őrrült éjszaka* című gogoli filmszatíráját (1969) Kardos Ferenc rendező maga írta, írhatta volna akár Örkény vagy Csurka is. Klasszikus vígjátéki alaphelyzet párosult benne abszurdizáló-modelláló tendenciákkal. Egy élelmiszerüzletben zárás előtt ellenőrök jelennek meg, akikről a film végére kiderül ugyan, hogy szélhámos áellenőrök, de egyáltalán nem az a fontos senkinek, hogy bármiféle igazságra fény derüljön, hanem hogy mindenki jól járjon és minden áruló nyom eltűnjön. Kardos filmje a maga feszes, dupla fenekű vígjátéki dramaturgiájával, amelynek ihletői közt az abszurd drámák és az egykorú cseh filmek egyaránt megtalálhatók, a Kádár-rendszer korrump és hazug lényegét leleplező groteszk-szatirikus, „csehes” filmparabolák egész sorát indította el, amelyek a tragikus történelmi témák ábrázolásában kialakult parabolikus modellező módszert alkalmazták a jelenkori hétköznapok humoros-groteszk-tragikomikus helyzeteire. Ilyen Bacsó Péter: *A tanú* (1969), Gyarmathy Livia: *Ismeri a szandi-mandit?* (1969), Böszörményi Géza: *Madárkák* (1971), Gazdag Gyula: *A sípoló macskakő* (1971), *Bástyasétány '74* (1974), Sára Sándor: *Holnap lesz fűcán* (1974) című filmje stb.

A történelmi parabolák elhasználták műfaji lehetőségeiket a het-

venes évek közepére. Maga a történelem mint téma, mint feldolgozandó problémák és viszonyítási pontok halmaza nem került le a napirendről, de újfajta megközelítése vált esedékessé. Érdekes kísérlet volt Kardos Ferenc *Petőfi '73* (1972) című filmje, amely a Fényes szelek bizonyos kezdeményezéseit folytatva félig játékosan, félig komolyan, happeningként próbálta meg mai diákokkal 1848-at előadatni. A fiatalok egyrészt maguknak, eszméik tisztázására és próbájaként, másrészt egy filmforgatócsoportnak, egy róluk gondolkodó filmnek játszották el a márciusi forradalmat. Kardos eredeti és ígéretes módon úsztatta egymásra a múltat és a jelent, egyszerre ábrázolta a kortárs nemzedék viszonyát Petőfihez és a Petőfi-féle magatartás lehetséges korabeli módozatait. Felkínálta a kereteket a diákoknak, hogy megmutassák forradalmi arcukat, s a film gyengéi részben éppen abból adódtak, hogy maguk a diákok nem tudtak igazán újat, érdekeset elárulni magukról.

Kardos nemzedéke, de még inkább a következő, a negyvenes évek szülöttei, úgy érezték, hogy kimaradtak a történelemszínélésből, de legalább képzeletben és gondolatban, vagy a diákmozgalmak karneválszerű módján szeretnék viszonyítani magukat a forradalmi cselekvés példáihoz. Dobai Péter írta Grunwalsky Ferenc *Vörös rekvium* (1975) című filmjéről: „... a forradalom, a forradalmak nem hagyják nyugton azokat sem, akiknek nem adatott meg az egyéni életből kezdődő, arccal és sorssal lázadó forradalmi élet, ezért rekonstruálják az akciókat, konspirációkat, az illegalitást és azt az utolsó lélegzetet is, amelyhez még gondolat, eszme, magatartás társul.” Dobai maga nyilvánvalóan ugyanezért írta meg *Csontmolnárok* (1974) című regényét, amely a 48/49-as forradalom és szabadságharc emigrációjáról szól eredeti dokumentumok alapján, és már-már anakronisztikusan érvényesíti a hetvenes évek elejének eszmevilágából származó személyes szempontját: a defenzívába szorult forradalmi magatartás típusainak elemzését. Dobai nem modellt szerkesztett, hanem a dokumentálás, az elmélkedés, az esszéizálás felé vitte el anyagát. Kétségtelen hitelű történelmi eseményeket leplezetlenül a maga korának szemszögéből vizsgált.

Hasonló indíttatású volt Magyar Dezső *Agilátorok* (1969) és *Büntetőexpedíció* (1970) című filmje. Az utóbbit maga Dobai Péter írta. És közeli rokona volt Dobai regényének, sőt formanyelvi szempontból túl is haladta Bódy Gábor *Amerikai anzixa* (1975), amely szintén a 48-as amerikai emigrációról szólt, néhány Amerikába szakadt és ott a polgárháborúba belesodródó tagjáról, s ugyancsak hiteles dokumentumokra épült. Ennek vizuális jelzésül Bódy olyan filmet csinált, amely mintha a mozgókép feltalálása előtt, a fényképezés hőskorában – tehát a történet idején készült volna. Az esszéstílusnak megfelelő reflexív feldolgozás, a többszörös tükröződést és vizuális kommentárokat lehetővé tevő álarchív jelleg, a személyes szemszög optikai hangsúlyozása újfajta beszédmód volt a példabeszédekéhez képest.

### Befelé fordulás és emlékezés

Bár ez a parabolikus ábrázolásmód főleg a groteszk formájában a hetvenes évek folyamán is élt még, mindinkább veszített reveláló erejéből és kulturális funkciójából. Az évtized elején új stílus, új szemlélet hódított tért, éppen annak a szubjektivitásnak a formái, amely a történelemhez való viszonyban is éreztette a hatását. A kiábrándító évtizedforduló idején a magyar film legjava befelé fordult. Bár a két útjelző remekmű, Makk Károly *Szerelem* és Huszárik Zoltán *Szindbád* (1971) című filmje szintén irodalmi művek alapján készült, a film ezúttal mintha a kortárs próza előtt járt volna. Ez a méltánytalan látszat annak a következménye, hogy az irodalomnak az a „polgári” vagy „individualista” szárnya, amelyet elsősorban sújtott az ötvenes évek tisztogató kultúrpolitikája és az '56-os forradalmat követő megtorlás, csak a hatvanas évek vége felé nyert lassanként feloldozást. A kegyeltsége révén lépéselőnyben lévő filmgyártás így például annak a Déry Tibornak két kisprózai műve alapján állhatott elő a korszakváltó *Szerelemmel*, aki a forradalom után be volt börtönözve, és bár 1962-től már publikálhatott, továbbra is a funkcionáriusok gyanúja övezte. Még inkább így volt ez az „Új Hold” íróival

és költőivel, akik két évtizedre a margóra szorultak, holott a hetvenes évek befelé forduló új irodalmának éppen ők nyújtottak követhető mintákat.

Kamarajellege ellenére a *Szerelem* még érintkezett a hatvanas évek múltvallató törekvéseivel, ugyanakkor Szabó *Apája* után az első filmek egyike volt, amelyekben a közelmúlt történelme személyes sorsok lélektani vetületében jelent meg. A *Szerelem* megragadó példája annak, hogyan lehet egyéni sorsok kamaradramájában egy egész korszak történelmi megpróbáltatásait érzékeltetni. Három szereplő körül, egy lakásban, néhány szűk szögben láttatott, sivár külsőben, egy öregasszony emlékképein és képzettársításában játszódik le a film, és mégis mi minden sejlik föl benne! A *Szerelem* túllépett a modelláló filmek módszerein abban is, hogy bár a cselekményének van többé-kevésbé körülhatárolt valóságos ideje, a szereplők belső élete mind a képzelet és az álom, mind pedig az emlékezés pályáin messze túlnyúlik rajta. Az öregasszony emlékképei nemcsak a múltjára utalnak, hanem arra a féltalomszerű lelkiállapotára is, amelyben egyre messzebb sodródik a jelen valóságától.

A *Szerelem* forgatókönyvét maga Déry Tibor írta két novellája, az 1956-ból való *Két asszony* és az 1962-ből való *Szerelem* alapján. Valójában olyan új mű keletkezett így, amely már a Makk Károllyal közösen elképzelt film igényei szerint készült. Így a *Szerelem* nem megfilmesítés (amint inkább az lett néhány év múlva a *Befejezetlen mondat* című nagy Déry-regény alapján készült Fábri-film), hanem olyan öntörvényű „szerzői” film, amelynek írója történetesen a korszak egyik legnagyobb magyar írója volt, aki ekkor kivételesen filmben gondolkodott. Ő maga így értelmezte feladatát a forgatókönyvhöz fűzött bevezetőjében: „Ezt a stílust a két főalak határozza meg: mindkettő kemény ember. Ennek megfelelően magának a filmnek is, tehát a stílárís jegyeknek, a színészek játékanak, a mese lebonyolításának szikárnak, szófukarnak, sok helyütt tárgyilagosan keménynek kellene lennie, így elsősorban kerülendő mindenfajta érzélgősség, másfelől pedig mindenfajta naturális komikum (színészek!), a filmnek csak visszatartott, fegyelmezett humora, esetleg iróniája lehet. Ke-

vés történik a filmben, a drámai feszítőerőt ennélfogva a figurák mögött rejtőzködő és azokon átsütő tragikum kell hogy adja, érte ezen nemcsak egyéni sorsukat, hanem azt is, amit kifejeznek példázatukkal: a kort.” A film ritka és szófukar párbeszédei nagyjából meg-egyeznek a két novella idevágó szakaszaival, a képsorok viszont Dérynek olyan tárgyias leírásain alapulnak, amelyek már a filmes elbeszélésmód szempontjait követték. Makk Károly rendező, Tóth János operatőr ezekből a leírásokból kiindulva és a célba vett stílus szellemében, három zseniális színészük közreműködésével, úgy vet-ték föl a jeleneteket és úgy alkották meg magukat a képsorokat, hogy a film irodalmi anyaga ekkorra már nagyjából átfordult a bensősé-ges, olykor hallucinatív kamarafilm nyelvére.

Huszárik Zoltán *Szindbádja* sem megfilmesítés, bár címében Krúdy Szindbád című novellaciklusára hivatkozik. Huszárik filmje a Szind-bád és más Krúdy-művek motívumaiból, Krúdy hasonlíthatatlanul eredeti írói világának inspirációjára született, de valójában úgy ke-zelte ezt a képzelt és íróilag stilizált világot, mint más film a valóság tényeit. Bár nyilvánvalóan hatott Huszárikra Krúdy álomvilága, az impresszionizmus és a szecesszió elemeiből kikevert képgazdag stí-lusa és az emlékezet csapongását követő asszociatív szerkesztésmód-ja, a *Szindbád* mint film nem Krúdy-film, hanem Huszárik-film. Ahogy Szindbádnak nevezett hőisében, e vidéki magyar Don Juanban Krúdy önmaga mitizált alakmását teremtette meg, úgy vetítette bele magát Huszárik Szindbádba. Saját életének alapélményét, az élet változa-tos teljességére vágyó ember önmagába való tragikus visszazorulá-sát, melankolikus lemondását fejezte ki Krúdy hősen keresztül. Jel-képnek tekintette Szindbádot, olyan nemzeti jelképnek, amelyet filmjével megpróbált egyetemes érvényűvé tenni, hogy általa saját korélményét, a polgári individuum alkonyát és halálát ábrázolja. Filmjének kifinomultan artistikus ábrázolásmódja, túlérett, nosz-talgikus poézise azonban végeredményben inkább vallott Huszárik-ra, a kamera e hiperérzékeny kalligráfusára, mint az alapjában véve naiv, robusztus és kiapadhatatlan mesélőkedvű Krúdyra.

A *Szerelem* és a *Szindbád* a történelemmel és az irodalommal

szorosan összefonódott magyar filmművészet új lehetőségei előtt nyitotta meg az utat. Így a történelem mindinkább történelem lett, modelhelyzeteket szolgáltató valóságanyag helyett maga a megélt történelmi múlt: mindenekelőtt a közelmúlt feldolgozatlan eseményei. A *Szerelem* mellett, sőt előtt Szabó István filmjeiben jelent meg ez a törekvés. Érdekes módon az ő pályája kezdetben szinte fordítva haladt, mint a magyar film fő iránya. Első filmjeiben a francia új hullámon iskolázott, laza, epikus szövéssű, szubjektív és ironikus elbeszélésmódjával, érzelmi és erkölcsi szempontból felvetett magánéleti és generációs problémáival Szabó eltért a parabolikus ábrázolásmód és közéleti problematika uralkodó tendenciáitól. Ezzel a sajátosan filmes, a magyar film addigi hagyományaihoz képest rendhagyó indítással előfutára lett egy irodalmi nemzedéknek is, amely tiltásoktól, publikációs nehézségektől sújtva megintcsak késve jelentkezhetett (Simonffy András, Hajnóczy Péter, Lengyel Péter, Nádas Péter, Bereményi Géza stb.). Ugyanakkor a *Tűzoltó utca 25-ben* (1973) és a *Budapesti mesékben* (1976) Szabó éppen akkor közelített a parabolikus-szimbolikus beszédmód felé, amikor ez a módszer már kifulladásban volt. Az *Apa* (1966) és a *Szerelmesfilm* (1970) mindenestre úttörő szerepet játszott abban, hogy a háború és az ötvenes évek megpróbáltatásai mint személyes traumák is kifejeződjenek a magyar filmben. A hetvenes években a filmnek és az irodalomnak egyaránt egyik fő törekvése lett ez, gyakran egyazon téma kétféle változatában is.

Szó volt már a Déry Tibor és Balázs József egy-egy regényéből készült két Fábri-filmről, a *141 perc a Befejezellen mondatból* és a *Magyarok* címűekről, mint a személyesen megélt történelem ábrázolásának kísérleteiről. Ezek a kísérletek, mint még mások is, magának Fábrinak a Bodor Ádám nyomán készített *Plusz-mínusz egy napja* (1972), Kovács András *A ménegazdája* (1978) és *Októberi vasárnapja* (1979), Lugossy László *Azonosítása* (1975), Gábor Pál *Angi Verája* (1978) vagy Szabó imént említett két filmje, amelyek az álomszerűség szubjektivitását és a példázatszerűség objektivitását próbálták elegyíteni, többé-kevésbé mind megoldatlanok formailag, függetle-

nül attól, melyikük forgatókönyve volt irodalmi fogantatású. Mind küszködnek azzal a problémával, hogyan ábrázolják egyszerre személyes és személytelen, jelen és múlt idejű tárgyukat. Sokszor az irodalmi változat sem oldja meg a kérdést, akár magáról a megfilmesített műről, akár számításba vehető ihlető mintákról van szó. Ha végigtekintünk olyan korabeli „történelmi” regényeken, mint Cseres Tibor: *Játékosok és szeretők* (1970), Ember Mária: *Hajtűkanyar* (1974), Moldova György: *A Szent Imre induló* (1975) vagy éppen Gáll István: *A ménesgazda* (1976) című műve, akkor a bennük ábrázolt anyagtól, történelmi igazságától és árnyalatosságától függetlenül bizonyos formai egysíkúság, legjobb esetben semlegesség figyelhető meg. *A ménesgazda* narrációjának lekerekítettsége, magabiztos célratorése például nincs kellő összhangban a főhős, Busó János helyzetének pusztító képtelenségével. A filmváltozatban Kovács András a sivár pusztai környezet atmoszférikus elemeivel próbált közeget teremteni a történetnek, került mindenestre az olyan filmnyelvi utalásokat, amelyek a korszakot idézhették volna. Mind képileg, mind dramaturgiaiilag a lovakkal való bánnitudást hangsúlyozta, ez azonban kissé leegyszerűsítette Busó János problémáját: azt sugallta, hogy ha a proletárdiktatúra által kinevezett ménesgazda értett volna a lovakhoz, úgy, ahogy egyre inkább szeretne is érteni hozzájuk, akkor szót érthetett volna az alája rendelt régi világbeli tisztekkel. Ez a beállítás jó példa a korabeli filmek egyik fő jellegzetességére: az aktuális publicisztikai üzenet (nem elég a jószándék és a küldetésstudat, érteni is kell ahhoz, amit csinálunk) útját állta a történetben esetleg ott rejlő mélyebb igazság művészi megformálódásának.

Lugossy *Azonosítása*, amely *A ménesgazda* témájával csaknem egykorú anyagot dolgozott fel eredeti forgatókönyv alapján, a történelemben „vetett” szereplők viselkedésének következetesebben végigvitt, alapos, tárgyias analízisében a kor kecsgetetőbb ábrázolási lehetőségére bukkant, de itt ennek csak a kezdeményei születtek meg. E módszer nyomai ott vannak a Vészi Endre novellája nyomán készült *Angi Vérán* is. Az alaphelyzet hasonló, mint *A ménesgazda*ban: itt is kiemelnek valakit, aki erre egyáltalán nem pályázott, és aki

azután kezdi beletalálni magát új szerepébe, igyekszik megfelelni a követelményeinek, míg ki nem derül, hogy szerep és ember nem egyeztethető össze. Busó János belepusztul ebbe a konfliktusba, Angi Vera viszont fokozatosan átalakul. Újdonság volt mind *A ménesgazdához*, mind a Vészi-novellához képest, hogy Gábor Pál a kétes szerepébe belesodródó hősnőjét némi szubjektív elfogultsággal, félig-meddig belülről láttatta. Ez egyfelől figyelemreméltó elbeszélésmódbeli eredményeket hozott, másfelől azzal a következőképpel járt, hogy Angi Vera árulása szinte bocsánatos véteknek hat. Bizonyos fokig felmenti őt, hogy rokonszenves, és azonosulunk vele – szerepe van ebben Pap Verának, Angi Vera alakítójának is. Gábor Pál feltehetőleg arról akart filmet csinálni, hogy a kollaboránsok közülünk valók, és akár meg is lehet érteni őket, de ez megint inkább a rövid életű aktuális vagy egyéni igazság, amely csak a teljesebb, történelmi igazsággal szembesítve állja meg a helyét. Személyes igazságok és történelmi kényszerek konfliktusait Szabó újbóli magára találásáig, a *Bizalomig* (1979) végeredményben csak a *Szerelmek* sikerült igazán árnyaltan, érzelmi telítettség és kritikai távolságtartás egységében ábrázolnia.

A befelé forduló, emlékező, önéletírói elbeszélésmódnak a prózában volt igazán kialakult hagyománya – és ez éppen a hetvenes években éledt újjá. Egyre-másra születtek az én-regények, emlékezések, memoárok, amelyekben a személyes szemszögű emlékezés mindig felszínre hozott történelmi anyagot is. Egyes írók számára – és itt hangsúlyozottan írókról van szó, nem pedig az élet különféle területeiről származó memoár-szerzőkről, akik szintén megszapordtak – szinte nem maradt más elbeszélő, mint tulajdon életük, a tanúságuk nyomát viselő élményeik. Sorolhatnánk Déry Tibor, Illyés Gyula, Vas István, Kolozsvári Grandpierre Emil, Sütő András, Thurzó Gábor, Szabó Magda és mások idevágó ekkori műveit. Ezeknek az emlékezéseknek a szubjektivitása olyan narratív minőséget képvisel, amely filmen nehezen hozható létre, és a hetvenes évek magyar filmje még a szubjektívabb hangvételű múltidéző művekben is csak óvatosan, a fikció látszatának fenntartása mellett pró-

bált eltérni a bevált egyezményes eljárásoktól. Fölvetődik a kérdés, hogy lehetséges-e egyáltalán filmmemoár? Annak idején még alighanem úgy látszott, hogy irodalmi értelemben nem, hiszen ami egyszer már megtörtént, azt a maga valóságában nem lehet többé a kamera elé idézni. Persze szigorúan véve az irodalom sem a maga valóságában idézi meg a múltat, hanem abban a formában, ahogyan az emlékezet őrzi, és ez a „forma” ugyanúgy elbeszélői formát teremt, ahogyan az elbeszélő film is forma. Azonkívül a filmnapló ma már ugyanúgy lehetséges, mint az irodalmi napló, és filmnapló-jegyzetekből elvben hamisítatlan filmmemoár is létrejöhet. Természetesen ez nem olyan napló volna, mint Mészáros Márta *Naplói* a nyolcvanas évekből, bár azok a maguk korlátozott módján is érvényesítettek valami olyan filmelbeszélési felismerést, amelyet a hetvenes években az irodalmi emlékezések dömpingje mellett sem tett (vagy tehetett) még magáévá a magyar film.

A szerzői subjektivitás és a személyes világon átszűrött történelemábrázolás terén kevés volt a közvetlen kapcsolat irodalom és film között, többnyire csak párhuzamos törekvések mutatkoznak. Szabó István a *Tűzoltó utca* 25-ben a közös történelmi sorsú embereknek valamiféle közös emlékezetét próbálta meg rekonstruálni. Hasonlóra vállalkozott Mándy az *Egy ember álmában* (1971) vagy a *Mi az, öreg?*-ben (1972). Mindkét művében úgy léptette fel visszatérő apafiguráját mint a 20. századi magyar történelem lenyomatát. Az *Egy ember álmában*, mondhatni, vett egy embert, egy úgyszólván tetszőleges embert, megvizsgálta álmait, lidérces álmok kísértette lelki tájait, és felfedezte bennük a közös történelmi múlt nyomait. A *Mi az, öreg?* című novellaciklusban az első és a harmadik személy között ingadozó elbeszélő az öreg és beteg apa sivár józan jelenét az egykori könnyelmű kalandor és képzelődő gyermeke letűnt világának illúzióival szembesítette. A közelmúlt hétköznapi történelmének ezzel az álomszerű és személyre szóló felfogásával Mándy szellemi rokonaira talált Szabó Istvánban és Sándor Pálban. Fanyarul groteszk szemlélete, prózájának lebegő tárgyiasága és töredezettsége egyfe-

lól a „régí idők mozijá”-t reflektálta ironikusan, másfelől a hasonló szellemű és módszerű filmstílus egyik ihletője lett.

Sándor Pál mindenesetre a *Régi idők focijában* (1973) vagy a *Szabadíts meg a gonosztól*ban (1978) ugyanúgy nem *A pálya szélén*t vagy a *Mélyvizet* filmesítette meg, ahogy Huszárik sem a *Szindbád*ot, hanem Mándy világát, látásmódját választotta filmjei alapanyagául. A *Régi idők focijában* filmnyelvi archaizálásai, ironikus némafilm-reminiszcenciái nem azonosak a *Régi idők mozijának* nosztalgikus-groteszk emlékképeivel, hanem formai eszközök, amelyek stilizálják, idézőjelbe teszik a történet történetiségét. Mándy ihlette, de filmbeli funkciójukkal Sándor Pál látta el őket. A történet ugyanis nála kevésbé kötődött helyhez és időhöz, mint Mándynál. A történelmi miliő az elvonatkoztatás közegeként szolgált a perifériális helyzetű privát ember és az abszurd külvilág viszonyának ábrázolásában (így volt ez a *Szeressétek Odor Emiliát*, 1969 és a *Herkulesfürdői emlék*, 1976 című filmjeiben is). A stilizálás jegyében Sándor Pál próbálta dúsítani is Mándy ócska, kopottas pesti motívumainak készletét, felfokozni, kulturális vonatkozási rendszerbe állítani beszédmódja groteszk vonásait, és emiatt olykor fellinis, chagallos, brechtes hangulatokba tévedt. A *Szabadíts meg a gonosztól* stílusegyvelege artisztikusabb és magakellettebb, semhogy összhangban lehetne azzal a silány és aljas, de mégis otthonos mélyvízi világgal, amelyből vétetett. Hívebben fordította filmnyelvre Mándy világát Elek Judit a *Sziget a szárazföldön*ben (1969). Mándy itt nemcsak az irodalmi alapot szolgáltatatta, hanem a forgatókönyv szerzőjeként közvetlenül is közreműködött a film létrejöttében.

Személyes múlt és jelen, egyéni és közösségi emlékképek egymásra kopírozódásának a *Szerelem*hez hasonlóan komplex példái a prózában Mándy művein kívül Mészöly Miklós szövegei is, a *Pontos történetek, útközben* (1970) vagy a *Film* (1976). A *Film*et az írói fikció szerint egy többes szám első személyű elbeszélő mondja el, aki mintegy nem az író, hanem egy tetszőleges személytelen szemszög, az olvasók fikatív összessége által irányított filmkamera. Ez a kamera nemcsak a pontosság és az objektivitás eszköze, hanem a nyomozásé is, a múlt „elő-

hívásáé”. Egy olyan akarat vagy kíváncsiság működteti, amelyet nem korlátoz tér és idő, emlékanyag vagy emlékezőtehetség. A *Film* nem egy lehetséges film forgatókönyve, sőt voltaképpen semmilyen filmhez nem hasonlítható, hanem csak egy elvben lehetséges filmes eljárás érvényesítése, amely a gyakorlatban kivihetetlen (és ezért valószínűleg értelmetlen, irreleváns), de írásban, azaz képzeletben annál inkább alkalmazható. Vagyis mégsem film, hanem irodalom.

Míg Mészöly a *Pontos történetek, útközben* prózadarabjaiban, Szabó Magda az *Ókútban* (1970), Sütő András az *Anyám könnyű álmot ígértben* (1970), Thurzó Gábor a *Belváros és vidékében* (1977), illetve Makk és Déry a *Szerelemben* anyák, öregasszonyok alakját állították az emlékezés középpontjába, még markánsabb tendencia volt az apa-idező, apa-kereső műveké. Példája Mándy említett művein vagy Szabó István nevezetes *Apáján* kívül még Simó Sándor *Apám néhány boldog éve* (1977) című filmje, amely fátyolos, szemérmes lírájával, emlékezésének nosztalgikus színezetű személyes hangnemével az irodalmi memoárokhoz közelálló önéletrajzi filmmel kísérletezett. Az apa-keresés, a soha igazán nem ismert apa alakjának emlék-mozaikokból való összerakása az egyik fő témája Lengyel Péter *Cseréptörés* (1978) című regényének. Az önéletrajzi fogantatású főhős vállalkozása erősen emlékeztet Szabó *Apájának* tétjére. Itt is a felnőtté válás, a személyiségteremtés feltételeként jelenik meg az „idő előtt” eltűnt, illetve félretolt és meghamisított múlt helyreállítása.

Gaál István és Szász Imre *Legatojában* (1977) szintén egy apa és egy apa-komplexus körül bonyolódik a cselekmény. A jelen idejű történetet mindvégig múltbeli események mozgatják: az ifjú házaspár szabadulni akar a szoborszerű apa árnyékától, de ez a menekülés szembesítéssé válik: az öregasszonyok vidéki házában, amely egykor menedéket adott az apának, a fiú először találja magát szembe igazi, emberszabású apával, akitől nemhogy szabadulnia nem kell, de akár a példaképe is lehet. Ahol a személyesség nem fűti ezt az apa-keresést, ott az szentenciózussá vagy dramaturgiai mesterkedések ürügyévé válhat, mint a *Legato* időzített robbanásokkal lepergő

cselekményében, vagy néha a *Cseréptörés* emlékezésének hókuszpókuszaiban is.

Az apa-komplexus fontos összetevője Nádas Péter *Egy családregegy vége* (1977) című regényének, amelyben mint a hetvenes évek egyik legjelentősebb művében valósággal összegződik a kor problematikája és annak elbeszélésmodbéli vetülete. A regény jelenében Nádas gyermekhőisének élményköre Szabó István és Lengyel Péter fiatalember-hőseinek gyermekkorával érintkezik, de nála ez a jelen ugyanakkor egy évezredes „családregegy” távlatába kerül, és ezáltal feszültsége megsokszorozódik. Míg Lengyel Péternél, Szabó Istvánnál vagy Makk és Déry filmjében, a Szerелеmben a linearitás megbontása elsősorban pszichológiai indíttatású és a személyesség, az emlékezés eszköze, Nádasnál a gyermek tudatát ábrázoló belső monológ olyan szimbolikus-mitikus jelentéshálává szövődik, amelyben a történet, nevezetesen egy évezredes családregegy vége egy egyetemes szekularizációs és elidegenedési folyamat végpontjaként, a sztálini diktatúra rémuralmaként jelenik meg. A bibliai-mitikus távlat tette lehetővé, hogy az efemer politikum viszonylag háttérbe szoruljon, és a politikai cenzúra korában Nádasnak paradox módon épp ezáltal sikerült mélyebb és tágabb érvényű művet alkotnia, mint a magyar filmesek legtöbbszörének, akik szorosabban kötődtek a politikummal átítatott napi valósághoz. Valami hasonló, mint itt Nádasnak, Mészölynek sikerült még a *Filmben*. Az ábrázolásmódnak mindenestre nála más volt a távlata: ott nem egy kultúrkör jelképei és hagyományai teremtették meg, hanem egy elvont, elidegenített, időtlen személytelenség.

## Jelenidő

Az áttekintés viszonylagos teljessége érdekében röviden kitérek még a hatvanas és hetvenes évek kortárs magyar valóságának közvetlen ábrázolásaira is, bár irodalom és film között itt a kapcsolatok eléggé felületeseek és alkalmiak voltak, párhuzamok inkább csak általánosságban mutathatók ki. A valóság legközvetlenebbül, „legmaibban”

az irodalmi szociográfiákban és a dokumentumfilmekben tükröződött. A valóság dokumentatív feltárása főleg a filmben vált mozgalmommá. Ugyanakkor ennek előzményei, kezdeményei megtalálhatók a magyar irodalmi szociográfia hagyományaiban, amelyek a hatvanas években éledtek újjá, valamint dokumentumirodalom és a cinéma vérté világméretű divatjában, amely szintén a hatvanas évekre esett. A párhuzamos fejlődés bizonyos módszertani különbségekhez is vezetett. Az írói szociográfia továbbra is sokáig kitarzott a metszetkészítés módszerénél. A *Magyarország felfedezése* elnevezésű kiadói vállalkozás programja ezt úgyszólván elő is írta. Tájélmetszetek, rétegmetszetek, „ágazat”-metszetek készültek – persze a mindenkori szerző egyéni értelmezése szerint. A műfaj tipikus és sikeres darabjait szolgáltatta Moldova György. Tájélmetszete: *Az Órség panasza* (1974) és réteg- vagy ágazatmetszete: *az Akil a mozdony füstje megcsapott* (1977) ugyanakkor Moldova személyes beszédmódjának bélyegét is viselik.

A Balázs Béla Stúdió felfutásának nevezetes időszakában még többé-kevésbé a dokumentumfilm is ezt a metszet-módszert alkalmazta. Anyagi-technikai okokból az irodalmi szociográfia viszonylagos extenzivitásával mindenesetre nem élhetett, s ezért helyette az intenzivítás lehetőségeit kereste. Partikuláris, olykor extrém jelenségekben igyekezett megmutatni valami lényegest. Ez vitte új utakra. Gazdag Gyula groteszk riportfilmjei (*Hosszú futásodra mindig számíthatunk*, 1968, *A válogatás*, 1970, *A határozat*, 1972) játszották az úttörő szerepet abban, hogy dokumentumfilmzésünk a drámai szerkesztés felé fordult. A hetvenes évek dokumentumfilmjeinek túlnyomó többsége ilyen vagy amolyan fokozatú átmenet valamilyen jelenség-halmaz esetlegesnek látszó metszete és a drámai szerkesztésű játékfilm között (Elek Judit: *Egyszerű történet*, Zolnay Pál: *Fotográfia*, 1972, Kósa Ferenc: *Küldetés*, Schiffer Pál: *Cséplő Gyuri*, 1978, Ember Judit: *Fagyöngyök*, 1978, Gyarmathy Livia: *Kilencedik emelet*, Dárday István: *Filmregény*, 1977, Kabay Barna–Gyöngyössi Imre: *Két elhatározás*, 1977, Tarr Béla: *Családi tűzfészek*, 1977, Moldován Domokos: *A halottlító* stb.).

A dokumentumfilmes módszer hatása erősen érezhető volt a kor-

társ magyar valóság különféle nézeteit ábrázoló fikciós filmekben is, akár a társadalmi érvényű cselekvés lehetőségeit és korlátait ábrázoló filmekben (*Horizont, Jelenidő, A legszebb férjficor, Staféta, Sárrika, drágám* stb.), akár a groteszk-szatirikus, „csehes” filmekben (*Madárkák, Álljon meg a menet!, Ékezet, Pókfoci, Jutalomutazás, B. U. É. K., Veri az ördög a feleségét* stb.), akár a gyéren előforduló társadalmi drámában (*Makra, Pókháló*). A hetvenes évek első felében a kortárs tematikájú „probléma”-filmek szinte kizárólagos feldolgozási stílusa volt a dokumentumszerű hűségre törekvő, kisrealista ábrázolásmód, amely a hatvanas években kialakult eszközöket koaptatta mind simábbra és sablonosabbra. Itt szinte mindegy volt, hogy eleve filmre íródott-e a téma, vagy irodalmi mű volt-e az alapja, legfeljebb a személyes látásmód apró stiláris jegyei tüntettek ki egy-egy filmet. Csak az évtized vége felé tűntek fel nyersebb, radikálisabb és autentikusabb valóságdokumentumok (Tarr Béla: *Családi tűzfészek, Szabadgyalog*, 1980, Jeles András: *A kis Valentino*, 1979), amelyek már a nyolcvanas évek felé mutatták az utat.

A „mai” tematikát bizonyos egyhangúság jellemezte a próza terén is. Itt még olyan közös nevezőt se nagyon lehetett találni, mint a standardizált publicisztikus filmnyelv. Hacsak nem tekintjük annak a rossz közérzetű, kiábrándult, kallódó, veszendő fiatalember alakjának rokon változatait Császár István, Csaplár Vilmos, Czákó Gábor, Hajnóczy Péter, Lugossy Gyula, Marosi Gyula, Módos Péter, Munkácsi Miklós, Simonffy András novelláiban és elgondolkodtatón csekély számú korabeli regényében. Eleinte még lázadozott ez a fiatalember, és irodalmi meg közérzetbeli kapcsolatok fűzték a hatvanas évek beat-nemzedékéhez, a diákmozgalmakban kifejeződő nyugtalansághoz, de aztán a kiábrándultság, a levertség évei következtek, nagyjából a szerzők lelki életrajzával párhuzamosan.

A film érdekes módon sokáig csak áttételesen fogadta be ezt a hóstípust. Felbukkant Gábor Pál filmjeiben (*Horizont*, 1971, *Utazás Jakabbal*, 1972 – Marosi Gyula, ill. Császár István novellájából), de különben inkább történelmi stilizációk álruháját öltötte. Így szerepelt a Bereményi Géza írói közreműködésével készült Kézdi Kovács-

filmben, a *Romantikában* (1972), kalandor-csavargó-betyár vonásairól rá lehetett ismerni Szomjas György „eastern”-jeiben (*Talpak alatt fűtyül a szél*, 1976, *Rosszemberek*, 1978), és filozofikus-intellektuális háttérrel kapott Bódynál az *Amerikai anizsban* és a *Pszychében* (1980) Cserhalmi György emblematikus színészi alakja révén. Cserhalmi a nyolcvanas években is sokszor eljátszotta még ennek a figurának a változatait, pontosabban a leszármazottait, akik időközben kemény, nem alkuvó férfiakká értek, rossz közérzetük ugyanakkor már nem csupán nemzedéki jellegzetesség volt. Kissé megkésve Zsombolyai Jánosnál tűnt fel még az eredeti figura, itt már egy új nemzedék, a hetvenes évek neveltjeinek vonásaival átszíneződve (*A kenguru* 1975, *Kihajolni veszélyes*, 1977 – ez utóbbinak Simonffy András egy korábbi keletű írása volt a kiindulópontja). Dárday István és Szalay Györgyi *Filmregénye* értelmiségi mivoltában vizsgálta a típust. Az évtizedfordulón aztán megintcsak Tarr Bélánál, Jeles Andrásnál, valamint Gothár Péternél (*Ajándék ez a nap*, 1979, *Megáll az idő*, 1981) átértelmeződik a típus és az általa megjelenített problematika, és a nyolcvanas években mindinkább egy egyetemes létállapot hordozójaként tűnik fel. A prózában ugyanakkor a posztmodern nemzedék túllép mind a közvetlen történelem- és valóságábrázolásnak, mind a közérzet- és világképmetaforáknak azokon a változatain, amelyek a nyolcvanas évekre már többé-kevésbé önállósodott és mindinkább meg is merevedő magyar filmes hagyományt folytatják.

A hatvanas évek magyar filmje nem lehetett volna naggyá, ha nem támaszkodik a klasszikus magyar irodalmi hagyományra és az akkor éppen háttérbe szorított kortárs irodalomra. Tánúsítja ezt mindenekelőtt Fábri Zoltán, Makk Károly, Ranódy László munkássága, valamint a korszak néhány jeles írójának (Hernádi Gyula, Örkény István, Déry Tibor, Csoóri Sándor) tevékeny részvétele a filmgyártásban. De úgy sem lehetett volna naggyá, ha nem szakad el ezektől az irodalmi inspirációktól és nem találja meg a maga nyelvét és formáit. A hetvenes évek elejére a magyar film a korabeli magyar kultúra reprezentatív hordozója lett, megingatva az irodalom hagyományos primátusát. Próza és film között csökkent a közvetlen kapcsolatok szá-

ma, Szabó István, Gaál István, Huszárik Zoltán, Kovács András, Simó Sándor, Kézdi Kovács Zsolt, Böszörményi Géza stb. általában maguk írták filmjeiket, Jancsó Miklós, Mészáros Márta, Sára Sándor, Kósa Ferenc, Zolnay Pál, Bacsó Péter, Sándor Pál, Kardos Ferenc, Gazdag Gyula stb. szintén eredeti forgatókönyveket filmesítettek meg, csak éppen igénybe vettek író(társa)k(t) is az elkészítésükhöz. A hetvenes években irodalmi művek megfilmesítései helyett inkább az irodalmi és filmes irányzatok párhuzamaival írható le a kétféle elbeszélésmód egymás mellett élése. A nyolcvanas években aztán nagyjából egyformán szorult a perifériára mind az irodalom, mind a film, és ez ösztönző kölcsönhatásaiknak sem kedvezett. A történetnek ez az itt még hiányzó folytatása mindenesetre már egyre kevésbé szólna primátusról, reprezentatív vagy hegemon szerepről, hanem sokkal inkább szerepvesztésről, hadállások feladásáról vagy utóvédharcról, amely mindkét területen egyaránt a megmaradásért és a túlélésért folyik ●

## elemi KÉPTAN elemei

(Folytatás)

Magyar és külföldi újságokat lapozgatva, nem tudunk szabadulni attól a benyomástól, hogy a hazai napilapokban nem élnek eléggé a sajtófotó kínálta gazdag kommunikációs lehetőséggel, hogy újságaink nagy része még ma is szövegközpontú, sőt, a szöveg egyeduralmát csak itt-ott töri meg a fénykép. Felesleges itt visszatérni arra a kifejtett gondolatra, hogy a fotó hatásos információ-strukturáló és továbbító, melynek felismerése a 20. századi sajtóban bekövetkezett egyik lényeges változás előidézője volt.

A sajtófotóval kapcsolatos kutatás fonalának „újrafelvételét”<sup>146</sup> ma elsősorban az indokolja, hogy az (audio)-szkripto-vizuális közlésformák hatására Magyarországon is átalakulóban van a kultúra. Az új típusú, mozaik-kultúra hatására (szemben a rendszerré összeállított klasszikus kultúrával) annak adekvát kifejeződéseként, a sajtó profilja, tördelése átalakult. Növekszik az egy oldalon elhelyezett *itemek* száma<sup>147</sup>, a gyors, néhány mondatos vagy fénykép hordozta információ-továbbítás. Persze a tendencia érvényesülése országoként lassabb vagy gyorsabb ütemű (sőt, Magyarországon még az egyes lapok között, a szerkesztési koncepciókban is tükröződik az aszinkronitás), kétségtelen azonban, hogy e tendencia kirajzolódott és realizálása folyamatban van. A gyors, lényegre törő tájékoztatásra kényszeríti egyébként a lapokat a televízió egyre növekvő konkurenciája, az olvasók kép iránti igénye, mely igény tudati változást is tükröz.<sup>148</sup>

Ma még szinte semmit nem állíthatunk egyértelműen (ha egyáltalán állíthatunk valamit) azokról a bonyolult közvetítő rendszerekről, közlésformákról, melyekben az állókép (fénykép) uralkodó, de nem egyeduralmodó szerepet játszik.<sup>149</sup>

„Nem lehet célunk első megközelítésre meghatározni a tények lényegét. Ez a tudományos kutatás végeredménye és nem kezdete. A kezdeti eredmények mindig átmenetiek. Rendeltetésük az, hogy

ráirányítsák a figyelmet a kutatás tárgyára. Miután a jelenségeket még csak kívülről ismerjük, csupán külső ismertető jegyekre építhetünk. Néhány, jól látható, érzékelhető jellemzőt kell keresnünk és ezekre támaszkodnunk.<sup>150</sup>

Célunk a mai magyar napilapokban megjelenő sajtófotók, mintegy öntörvényű vizuális struktúrába (az oldalba) illeszkedő, más szerveződési rendet és szintet képviselő, ugyancsak önálló vizuális struktúra feltárása, kapcsolatrendszerének leírása és elemzése, a benne munkáló, a fotó teremtette és a fotó hordozta kódok működésének demonstrálása. A fotó felhasználása, alkalmazása a sajtóban (és itt egyszerű mennyiségi tényezőről van szó, mely alapja a fotóval kapcsolatos szerkesztési koncepciónak és ugyanakkor annak megnyilvánulási közege is) tükrözi a fotó egyik társadalmi rendeltetésének (információtovábbítás) társadalmilag intézményesített elismerését.

Célszerű és szükséges az első lépéstől kezdve szem előtt tartani és magunkévá tenni azt az elvet, hogy egy összetett közlésrendszer (több, eltérő szubsztanciájú kód) vizsgálatakor korlátozni kell a feltárássra kijelölt elemeket és rendszereket. A *pertinencia* elvének alapján, a jelenségeket, dolgokat egy bizonyos szempontból vizsgáljuk.<sup>151</sup>

A mi esetünkben ez azt jelenti, hogy a napilapokban a fényképnek biztosított hely nagyságának és jellegének megítélésekor minden olyan, de csak olyan elemet figyelembe vettünk és feldolgoztunk, mely konkrét nagyságrendben kifejezhető (mérhető tényező). Minden, nagyságrendet tükröző és hordozó, megkülönböztető elem mint jelölő egyenként és összességükben egyetlen jelöltre vezethető vissza: a fotónak biztosított hely nagyságának érzete által kiváltott, csak egyféleképpen verbalizálható, egy jelentésre redukálható kijelentésre: „(Ebben) a lapban (milyen) sok/kevés a fotó. (!)”

A *pertinencia* elve maga után vonja, hogy az adott rendszert belülről, leglényegesebb összetevőit számba és figyelembe véve vizsgáljuk. Mivel azonban a kutatás kiindulópontján még nem lehetünk tisztában azzal (legfeljebb sejtethetjük), hogy egy adott közlésrendszerben melyek a lényeges elemek, első lépésben ki kell jelölnünk egy mintát, mely megfelelő mennyiségben tartalmazza a vizsgálati

anyagot.<sup>152</sup> A kutatás tehát – bizonyos feltevések után – a *korpusz* kijelölésével és feldolgozásával kezdődött.

A korpusznak elég kiterjedtnek kell lennie ahhoz, hogy a benne levő elemek a teljes közlésrendszerre jellemző hasonlóságok és eltérések minden fajtáját tartalmazzák. A korpusz kialakítása és átfésülése során győződhetünk meg arról, hogy minden kapcsolattípussal találkoztunk-e már, és ha új elemek, új viszonyok egy adott pillanatban már nem jelentkeznek, lezárhatjuk a korpuszt.<sup>153</sup>

### **Kis formátum/nagy formátum**

„Ha az újságírás történetén végigfutunk, megállapíthatjuk, hogy a kis formátum olyan régi, mint az újságkészítés. Az első nyomtatott újságok kis alakúak voltak. A 19. század közepéig ez uralkodott a világsajtóban ... számos országban, a többi között Magyarországon nem lett népszerű a nagyalakú napilap.” „A két eltérő formátum – a kis és nagy alak – a lapok bármelyik típusában előfordul, kivéve a reggeli lapokat ... A kis formátumú reggeli lap kivételes esetet képvisel ... A kis formátum ugyanis elsősorban a hetilapok között terjedt el.”<sup>154</sup>

A mai magyar sajtó egyik jellegzetességét tehát a formátumában lelhetjük fel. Az újságszerkesztők körében találkozunk számos olyan írott vagy íratlan nézettel, amely indokolni látszik egy-egy lap formátumválasztását, szerkezetét, hasábmegoszlását. Egyik ilyen nézet például: „a kis oldal megfelelőbb egy olyan napilap számára, amely túlnyomó részt rövid anyagokat közöl... arányban áll a napilap kis anyagaival.”<sup>155</sup> Ez a látszólag racionális nézet (valójában egy szerkesztési preconcepció) nélkülöz minden objektivitást. Másutt a nagy formátum az elterjedtebb, nálunk viszont ma a kis formátum uralkodó. Vitán felül áll, hogy a nagy formátum, a nagyobb kiterjedésű hasábok jelenleg több item elhelyezését teszik lehetővé egy adott oldalon, elvileg nagyobb méretet biztosítanak a fotók számára is.<sup>156</sup>

A magyar napisajtóban, ezzel szemben, a 7 hasábos mellett találunk 6 hasábosat, 5 hasábosat, sőt 4 hasábosat is.<sup>157</sup>

A hasáb is, mint a nagyobb, fizikailag elkülönülő egységnek számító oldal, kényszerítő keret, melyben mennyiségi jellemzők révén (sorok, bekezdések) az információk átírása, kvantifikálása (cm<sup>2</sup>-ként) történik és végső, tipografizált formát ölt.

A hasáb az egymástól témában, anyagában eltérő, hosszabb-rövidebb, heterogén itemeket a jelölés és a jelölt szintjén homogén egységbe fogja össze, és biztosítja a korábban már említett kettős vizuális struktúra – szövegstruktúra és képi struktúra – létrejöttét, egymásba illeszkedését.

A sajtóban megjelenő minden fotó hármaskörű funkciója (a sajtófotót funkcionális oldalról megközelítve) a következő: 1. rögzíteni a tényeket (az információt), mesterséges memóriatárat alkotni, mely mentesít a felidézés erőfeszítésétől; 2. továbbítani az információt olyan, az emlékezet számára megragadható formában (kép), mely segíti az információ emlékezetbe vésését; 3. alakítani az információt, hogy a kívánt tartalommal kerüljön a kép az emlékezetbe.

Strukturális szempontból „a sajtófotó kód nélküli közlés... mely egy nyelvi struktúrával (a szöveggel) állandó kapcsolatban van... A két struktúra egymással konkurens, jelölő elemeik heterogének, egymással nem keverednek. A két struktúra egymással szomszédos, de nem homogenizált teret foglal el.”<sup>158</sup>

Bár a sajtóban megjelenő minden fotóra érvényesek a funkciójáról elmondottak, a lapokban az egyes képi közléstípusok még más és más funkciót is betölthetnek. Nemcsak funkciójuk, de strukturális jellemzőjük is eltér például a divatfotó, a reklámfotó esetében, holott ez a kettő éppúgy, mint az ún. hírfotó: sajtófotó. Szükséges tehát a sajtófotóra is alkalmazni az elemzés eredményességének érdekében a korpusz kialakításánál érvényesült korlátozó elvet és megjelölni a pertinenciát, melynek alapján egy fotó az általunk alkotott korpuszba bekerülhetett. Korábban már utaltunk rá, hogy a korpusz kiválasztása csak külsődleges jegyek alapján történhet, hisz nem ismerjük (célunk épp ennek feltárása) a jelenségeket összekapcsoló viszonyrendszert. Korpuszunk összeállítása ezért a következő kritériumok alapján történt: 1. a fotó az említett lapokban jelent meg; 2.

a megjelölt időszakban; 3. eseményt rögzít; 4. nem tárgyfotó; 5. nem mikrofoto; 6. nem reklám.

Kétségtelen, hogy összefüggés van a kis formátum, a kis formátum megkövetelte szerkesztési koncepció és a kevés fotó között. Azaz, ez utóbbi tény az előbbi realizálódása, gyakorlati következménye. Kevesebb a hely, kevesebb a felhasznált fotó is, bár e két tényező között nem szükségszerű, ok-következmény kapcsolat van. Az ilyen ok-okozati viszony inkább már egy adott szerkesztési koncepciót takar. Ez a szerkesztési koncepció valójában a sajtófotó funkciójáról alkotott nézetek eredménye. Az ilyen szerkesztési koncepciókban a *sajtófotó*<sup>159</sup> illusztratív eszköz, nem önálló információhordozó struktúra. Miután egy, az információ mennyiségét meghatározó keret között az információ mennyiségét szűkíteni kell, a törekvés a rendelkezésre álló felület maximális kihasználására irányul (minél több információ/cm<sup>2</sup>) – a kép pedig, még legkisebb változatában is „sok” helyet foglal el –, a sajtófotó esetében „luxusnak” tekintik az igényelt helyet a várható „teljesítményt” tekintve. A fotó ugyanis viszonylag kevés információt közöl, ha – és ez a helyzet – a fotó tolmácsolta információt a szöveg-információhoz hasonlítják. Ilyen szerkesztési koncepcióban a fotó két esetben kerül mégis a lapba: 1. ha nem lehet kitérni közlése elől (rendszerint az első oldalra helyezve): *össztársadalmi szempontból jelentős eseményt* ábrázol (ennek megítélése ismételten szerkesztési koncepció része és „egyezményesen” történik); 2. ha „még van hely”, ki kell tölteni.

A döntő különbség az egyes országok, illetve lapok között tehát elsősorban annak megítélésében keresendő, milyen funkciót szánnak a sajtófotónak: 1. illusztratív funkciót (keves fotó) vagy 2. informatív funkciót (sok fotó). Természetesen a fénykép egyszerre informatív és illusztratív. Felhasználása szempontjából vizsgálva azonban, jelentős különbség mutatkozik e két funkció között, mely különbséget csak a sajtófotónak szánt funkció, társadalmi rendeltetés felől megközelítve fedezhetjük fel. Később látjuk majd, hogy az illusztratív jelleg és az informatív jelleg, mint domináns funkció, milyen döntő

különbségeket eredményez a fotó felhasználásában, milyen eklatánsan mutatkozik a megjelenítésben, tördelésben.

### **Fénykép az első oldalon**

Az első oldalról, mint privilegizált, különleges jelentőséggel felruházott egységről már szóltunk. Minden item – így a fotó is –, mely az első oldalon kap helyet, a lap és közvetve olvasói számára is megkülönböztetett értékkel rendelkezik. Ilyen összefüggésben érthető, hogy jelentésselivé válik nemcsak az, hogy milyen tartalmú információ kerül a lap élére, hanem az is, hogy milyen formában jelenik meg. Az informatív sajtófotó, mely az eseményeket megjeleníti és kommentálja, kialakít egy olvasói magatartást, melyben kép és esemény asszociatív viszonyba kerül, az eseményt jelzi a kép jelenléte, valamilyen esemény eseményszerűségét akkor érzékeli az olvasó, ha fényképen jelenítik meg. Így ha az oldalról, mint jelentéssel teli felületről hiányoznak a képek, akkor ezt a hiányt (mint jelölőt) az események hiányaként ( mint jelölt) érzékeli és értékeli az olvasó.

A jelölőket tartalmazó térben vagy felületen minden vizuálisan érzékelhető változás jelentőségteljesnek (jelentéssel felruházottnak) hat (pl.: a fotó jelenléte vagy a fotó hiánya egyik napról a másikra). A jelentéshordozó térben vagy felületen kialakított konvenciók (azaz itt bizonyos, meghatározott szabályrendszerre épülő oldalelrendezés, tördelés) nem változtathatók önkényesen, egyik napról a másikra, mert a változás azonnal jelentőségre (megváltozott jelentésre) tesz szert.

A továbbiakban ezeket a fényképekkel (a fényképen) kialakított tördelési konvenciókat rendszerezzük, a még érzékelhető változásokat számba véve. (Az a változás, mely bár objektíve kimutatható, de bizonyos küszöb alatt már nem érzékelhető, észlelhető, noha változás, nem jöhet számításba.)

A napilapban a sajtófotó tördelésében kialakított konvenciók megszabják

1. a fotó *elhelyezését*
2. a fotó *nagyságát*
3. a fotó *formáját*
4. a fotó *arányát*

Konvencióvá válhat – adott időszakban – a tördelési konvenció kialakításakor egy ösztönös, még nem rendszerezhető és racionalizálható szerkesztési gyakorlat, míg később a konvenció alapja objektív, az előző gyakorlat tapasztalatainak és tényezőinek logikailag alátámasztható viszonyrendszerévé válhat. A konvenció alapja minden esetben valamelyik jelenség észlelésében és annak rendszerezésére irányuló törekvésben van. A sajtófotó esetében nem vált még konvencióvá, a konvencionalizálás útján van a fotó *eredetének* jelölése. Így ezzel a problémával külön foglalkozunk. A konvenció jól érzékelhető, objektív, körülírható jellemzők következetes és egyértelmű, egyezményes alkalmazásában nyilvánul meg. A fénykép tördelésének konvencióit érzékletessé tevő, a fénykép jelentésének alakításában részt nem vevő, de az észlelést befolyásoló és irányító tényezőket *fakultatív változónak* nevezzük, és ezeket a fakultatív változókat igyekszünk a továbbiakban számba venni.<sup>160</sup>

### A fénykép elhelyezése az oldalon

*Elhelyezésnek* nevezzük azt az eljárást, melynek során a fényképet az oldal keretébe (egy viszonyrendszerbe) beillesztik. Az elhelyezés viszonyítási művelet, a felület két (vízszintes és függőleges) kiterjedése és az elhelyezendő kép kapcsolatának meghatározása.<sup>161</sup>

Az oldal hordozza a nyomtatott sajtóban megjelenő fényképet. Annyira megszokott számunkra, hogy jellemző tulajdonságai (kiterjedése, szerkezete) evidenciaszámba mennek. Heterogén, két eltérő szerveződésű vizuális struktúra hordozója. Két (vízszintes és függőleges) kiterjedése van. Közlésekkel folyamatosan kitöltött, határát tipográfiai eszközökkel (jelölőkkel) jelzik (pl. margó, jelentése: az oldal határa), de jelzi észlelésünk is.

Egy fotó elhelyezését mindig az oldal két fő tengelyéhez (vízszin-

tes és függőleges) való viszonya alapján ítéelhetjük meg. Minden fotó helyére jellemző (legalább) két viszony: a lapot függőlegesen kettéosztó tengelytől jobbra vagy balra (jobb-bal), a vízszintesen kettéosztó tengelyhez viszonyítva fent vagy lent helyezkedik el. Mikor a fotón az egyik tengely átfut, akkor egyik viszonyát tekintve centrális (középponti) helyzetben van.

A bal, a jobb, illetve a középén elhelyezkedő fotóra vonatkozó értékítéleteket kulturális kód alapján érthetjük meg, illetve közelíthetjük meg.

A bal, illetve a jobb oldal jelentőségét az észlelésben, a képeken játszott szerepét, annak eldöntését, hogy kettőjük közül melyik játssza a döntőbb szerepet észlelésünk során, sok kutató vizsgálta. A képek észlelésénél a bal oldal primátusa mellett foglalt állást Gafron, Keller, Wölflin, Brandt.

Valamennyien egyes képek észlelésekor tapasztaltak alapján általánosították és ítéelték a baloldalt az észlelésben döntőbbnek a jobb oldalnál, nem kizárva annak lehetőségét, hogy az emberi tevékenység más területén a bal oldal primátusa nem érvényesül.

A lapok tördelési gyakorlatát elemezve, az újságoldal zónáira vonatkoztatva megállapították<sup>162</sup>, hogy ha jelentőséget akarnak adni egy anyagnak (fényképnek, illusztrációnak), akkor azt az oldal felső részére helyezik, sőt, az oldal optikai középpontja is a függőleges tengelytől kissé balra helyezkedik el.<sup>163</sup>

Az anyag-elhelyezésre, a tördelési koncepcióra vonatkozó megállapítások mindeddig az első oldal (kiemelt jelentőségű oldal) tördelésének elemzésén, sok esetben általánosításán, extrapolálásán alapultak. A bal/jobbs viszonyának megítélésekor azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni az oldalpárok esetleges viszony – módosító hatását, mely az első oldalétól egészen eltérő tördelési konvenciók kialakításához vezethet, és vezet már ma is azokban a lapokban, melyek tördelésekor, akarva-akaratlanul az első oldal tördelési konvencióival akarják az egész lapot tördelni, vagy rávetítik ezeket a tördelési elveket más oldaltípusokra.

A bal oldal kulturális jelentősége az észlelésben azokra társadalmakra jellemző, melyekben az olvasás balról jobb felé halad, azaz

bal oldalon kezdődik, a bal oldalra koncentrálódik (a kultúra igényeiből és nem automatikusan adódóan) a figyelem. A fényképek észlelését is előnyösebbé teszi, ha a bal oldalra helyezik őket, sőt a kép értelmezésekor is balról jobbra halad a tekintetpálya. Ahol progressió van az észlelésben, a tekintetpálya jelzi, hogy ott az mindig balról jobbra figyelhető meg.<sup>164</sup>

Egy adott forma, struktúra (ilyen az oldal, az oldalon belül a fénykép) észlelése során a szerkezet feltárásában, lényeges összetevőinek megragadásában azonban nem elsősorban a vízszintes tengely mentén szervezett elemek és az ennek megfelelő irányt befutó tekintetpálya a döntőek, hanem az észlelés, a rendszerezés, a függőleges tengely mentén történik (fent-lent) és csupán akkor keres a tekintet más irányban, akkor terjed ki az észlelés a vízszintes tengely mentén, mikor a rendszert szervező viszonyokat, elemeket e függőleges tengely mentén nem sikerült megtalálni, illetve azonosítani. „A bal, a jobb, a fent és a lent észlelésben játszott jelentőségére vonatkozóan a következő hierarchiát állíthatjuk fel: 1. bal-fent, 2. jobb-fent, 3. bal-lent, 4. jobb-lent.”<sup>165</sup>

Míndezek ismeretében most már állíthatjuk, hogy az oldal jelentérendszerében, a tördelési koncepciókban (racionálisan vagy irracionálisan) a következő rendszerző elv (konvenció) érvényesül (elől áll a fontosabb, jelentősebbnek ítélt pozíció):

1. bal/jobbs, (B/J)
2. fent/lent (F/L)
3. fent középben/lent középben (FK/LK)

Nem sorolható ide a „közép” mint pozíció, mely egészen sajátos, privilégizált helyzetet jelez a tördelésben. A mindkét tengelyre elhelyezett elem és a középnek a kulturális jelrendszerben tulajdonított fokozott jelentősége révén, erre a helyre rendszerint az igen jelentősnek vélt elemek kerülnek. Amikor fotó áll ezen a helyen, az nem a fényképnek, hanem az esemény jelentőségének köszönhető.

A fényképnek – az információ strukturálásában és továbbításában öntörvényű közlésnek – tulajdonított (informatív vagy illusztratív)

funkció, a fényképnek biztosított terjedelem mellett az elhelyezés a harmadik olyan tényező, mely utal a sajtóban megjelenő fényképnek kijáró társadalmi elismertetés mértékére. Emiatt az elhelyezéssel kapcsolatban is elmondható, hogy a szerkesztési koncepció mindig a társadalmi elvárások rendszere eredményeként és kielégítésére alakul ki. A két viszonytípust (a függőleges és a vízszintes tengelyhez való viszony) most már kombinálva, a következő sorrend alakítható ki a tapasztalat alapján (a legfontosabbnak tekintett pozíció felől a legkevésbé fontosnak tekintett felé):

- |                   |        |
|-------------------|--------|
| 1. BF, illetve K, | 4. BL, |
| 2. KF,            | 5. KL, |
| 3. JF,            | 6. JL. |

### **A jelentéssel telinek ítélt pozíció a szerkesztési gyakorlat alapján**

Azokban a lapokban, melyeknek szerkesztési koncepcióiban fellelhető a törekvés, hogy a képet hosszabb időn át adott, nem változó pozícióba tördeljék, az adott item típus (a fénykép) mint több item típusból és eltérő anyagú jelölőkből álló mező részének felismerése, azonosítása könnyebbé válik, mert az olvasó tapasztalat alapján előre sejtí, hol találja majd az oldalon a képet és tudja, hogy a kép ottlétének milyen jelentést tulajdonítson. A jelentés létrehozásában itt az elhelyezés játszik jelölő szerepet, és amit jelöl, az a néző tudatában a „ha *van* itt, akkor fontos” jelentését kapja.<sup>166</sup> A folyamat a percepció szintjén játszódik, és a fénykép további jelentése – ahogy azt az olvasó értékeli – már erre épül. A tekintet, a figyelem ilyen szabályozása az észlelési folyamat társadalmi meghatározottságán alapul, arra épít.

A társadalmi intézmények olyan keret (kontextus) létrehozására képesek, melyek elősegítik az észlelés során bizonyos érzékszervi diszkrimináció kifejlődését. (Nem látunk meg, nem veszünk észre pl. a lapban valamit, holott objektíve kimutathatóan benne van.) Ily módon az intézmény nemcsak keretet biztosít a társadalmi észlelés-

hez, „ingerek” sokaságát bocsátva ki rendszeresen és ismétlődően, hanem ezeket az ingereket értelmezési eljárásokkal (pl. a fénykép készíttetése, tördelése során) egészíti ki, arra vonatkozóan, hogy mit kell észlelni, látni ezek közül az ingerek közül. Ahhoz, hogy két képet egymással viszonyban észleljük, ahhoz olyan konvenció kialakítására van szükség, mely felszámolja a tekintetpályát megszakító, a tekintet mozgását akadályozó és a korábbi szerkesztési-tördelési koncepciókban gyakran használt tipográfiai jelölő elemet, a hasábhátárt elválasztó, materializált vonalat, vagy a vízszintes irányban gyakran alkalmazott záróvonalakat, kereteket.

A hasábhátár materializált jelölése, a záróvonal és a keret mint jelölők, mindig olyan jelentésre vezethetők vissza: „ez önálló, önmagában álló egység, mással kapcsolatba nem hozható”. Ezek a materializált jelölők az észlelés számára egyértelműen szegmentálják a teret, a felületet. A hasábhátárt a legtöbb esetben ilyen beavatkozás nélkül is észleljük, hiszen a hasáb autonómiája az észlelésre alapozó megértési folyamat későbbi szakaszában, az olvasásban és az értelmezésben mindenképpen világossá válik, ugyanakkor a hasábot elválasztó fehér csík (mint a *tipográfiai kód* jelölőértékű eleme) szintén annak (a hasábhátárnak) a jelzése.<sup>167</sup> Így a hasábhátár hangsúlyos (hasábelválasztó vonallal történő) jelölésének funkciója – amellett, hogy a tekintetpályát megtöri – az, hogy a maga materializált voltával jelölje a szakadást (jelentése: „állj! itt valami más kezdődik!”).<sup>168</sup> A hasábhátár jelölése választóvonallal, a kép köré létesített keretek funkciója tehát az, hogy az észlelést megkönnyítsék, rendszerezzék; vonzzák, lekötik a tekintetet, különösképpen azért, mert a képet körülvevő keretek, kontúrok, szögek még *extrafoveális* helyzetben vannak.<sup>169</sup>

### Két fotó viszonya

Szerkesztési koncepcióról (történelmileg-társadalmilag meghatározott, bizonyos időszakra jellemző laptervezési és anyagelrendezési szabályrendszerrel: itemek válogatása, begyűjtése, feldolgozása, to-

vábbítása) egy lap esetében akkor beszélhetünk, ha bizonyos, az oldal tördelésében rendszeresen jelentkező, objektíve kimutatható konvenciók észlelhetők és jellemzik az adott lapot. Minden tördelési forma (oldaltípus), mely nem gyakran ismétlődő, tehát esetleges, jelezhet a konvencionalizálódás útján levő tördelési formát, vagy már elhalt konvenció maradványát, semmiképpen sem tekinthető azonban a mindenkori jelen szempontjából jellemző, értékelhető megnyilvánulásnak.

Két fotó olyan vizuális ingert jelent az oldal szerkezetében, mely meghatározza az észlelő tekintetpályáját, szemmozgását. Így érthető, hogy ezt az észlelésben jelentkező mechanizmust az újságszerkesztésben, tördelésben igyekeznek tudatosan vagy tudattalanul felhasználni, kiaknázni.

Egyazon oldalon található két fotó között akkor létesít kapcsolatot az olvasó, akkor hozza összefüggésbe egymással a fényképek jelentését, ha 1. a fényképek között a hasábhatar nincs vonallal jelezve, elválasztva; 2. ha a fényképek között nincs a függőleges hasábhatarnak megfelelő vízszintes záróvonal; 3. ha a vízszintes záróvonalnak megfelelő keret nem szegélyezi a képet.

Ha mindezek a tényezők hiányoznak, két fotó között egy oldalon kapcsolatot fedezünk fel, ha: 1. a két fotót azonos (vízszintes vagy függőleges) tengelyen helyezték el (pl. BF–JF vagy KF–KL); 2. a két fotó közötti távolság kisebb, mint amekkorát a vizuális észlelésben meghatározó jelentőségű, maximális látómezőn belül észlelni lehet (töretlen tekintetpálya, szemmozgás nélkül).

Kapcsolatba hozható két fotó akkor is, ha minden, a tekintetpályát akadályozó, megtörő elem (hasábhatarvonal, záróvonal, keret) hiányzik, bár a két fénykép között a kapcsolatot a maximális látószögön belül nem lehet megteremteni. Ilyenkor a kapcsolat jellegét a tekintetpálya határozza meg: azaz mindig az először észlelt fotó jelentése alapján észleljük a másikat, illetve alakítjuk jelentését az előzőleg észleltekhöz.<sup>170</sup>

*Két fotó észlelésének sorrendje az első oldal keretében*

elsőként	észelelt fotó	másodikként
BF		KF
BF		K
BF		JF
KF		K
KF		JF
K		JF
BL		K
BL		KL
BL		JL
K		KL
K		JK
KL		JL

### **Két fotó elhelyezésénél alkalmazott (konvencionizált) jelöléstípusok**

Egy-egy esetben több konvencionizált jelölő egyszerre is jelen van, de közülük egy jelenléte is már elegendő ahhoz, hogy a kapcsolatteremtés ne jöjjön létre. A kettős határ-, illetve záróvonal kétféleképpen jelölhető: 1. egy-egy mindkét fotó mellett, illetve alatt/fölött; 2. kettő egy fotó mellett, illetve alatt/fölött.

A hasábszaggató jelző vonal (függőleges) és az ugyanilyen elválasztó, tagoló funkciót betöltő záróvonal (mint a *virtuálisan létező* tipográfiai kód kikristályosodott jelentéssel rendelkező jelölő eleme) felhasználása a jelölésben – a példák erre utalnak – teljesen nélkülözi az intézményesített jelleget. „Vannak olyan lapok, melyek sem a záróvonalat, sem a határ-jelző vonalat nem használják föl a jelölésben. Mások alkalmazzák a hasábszaggató jelölésben a vonalat, megint mások viszont csak a záróvonalal élnek.”<sup>171</sup> A lapok tipográfiai jelölőrendszerének kialakulásakor a záróvonal és a hasábszaggató elválasztó vonal komoly jelölő funkcióval rendelkezett (pl. az ötféle egyes és dupla záróvonal az oldal-átfuttatások jelölésének egészen bonyolult rendszerét tudták létrehozni, mivel mást használtak az oldal lezárására és mást az oldal nyitására). Ma már a záróvonal elvesztette egyeduralmát a lezárás jelölésében és (mint a hasábszaggató jelölő vo-

nal és a fehér csík) *paradigmikus viszonyba* került az oldal alján a margóval.

### A sajtófotó szélességméréte

A vízszintes és függőleges irányban tagolt és elrendezett oldalon a fotó elhelyezése szerkesztési gyakorlat, konvenciók sora alapján változó. Nemcsak a fotó elhelyezése, hanem a méret-, a formaválasztás is – *mint konnotációs eljárások* – konvencióknak engedelmessé válnak, azokra alapoznak.

A fotó vízszintes kiterjedését – elvben – meghatározza a jelölt, tényleges hasábszám, a gyakorlatban azonban számos példa akad a napilapok tördelésében, ami inkább azt látszik igazolni, hogy a fotó méreteit vízszintes irányban sem minden esetben, függőleges irányban pedig sohasem a hasábszámok szabják meg, hanem egy, a szerkesztési-tördelési koncepció részeként jelentkező, a méret meghatározását irányító szabályrendszer.

Mind a kis formátumú, mind a nagy formátumú napilapokra jellemző, hogy a vízszintes irányban elvben meghatározott méretarányokat változtatják. Bár ezek a változások minden esetben adott hasábszámokon belül jelentkeznek, sokszor nem észlelhetők, mégis érdemes foglalkozni velük, mert arra utalnak, hogy a publikált fotók méreteit illetően a konvenciók még nem stabilizálódtak.

Minden napilapra jellemző, hogy eltérés mutatkozik a hasábszámokban megegyező, az első oldalon publikált fotó és a lap többi oldalán található fényképek között. Kialakult több, privilégizált hasábszám, melyeket csak az első oldalon publikálandó fotók tördelésekor alkalmaznak. Ezek a méretek minden lap esetében eltérnek egymástól.

Minden publikált fotó észlelését, az észlelés mélységét, hatékonyságát befolyásolja a kép mérete. A vizuális észlelésben ugyanis van egy, a maximális látómezőnek megfelelő felület, melyet képesek vagyunk azonnal észlelni.<sup>172</sup> A felület nagyságára vonatkozóan tájékoztatást nyújt a látómezőben élesen megkülönböztethető észlelt elemek mennyisége. Az észlelt felület kiterjedése az e felületen

elhelyezett elemek szóródásától függően változik (zsúfolt-e a képtér vagy sem). Ennek figyelembevételével nem közömbös, hogy a felvétel folyamán a riporter hogyan tömörítette össze, sűrítette a képre kerülő elemeket, „összerántotta-e” azokat. A fotó tördelése folyamán további eljárásokat vesznek igénybe annak érdekében, hogy a figyelmet koncentrálják, lokalizálják egy adott pontra, megkönnyítsék az észlelést, most már nem az elemek „összerántásával” (ez az első szakaszban lejátszódó kódolási folyamatok feladata), hanem a méretek arányainak meghatározásával (lehetőleg kicsinyítéssel), az elemek vágással történő *eliminálásával*. Az effajta közbeavatkozásra persze nem minden kép esetében van szükség. Egy kevés elemet tartalmazó, „széteresztett” fotó nem igényli ugyanazt a koncentrációt az észlelés során, mint egy úgynevezett *eseményfotó*, melyen az elemek száma, a fotó terjedelme meghatározó erejű tényező lehet az észlelésben.

A sajtóban publikálendő fotók méretét gyakorlati-technikai tényezők is befolyásolják, melyek a lapok esetében eltérőek, sőt amelyeket szeretnek misztifikálni.

### A fotó kiterjedése függőleges irányban

Míg a fotó vízszintes irányú kiterjedését intézményesített határok közé szorítja az adott lap oldalszerkezete, az élesen elkülönülő hasábjelvények, addig – legalább is elvben – függőleges irányban nincs intézményesített, jelölt határ és a függőleges irányú kiterjedés, illetve a fotó arányának (vízszintes/függőleges) meghatározása (konvencionizálása) az egyes lapok szerkesztési koncepciójának feladata.

Gyakorlatilag azonban más a helyzet. A fotó méretarányának meghatározásában éppúgy kialakultak tördelési konvenciók, mint a lap formatervezésében minden más elemre vonatkozóan. „A klasszikus (sajtó)fotó méretaránya 2:3 volt. Most ez az arány erősen széthúzódtott mind vertikális, mind horizontális irányban. Megjelentek az 1:4, az 1:5 arányú felvételek.”<sup>173</sup>

Egy fényképnek más és más formát adhatnak vízszintes vagy füg-

gőleges irányban történő orientálásával. Ezzel viszont a kép középpontja eltolódik, áthelyeződik és változik a kép észlelése, az észlelt kép jelentése, sőt jelentésszerkezete. Ezért korántsem közömbös, hogy egy képnek milyen orientációt adnak. Az *orientáció* utal arra (erre még visszatérünk), hogy a beavatkozást (redukálást) megelőzően hol helyezkedett el a kép középpontja, és következtetni enged arra is, hogy milyen típusú elemek kerültek ki a képből, milyen volt (a megváltozott jelentéshez viszonyítva) a kép eredeti jelentése.

A *fotó formája* és a *hasábtípus* (1 hasábos, 2 hasábos stb.) most már együttes vizsgálata tájékoztatást nyújt arról, hogy az egyes lapokban a hasábtípusokból és méretarányból adódó megkötöttségek (konvenciók), melyek megszabják egy-egy fotó vízszintes, illetve függőleges kiterjedését, milyen *domináns formák* (vízszintesen nyújtott, függőlegesen nyújtott, egyenlő oldalú) kialakításához vezettek.

A domináns (konvencionalizált) tördelési forma tehát az első oldalon a vízszintes irányban nyújtott téglalapalakú sajtófotó.<sup>174</sup>

### A sajtófotó eredete

A szerkesztőség, mint a társadalmi munkamegosztásban résztvevő, megközelítően azonos társadalmi-kulturális beállítottságú, képzettségű, érdeklődésű emberek mikroközössége megrendeli, feldolgozza, kibocsátja a begyűjtött információt meghatározott normák szerint. Már a kiválasztás és még inkább a feldolgozás tükrözi a szerkesztési koncepciót, az adott lapra jellemző funkciók betöltéséhez választott eszközök tárházát. Ilyen összefüggésben érthető, hogy nem mindegy, vajon az item (jelen esetben a fénykép) kiválasztása és feldolgozása a szerkesztőségi munkamegosztás keretében történik-e, avagy az egyik fázis (a kiválasztás az esemény tükrözése) nem a szerkesztőségi munka részeként realizálódik, hanem más szerkesztési koncepciók alapján (ún. átvett anyag). Az átvett anyagok csak közvetve tükrözik a szerkesztési koncepciót, az a koncepció azonban az item kidolgozásának nagyon fontos szakaszában nem hat a fénykép készítőjére, és más szabályrendszer tükröz. A „beavatkozás” ilyen eset-

ben már csak a második szakaszban, az elkészült anyagon történhet és lehetőségeiben sokkal korlátozottabb, mint abban az esetben, ha az anyagot egy, a szerkesztőségi mikroközösségben résztvevő munkatárs készítette volna, akinek a szemléletében érvényesül a lapra jellemző szabályrendszer.

A vizsgálat tanúsága szerint egy lapban megjelenő sajtófotó – legalább is ebben a korpuszban – nyolc különféle forrásból származhat:

1. a lap fotóriporterétől vagy más munkatársától,
2. hírügynökségtől,
3. a laptól független riportertől,
4. másik lapból,
5. archívumból,
6. reprodukció,
7. a televízióból,
8. filmből.

Ezeknek a fotóknak más és más a státusza. Az esemény kiválasztásában és feldolgozásában a legkevésbé rendszerezett és intézményesített szabályrendszer a laptól független munkatársra hat, amennyiben az nem másik lap riportere. A szerkesztőség riportereit és a hírügynökségi anyagok kiválasztását és feldolgozását már adott szerkesztési koncepció irányítja, a beavatkozási lehetőség mindhárom esetben a fotó feldolgozásakor, tördelésekor mint lehetőség adott.

A filmből és a televízióból származó fényképek sajátos státuszát az jellemzi, hogy más kódok alapján strukturált rendszerek részeként kerülnek át a lapba, és rajtuk nem érvényesíthető – a példák arra utalnak, hogy nem érvényesül – a tördelési koncepcióról, a fotó feldolgozásáról tanúskodó konvenció mindegyike (pl.: nagyság, méretarányok, forma), csupán néhány, a kép struktúráját nem érintő konvenció (pl.: elhelyezés).

Ismét eltérő státuszú a másik lapból átvett sajtófotó, mely mind a kiválasztás, mind a feldolgozás során az átvevő lapétól eltérő szabályrendszer működésének eredményeképpen nyerte el a formáját, jellegét, alakját stb., de amely (az átvevő lap tördelési konvencióinak

alárendelve) „áttördelve” most már az átvevő lap konvencióit tükrözi.

Két összefüggés kívánczik alaposabb elemzésre. Az egyik a fotó eredete (forrása) jelölésének kérdése. Ez szorosan összefügg a fotó funkciójának megítélésével: önálló információ-strukturáló és hordozó-e a fotó vagy illusztratív eszköz, mely hasznosan egészíti ki a szöveg hordozta információkat? Az önálló információhordozó vizuális struktúrához éppúgy hozzátartozik az esemény helyére utaló vagy a közlést kibocsátó forrás jelzése, mint a szöveg vagy a cím. Nem csupán díszítőelem, de információhordozó maga is. Elhagyása tehát automatikusan elszegényíti – igaz, hogy kis mértékben, de mégis – a közlést. Az, hogy a lapok jelentős része a fényképek alatt tartja szükségesnek utalni a fotó eredetére, kétségtelen konvencióvá alakul.

A másik összefüggés a hírügynökségi anyagok és a saját, belső készítésű fotók arányának alakulása – az előbbieik javára – szinte minden napilap esetében. A hírügynökségi anyagok ilyen tényerése láttán fejlődési tendenciára lehet következtetni: a lapok egyre inkább és egyre növekvő mértékben lemondanak az események képi rögzítéséről, tolmácsolásáról és átengedik azt az erre specializálódott ügynökségeknek. A jövőben tehát egyre csökken majd a szerkesztőségek beavatkozási lehetősége az események képi, fotografikus úton történő tolmácsolásába. A lapok „leadnak” egy olyan tevékenységi típust, mely a század eleje óta az események rögzítésében és továbbításában, a lap tevékenységére és szerkezetére, szerkesztési koncepciójára is kihatott. Az az izgalom, mely az olvasót elfogta, mikor ezelőtt 50-70 évvel kezébe vette a lapot és megpillantotta benne a lap által készített fotót („az esemény bekövetkezésénél jelen volt munkatársunk is”), a „részvétel izgalma” eltűnőben van. A fotóra pillantva ma már tudjuk, hogy „nem volt ott” a riporter.

A hírügynökségi anyagok átvétele az említett, a fotó funkciójának megítélésében bekövetkezett változáson túl (vagy amellett) strukturális változásokat is hoz. Másképpen „alkalmaznak” kívülről érkezett fotót az oldalon, át kell alakítani a tördelésben, más konvenciót kell kidolgozni a jelölésben. A különbséget egy, a hírügynökségtől

származó fotó és egy, a lap által készített fénykép között csak posztulálhatjuk.

### **Illusztratív és/vagy informatív sajtófotó**

A hosszú hagyományon alapuló, már kodifikált szerkesztési koncepció szerint „a sajtófotónak dekoratívnak kell lennie, de funkciója nem a dekoráció.” „A fénykép egyes esetekben illusztrálja a híreket, más esetekben önmagában alkot képes hírt.<sup>175</sup> Megkülönböztetés nélkül, minden képnek elbeszélnie kell.”<sup>176</sup> Úgy tűnik nincs tehát abszolút különbség (de feltehetjük, hogy strukturális szempontból sincs) illusztratív és informatív sajtófotó között. Minden sajtófotó egyszerre illusztrál és informál. Dialektikusan, hol az illusztratív oldal válik érzékelhetőbbé a fotóban, hol az informatív jelleget érezzük döntőnek. Kétségtelenül különbség van viszont két olyan szerkesztési koncepció között, melyek közül az egyik a fotó társadalmi rendeltetésének (elsősorban) az informálást tekinti és ezt igyekszik a tördeléssel hangsúlyossá tenni, és a másik felfogás között, mely az illusztratív funkciót vallja a sajtóban megjelenő fotó társadalmi rendeltetésének. (Hogyan érvényesülnek, válnak érzékelhetővé a tördelési konvenciókban, a szerkesztési koncepciókban a fotó funkciójának eltérő megítélés típusai?)

Korábban már utaltunk rá, hogy az oldal egy adott lap esetében, a lap egészéhez viszonyítva, egységes, viszonyrendszereket tömörítő struktúrákat alkot. Az oldalon elhelyezkedő, eltérő jelölőjű (verbális és ikonikus) itemekhez (a lap morfológiai homogén/heterogén egységeihez) viszonyítva azonban az oldal mintegy maxi-struktúra fogható fel, mely további, önmagukban még összetett struktúrákat alkotó, kisebb egységekre bontható fel. Az oldal felbontásának művelete során egyaránt kapunk úgynevezett átmeneti (összetett) struktúrákat, melyek tovább redukálhatók (pl. a cikk), de találunk más olyan, úgynevezett mini-struktúrákat (pl. a hírfotó vagy inkább fotó-hír), melyek már tovább nem bonthatók le.

Közismert tény, hogy a közlésnek nemcsak tartalma, formai jegyei, jel-

legzetességei hatnak a befogadóra a közlés észlelésekor és értelmezésekor, hanem a közlés észlelését befolyásolja az úgynevezett kontextus (amit közlés-környezetnek is nevezhetnénk), melynek az adott közléstípus része. A sajtófotót vizsgálva ez a közlés-környezet egyfelől egymaga az átmeneti struktúra, de hatásában jelentősebb a fotó közvetlen környezetét képező, azt alul/felül határoló két szövegstruktúra: a cím és a képaláírás.

### A fénykép és a szöveg viszonya a magyar napilapokban

#### I. *Egyetlen fénykép és a szöveg viszonya*

- 1.1 A fénykép önmagában áll címmel, képaláírással.
- 1.2 A fénykép önmagában áll cím nélkül, képaláírással.
2. A fénykép cikkbe van ágyazva.
  - 2.1 A fénykép a cikk élére van helyezve. A cím egyaránt vonatkozik a cikkre és a fotóra. Képaláírással.
  - 2.2 A fénykép cikk élére van helyezve. A cím egyaránt vonatkozik a cikkre és a fotóra. Képaláírás nélkül.
  - 2.3 A fénykép a cikk élére van helyezve. A cím csak a fotó fölé van helyezve. Képaláírással.
  - 2.4 A fénykép a cikk élére van helyezve. A cím csak a fotó fölé van helyezve. Képaláírás nélkül.
  - 2.5 A fénykép csak a cikk élére van helyezve. A cím és al/felcím csak a fotó fölé van helyezve. Képaláírással.
  - 2.6 A fénykép a cikk élére van helyezve. A cím és al/felcím csak a fotó fölé van helyezve, Képaláírás nélkül.
  - 2.7 A fénykép a cikk élére van helyezve. A cím, alcím, felcím csak a fotó fölé van helyezve. Képaláírással.
  - 2.8 A fénykép a cikk élére van helyezve. A cím, alcím, felcím csak a fotó fölé van helyezve. Képaláírás nélkül.

II. *Több fénykép és a szöveg viszonya*

- 1.1 Több fotó önmagában. Azonos témájú, eltérő tartalmú, egy (függőleges/vízszintes) tengely mentén elrendezve, összefüggést alkotó képaláírásokkal, címmel ellátva.
- 1.2 Több fotó önmagában. Azonos témájú, eltérő tartalmú, egy (függőleges/vízszintes) tengely mentén elrendezve, összefüggést alkotó képaláírásokkal, cím nélkül.
- 1.3 Több fotó önmagában. Azonos témájú, eltérő tartalmú, egy (függőleges/vízszintes) tengely mentén elrendezve, összefüggést nem alkotó, külön-külön képaláírással, címmel ellátva.
- 1.4 Több fotó önmagában. Azonos témájú, eltérő tartalmú, egy (függőleges/vízszintes) tengely mentén elrendezve, összefüggést nem alkotó külön-külön képaláírással, cím nélkül.
- 2.1 Több fotó, cikkbe ágyazva, szétszórta, képaláírással.
- 2.2 Több fotó, cikkbe ágyazva, szétszórta, képaláírás nélkül.

A fotó kontextusba ágyazásának művelete, a kontextus jellege híven tükrözi a fotó rendeltetésére vonatkozó, társadalmilag intézményesített és elfogadott szemléletet a szerkesztési koncepciókban. Milyen struktúrába ágyazzák, mennyi szöveggel látják el? E két művelet eredményét elemezve kirajzolódik előttünk a fotónak mint információ-strukturáló és -hordozó közlésnek a tördelésben is kialakított, értékelést tükröző értékskálája, melyen a fotó tördelését-elhelyezését a jelölésnek, a szerkesztési koncepciót pedig, amire utal, a jelentésnek tekintjük.

III. *A fotónak mint miniszerkezetnek az információtovábbításban játszott szerepe megítélésére vonatkozó szerkesztési koncepciók realizálódása a tördelésben (az elismerés legmagasabb fokát tükröző tördelési formától a legalacsonyabbig).*

- a) Egyetlen fotó önmagában, címmel képaláírás nélkül.
- b) Cím nélkül, képaláírással.
- c) Címmel és képaláírással.
- d) A cikk-szöveg elé helyezve, egyetlen címmel.
- e) A cikk belsejébe helyezve, képaláírás nélkül.

- f) A cikk belsejébe helyezve, képaláírással.  
g) A cikk-szöveg elé helyezve, címmel és al/felcímmel.

Hangsúlyoztuk a fénykép jelentőségét, sajátos közlés jellegét a társadalmi kommunikációban megmutató, specifikumából adódó információ-strukturáló és továbbító lehetőségeit, de nem azért, hogy ezáltal szembeállítsuk az írott szöveget a képpel. Minden kommunikációs folyamatban ott találjuk a nyelvet (az írott vagy beszélt nyelvet). A sajtófotó tördelése, szövegezése (írott szövegstruktúrába ágyazása) arra utal, hogy az eddigi szerkesztési gyakorlatokban, a jelentés továbbításában nem csupán a képre építettek, szükségesnek találták az írott szöveggel „hangsúlyozni”. Az eddigi szerkesztési gyakorlatokban a nyelvet tekintették minden más, közlésekből álló, nyelvi jellegű rendszer kiindulópontjának és végállomásának. Úgy vélték, hogy mindenre a nyelv alapján fordítunk és minden nyelvi jellegű rendszert, ha meg akarjuk érteni, vissza kell vezetnünk a nyelvre. E koncepció mélyén tulajdonképpen az a feltételezés búj meg, hogy csak azt észleljük, amit meg is tudunk nevezni (ezért a fontosnak tartott jelentést nem bízták egyedül a képre, hanem párhuzamosan kialakítottak egy írott nyelvi, azonos vagy megközelítően azonos jelentéssel felruházott struktúrát, és csatolták képaláírás formájában a szöveghez).

A fotót határoló, a fotó kontextusát adó szövegstruktúrák (cím, képaláírás, cikk) közül főként a fénykép fölé helyezett cím rivalizál a képpel. Egy adott, fényképet is tartalmazó morfológiai egységen belül (legyen az cikk, fotóhír stb.) a lapban a szem elsőként a képet keresi. A fénykép olyan ingert jelent, amely – ma még és még mindig – olvasáskor elsőbbséget élvez az észlelési folyamatban. Azt tapasztaljuk viszont, hogy van olyan szövegstruktúra (és ez a cím), amely legalább olyan erővel hívja fel magára a figyelmet, mint a fénykép, talán épp azért, mert maga is „képet” (betűképet) alkot. A legtöbb esetben a címen keresztül, a címen át hatol a tekintet a képbe, és viszi magával az értelmezési folyamatba a cím hordozta jelentést.<sup>177</sup> A kép legfontosabb konnotatívumává tehát a sajtóban a cím válhat.

### A cím: jel és összegezés

A cím egyszersmind jel és összegezés – vallja a tipográfiai tradíció. „A cím nélküli sajtófotó meztelen, furcsán mutat az oldalon.”<sup>178</sup> Távirati stílusban fogalmazzák őket, maximális mennyiségi információt minimális szószámmal igyekeznek közölni. A cím figyelem-felkeltő ereje csak akkor érvényesül, ha kevés van belőle egy adott oldalon és ha különbözik, eltér az oldalon található többi elemtől tartalmában, stílusában, megjelenési formájában. A hierarchiában elfoglalt helyet nem a cím jelentése, hanem formája, tördelése (tipográfiai jelölése) dönti el, mert az értelmezést megelőzi az észlelés.

Egy cím tényleges jelentőségét az oldalon négy tényező együttes és külön-külön értékelése alapján ítéldhetjük meg: 1. a cím hossza; 2. magassága; 3. felülete; 4. a címet alkotó betűk jellemzői.<sup>179</sup>

„A címek észlelésével, olvashatóságának fokával (tipografizálásának az észlelésében játszott szerepével) kapcsolatos kutatások száma meglehetősen kevés. A lapok tipografizálását, tördelési gyakorlatát még ma is főként a hagyomány és a hagyománytisztelet irányítja” – írta Hvistendahl.<sup>180</sup> A lapok tipografizálására, tördelésére vonatkozó kutatások megtorpantak és megcsappantak az 1930-as évek végén. A tipográfiai jelölők, alkalmazásuk, a tipografizálási gyakorlat és tördelési konvenciók feltárása még sok kívánni valót hagy és várat mind a mai napig magára, holott a tipografizálás (a tipográfiai kódok jelölő-együttesének, apparátusának) jelentősége, az olvasási folyamatban (az észlelésben) játszott, értelmezést segítő-gátló szerepének feltárása ma éppen olyan fontosnak látszik, mint hatvan évvel ezelőtt. Logikusan (a vizsgálandó logikájának alapján) tehát nem foghatunk hozzá a címek tanulmányozásához és értelmezéséhez anélkül, hogy ne térnénk ki a címeket alkotó tipográfiai jelölőelemek, jelölések néhány vonatkozására, jellemzésére, a „betűképnek” a fényképpel alkotott kontextuális viszonyából fakadó, lehetséges jelölési formáira.

### **A tipográfiai kódok**

A tipográfia két szinten is szerepet játszik a kommunikációs folyamatban. Az olvasót – egy szó láttán – kettős (az észlelésben egymástól elválaszthatatlan) inger éri: reagál magára a szóra. Észleli, elolvassa és a kontextustól függő jelentéssel értelmezi. Ugyanakkor néha tudatosan, de legtöbbször tudattalanul reagál a szót alkotó tipográfiai jelölőkre: a nyomtatott betűkre, a szó (tipográfiai) „képére”. (Milyen nagyságú betűk alkotnak szót, milyen azok stílusa, színe? Kis vagy nagy betűkből áll össze a szó? Kövér-e vagy keskeny a betű?) A tipográfiai jelölők sokfélesége és a sokféle tipográfiai jelölő (hiszen nemcsak betű, de mint korábban láttuk, a záróvonal, az elválasztó határvonal, a fehér folt, a margó is a tipográfiai jelölők közé sorolható, de funkciójuk nem azonos a betűével); lehetőséget nyújt a tördelésben egy anyag (cím, szöveg) kiemeléséhez, jelentőssé (jelentéssel telivé) tételéhez. Bár a kommunikációs folyamatban a tipográfiai kódok nem játszanak központi szerepet, ez korántsem jelenti azt, hogy a tipografizálás, a szövegek, képek tipográfiai jelölőkkel történő kifejezése, illetve kiemelése elhanyagolható szempont lenne a közléseket kibocsátó, a közléseket átalakító és kódoló kommunikátor számára. A tipográfiai kódok, más kódokkal együttműködve, a közlés jelentésének érvényre juttatásában, az észlelés-értékelés segítésében játszanak közre. A tipográfiai kódok felhasználásnál különösen gyakori szempont a tipográfiai jelölők egy csoportjának (a betűknek) konnotációs képességére építeni. A betűcsaládok változtatása, a betűk rajzában eltérése világos, érzékelhető konnotációs jelentéssel ruházza fel az írott közlést. A nyomdászok és tördelők (a tapasztalat alapján vagy ösztönszerűen) ismerik e hatásokat, tudják, hogy milyen megfogalmazott-megfogalmazatlan értékelés fűződik egy-egy betűcsaládhoz, egy-egy betűtípushoz, és építenek is erre a hatásra, mikor egy szöveg nyomása előtt egyik vagy másik tipográfiai jelölő-együttesre esik a választásuk.<sup>181</sup>

### Egy sajátos tipográfiai kód: a betű

A betűk változatossága szinte felmérhetetlen. „Jól felszerelt nyomdákban régi és új betűk sokfélesége áll rendelkezésre.”<sup>182</sup> A betűk eltérhetnek család, rajzolat, méret<sup>183</sup> de annak alapján is, hogy kerek/megtörtek, kövérek/keskenyek.<sup>184</sup>

A betű: kép (grafikai ismertetőjegyekkel rendelkező),<sup>185</sup> tipográfiai jelölő, melynek grafikai ismertetőjegyei mint önálló jelentéssel nem rendelkező, minimális megkülönböztető jegyek foghatók fel.<sup>186</sup> A betű ily módon olyan, e minimális megkülönböztető jegyek alapján kialakuló és változó (az analógiát nélkülöző) „képnek” fogható fel, mely számos implicit jelentésre vezethető vissza.<sup>187</sup> A minimális, megkülönböztető jegyek ismerete, feltárása egyértelműen azt mutatja, hogy a legkisebb, még önálló „jelentéssel” rendelkező tipográfiai jelölő (a betű) kiválasztását, alkalmazását, a szöveg tipográfiai úton történő konnotálását szabályrendszer (kód) irányítja. A betű (ez a legkisebb, még önálló jelentéssel rendelkező tipográfiai jelölő) típusától függően változó, eltérő, de mindenképpen csak igen egyszerű „jelentés” továbbítására képes. Sőt, a betűk részvétele a kommunikációs folyamatban inkább a konnotatív és kevésbé a denotatív jelentés kialakításában játszik szerepet.<sup>188</sup>

Nem állott szándékunkban részletesen foglalkozni a betűk, betűfajták, családok elemzésével. Részben utalni kívántunk ennek a kódnak jelölőgazdagságára, a kommunikációs folyamatban játszott, szinte észrevétlen (észlelt, de nem tudatosult) szerepére, részben szükségesnek tartottuk az erre a kódra épülő/építő címek tanulmányozása előtt bevezetni ezeket a fogalmakat. A betűket tartalmazó tipográfiai kód jelölőgazdagságából következik, hogy a címek tanulmányozásánál is érvényesíteni kell a pertinencia elvét, választani, kijelölni a tanulmányozandó vonatkozásokat, a rendszerezés alapját. A pertinencia, melynek alapján a címeket tanulmányoztuk, az egyik, önálló jelentéssel ugyan nem rendelkező, minimális megkülönböztető jegy, a *méret* volt.<sup>189</sup> A másik kiválasztási szempont (a csupa nagybetűből, illetve kisbetűből szerkesztett címek megoszlása) alapján egy olyan

kódot tanulmányozunk, mely épít az előzőre, de ellentétben azzal, itt már önálló jelentéssel bíró tipográfiai jelölők (betűk) permutálásával találkozunk.

### A fénykép és címe

Miként „fest” fénykép, cím, képaláírás viszonya a magyar napilapokban? Milyen konvenciók alakulnak ki a fotók címezésében, szöveg-struktúrába ágyazásában?

A fényképek címezésében kialakult konvenciók:

1. tartózkodás a csupa nagybetűs címezéstől. Ahol a címek közül az egyik csupa nagybetűből áll, az nem –miként elvárnánk –a cím, hanem rendszerint egy, a cím fölé helyezett, ún. *jelcím*.

2. kétféle megítélése annak, hogy a címzett fényképhez szükséges-e képaláírás.

*A címek mérete.* – A címek változatossá tétele, jelölési képességének gazdagítása nemcsak a különböző betűtípusok kiválasztásával és felhasználásával érhető el. Növelhető-csökkenthető a cím mérete a számára biztosított felület növelésével-csökkentésével, de azonos felületen is a cím rövidítésével és a betűk méretének növelésével, a betűk súlyának, kontrasztjának változtatásával.<sup>100</sup>

*A fotók címzéséhez használt betűk mérete.* – A cím figyelemfelkeltő ereje nemcsak a cím tartalmának, hanem méretének függvénye (méreten itt a címet alkotó betűk nagyságát értjük). A legnagyobb méretű betűkből szerkesztett címek általában a lapok első oldalán találhatóak, sőt ott is az oldal felső részén, és lefelé haladva az oldalon fokozatosan csökken a címek betűinek mérete.<sup>101</sup>

A betűk mérete közrejátszik a konnotatív jelentés létrehozásában. A méret – ez a megkülönböztető jegy – önálló jelentést nem hordoz, a nagyméretű betűk értékelésében mégis tendenciaként nyilvánul meg, hogy ezeknek az olvasó jelentést tulajdonít: „fontos”. A gyakorlat azt mutatja, hogy ezt a jelentést könnyebb elérni a kisbetűk, mint a nagybetűk méretnövelésével és ebben – egyéb okok mellett – az is közrejátszik, hogy a tipográfiai gyakorlat következtében a kul-

turális tradíció megváltozott, a nagybetű elvesztette uralkodó szerepét a „fontos” jelölésben, átengedve a teret a nagyméretűvé növesztett kisbetűnek. Kényszerült is erre, miután kiderült (Paterson és Tinker kutatásaiból), hogy a nagybetűk lassítják az olvasást.<sup>192</sup>

*A cím funkciója.* – A cím egy cikkre, képre (előfordul, hogy a kettőre együtt) vonatkozó információk, közlések lehető leggazdaságosabb formában történő kifejezése. Külön értelmezést igényel a címek tartalmának leírása és értékelése, ismét másikat annak a viszonynak részletező kibontása, mely címet és képet (cikket) összefűz. A kommunikációs folyamatban játszott, döntően *referenciális-konatív funkciója* azonban csak a kép ismeretében, a cikk elolvasása után tárul elénk. Egy adott kép, szöveg ismeretének hiányát feltételezve, a cím mindenekelőtt az azonosítást segíti elő. Nem arról tájékoztat, miről szól a kép, hanem utal arra, miről szólhat (de szól még sok egyébről is, cím és kép egyaránt).

Avalaha olyan gyakori mondat-címet – éppen annak többértelmősége miatt – felváltotta a többlépcsős címzés, több információt közölve, nagyobb egzaktásra törekedve. Ez nem jelenti azt, hogy az egysoros cím eltűnt.

Megcímezni a képet, ez egyet jelent azzal, hogy megértését, ezt a szellemi műveletet a pillanat töredékére csökkentik, növelik az ember információfelvételi kapacitását. Mindehhez arra van szükség, hogy a cím rövid legyen, szintaktikailag-szemantikailag egyszerű.

A sajtófotó „szerkesztése”, tördelése előtt a továbbításra váró ismeretanyag összetett, szerzteágazó, a figyelmet felmorzsoló. A cél az, hogy az eredetnél kevesebb jelölőelemmel, egyszerűbb formában, megközelítően azonos, gazdag tartalmat tolmácsoljon a fotó a tördelés után is. Egy ismeretanyagot hordozó-közvetítő struktúra leegyszerűsítése (egyszerűbbé tétele), ha az logikusan követhető az értelmezési folyamatban is, ha az értelmezés fonalára rábukkan az olvasó is, kedvet csinál, ösztönöz az „alkotó” olvasásra.

Az egymást kiegészítő rendszerek egyszerűsítése történhet egyik vagy másik, esetleg mindkét rendszerben egyszerre. Az egyikben a mondatok, szavak számának csökkentésével, a szókészlet, a szavak jelentésének (jelentésgazdagságának), kifejező erejének mérlegelél-

sével, átgondolt megválasztásukkal; a kép esetében pedig a fotón látható elemek, elemcsoportok (viszonyrendszerek és kapcsolatok) számának csökkentésével, redukálásával (képmező-szűkítéssel, egyik oldal privilegizálásával a többi hátrányára, a kompozíció tördelés útján történő módosításával és még számos eljárással).<sup>193</sup>

Mikor más és más típusú jelölők (kép és szöveg) együttesen működnek közre a jelentés továbbításában, alakításában, célszerű külön-külön vizsgálni őket, noha egymástól elválaszthatatlanok, egymást feltételezik (az adott rendszerben: a sajtófotóban). Így több sikerrel vállalkozhat az elemző annak meghatározására, kettőjük közül melyik az autonóm; az, amelyik nélkülözheti a másik közreműködését, és melyik a kiegészítő.

Egymást kiegészítő rendszereknek az olyan rendszeregyüttest nevezünk, melyekben a rendszerek különböznek egymástól abban, hogy az egyik által kifejezhető jelenségek nem fejezhetők ki (nem ugyanúgy fejezhetők ki) a másikkal. A kibocsátandó közléstől függően esik a választás egyik vagy másik rendszerre. Gyakori (igen régóta), hogy nem egy, hanem két vagy több, egymást kiegészítő rendszert vesznek igénybe bizonyos közléstípusokban, úgy választva ki őket, hogy az általuk kifejezhető jelentés többé-kevésbé ugyanaz legyen, a külön-külön kifejezhető jelentés-típusok fedjék egymást. Az ilyen típusú, egymást kiegészítő rendszerek jellemzője a *redundancia*,<sup>194</sup> mely akkor jelentkezik, ha több csatornán, eltérő jelölőkkel ugyanazt a közlést igyekeznek megfogalmazni, célba juttatni. Az önmagában, közvetlen szöveggörnyezetével (képaláírás, cím) mini-struktúrát alkotó fénykép ilyen, egymást kiegészítő rendszerekből adódóan redundáns. A kép nem egyértelmű jelentést bocsát ki, tükröz. Ez okozza, hogy az egymást kiegészítő rendszerekben (mint amilyen a mini-struktúra is) a fénykép a kiegészítő, a szöveg az autonóm rendszert képviseli. Az a furcsa helyzet, hogy bár (látszólag) a képre épül a miniszerkeztúra (a képet szövegezi), mégis kénytelen átengedni a főszerepet az egyértelmű jelentés továbbítása érdekében az eredetileg kiegészítő rendszerként igénybe vett szövegnek, mely ezáltal ebben a kettős rendszerben autonóm rendszerré lép elő. Vitathatat-

lan, hogy a sajtófotó, részletgazdagsága révén, számtalan olyan elemet tartalmaz, mely gazdagítja a mini-struktúra jelentésmezejét, ezek azonban – épp a szöveg „eluralkodása” miatt – észrevétlenek maradnak, vagy a reprodukciós eljárások következtében az észlelési küszöb alá kerülnek. A kép társadalmilag fogyasztott jelentését elsősorban a szövegre bízják, mely sokszor, ahelyett, hogy kiegészítené, teljesen „lefedí” a kép jelentését.

A kép és szöveg alkotta, egymást kiegészítő rendszerek redundanciája szükségtelen rossz, megtúrt jelenség vagy kikényszerítő jó? Nem árt hangsúlyozni, hogy nem véletlen, hanem szándékos, meghatározott funkcióval ellátott eljárás eredményeként válik egy rendszer redundánssá. A mini-struktúra szövegszerkezetében jelentkező redundancia feladata lehetetlenné tenni, hogy a fotó jelentésének értelmezésébe „hiba csússzon”, elősegíteni a képen ábrázoltak felismerését.

Nemcsak a szöveg, de maga a kép is redundáns. Régóta kutatott probléma, hogy milyen mennyiségű információt tartalmaz egy kép, és vajon mindez az információ szükséges-e a kép megértéséhez, jelentéssel felruházásához? Legutóbb kiderült, hogy egy tárgy felismeréséhez a kép információ-tartalmának csak igen kis hányada szükséges, vagyis a képek igen jelentős mértékben redundánsak.<sup>195</sup>

A közlés információtartalma és redundanciája egyaránt mérhető. Minél nagyobb mértékű a redundancia, annál jelentősebb szerepet szántak a közlésnek a társadalmi kommunikációs folyamatban, annál kodifikáltabb a közlés is (kidolgozását annál szigorúbban meghatározott szabályrendszer irányítja). Általános jelenség a mai sajtóban, hogy az ismeretanyagot továbbító közlések (így a fotó is) részleteikben is meghatározottak, mérlegelt döntések eredményeként alakulnak ki, hogy a közlés kibocsátását jellemző kodifikációs folyamat a tevékenység minden területén érvényesül.

A redundancia fogalmának bevezetésével elérkeztünk a szöveg funkciójának vizsgálatához.

A szöveg „a képet hivatott konnotálni, más, eltérő jelentéstípusokkal felruházni. A szöveg csatolása a képhez történetileg jelentős

fordulópontot jelez: többé már nem a kép illusztrálja a szöveget, hanem ... a szöveg élőködik a képen ... Míg régen a szöveget egyszerűsítették le a képhez, napjainkban a képet fűjják fel a szöveggel egyenlő méretűre.”<sup>196</sup>

Tény, hogy a mai sajtóban a fotót kísérő szövegnek a leggyakrabban azt a feladatot szánják, hogy írja le, amit a kép ábrázol. és ezáltal a konnotált jelentések egész sorát hozzák létre. „A leírás nemcsak pontatlan vagy hiányos. Mikor szövegre áteszik a képet, mást fejeznek ki, közölnek, mint amit a kép ábrázol.”<sup>197</sup>

A kép szövegének megértése szempontjából nem közömbös, hány szóból, mondatból áll a megjegyzésre, értelmezésre szánt szöveg-szerkezet (a képaláírás), milyen bonyolultságú szintaktikai-szemantikai struktúrája. A kép szövegének megértése elsősorban nem az idő, hanem a közlést alkotó szavak számának, a szintaktikai-szemantikai struktúra bonyolultságának függvénye.

Milyen az ideális mondat hosszúság – ez nyelvektől függően változó. Minden nyelvben megegyezik azonban legfőbb jellemzője abban, hogy ennek az ideális mondatnak a hossza nem haladja meg annak a szómennyiségnek nagyságát, amelyet az olvasó első olvasásra fejben tud tartani, összefogni, az értelmezésben egyetlen elemként manipulálni.

Az angol-amerikai kutatók évtizedek óta dolgoznak azon, hogy megközelítően pontosan meghatározzák az ideális mondat szó-számát, hosszát. R. Flesch szerint az amerikai újságnyelvben az ideális mondat hossza nem haladja meg a 21 szót. R. Bunning még ezt is sokallja, ő 18,5 szóban állapítja meg a határt. A francia F. Richaudeau pedig 9-19 szó hosszúságú mondatra szavaz.<sup>198</sup> Bizonyos, hogy a szöveg megértése elsősorban nem a mondatok hosszától, hanem e mondatok és a mondatokból kialakuló szöveg bonyolultságától függ. Az emlékezetbe vésés törvényei alapján nem kétséges az sem, hogy az olvasó sokkal több szót tart meg emlékezetében a szöveg elején olvasott mondatokból, mint a végére helyezettekből. A társadalmilag hatásos kommunikáció érdekében tehát a kibocsátónak a megjegyzésre szánt, fontos ismeretanyagot a szöveg elejére kell helyezni.

Jelentős szerepet játszik az emlékezetbe vésés szempontjából a mondatokat alkotó szavak hossza is, a hosszabb szavakat ugyanis nehezebb megjegyezni. G. K. Zipf amerikai kutató megjelenésük gyakorisága szerint csoportosította Joyce *Ulyssés*ének szókészletét. Kiderült, hogy a legritkábban használt szavak azok, amelyek a 1. a leghosszabbak, 2. a legbonyolultabb fonetikai szerkezetűek. G. C. Lepschy olasz nyelvész szerint a leggyakrabban használt szavak mindig 1. a legrövidebbek, 2. a legrégebbek, 3. morfológiai szempontból a legegyszerűbbek, 4. a leggazdagabb jelentésmezővel rendelkeznek.<sup>199</sup>

### Hír és hírfotó

A hírfotó meghatározása, e fogalom használata elképzelhetetlen a hír definiálása nélkül. Hír és hírfotó között a különbség nem tartalmi, nem funkcionális, hanem strukturális. Az első egyetlen, autonóm rendszer, a második két, egymást kiegészítő rendszer összekapcsolása révén keletkezett.

A hír fogalma elválaszthatatlan az *esemény*<sup>200</sup> fogalmától. „A hír – írja Moles – a közlésekké átalakított esemény”<sup>201</sup>, mely „... egy társadalmi szempontból jelentős történés valóság-hú tolmácsolása”.<sup>202</sup> Schramm<sup>203</sup> és Rázil<sup>204</sup> meghatározása újabb elemekkel bővíti a definíciót: a hír lényeges ismérve hossza és formája. A hírek hosszának és formájának alakítása (standardizálása) érinti a hír szókészletét, sőt befolyásolja szintaktikai-szemantikai szerkezetét.<sup>205</sup>

Mi úgy ítéljük meg, hogy a hír az a legkisebb (tovább tehát már nem redukálható), önálló jelentéssel bíró struktúrák között, melyre minden más, a lapokban megjelenő jelentéshordozó struktúra még redukálható, és amelyből minden más, nagyobb szerkezet felépíthető. A hír minden, a lapban megjelenő információhordozó struktúra kiindulópontja, mert az esemény megjelenésének (megjelenítésének) privilégizált formája. Ha a különböző, az újságban megjelenő elbeszélő szerkezet-típusokat úgy tekintjük, mint a *narrativitást* lehetővé tevő, azt befolyásoló, alakító kódok szervezett rendszerét, me-

lyek mindegyikének (egyenként és összességükben) az a funkciója, hogy a társadalmi életben bekövetkezett eseményeket tükrözze, akkor e szerkezet-típusok között a hírt az jellemzi, és az különbözteti meg a többitől, hogy egy mondatból (is) áll(hat). Azokban a miniszerkezetekben, amelyekből hiányzott a képaláírás, az egymondatos cím töltötte be a hír-szöveg funkcióját.

Minden korszakra és minden társadalomra jellemző a hírek egyfajta (eltérő) hierarchiája. A hír-hierarchia változása nemcsak a társadalmi mozgást, átalakulást tükrözi. Felismerni belőle az olvasók bizonyos rétegeinek érzésváltozását, a társadalmi osztályok érték-hierarchiájának módosulását, sőt a lapok szerkesztésének koncepcióiban mutatkozó, történetileg, társadalmilag meghatározott eltéréseket is.<sup>206</sup>

A fénykép híven tükrözi a valóságot, bár a kép és valóságos mása között arányban, színben különbség van. A méreteken mutatkozó eltérés nem jelent átalakulást, változást. A fénykép tárgyának felismeréséhez nincs szükség kódra. „A fénykép egyik lényeges tulajdonsága és meghatározója éppen az, hogy valóságos megfelelőről készült, tökéletes másolat.” Csak ezt szem előtt tartva érthetjük meg a fénykép sajátos jellegét. „A sajtófotó kódolatlan, összefüggő jelentérendszer.”<sup>207</sup>

Első pillanatra nem értjük meg, mi ebben a sajátos, hiszen a rajz, a festmény, sőt a film és a színház is, – mind a valóság reprodukciói, – hasonlóan kódolatlan közlésnek látszanak. Valójában mindegyikük – a valóság analogikus tükrözésén túl – jelentés-kiegészítő elemet is tartalmaz: a reprodukálás módját, melyet *stílusnak* nevezünk.

Ezeket a reprodukáló formákat két jelentéstípus jellemzi: a *denotált* jelentés egyenlő a tárgy leképzésével (denotátum = a tárgy, a fogalom, a jelölt), a *konnotált* jelentés viszont a társadalom tárgyértelmezését adja (konnotátum = jelentésértékű jelölő), a közlés értelmzésének lehetőségeit. E kettősség könnyen felfedezhető minden, nem fényképezési reprodukálásában. Olyan valóság-hű rajz nem létezik, ahol az objektivitás ne válna stílusselemmé. A film objektivitását is a néző mint stílustörekvést fogja fel.

A sajtófotóról – mely sosem „művészi” fénykép – ez nem mondható el. Elsődleges rendeltetése az, hogy a valóságot mechanikusan reprodukálja. Az elsődleges jelentés teljesen kimeríti tartalmát és megakadályozza, hogy másodlagos jelentés kialakulhasson. A strukturált információtipusok közül egyedül a sajtófotó az, melynek csupán denotált jelentése van. Az ilyen fénykép annyira erősen érezteti, hogy a valóság pusztá leképezéséről van szó, hogy feleslegessé teszi a kísérőszöveget. A kísérőszöveg a denotált jelentés kiegészítéséhez vezet. A nyelv segítségével a jelen esetben másodlagos jelentés kibontását eredményezi, a pontosságra törekvés ellenére, a fényképhez viszonyítva konnotálást jelent. A körülírás nemcsak pontatlan, de tökéletlen is. A képi struktúrából a nyelvi struktúrába nem lehet átlépni a jelentés megváltoztatása nélkül. Egy rajzot könnyebb feladat körülírni, mert már konnotált struktúrát kell nyelviileg megragadni, kibontani, melynek jelentését megfelelő kód alapján alakították ki. Talán ezért alkalmaznak inkább rajzot, mint fényképet a pszichológiában elterjedt tesztvizsgálatoknál.

■ A fénykép objektivitása, konnotációmentes tartalma – mindebben van mitikus hangzó. Konnotációtól mentes alkotás nehezen képzelhető el, hisz már maga a beállítás is konnotációs tényezőnek tekintendő.

Bizonyos esetekben a konnotáció nem a jelentés szintjén tapasztalható. Számos jel utal arra, hogy a fénykép elkészítésének és befogadásának folyamatában milyen jelentős szerepet játszik. A konnotálás lehetősége és befolyása már a sajtófotó tárgyának megválasztásában, elkészítésében, módosításában megmutatkozik. A műveleteket szakmai, ideológiai, esztétikai normák alapján végzik, és ez természetesen konnotációval jár. A fényképet értelmező, befogadó közönség saját, már kialakult jelrendszerének segítségével közelíti meg a fotót, és így a közlési lánc másik végén is konnotációs tényezők érvényesülnek. A jelek rendszere kód, mégpedig konnotációs kód alapján működik. A sajtófotó azt a paradox képet mutatja, hogy két olyan jelentésrendszer alkotja, melyek közül az egyik (a kép) kódolatlan, a másik (az elő- és elkészítés folyamata,

jelentéssel felruházása) kódolt. Más formában kifejezve: bár maga a fénykép csak denotált, de értelmezésében és befogadásában, sőt megalkotásában is mindig érvényesül a konnotáció.

A sajtófotó felépítését vizsgálva, nem az a sajtóságos, hogy a denotált és a konnotált jelentés elválaszthatatlan benne, – ez minden tömegközlelési formában így van – hanem az, hogy a kódolt (avagy konnotált) jelentés kódolatlan jelentésből nő ki. Az elsődleges jelentés áttetsző, érthető, a másodlagos jelentés elemző munkát igényel. A jelenlegi körülmények között efféle elemzési kísérlet elszigetelt lenne, mert ahhoz, hogy egymástól elszigeteljük a jelölő egységet és a jelölt témát vagy értéket, olyan kísérleteket kellene végezni, melyekben mesterségesen változtathatnánk a fénykép egyes elemeit, és meggyőződhetnénk, vajon a formaváltozással együtt jár-e a jelentés módosulása.

A fénykép észlelésének szintjén hat *konnotációs* eljárást különböztünk meg. Az első három (a trükk, a beállítás, a tárgy „szerepeltetése”) annyiban tér el a többitől, hogy ezekben az eljárásokban a konnotáció a valóság megváltoztatásának következményeként jön létre. A fényképezésben használatos, gyakori konnotációs eljárások között ennek ellenére számon tartjuk őket, mert érvényesülésüket a denotációnak köszönhetik: a fényképen sosem látható, hogyan és milyen mértékben avatkozott be a fényképező, a felvételt megelőző pillanatban, a fénykép tárgyát képező valóságba, mit változtatott, módosított azon.

Az észlelés szintjén ható konnotációs eljárások a következők:

1) *A trükk.* 1951-ben az amerikai sajtó előszeretettel terjesztette azt a fényképet, mely Millard Tydings szenátor a kommunista vezetővel, Earl Browderrel beszélget. Később, a fénykép miatt, a szenátor elvesztette a választást. A trükkfelvétel – mert valójában erről volt szó – a két arc mesterséges közelítésével érte el a kívánt hatást. A trükk módszeres alkalmazásának az az oka, hogy az elsődleges jelentés-mezőn (denotátum) belül feltűnés nélkül változást eredményez. A fénykép valósághűségét használja ki, és denotált jelentésként tudatosít erőteljesen konnotált jelentéstartalmat. Egyetlen más

kommunikációs eljárásban sem sikerült ilyen tökéletesen kihasználni a denotálás objektivitásának hitelét.

Természetesen ez a kép csak azok számára „jelentett” valamit, akik a jelentés felépítéséhez szükséges jelekkel rendelkeztek, mert a képen ábrázolt beszélgető-partnerek csak a jelölő szerepét töltötték be.

2) *A beállítás.* Az 1960-as elnökválasztás előtt a sajtóban gyakran megjelent a későbbi elnök, Kennedy mellszobráról készült kép, mely profilból, az égre emelt tekintettel, összekulcsolt kézzel ábrázolta őt. Itt a beállítás töltötte be a konnotációs eljárás szerepét, a nézőt a jelölt tendenciózus értelmezésére ösztönözte. A kép hatásosságát annak köszönhette, hogy a sztereotipizált magatartásforma már kész jelentéselemeket kínál. (Ég felé fordított tekintet, összekulcsolt kéz.) A beállítás nem kizárólag fényképeszeti eljárás. Jelen esetben a beállításnak jelentésbeli funkciója van, mert a néző az „imádkozó Kennedyt” mint egyszerű *denotátumot* észleli, holott az már – a beállítás jóvoltából – ugyanakkor konnotált is.

3) *A tárgy.* „A tárgy elhelyezésének és beállításának különleges súlya van, mert a konnotált jelentés a lefényképezett tárgy értelmezése alapján születik. A tárgyak jelentősége gondolatébresztő funkciójukban rejlik, mely egész asszociációs láncot indukálhat (könyvtár = értelmiségi).” A tárgyak kitűnő jelentéselemeknek bizonyulnak. Valóságos lexikális elemek, világosan utalnak a jelöltre, változatlanok, szinte mondatszerkezetbe szedhetők. „Íme egy példa: palával fedett tetőkre nyíló ablak. Szőlővel beültetett dombok. Az ablak előtt az asztalon fényképalbum, nagyító, váza virágokkal. Mire utal mindez?

domb, palával fedett háztetők = vidék

szőlőművelés, palatető = a Loire folyótól délre

váza, virágokkal = polgári környezet

nagyító = idős ember

fényképalbum = emlék felidézése.”

Az idézett fénykép a *Paris-Match*-ban jelent meg. François Mauriac-ról készült, aki Malaga-ban tartózkodott. Mindegyik jelentéselemből a konnotáció szándéka bukkan elő. A fénykép alkotója még azt igyekszik elhitetni velünk, hogy ellesett pillanat, vagyis „jelenteste-

len”. A kísérőszöveg – hogy ezt hangsúlyosabbá tegye – bőven értekezik Mauriac és a természet kapcsolatáról.

4) *A fotogénia.* „A fotogénia lényege, hogy a konnotált jelentés magában a megszépített képben van.” A fénykép fotogéniáját vagy a világítási technikának, vagy nyomdai és fényképezési eljárásoknak köszönheti. Az egyes technikai eljárásoknak sajátos jelentéstartalom felel meg, mely viszonylagosan állandó. Pl. a mozgás életlensége (jelölő) a tér-idő (jelölt) kifejezésének egyik formája.

5) *Az esztétizmus.* A fényképezésben akkor beszélünk esztétizmusról, mikor a sajtófotó – az eredeti rendeltetésétől eltérően – művészi szándékból születik. Azért van szükség erre a megoldásra, mert más konnotációs eljárások a szokásosnál összetettebb és finomabb jelölt kifejezését nem teszik lehetővé. Cartier-Bresson ezt a módszert alkalmazta Pacelli bíboros lisieux-i fogadtatásáról készített képén. A fénykép a régi mesterek alkotásának hangulatát idézi. Mégsem tekinthető festészeti műnek, mert nem titkolt esztétizmusa azonnal a festőiséget juttatja a néző eszébe. Az ilyen nyílt utalás viszont a valódi festői alkotástól idegen. A fénykép kompozíciója az extatikus vallásos áhítatot tárgyilagos előadásmódban mint látványt tolmácsolja. A fényképezési és festészeti ábrázolásmód különbsége jól tettenérhető itt. Egy középkori képen a vallásos áhítat nem jelölt szerepét töltötte be, mert jelölt és jelölő viszonya összemosódott, feloldódott a képben. A festményeket bizonyos szimbolizmus jellemezte, de hiányzott belőlük a jelölő, amely a vallásos áhítatra, mint jelöltre utalt volna.

6) *A mondattan.* Korábban már említettük, hogy a fényképen ábrázolt valóság tárgyait mint jeleket, mondatokká rendezhetjük. Még inkább igaz ez, ha több, egymást követő fényképről van szó (pl. a képeslapokban). Ilyen esetekben a konnotációs folyamat nem az egyes képek (*szegmentum*), hanem az egész sorozat (*szupraszegmentum*) szintjén látszódik. Lássunk erre is egy példát. Vincent Auriol, volt francia köztársasági elnök vadászatot ad. Négy elkapott pillanat az elnöki vadászatról: a lövés pillanatában a nagy vadász puskáját váratlanul mindig más és más irányba emeli. A szerencsétlen hajtók úgy mene-

külnek, vagy lapulnak, ahogy tudnak. A négy képből állósorozat (de csak a sorozat) mosolyt kelt. A komikum forrása a helyzet ismétlődéséből fakad. Egyetlen kép – a rajzzal ellentétben – csak ritkán komikus, mert a komikum ismétlődésből vagy tipizálásból születik. A fényképező számára ritkán adódik olyan lehetőség, ahol e két konnotációs eszközzel élhet.

Az ismertetett konnotációs eljárások még nem merítették ki a fénykép konnotálásának összes lehetőségét. Az eddig felsorolt eljárások a kép észlelésében játszottak szerepet, módosították a szemlélők képértelmezését. Magasabb szintet képvisel a gondolati síkon játszódnó konnotálás. Ilyenkor az észlelés, sőt a figyelem a kép adott pontján lokalizálódik. Valószínű, hogy a jó sajtófotó – és mindegyik az, hisz alapos válogatás után kerül a lapba – épít a szemlélő tájékozottságára és ismeretanyagára. Szerzője a maximális információ mennyiséget igyekszik a képbe zsúfolni. A szemlélő ismeretanyagára építő konnotációs eljárás a néző megnyugtatására szolgál. Az emberek a világosan értelmezhető jeleket szeretik. Az agadiri földrengés fényképein ezért látta jónak a riporter az arab jelleget hangsúlyozni, holott a katasztrófa lényegével az semmiféle összefüggésben nincs.

A konnotációs eljárások harmadik kategóriájába tartoznak az ideológiai vagy erkölcsi indítékú konnotálások, amikor igazságokat és értékeket „láttatnak”. Nagyon hatásos módszer, amely kidolgozott jelölési rendszert igényel.

A konnotációs eljárások között különleges szerep hárul a kísérőszövegre (a kép címe, képaláírás, stb.)

„A szöveg konnotációs funkciói közül az a legfigyelemreméltóbb, hogy jelentése a fényképre épül, vagyis úgynevezett *parazita jelentés*.” A fénykép konnotálása a szerepe, mely egy vagy esetleg több másodlagos jelentés kibocsátásával egyenlő. Többé nem a kép tölt be illusztráló szerepet az írott szöveg mellett, hanem fordítva. Valaha a kép pillanatnyi kitérőt jelentett, mely az eredeti, denotált jelentéset ismét felidézte a fő, lényeges jelentéselemeket tartalmazó írott szöveg közepén. A szöveg konnotált volt, ezért időnként szük-

ségesnek látszott visszautalni az eredeti, denotált jelentésre. Az új információs egység az objektív, denotált jelentésen nyugszik.

A konnotáció hatása a szöveg „tálatásától” függ. A fénykép gyakran ellensúlyozza szöveg konnotációs hatását. A képi ábrázolás hat a nyelvi jelentésre, és az előbbi objektivitásából az utóbbi is hasznot élvez.

A szöveg különféle típusai más és másképp befolyásolják a fényképet. A képalírás konnotációs effektusa nem annyira erős, mint akár a cikk, akár a többhasábos cím. A cím és a cikk érzékelhetően elkülönül a képtől. Az egyik megtöri a kép mondanivalóját, a másik túl hangsúlyosság teszi a közlésformák közti különbséget. Egyedül a képalírás, – elhelyezése, nagysága révén, – bizonyul elfogadható kísérő elemnek, mert látszólag feloldódik a képben, erősíti annak denotatív jellegét.

A szöveg sosem kísérheti meg a fénykép lefordítását. Az ilyen „fordítási kísérletekből” másodlagos jelentések születnek, azaz a szöveg csak növeli a fényképen felhalmozott konnotációs elemek számát. Előfordulhat az is, hogy a szöveg új jelentéselemeket termel ki, melyeket a szemlélő utólag úgy értékkel, mint denotált – a felvétel pillanatában született – képhez tartozó jelentéstartalmakat.

„A halál szele megérintette őket, látszik az arcukon” harsogja a többhasábos cím egy fénykép felett, melyen II. Erzsébet angol királynő és férje kiszáll a repülőgépből. A kiszállás percében azonban még egyikük sem hallotta, hogy milyen óriási légikatasztrófától menekültek meg.

A szöveg és a fénykép egymásnak ellentmondhat, az egyik a másikat ellensúlyozhatja. Gerbner elemzésében kimutatja, hogy a nagy képeslapok címlapjuk vastagbetűs, fenyegető és szorongató hatású címeit – az írott közlést – mosolygós, csinos lány képével igyekeznek ellensúlyozni.<sup>208</sup>

„A konnotációs kód jelei mozdulatok, vagy kifejezések, színek vagy tónusok, melyeket a kódot felállító társadalom a használatnak megfelelő jelentéssel ruházott fel. A jelölő és jelölt közti viszony – a jelentés – történelmileg-társadalmilag meghatározott, konkrét. A fény-

kép értelmezése is történelmileg változó, melyet a konnotációs kód biztosít. A szemlélő képességétől, kulturáltságától függ – miként a nyelvi jelek elsajátításakor – az értelmezés mélysége, a megfejtés sikere.”

A fénykép „nyelvezete” emlékeztet a képíráshoz nyelvekre, melyekben a kép és a jelölés összeolvad. A különbség csupán az, hogy az *ideogrammot* jelnek tekintjük, a fénykép viszont megmarad képnek, anélkül, hogy jellé válna.

A konnotáció behálózza a fénykép szinte teljes jelrendszerét. Egyedül a sokk-fotó nem konnotálhat. Más esetekben a konnotáció hiánya a fénykép információs rendszerének redukálását idézi elő. A *sokk-fotó* feleslegessé teszi a szöveget, hiányzik belőle a jelölő-jelölt viszonyából kialakuló jelentés. A sokkfotó ritka jelenség. Feltételezi, hogy a valóságban tényleg megtörtént eseményt örökítenek meg, hogy a riporter éppen ott és abban a pillanatban tartózkodott a helyszínen, felvételre készen – ami már önmagában is a konnotáció szférájába tartozik. Az így készült felvétel meglehetősen jelentésszegény (tűzvész, hajótörés, elemi csapás, erőszakos halál). Értékre nem utal, az ismeretanyagra nem épít, szavakba öntve is igen keveset mond. Minél erősebb a sokk, minél megdöbbentőbb a kép, annál nehezebb másodlagos jelentéssel felruházni a képet.

A fénykép mindenütt jelen van életünkben. Felbecsülhetetlen dokumentum, a tudományos kutatás eszköze, a sajtó nélkülözhetetlen alkotó eleme. A könyvillusztráció, a reklám, a plakátművészet, a színházi díszlet egyaránt él a fényképészeti adta lehetőségekkel. Korunkat nem véletlenül nevezik a kép civilizációjának. A képiség térhódítása ellenére az írásbeli közlés jelentősége cseppet sem csökkent. A fénykép nem nélkülözheti a szavakat, ha megfelelő biztonsággal akarja továbbítani a kép mondanivalóját alkotó közlést. A tényleges közléstartalmat a szöveg juttatja el a felvevőhöz.

Csaknem minden fényképet szöveg kísér –paradox módon még akkor is, ha ez a szöveg nem más, mint a „szöveg nélkül” felirat. Képalírásnak tekinthetünk minden olyan szöveget, mely a képet kíséri, a képet magyarázza, elhelyezi, talán egyben értékeli is. A kép

és a képaláírás egységet alkot. Csak úgy közelíthetünk a kép mondanivalójához, sőt valóságához tévedés veszélye nélkül, ha a szöveg utalásait nem hagyjuk figyelmen kívül.

Egy-egy fénykép persze akkor is megelégedettséget, örömet, megfoghatatlan érzéseket válthat ki, ha semmiféle írott, vagy szóban közölt felvilágosítás nem utal pontosan a tárgyra. A helyzet más azonban, ha fényképek egész sora követi egymást. Több kép csoportosítása, párhuzamba állítása különleges gondolatársításokat válthat ki a szemlélőből, de hamis végkövetkeztésekre is lehetőséget nyújt.

A némafilm, fejlődésének eredményeként, szövegbetétek nélkül is képes volt megértetni a nézővel a közlést. Kulesov kísérlete e tekintetben nagy horderejű. A rendező különféle témájú képek után helyezett el egy közeli beállításban fényképezett arcot. Ugyanaz az arc hol egy tányér leves, hol egy koporsó, hol egy babájával játszó kislány képe után következett. A legnagyobb megdöbbenésre, ez a látszólag mindig azonos kifejezésű férfiarc a *montázsban* hol hallatlan lelkiyugalmat, hol zárkózottságot, hol megelégedettséget tükrözött. *Ugyanaz a kép tehát, nemcsak a szöveg, de a képi környezet hatására is különféle értelmet kaphat, sőt különféle értelmezést válthat ki.*

„Egy fénykép száz szónál többet ér” mondják gyakran. Első hallásra ez magától értetődőnek tűnik. Kétségtelen, hogy száz szó sem képes kifejezni, körülírni, kimeríteni azt, ami szavakkal nem adható vissza, aminek tökéletes kifejezésére a nyelv képtelen. Bizonyos idő kell ahhoz, amíg egy írott vagy hallott szöveget megértünk. Egy bonyolult, sajátos kompozíciójú filmképet mindössze pár pillanatig szemlélünk. Nyugodt lelkiismerettel ki állíthatná, hogy látta, sőt, megértette a képet anélkül, hogy előzetes tájékoztatást ne kapott volna a szövegből. Vitathatatlan, hogy a fényképnek jelentéstovábbító funkciója van. A kép jelekből áll és megértéséhez elsőrendűen fontos e jelek értelmezésének módja. Az afrikai bennszülöttek, akik még sosem láttak fényképet, a róluk készített felvételeken nem ismerték fel saját magukat. A kép jeleinek értelmezését, még ha csupán identifikációról volt is szó, nem tudták elvégezni. Ha e jelenség okait keressük, a legbanálisabb, de a fény-

képre leginkább jellemző megállapítást tehetjük: *a fényképen ábrázolt valóság és annak modellje között különbség van.* A fényképezés művelői szerint ezért speciális fotografiai nyelvezetről beszélhetünk, melynek több eltérő tulajdonságú összetevője van. A megállapítás helyessége kétségbe vonható, mivel a nyelvhez hasonlatos, bonyolult közléstartalmat kifejező, választékos és árnyalt kifejezési eszközökről a fényképezés esetében nem beszélhetünk. A fénykép gazdagságát elsősorban nem az ábrázoltnak köszönheti, hanem a szemlélő befogadóképessége és érzékenysége ruhazza fel jelentésárnyalatokkal, melyek ugyanakkor a befogadó ismeretanyagának függvénye is. Az ábrázolt jelentést a felvevő nem képes felfogni, ha a bemutatott tárgyak és események élménye hiányzik az ő tapasztalati anyagából. *A pontos képzetalkotáshoz, egy fénykép azonnali, helyes értelmezéséhez elengedhetetlenül szükséges a kísérőszöveg.*

A kísérőszöveg pontos utalása mindenekelőtt korlátozást jelent, mely nem egy esetben a kép iránt tanúsított érdeklődésünk motiválója lehet. Vajon kinek a figyelmét keltené fel Nadar szempárt ábrázoló fényképe, ha a kísérőszövegből nem értesülnénk, hogy Charles Gounod szemét örököltette meg a művész, ha kísérőszöveg nem figyelmeztetne, hogy Gounod pupillájában az alkotó, Nadar és gépének képe tükröződik? Egy jelentéktelen témának csak a szöveg adhat értéket, a fényképen kívüli tényezőkre utalva.

A fényképet kísérő szöveg, a *képalírás* tartalmilag négy alkotóelemből állhat: a fényképet alkotó neve, keletkezésének ideje, technikai utalások, a téma megjelölése. Előfordul, hogy a négy elem közül valamelyik hiányzik. Elméletileg az első kettőnek mindig szerepelnie kell a képen.

Egy név a képalírásban, ha ismeretlen a szemlélő számára, bizonyos következtetéseket vált ki belőle. G. Raznan 30 fényképből álló sorozatot mutatott be amerikai diákoknak. A képek fiatal lányokat ábrázoltak. A diákok feladatuk kapták, hogy címetek adjanak az egyes felvételeknek, olyan fogalmakkal hozzák összefüggésbe őket, mint a szépség, értelem, személyiség, szociabilitás. A diákok két alkalommal szemlélték meg a képeket. Első ízben szöveg nélkül, majd két

hónappal később, mikor a képek alatt már szerepelt a modell neve. A nevek olaszos, íres, régi amerikai csengése lényegesen módosította az első alkalommal felállított korrelációkat.<sup>209</sup>

Technikai utalásokkal maga a fényképező szolgál: jelzi, hogy milyen gépet, milyen expozíciós időt, milyen lencsenyílást használt, milyenek voltak a fényviszonyok a felvétel elkészítésénél. A szakembert érdeklik ezek az adatok, a laikus azonban aligha kíváncsi rájuk. A nem szaklapokban megjelenő fényképek szövegezésénél ezért mellőzik őket. Kivételek persze itt is akadnak. Az emberi szem észlelőképessége korlátozott. A gép jelenleg már jóval többre képes, mint a szem. Időben, térben a szem észlelőképességét meghaladó adottságokkal rendelkezik. A technikai utalás elengedhetetlenül szükséges, sőt a kép értékét növeli, ha speciális körülmények között keletkezett képről van szó. A tisztesség úgy kívánja, hogy a kísérőszöveg említést tegyen arról, hogy a felvétel elkészítésénél trükköt alkalmaztak, vagy montírozták a képet.

A fényképező, a kép alkotója nem ismeri minden esetben az összes technikai elemet és folyamatot, mely a felvétel létrejöttének érdekében közrejátszott, illetve lezajlott: Egy közönséges képet, melynek a néző a szöveg utalása nélkül sosem tulajdonítana újszerűséget, gyakran az eljárások tesznek érdekessé. 1962-ben az American Telephone and Telegraph Co. vezetőit ábrázoló kép csak azért tarthatott közérdeklődésre számot, mert az első olyan felvétel volt, melyet a Telstar segítségével juttattak Európába. Mikor beszüntették a kézzel vésett klisék használatát, midőn megteremtették annak a lehetőségét, hogy a fényképeket közvetlenül reprodukálhassák a napi sajtóban, a fényképek alá kerülő szövegek mindig gondosan utaltak az új eljárásra. A fényképet kísérő szöveg a fényképészet fejlődését, a reprodukciós technika elterjedését híven követte nyomon.

A téma megjelölését maga a fényképező végzi el. A felvétel helye, ideje, az ábrázolt jelenet alkalmosságja, a szereplők és bizonyos körülmények között elhangzott szavak a fénykép későbbi felhasználása szempontjából döntő jelentőséggel bírnak. A felvétel dokumentumerejét nemcsak népszerűségének, de szövegének is köszönheti.

Hammarskjöld 1952-ben készült *Fakéreg* című felvétele absztrakt képnek tűnne, ha a szöveg nem utalna keletkezésének körülményeire, rendeltetésére. Ez a kép ma illusztrációul szolgál, mert a fakéregről többet mond el, mint a hosszú, magyarázó leírás. *AL'Illustration* 1886-ban közli Nadar képes interjút Chevreul vegyésszel. Bár az interjúnak *Az öregedés művészete* címet adja a szerkesztő, mégis szükségesnek tartja, hogy a képek alatt kinyomják a felvételek idején elhangzott mondatokat, azért, hogy megakadályozza az interjú deformálását.

A sajtóban közölt fényképek a megjelenés pillanatáig nem egyszer lényegbevágó alakításokon mennek keresztül. A szerkesztők a lap profiljának megfelelően szeretnének változtatni rajtuk. A fényképet nagyon nehéz retusálni, így a leggyakrabban a kísérő szöveg esik áldozatul, azt változtatják ízlésük és érdekeik szerint. A kísérő szöveg megváltoztatása buktatókat rejt magában. A *New York Times* egyik szerkesztője például közölte Brassai képét, melyet a művész Picasso Appolinaire-emlékművéről készített. A szerkesztő új kísérőszöveggel látta el a képet. Utalt arra a hasonlóságra, mely az emlékműben megmintázott arc a költőről fennmaradt képek között tapasztalható, holott közismert dolog volt, hogy Picasso Dora Maar-ról mintázta Appolinaire-emlékművét.

A tévedés megbocsátható, ha tájékozatlanságból követték el. Megbocsáthatatlan azonban, ha visszaélnék a kísérőszöveg adta lehetőségekkel, ha a kísérőszöveg szándékos manipulálás eszközévé válik. Az első világháború után Poincaré francia elnök katonatemetőt látogatott meg. A napfény a szemébe tűzött, az elnök arca összerándult. A jelenlevő fényképészek megörökítették ezt a pillanatot. Az ellenzéki sajtó kapott az alkalmon, és olyan szöveggel közölte le a képet, mely azzal diszkreditálta az elnököt, hogy „nevetett a katonatemetőben”.

Előfordul, hogy a szöveg nem a kép jelentésének korlátozását, hanem mértéktelen kiterjesztését idézi elő. Ilyenkor a kép szimbolikus jellege megnő, és már-már általános érvényre tesz szert. *A cím-változás tökéletesen megváltoztathatja egy fénykép jelentését, miután a jelkép elválaszthatatlan a nyelvi struktúrától.*

Azt hihetnénk, hogy a fénykép és a kísérőszöveg kapcsolatában a fénykép megőrzi elsődleges jellegét, és a szöveg csupán a kép konkretizálásának eszköze. A valóságban azonban az esetektől függően hol ez, hol az az elem válik uralkodóvá.

A fényképező a leginkább illetékes arra, hogy a képet kísérő szöveget megfogalmazza. Legjobban ő tudja, miért az adott pillanatban exponált. Az exponálás pillanatában rendszerint már megszületett benne az elképzelés arról, hogy milyen címet adjon az elkészült felvételnek. Előfordulhat, hogy az előhívás után olyan részlet, mely elkerülte a figyelmét, a kísérőszöveg megváltoztatására ösztönzi. A fénykép jelentésének szempontjából a fényképező bizonyos részleteket jelentőségteljesebbnek tekint másoknál. Egyedül a kísérőszöveg nyújt számára lehetőséget, hogy ezeket az elemeket a többihez viszonyítva kiemelje, hangsúlyossá tegye.

A fénykép és kísérőszövege új típusú egységet alkot. Semmi esetre sem vonható párhuzam közte, valamint a festmény és címe által alkotott egység között. A fénykép és a kísérőszöveg egysége lehet átmeneti jellegű is. A fényképező, ha úgy tetszik, adott pillanatban változtathat a címen, új egységet alkothat, a fénykép jelentését változtatva meg ezzel. A festészetben elképzelhetetlen, hogy a művész jóval az alkotás elkészülte után a címen változtasson.

A kísérőszöveg nem mindig képaláírás formájában van jelen. Előfordul, hogy a képen belül foglal helyet. Paul Strand képén (*Vak asszony*, New York, 1915) az asszony nyakába akasztott tábla felirata („vak”) már utal ugyan a kép mondanivalójára, de a cím ez esetben újabb elemekkel gazdagítja a képet. A tér és az idő jelölése konkretizálja, elhelyezi a képet. A képen belül található szöveget vagy felírást nem lehet minden esetben a képre vonatkoztatni. A falfeliratok fényképen történő megörökítése bizonyos esetben a kép mondanivalójára utal, más esetben viszont csupán a kép témájára. Az első esetben mint információt, a második esetben mint kompozíciós alkotó elemet értékeljük.

A felvételeket kísérő képaláírás gyakran rövid életű. A képet elteszik, elfelejtik, elraktározzák a fényképarchívumokban. Ha újra elő-

veszik, az aláírás már rendszerint elavult, többé semmiféle értékelhető információt nem tartalmaz. A családi, művészi, tudományos gyűjtemények fényképanyagai, a lapok fotóarchívumaiból előkerülő klisék jelentősége sokszor új közönség számára igen csekély. Magyarázatra szorulnak, kísérő szövegüket újra kell fogalmazni, „aktualizálni”.

Az idő feledteti az eseményeket, az embereket. A nagy műveket, a fényképészet klasszikusait ma már múzeumok őrzik, az eredeti kép-aláírással. Nadar, Stieglitz, Atget képei eredeti címükkel olyan egyiséget alkotnak, amit elképzelhetetlen lenne megbontani. A legtöbb, amit a mai szemlélő megértésének megkönnyítésére tehetnek az, hogy ezeket a fényképeket magyarázó szöveggel látják el. Ezzel egy időben másik jelenség is napvilágot lát: a tartalom értéke megváltozik. A fénykép aktualitása megszűnik, az eseményfotóból dokumentum lesz. A változás megkívánja, hogy módosítsák a kísérőszöveget is. A „Szabó úrról” – aki egy Szabó volt a sok közül – 1860-ban készített felvételt ma „Egy polgár 1860-ból” szövegű felirattal látják el. Később ez a felirat is időszerűtlenné válik és egész egyszerűen csak „Arckép, 1860” megnevezés alatt ismertetik a katalógusok.

A kísérőszövegeknek stílusuk van. A stílus korról, a kor ízlésáramlatairól tanúskodik. *Minden kor kialakítja a maga sajátos képaláírás-stílusát. A képhez csatlakozó nyelvi struktúra jellege megfelel a vizuális struktúra természetének.*

Képaláírás fénykép nélkül nemlétezik. A fénykép és kísérőszöveg közti alapvető értékrendbeli különbség talán éppen az, hogy a fénykép létezik, fennmarad kísérőszöveg nélkül, még ha információ-továbbító ereje csökken is, bár az információ pontossága kétségessé válik. A képaláírás fénykép nélkül azonban elképzelhetetlen, létét a képnek köszönheti, vele együtt születik, szerves kapcsolatban áll vele, és abban a pillanatban értelmét vesztené, mikor a képtől elválasztva önálló életre kényszerülne.

Történetileg az analógián (a másoláson) alapuló első vizuális köz-

lésrendszer – jóval a film és a televízió megjelenése előtt – a képes újságokban alakult ki.

A modern képes újság, amelyben a fényképnek informatív, közlő funkciója van, alig kilencven éves. A képi nyelvezet késői kialakulásának okát – holott a nyomdatechnika fejlődése ezt már jóval régebben lehetővé tette volna – részben a fénykép mint kifejezési eszköz társadalmi rendeltetésének viszonylag új keletű tudatosulásában kereshetjük. Már a könyvnyomtatás felfedezésének pillanatától használtak képeket a nyomtatásban. A kép azonban hosszú időn át csak illusztratív funkciót töltött be, a szöveg megértését segítette elő.

A fénykép felfedezésével és a nyomdatechnika tökéletesedésével megszületett az információ-továbbítás új, sajátos formája, a képes újság.

A nagy magazinok – *Life*, *Look*, *Paris-Match*, *Stern*, *Oggi* – őse az első nyomtatott képeslap, a Londonban havonta megjelenő *Penny Magazine* volt, melyet 1830-ban adtak ki. Röviddel később, 1842-ben a *The Illustrated London News* című hetilap követte.

### **Az illusztrálástól a „képolvasásig”**

Az 1850-es években a fényképezés még lassú és körülményes művelet volt. A technika gyerekcipőben járt. Igazán sikerrel csupán tárgyakat és mozdulatlan személyeket tudtak megörökíteni. A fényképezés megjelenésével növekedett a valóság pontos másolása iránt megnyilvánuló érdeklődés, a közvetlenség és a realizmus általános igényné vált. A XIX. század képszerkesztőinek legnagyobb bánatára a fényképet sokáig nem sikerült reprodukálni. A fotót mintaként használták fel, melyről vagy finom vonalú, rajzos másolatot vagy metszetet készítettek. A fénykép tónusgazdagságát még nem tudták a sajtóban visszaadni. Csak 1893-ban sikerült – a baltimore-i Max és Louis Levy kísérleteinek eredményeképpen – optikai úton reprodukálni fényképeket a lapokban. Így történt, hogy 1896-ban a *New York Times* vasárnapi mellékletében már tónusgazdag fényképrepro-

dukciókat adhatott közre. Megszületett a mai értelemben vett képeslap.

A képeslap születése szociológiai változást idézett elő a lap szerkesztésében. Mind ez ideig a lapokat egyének kollektívája készítette ugyan, de a cikk mint termék előállítására is több embert igényelt.<sup>210</sup>

A fényképek sorozatában kifejezett gondolatok egymással kapcsolatban álló, egymást kiegészítő és értelmező fotókat igényeltek, melyeket szöveg kísért és tett teljessé. A gyakorlatban a húszas és harmincas években ezt a modellt Európában a legtökéletesebben a *Berliner Illustrierte Zeitung*, Amerikában pedig – a harmincas évek közepétől – a *Life* valósította meg.

A *Life* szerepe különösen jelentős a modern fénykép-esszé kialakításában. A fénykép-esszé nemcsak új műfajt jelentett az újságírás történetében, hanem egyúttal a kép és szöveg összefüggésének évszázados problémájára is új megoldást igyekezett találni. A fényképezés történetében és az újságírásban egyaránt figyelmet érdemlő jelenséget korunk kultúrája egyik tipikus kifejezési formájának nevezhetjük.

A képekben előadott történetnek<sup>211</sup> vannak előzményei, a fénykép-esszének<sup>212</sup> azonban nincsenek.

A fénykép-esszében a szerzői kollektíva csupán fényképek sorozatával konkretizálható mondanivaló kifejezésére törekszik.

A fénykép-esszé feltételezi, hogy az olvasó a képeslap oldalai közötti összefüggést észleli, kapcsolatokat teremt, olvasásában folyamatosság van. (A képeslapban minden oldalt szigorúan meghatároz az előtte és az utána következő.)

A fénykép-esszé meghatározott terjedelme 4 és 8 dupla oldal között mozog.

### A fénykép-esszé stilisztikája

Az oldal mint az értelmezhetőség formális egysége, meghatározza a képek méretét (40-50 cm<sup>2</sup>-nél kisebb kép már idegesíti az olvasót, az „olvasás” megszakítására ösztönzi). A képeslap oldalainak mére-

tét nemcsak a fényképek minimális nagysága határozza meg. Megfelelően nagyra kell méretezni az oldalt ahhoz, hogy a két olvasótengely világosan érzékelhetővé váljék. Az egyik a lineáris, szintagmatikus lánc, az elbeszélés időrendiségét szemlélteti (balról-jobbra). A másik szintén lineáris, de paradigmatisms lánc, az asszociációs tengely (felülről lefelé), mely az egyidejűség érzékeltetésére szolgál. A függőleges vagy asszociációs tengely a tömegközlelési eszközök közül csupán a *scripto-vizuális rendszerre* jellemző.

A fénykép-esszével az írott nyelvhez hasonló rendszer jön létre a képeslapokban. Az új rendszerben is érvényesülnek azonban a stilisztika, a mondatok szabályai, megvalósul a jelenségek állandósult, megegyezésen alapuló kodifikálása (fehér galamb = béke). A fényképek között létesíthető összes kapcsolatok kodifikálása hosszantartó s szinte kilátástalan vállalkozás lenne: végül elvezethetne a *scripto-vizuális* nyelvtan megalkotásához, de jövőtehetetlenül statikus maradna, és figyelmen kívül hagyná az olvasók társadalmi-kulturális helyzetéből adódó, észlelésükben végbemenő szüntelen változást.

A *Life*-ban – és bizonyára más képeslapokban is – a fényképek esszévé rendezése kód alapján történik, amely a fotók kapcsolatának jelentést kölcsönöz. Egy példa alkalmas arra, hogy ezt az állítást kellőképpen megvilágítsa.

„A szépség egy kegyetlen művészetben”<sup>213</sup> címet viselő fénykép-esszé a műfaj egyik híres és ismert példája. A kísérletben az első és legnehezebb teendő volt, hogy megbarátkoztassák az olvasót az életlen, színes felvételek sorozatával, melynek élvezése már némi jártasságot követel a fényképezésben. Taktikai okokból ezért a sorozat indító felvétele tökéletesen éles, míg a kettős oldal másik képe is még csupán félig életlen. A második, nem egész oldalas fotó jelzi, hogy a sorozatnak folytatása van. A harmadik kép tengelyében a pikador áll, a negyedikben pedig a bika. Körülötte fekszik a pikador és a lova. A kísérőszöveg figyelmeztet rá, hogy a negyedik kép jobb felső sarkában a matador vörös köpenyének egy darabja látható. A bika tekintete erre irányul a hatodik képen. Az ötödik kép

felett a közönség reakciójának lehetünk tanúi, melyet a negyedik képen látottak váltottak ki. Az események egyidejűségét jelzi, hogy a negyedik és ötödik kép az asszociációs tengelyen helyezkedik el. A hatodik kép négyzet alakú és fejléccel látták el. A négyzet a lezárás jele: a bika földrekerülésével a jelenet megszakad. A hetedik, nyolcadik és kilencedik kép újra az egyidejűséget fejezi ki. A tizedik ismét négyzet alakú, ezúttal az egész sorozat végleges lezárása. A fénykép-esszé időrendűsége való törekvés jellemzi. Az időrend alapján kialakuló elbeszélés-lánchoz más elemek kapcsolódnak, asszociációs lánc kezdetben az egyidejűséget hivatott kifejezni, a vége felé viszont részekre esik szét.

A fénykép-esszé új olvasói magatartást követelt a képeslapok közönségétől. Képenként nem lehetett megközelíteni, mert a képekben előadott gondolatok a fénykép-esszében a folyamatosságra épültek. A képeket össze kellett kötni egymással, kapcsolatot létesíteni a vizuális egységek között. A képeslap ugyanolyan folyamatos figyelmet követelt, mint a könyv, melyben csak a megértés rovására lehet oldalt ugrani, csapongani. Alá kell vetni magunkat a civilizációnkban hagyományos szabályrendszernek, mely az olvasás alapfeltétele: balról jobbra, fentről lefelé haladni, összefüggéseiben érzéklni a szöveget és nem elemeire aprózva. A harmincas évek olvasója – sőt napjainkban is sokan – nem egykönnyen ismerték el ezeknek az állításoknak igazságát. Nehéz volt elfogadni, hogy egy fénykép-sorozat „olvasásához”, sőt megértéséhez éppen olyan figyelem kell, mint egy regényhez.

Az olvasás hagyományos, kialakult formáját, térbeli irányát fel-foghatjuk úgy is, hogy az megfelel a történet időbeli fejlődésének. A lap jobboldalán levő fénykép tehát úgy értékelhető, hogy időben és az alkotó elképzelésében, a történet kialakítása folyamán a baloldali egységek folytatásának szánták.

Tudjuk, hogy a beszélt nyelv, az írás, sőt a film is csak egyetlen irányban építkezik. Egy szót követ a másik, a filmképet felváltja egy másik. A beszéd, az írás, a képek lineáris, egydimenziós láncot alkotnak. A fénykép-esszé viszont két dimenzióban épül fel.

Nem minden fénykép-együttes és szövegkísérete képviseli ezt a sajátos rendszert. Fénykép-esszéről az előbb említett feltételek mellett csak akkor beszélhetünk, ha a szöveg és a képek kombinációján túl a fényképek oldal-elrendezése is hozzájárul a végső jelentés-komplexumhoz, amely az egyszerű jelentések jelentéslánccá formálódásából alakul ki. Itt tehát a fénykép és a szöveg együtteséből kialakuló információhoz az elrendezés szolgáltat újabb, lényeges adalékot.<sup>214</sup>

A rendszer információanyagát pusztán azzal is gazdagíthatjuk, hogy a fényképeknek meghatározott rendet biztosítunk. Ilyenkor elengedhetetlenül önkényesen bele kell avatkoznunk a fényképek elrendeződésének „természetes” folyamatába. Az olvasó, akit lapja hosszú időn át hozzászoktatott a kapcsolások bizonyos fajtáihoz, a kódolt elrendezésből is képes megérteni a kialakuló jelentéseket.

A kapcsolások megértéséhez, a közlés célbajuttatásához a jeleket kódolni kell, egyezményes jelképeket kell kialakítani. Ha kódhoz folyamodunk, célravezetőbb azt már ismert jelenségekre építeni. A könnyebb megértés kedvéért a fénykép-esszében a jelképpé jegecesedett kapcsolatokat használják fel a kódolásnál. A szótár is rögzíti a szavak időleges, általánosan elfogadott jelentését egy adott korszakban azért, hogy az emberek egymás közti érintkezését zökkenőmentessé tegye.

A jelképek kialakításánál és alkalmazásánál hiba figyelmen kívül hagyni, hogy a nyelv maga is már kódolt, és meghatározott társadalmi csoportokhoz szól. A fényképek éppúgy, mint a szavak, számunkra nem közölnek semmit, ha nem tartozunk ahhoz a csoporthoz, melynek a közlést szánták. A közlés mindenkor feltételezi, hogy a kibocsátó és a befogadó azonos kulturális ismeretanyaggal rendelkezik.

A kódot nem elég kidolgozni, de meg kell ismertetni azokkal, akikhez szól. A *Life* fénykép-esszéinek esetében például határozott törekvést tapasztalhatunk arra, hogy a vizuális elemekből álló, új nyelvet érthetővé tegye olvasótáborá számára.<sup>215</sup>

A fénykép-esszét minden esetben négyzet alakú fénykép zárja be. A négyzetet statikus formaként tartjuk számon. A hadászatban a gyálogtság négyszögletes felállása jelentette a legbiztosabb formát a tá-

madó lovasság rohamával szemben. A négyzet a megállás gondolatát idézi fel, ezért használják például Franciaországban a vasúti jelzőrendszerben a feltétlen megállás jelzéseként. A fénykép-esszét lezáró négyzetes fotó „tökéletes” formájával a befejezettség érzetét kelti az olvasóban. Ez csupán megszokás kérdése, mint ahogy a mondat lezárására ma vitathatatlanul mindenki elfogadja a pontot, holott a könyvnyomtatás felfedezésekor teljesen önkényesen választották a mondat befejezésének jelzésére a lent elhelyezett pontot.<sup>216</sup>

### **Az új nyelv elsajátítása**

A fényképek egymáshoz csatolásához, értelmezéséhez – most már nyilvánvaló – olyan vizuális jelrendszerre van szükségünk, melynek segítségével a fényképek közti logikai kapcsolatok feltárulnak, amely megérteti velünk a fényképek közvetítette gondolatok rendjéből, összefüggéseiből kialakuló jelentéskomplexumot. Ilyen vizuális jelrendszer bizonyos képeslapokban, illetve a tömegkultúra más kifejező eszközeiben létezik. A képeslapokban gyakran látni, hogy egy képet két oldalán fehér csík választ el a többi fotótól. A fehér csíkot a lapot ismerő olvasó könnyen a zárójellel azonosítja. Az önkényesen választott forma tartalommal telik meg. Efféle jelzések felismeréséhez hosszú olvasói gyakorlat szükséges, bár még azután is teljesen bizonytalan, hogy az olvasó értelmezése megegyezik-e a lap készítőinek közölnivalójával. A jelzések kialakításának sikerét általában az gátolja, hogy az olvasó, aki élete néhány évét már az írás és olvasás tanulására fordította, nem szívesen vállalkozik újabb, a vizualitáson alapuló jelrendszer szemantikai értelmezésének elsajátítására.

Egy képeslap olvasóinak társadalmi-kulturális szintjét is figyelembe véve, a szemantikai értelmezés elsajátításához a stilsztika és a nyelvtan alapos ismeretére van szükség. Szembeszökő ugyanis, hogy néhány stilsztikai alakzatnak van vizuális megfelelője (pl. a metafora, a hasonlat) de bizonyára még jó néhánynak a képi nyelvre fordítása sem ütközne nehézségbe. A jelrendszer gazdagítása lehetővé teszi,

hogy gazdagodjon a képi kifejezés, és egyre bonyolultabb gondolati tartalom – sőt fogalmak – tolmácsolására is alkalmassá váljon.

A fényképek rendszerré válása elvezet az írásjelek vizuális megfélelőinek kialakításához. A színek, a fekete-fehér, esetleg a kettő elegyítése révén egy képeslap stílust adhat fénykép-esszéinek.

### Jelrendszer, jelkép, mátrix

Az első stíluskialakítási kísérlet az 1920-1930-as évekre tehető. A berlini Alfred Flechtheim ebben az időszakban jelentette meg *Querschnitt* című képeslapját, melyben első ízben alkalmazta az úgynevezett „harmadik effektus” (third effect) elvét. A harmadik effektus két egymás mellé helyezett, hasonló típusú fénykép összehatásából születik. Bár a fotók között tartalmi összefüggés nincs, a kettő együttesen új jelentést sugall az olvasónak. A összefüggés némelykor csupán formális, a képek közti kontraszt-különbségen alapul.

A harmadik effektus elvét Flechtheim azután gyakran alkalmazta az *Illustrierte Zeitung*ban is, mely a 30-as évek elején már 2.800.000 példányban jelent meg. Az összepárosított fényképekkel eljutott a fogalmak plasztikus ábrázolásáig. Az amerikaiak tőle tanultak, amikor a *Life*-ban és a *Look*-ban egyre sűrűbben folyamodtak ehhez az eljáráshoz. Megértése feltételezi az analógián alapuló következtetés képességének fejlettségét.

A stilsztika és a nyelvtan ismeretén túl az olvasónak ismernie kell a jelképek értelmezését. A probléma lényegét jól megvilágítja a kávé példája. A kávé a szívélyesség, a baráti vendéglátás általánosan ismert jelképe. Az Egyesült Államokban – emellett – 40 éve az orvosok és a túlhajszolt emberek szimbólumaként ismerik.<sup>217</sup>

Egy tárgy jelkép-értéke idő és hely szerint változó. Az *Express* című francia lap szerint felmérések alapján kimutatták, hogy a nőknél a cigaretta az egyenjogúság jelképe. Az egyes országokban a cigarettázó nőt ábrázoló fényképeknek más és más, jelképes értékű jelentést tulajdonítanak az emberek. Az olvasók csak akkor tekintik hitelesnek a fényképet, vagy a fénykép-esszét – még ha valójában

nem is az –, ha megfelel az ábrázoltak valóságáról bennünk kialakult (vagy inkább kialakított) képnek. Egy igazságot csak akkor fogadnak el annak, ha nincs ellentmondásban a bennünk kialakított, előzőleg vizuális formában, jelkép gyanánt megismert és asszimilált képpel. A fénykép-esszé jelkép-repertóriumának megjelenítése során e tény nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Az algériai háború idején az egyik francia képeslap fényképekben számolt be a járőrbe induló katonák előkészületeiről. A hajnalban készült fényképsorozat első képén a járőr egyik tagja kávézt iszik. A fénykép készítője azért tartotta helyesnek ezzel a képpel kezdeni a sort, mivel a katonaságnál a „kávéivás” a reggel fogalmát idézi fel. Az olvasóban kialakult mítoszhoz alkalmazkodva kénytelen volt a sort az első felvétel ismétlésével zárni, mert a legtöbb ember tudatában a kávé fogalma az erőfeszítést követő felüdülést jelképezte.

A jelképpé vált vizuális jelek sajátos csoportját alkotják a kép-, illetve *fényképregényekben* gyakran alkalmazott „gömböcskék”. A kezdetben önkényesen választott jelzések ma már minden olvasó előtt ismertek, noha itt is kódolt jelölésekről van szó. A „gömböcskék” formája lehetőséget nyújt a beszélő azonosítására, mondata tónusának, a közlendő érzelmi töltésének kifejezésére. Az egyik egyezményes jelölés az, hogy a belső monológ érzékeltetésére például a gömböcskét közvetlenül a beszélő feje fölé helyezik, és apró buborékokkal „hozzákötik”.

A fénykép-esszé nyelvének megértéséhez az olvasónak fel kell adnia a megszokott gondolkodásmódot. A gondolkodó gépek megjelenése arra készítette az embereket, hogy az értekezés hagyományos egyirányúságát felcserélje a kétirányú gondolkodással, melyet a matematikában alkalmazott mátrix jelképez.<sup>218</sup>

Margaret Mead a személyiség kulturális jellemzőinek tanulmányozására felhasznált fényképsorozatok láttán hangsúlyozta, hogy a több egységből álló ábrázolásnak – melynél az időrendiség döntő szerepet játszik – a mátrixot kell alapnak tekintenie, ha megfelelni kíván a tükrözés követelményeinek, ezért tehát a két dimenziós vizuális ábrázolásért fel kell adnia a hagyományos egydimenziósat.<sup>219</sup>

## A fényképregény

A „művelt emberek”, ha a XX. század kultúrájáról faggatják őket, Braque és Picasso festményeit, Bartók és Schönberg zenéjét, Musil és Joyce regényeit említik példaként, mint a kultúra legbecesebb hajtásait. A kultúra fogalmának arisztokratikus értelmezése jellemző rájuk. Eszünkbe sem jut, hogy a XX. század kultúrájához tartozik a film, a televízió, a rádió, a sajtó sőt a képregény, a táncdal, az intézményszerű üdülés és az idegenforgalom is.

Az értelmiség elutasítja magától a tömegkultúrát. Jogosan kérdezhetnénk, miért? Számos egyéb tényező mellett – melyekre most nem térhetünk ki – nem csekély mértékben azért, mert ezt a kultúrát nem az értelmiség hozta létre. Később azonban megtörtént a csoda: elindult az értelmiség áramlása a szerkesztőségek, stúdiók felé. Sokan bekapcsolódtak a filmgyártásba: a szellemi ipar alkalmazottáivá váltak.

A szellemi iparban a mű nem tartozik alkotójához, az alkotás folyamata elvesztette rituális jellegét. Második tényező, mely az értelmiség ellenérzését kiváltja: az ipari eljárások behatolása a művészi alkotás birodalmába. A kultúra terén lejátszódó ipari forradalom, a sajtó térhódítása, a fényképezési eljárások fejlődése lehetővé tette, hogy megszülessen a *fényképregény*.

Mit nevezünk fényképregénynek? Egy, a cselekmény illusztrálására alkotott, összefüggő fotósorozat. A párbeszédet az egyes képekre nyomják rá, mint ahogy a képregényeknél szokásos. A bal felső sarokba a cselekmény menetére vonatkozó részek kerülnek, míg a szereplők „szájába adott” kis gömbökbe (olaszul: *fumetti*) a párbeszéd egyes mondatait írják be. A fényképregény Olaszországban született, 50 esztendeje, innen eredeti neve: *fotoromanza*. A felhasznált fényképek száma 50 és 400 között változik.

A fényképezés születésének pillanatától létezett az az igény, hogy a képet és a kép létrejöttének pillanatában elhangzó mondatokat egy és ugyanazon klisen ábrázolni tudják. Az 1886-ban Chevreul-lel készült fényképsorozaton már láthatók azok a mondatok, amelyeket a

kép ábrázolt, vagyis amelyeket az ábrázolt alak a műveletek idején mondott el. Az alapötlet már jó korán adva volt. Innen azonban még hosszú volt az út addig, amíg 1947-ben két olasz fiatalember, egymástól függetlenül létrehozta az első fényképregényeket.

Az egyik Stefano Reda újságíró volt, és a képregény mintájára alkotta meg az azóta múzeumi értéknek számító fényképregényt Rómában. Vele egyidőben, Damiano Damiani filmrendező Milánóban, más indokoktól hajtva ugyan, de hasonló eredményre jutott. Damiani két film forgatása között hasznosan kívánta eltölteni az idejét. Nagy sikerű filmek képeiből összeállított „filmregények” már a közönség kedvenc olvasmányai voltak ebben az időben, és mintájukra, de eredeti történettel, csupán álló képekkel kívánt Damiani dolgozni.

A siker hamarosan mindkettőjük nyomába szegődött. Alig pár év alatt a Reda által alapított „Sogno” 700 ezerre, Damiani lapja a „Bolerolo” pedig 600 ezerre növelte példányszámát. A fényképregény minden kétséget kizáróan elnyerte a közönség tetszését. Olvasóinak táborába lassan 12 millióra nőtt. Olyan rétegeket készítetett olvasásra, akikhez azelőtt sem a sajtó, sem a rádió nem jutott el.

A kiadók ezzel a kísérlettel egyszerre két eredményt értek el: új kifejezőmódot fedeztek fel, és ugyanakkor új piacokra találtak. A képi kultúra tömegeket befolyásoló ereje közismert a XX. században. A fényképregény elérte azokat is, akiket a film – mozik hiánya miatt – már nem tudott befolyásolni. A fényképregény egy-egy példánya kézről kézre járt Olaszország legelmaradottabb vidékein is. Hatása megdöbbentő volt.

1952-ben az olasz filmgyártás több tucatnyi alkotása között nem keltett különösebb feltűnést egy addig még ismeretlen fiatal rendező első játékfilmje, *A fehér sejk*. A rendezőt Federico Fellininek hívták. A film egy vidéken élő fiatal asszonyról szólt, aki egy napon Rómába utazott, hogy megismerkedjen álmai hősével, a fényképregényekből jól ismert fehér sejkkal. Milyen csalódást jelent számára a valóság! A sejk egy szájalomra méltó, tehetségtelen színész, öntelt figura. A mából visszatekintve – amikor már ismerjük Fellini későbbi filmjeit –, a *A fehér sejk* értéke elsősorban szociológiai érték. Ráírá-

nyitotta a figyelmet egy addig nem becsült, új kifejezési eszközre, mely a háborút követő évek egyik legeredetibb tömegtájékoztatási formájává nőtte ki magát. 1949-ben Franciaországot is elérte a fényképregény hulláma. Bár Franciaországban a társadalmi-gazdasági körülmények nem hasonlíthatók az olaszországiakhoz, az 1950-es években a fényképregények különböző kiadásai átlag 15 millió olvasót vonzottak. Az olvasóközönség körében végzett vizsgálatok azt mutatták, hogy társadalmilag is változatos összetételű publikumról van szó. A közönség legnagyobb részét – több mint a felét – munkások és munkásfeleségek alkották. Erős arányban szerepeltek mezőgazdasági munkások és gazdálkodók is. Az így megállapított tények meghazudtolták azt a kiadói körökben elterjedt nézetet, hogy vidéken csak a helyi lapok vagy a hagyományos hírtű kiadványok tarthatnak számot érdeklődésre. E hatalmas olvasóréteg 80%-ának iskolai végzettsége nem haladta meg az általános iskolai szintet. Javarást fiatalok voltak, de volt köztük nem egy idősebb olvasó is, akiről azt hitték, hogy minden technikai újdonság ellenérzést vált ki belőlük.

Sokáig úgy tűnt, hogy a fényképregény sikerét elsősorban az olvasók passzivitásának köszönheti. Amikor a közönség levelei nyomán újabb és újabb lapok és kiadványok kezdtek fényképregényeket publikálni, kiderült, hogy a közönség nemcsak befogadja, de igényli is ezt az új kifejezési formát.

Mi indokolja a közönség ilyen nagy arányú érdeklődését? Elsősorban – természetesen – a fényképregény témája. Elődjéhez, a folytatásos regényhez hasonlatosan, melyet a lapok mindig az oldal alján hoztak, a fényképregény is sematizál, végtelenül leegyszerűsített cselekménnyel és jellemábrázolással dolgozik. Statisztikailag ellenőrizhető, hogy a történetekben nem fordul elő sem házasságtörés, sem válás, és az alkotók kerülnek pl. a leányanyák szerepeltetését. Minden nemű vallásosság, felekezeti hovatartozásra való utalás mellőzendő, hacsak klasszikus regényről nincs szó, mert ez utóbbi esetben minden megbocsátható. A szenvedélyek őszinték, sőt – milyen paradoxon – mérsékeltek.

A milliomos kiadó és újságkirály, Cino del Duca, a fényképregé-

nyek egyik nagy patrónusa mondotta: egyetlen gonosz sem maradhat büntetlenül, egyetlen jó cselekedet sem méltó jutalom nélkül.

A fényképregény témájának végletes sematizálása nem a művészi találékonyság hiányából ered. Az érzelmek, a magatartás-formák, az erkölcsi állásfoglalás, melyeket olvasói felé továbbít, szociológiailag jól körülírhatók. Sematizáltságuk éppen azt célozza, hogy az általuk közvetített normák mindenki számára könnyen asszimilálhatók legyenek. A fényképregény történetének egyik legmegdöbbentőbb ténye az a hihetetlenül gyors fejlődés, amin ez a műfaj néhány éven belül átesett. Magyarázatul több tény is kínálkozik. A kézművességből az ipari szériagyártásra áttérve, a fényképregények szerzői – újabb paradoxon – igényesebbek lettek, többé nem elégitette ki őket a folytatásos regény műfajától örökölt, az unalomig ismételt tematika, a cselekményformálás és a befejezés leegyszerűsítése. Újat akartak. Olyannyira, hogy egy napon odáig mentek, hogy arra kényszerítettek a bájos hősnőt, hogy ne ahhoz menjen feleségül, akit szeret, hanem – egyéb okokból – unokafivéréért válassza. Azt a napot követően, melyen az újság utcára került, a dühödt női olvasók ostrom alá vették a stúdiót, ahol *A száműzött hercegnőt* forgatták, és követelték, hogy változtassák meg a fényképregény befejezését. Az alkotók tudták, hogyha teljesítik kívánságukat, mindennek vége. Nem változtattak tehát a befejezésen, és az olvasók kénytelen-kelletlen hozzászoktak, hogy nem minden mese végződik *happy end*-del.

A közönség egy rétege fellázadt a fényképregények közepszerűsége láttán. Csak növeli a már felsorolt paradoxonok számát, hogy éppen azok lázadoztak, akik sosem olvasták: a szellemi elit. 1951 óta a támadások meg-megújultak, semmit sem veszítettek hevesességükből. A közönség jelentős részét mindez azonban cseppet sem befolyásolja. A gyártók és kiadók érzékenyek voltak a kritikára és javítottak a minőségen. A javulás elsősorban a tartalomban volt tapasztalható. A fényképregények repertoárjába bekerültek az irodalom klasszikusai. A 60-as évek eleje e tekintetben döntő fordulatot jelentett. Ekkor látott napvilágot Dumas *Fekete tulipánja*, Charlotte Brontë *Jane Eyre*ja, Emily Brontë *Üvöltő szelkije*, Victor Hugo *Párizsi*

*Nôtre Dame*ja és *A nyomorultak*ja. Őket követte Tolsztoj *Anna Karenin*ája és Mérimé *Colomb*ája. A XIX. század nagy sikert aratott folytatásos regényei, melyeknek már címe is árulkodott tartalmukról – *Egy szegény fiatalember története*, *A két árva* és a *Két őrmester* – újabb olvasókat hódítottak meg.

A fent említett művek olyan változásokról tanúskodnak, melyek mellett nem lehet szótlánul elmenni.

A közönség nagy része először kapott ízelítőt a nagy klasszikusok műveiből, fényképregény formájában ismerkedett azzal, amit sem egészében, sem nagy vonalaiban, folytatásos regény formájában és csupán írott alakjában egyik lap sem közölt volna. A klasszikusok minőségileg többet értek, mint a hagyományos fényképregények története, melyeken e hatalmas olvasótábor nevelkedett. Olyan műveltséganyagot szolgáltatott az olvasóknak, amellyel normális körülmények között sosem ismerkedhetett volna meg, mivel a hagyományos írásbeli közlés nem keltette volna fel érdeklődését műveltségi szintje, anyagi lehetőségei, társadalmi környezete erre nem nyújtott volna lehetőséget. A klasszikusokból készült fényképregény megkövetelte a szövegűséget, sőt az ábrázolás bizonyos emelkedettségét. A műveket megjegyzésekkel, lábjegyzetekkel kísérték, melyek „elhelyezik” az író művét, és felszólítják az olvasót, hogy kellő megfontossággal lépjen a nagy író világába. A kísérőszövegeket igen ügyesen úgy készítik el, hogy szinte feleljen azokra a kérdésekre, melyeket az egyszerű olvasó-néző a mű bonyolultságából adódóan magában feltenne az alkotónak.

A szöveg közvetlen hangja megbarátkoztatja az olvasót a még nem ismert képregénnyel, és ez a pár sor is képes bő információanyagot szolgáltatni. Nézzük – röviden – milyen területekről származnak az információk. Legnagyobbbrészt esztétikai természetűek (*E*), melyek a műnek mint alkotásnak megértését segítik, felhívják a figyelmet, hogy a mű önálló egész, melynek saját világa van, és amelyet e világ-nak megfelelő, sajátos törvényszerűségek irányítanak. Ezeket a törvényszerűségeket az esztétika írja le, rendszerezi. Figyelmeztetik az olvasót, hogy a képregény összetettsége bizonyos erőfeszítést igé-

nyel részéről. A további információk szociológiai (*Sz*), történeti (*T*) és vallási (*V*) jellegűek, melyek magyarázzák a kort vagy a kort irányító szemléletet és társadalmi viszonyokat.

Lamartine *Jocelyn*-jének romantikus fényképregény-változatát az egyik lap így harangozta be:

„Az utóbbi idők fényképregényei nem fukarkodtak papok ábrázolásával. Hozzájuk mérve Jocelyn – aki akarata ellenére lesz pappá – kissé bágyadtnak tűnhetne.

*Sz T* Hivatásérzet nélküli papok életének ábrázolása. (Jocelyn jellemének megértéséhez elengedhetetlenül szükséges korának, környezetének ismerete.)

*T, E* Az emberek a korból nőnek ki és a korból magyarázhatók. A romantika korának hőse ő. E hősök minden erényével, de hibájával is rendelkezik.

*E* A romantikus hős jelleme ellentétekből áll össze. Túlon túl érzékeny és meggondolatlan. Fiatalos túlzás, mondanánk rá megbocsátóan.

*E* A végletesség, mint a romantikus hős egyik jellemvonása. Lamartine regényének minden alakját, hasonló módon, az adakozó szív kitörései irányítják.

*E* Lamartine regényének alakjai romantikus hősök. Lamartine = romantika.

*V* Szeretnénk odakiáltani nekik: vigyázzatok! Ne hamarkodjatok el! Gondolkozzatok egy kissé! De ez hiábavaló lenne. Még az öreg püspök is, akit Jocelyn börtönében látogat meg, és aki hősünkéből hivatásérzet nélküli papot nevel, úgy látszik, nem ismeri a katekizmus elemi szabályait sem. A püspök halni készül, hite mártírjaként. A kivégzést megelőző estén azzal van elfoglalva, hogy bűnei alól feloldozást nyerjen. Vajon nem tudja-e Ön, püspök úr, hogy a hit vértanúira eleve üdvözülés vár?

*V* Vajon nem sejtí-e Ön, hogy legsúlyosabb vétke éppen a gyenge akaratú Jocelyn befolyásolása volt?

*T* A XVIII. századi papságot, a Forradalom papságát (a Forra-

dalom kora = XVIII. század) ne Jocelyn és az öreg püspök magatartása után ítéljük meg.

Sz, V Jocelyn és a püspök nem a XVIII. századi papság típusai  
T Lamartine saját mintájára alkotta őket.

E Általában a költők saját képükre formálják hőseiket. A regényben nagyszerű részletek vannak, melyek méltók a Lamartine-i életműhöz, de a vallás ábrázolása elnagyolt, egyoldalú.” (Megjelent a *Modes de Paris*-ban.)

Tagadhatatlan tény, hogy a klasszikus regények fényképregényre alkalmazása növelte azoknak a lapoknak kulturális színvonalát, melyekben ezek az adaptációk megjelentek. Az új kifejezési eszköz tette lehetővé, hogy azok a művek, melyek eredeti formájukban sosem láttak volna napvilágot e lapok hasábjain, ilyen formában megjelenhessenek. Felépítését tekintve a fényképregény – bár lényegében állóképek egymásutánja – írott szövegből indul ki, és állandóan követi azt. Néhányan észrevették ezt az ellentmondást, és változtatni igyekeztek rajta. Már a két háború közti avantgárd fotóművészetben történtek kísérletek arra, hogy fényképek sorozatából, írott szöveg nélkül történeteket alkossanak, melyek a képi kifejezés erejével tolmácsolják a mondanivalót és nélkülözni tudják a szöveget.

A fényképregény kiindulási pontja mindig az előre megírt szöveg. A gyakorlatban ez a „forgatókönyv” már tartalmazza a dialógusokat, melyek a fényképregény szövegének 9/10 részét alkotják. A szöveg alapján készülnek a beállítások. A képek nem mozognak, a szem kényelmesen követheti akár a képet, akár a szöveget, vagy ha úgy tetszik, egyszerre a kettőt. A fényképregény, mint kifejezési forma, igen egyszerű és könnyen értelmezhető. Él a filmművészeti kifejezőeszközökkel: beállításokat alkalmaz, kihasználja a teret, sőt a montázs elemeit is fellelhetjük benne, habár a mozgás ábrázolását nélkülözni kénytelen.

A fényképregény mint kifejezési forma azonban nemcsak fiktív művek, klasszikus és nem klasszikus alkotások tolmácsolására alkalmas. Haszonnal alkalmazza a reklám is, mert a tájékoztatás egy igen hasz-

nos formájának bizonyult. Flavien Monod említi, hogyan hasznosították a fényképregény eljárását reklám célokra. Egy nagy olajipari vállalat benzinkút-kezelői között rövid, érzelmes történetecskét osztottak ki fényképregény formájában. A történetben, dialógusokba szedve, tanácsokkal látták el a benzinkút-kezelőket, milyen módon kell fogadniuk a vevőket, kiszolgálni őket ahhoz, hogy azok továbbra is kedvvel keressék fel a vállalat benzinkútjait. Hasonlóképpen cselekedett egy mosógépgyártó cég is. A fényképregény reklámeszközként való alkalmazása nem elsősorban önmagáért jelentős. Sokkal inkább azért, mert a reklám minden időben kereste, és előszeretettel alkalmazta az új, sokszor merész eljárásokat, és mert a közönség igen érzékenyen reagál a reklámra.

### Jegyzetek

- 146 A sajtófotó a kommunikáció-kutatás mostohagyereke volt és maradt is mindaddig, amíg a szociológusok a kultúra jellegéből adódóan érdeklődtek a sajtó olvasottsága iránt. Önálló, a sajtófotóval foglalkozó kutatás csak elvétve akadt. Az Egyesült Államokban a kutatás a 60-as évek elejére megszakadt, a társadalmi-kulturális helyzet megváltozott. A képes sajtó közel húsz éven át tartó uralmát 1953-tól végérvényesen átvette a televízió. Bár a képes sajtó még hosszú időn át privilégizált helyzetet élvezett, már a 60-as évek elején kiderült, hogy lassú halálra van ítélve. (Hicks, W.: *Words and Picture. An Introduction to Photojournalism*. Harper and Brothers Publ. New York. 1952. 171. o. és Barnouw, E.: *The Image Empire*. Oxford University Press, New York, 1970.)
- Az amerikai kutatások mindig egy olvasás-szociológiai vizsgálat melléktermékeként keletkeztek. Az állóképpel – köztük a sajtófotóval – kapcsolatos önálló kutatások igénye Franciaországban fogalmazódott meg a 60-as évek elején, és egészen más kiindulópontot jelzett és jelölt meg. – „A kép (fotó, művészi grafika, grafikonok és diagramok stb.) hovatovább olyan jelentős szerepre tesz szert kultúránkban, hogy... szükségesnek látszik az állókép pszicho-szociológiai problémáit körvonalazni, feladatait megjelölni. A kutatás tárgyát a következőkben lehetne körvonalazni: 1. A kép értelmezésével kapcsolatos vizsgálatok; 2. a kép terjesztésével kapcsolatos kutatások.” (Barthès, R.: *Psychosociologie de l'image immobile*. Revue Internationale de Filmologie, tome X., No. 35.)
- 147 *Itemnek* nevezzük az oldalból egységként kiváló, materiálisan is megkülönböztethető mindazon elemet (cikk, fotó, hír, önálló cím stb.), mely napról-napra változik és közlések összefüggő sorozata. Az oldal mindazon eleme, mely egyik napról a másikra nem változik, e szerint az értelmezés

- szerint nem tekinthető itemnek. – Az itemek száma tehát naponként és újságonként, a lap felépítése és az aktualitás szerint változik. Ötven évvel ezelőtt három item ma 12 itemnek megfelelő helyet kapott (Morin, V.: *Extension et évolution des facteurs visuels et sensoriels dans la presse quotidienne*. Revue Internationale de Filmologie, tome XI., No. 36-37 [1961], p. 35) – A maximum nyolc oldalas lapok 50–70 itemet, a 10–16 oldalas lapok általában 100–120 itemet tartalmaztak már 1953-ban. (Kayser, J.: *Une semaine dans les monde. Etude comparée des dix-sept grands quotidiens pendant sept jours*. UNESCO, 1953)
- 148 Morin, V.: *Le spectateur de l'image filmique et ses exigences nouvelles en face des techniques générales de l'information*. Revue Internationale de Filmologie, tome XI., No. 36–37 [1961] p. 146.
- 149 „A legérdekesebb rendszerek a szociológus számára azok, amelyekben a különböző szubsztanciájú közléstípusok keverednek; amelyekben a jelentés kialakításában szerepet kapott a kép is... Korai lenne még ezeknek a rendszereknek bármelyikében is rögzíteni a kódokat (a törvényszerűségek rendszerét) mindaddig, amíg egyértelműen el nem döntött tény, hogy e rendszerek mindegyikének kódja eredeti-e, és ameddig ezeket a kódokat egyenként nem elemeztük és osztályoztuk”. (Barthès, R.: *Éléments de sémiologie*. Communications No. 4. [1964], 101. o.)
- 150 Mauss, M.: *La définition provisoire comme instrument de rupture*. In: Bourdieu-Chamboredon-Passeron: *Le métier de sociologue*. Mouton, Paris, 1968.
- 151 Barthès, R.: *Éléments de sémiologie*, p. 132.
- 152 „A korpusz az elemzést végző által bizonyos fokok elkerülhetetlenül önkényes alapon előre kiválasztott, meghatározott számú egységből álló vizsgálati anyag.” (Barthès, R.: *Éléments...*, p. 133.)
- 153 Barthès, R.: *Éléments...*, p. 133.
- 154 Georgiev, D.: *Folytatódik a tabloid-forradalom*. Interpress Grafik, 4/1972/7, 16.o. és Hutt, A.: *Newspaper Design*. Oxford University Press, London, 1960, pp. 138-139.
- 155 Georgiev, D.: i. m., 16.o. – Az igazság kedvéért meg kell említeni, hogy az újságok munkatársai által kialakított szerkesztési koncepciókban hemzsegek az önkényes megállapítások, ellentmondást nem tűrő állítások, melyeket szabályrendszerre merevívte kapnak a későbbi lapszerkesztő nemzedékek. Miként lehet értékelni az ilyen „elméleti okfejtésbe” burkolt állításokat, mint: „A 7 hasábos oldal inkább tarka, népszerű laphoz illik, mint egy komolyabb laphoz.” Vagy: „Nem hatásos az a forma, mely felrúgja a tipográfia szabályait.” Az ilyen állítások burkolt mögöttes jelentése: sok hasáb = komolytalan, kevés hasáb hasáb = komoly lap, és fel sem merül a szerzőben a kétely, hogy vajon sok hasábban nem lehet-e mégis komoly (!) lapot készíteni (Evans, A.: *A szerkesztőség felelőssége*. Interpress Grafik, 4/1972/7, 3-4.o.)
- 156 A vezető világlapok tüllyomó része 8 hasábos, de nem ritka a 9 (az olasz *La Stampa* és a *Corriera della Sera*, a kanadai *The Globe and Mail*), sőt a 10 hasábos (az ausztrál *The Age*) napilap sem. (Merril, J. C.: *The Elite Press: Great Newspapers of the World*. Pittman Publ. Corp. New York, 1968.)

- 157 „Meglepőnek látszik ez, ha rövid pillantást vetünk a magyar napisajtó egy részének strukturális fejlődésére. – Az 1900–1920-ig terjedő periódusban hét megjelenő napilap közül (*Pesti Hírlap, Az Újság, Pesti Napló, Magyarország, Kis Újság, Budapesti Hírlap, Népszava*) mind a hét 3 hasábos volt. A világ legtöbb országában a 20. század elején a lapok formaalakításában, tördelésében bekövetkezett változás Magyarországra nem jutott el. A vas-tag, csekély számú kolumnákban az itemek egymásutánisága uralkodott el húsz éven át. – 1925-ben tíz napilapból egyszerre öt tért át a 4 hasábos tördelésre. Számuk 1930-ban már hatra, 1935-ben hétre emelkedett. – Az öt hasábos tördelési forma először 1940-ben jelenik meg az *Esti Kurír*-ban. 1943-ban már a *Pesti Hírlap* is követi példáját, ekkorra azonban a *Kurír* már a 6 hasábos tördelésre tért át. Mindebből megállapítható, hogy a 4 hasábos tördelési politika 1925-ös, az 5 és 6 hasábos pedig a 30-as évekbeli szerkesztési koncepciót és tördelési technikát tükrözi. – „A fejlődési tendencia hosszú távon a hasábok számának növekedésében mutatkozott meg... A mai lapok hasábmérete rendszerint kisebb mint 2 inch (= 5,08 cm), a kis formátumú lapoké 1,5 inch (= 3,81 cm).” (Hutt, A.: i. m., 3. o.)
- 158 Barthès, R.: *Le message photographique*. Communication No. 1. (1961), pp. 127–128.
- 159 A sajtófotó olyan sajátos képi struktúra, mely a nyelvi struktúrától ( a szövegkörnyezettől: cím, cikk, képaláírás) sem strukturális, sem funkcionális szempontból el nem választható egység.
- 160 Egy közlésben fakultatív elemeknek nevezünk azokat a tényezőket, melyek változtatása nem módosítja a közlés jelentését.
- 161 A kép tördelése nem más, mint konnotációs eljárás, „...az analógon kódolása. Ezek a konnotációs eljárások (kódolások) azonban nem hatolnak a kép szerkezetébe, nem érintik jelölőit” (Barthès, R.: *Le message ...* pp. 130–131.).
- 162 Kayser, J.: *Étude du contenu d'un journal. Analyse et mise en valeur*. Études de Presse, 11. 1958/8., ill.: Rhode, R. B.–MacCall, F. H.: *Press Photography. Reporting with a Camera*. The MacMillan Co. New York, 1961.
- 163 Baker, St.: *Visual persuasion*. MacGraw Hill Book Co., Inc., New York, 1961.
- 164 *Hogyan nézzük a képeket?* Fotóművészet 1972/3. 32–39. o. V. ábra.
- 165 Heron, W.: *Perception as a function of retinal locus and attention*. American Journal of Psychology, 1957, 70., pp. 38–48.
- A függőleges tengely különleges szerepet kap az észlelésben, aminek oka a gravitáció törvényére, jelentőségére vezethető vissza... Testünket is függőleges irányban észleljük. (Witkin, H. A. ed.: *Psychological Differentiation. Studies of Development*. John Wiley and Sons Inc. New York, 1962.
- A szemmozgást rögzítő fényképek tanúsága szerint a nézők élesebben észlelik a test felső részét, több figyelmet szentelnek a fent elhelyezkedő dolgoknak, mint a lentieknek. (Baker, St.)
- 166 Feltételezi, hogy a tapasztalat megszerzése diakronikus, az időben lejátszódó ismétlődések eredménye, beidegződésen alapul. A gyakorisági tényező (az ismétlődésben) azonban önmagában még nem elegendő. A sajtó esetében hozzájárul a társadalmi intézmény tekintélye: egy adott intézmény keretei között ismétlődő jelenséggel kapcsolatos tapasztalat-

- szerzés mindig az intézmény képviselte normatív keretek között (kontextusban) és normatívák alapján történik, ami más szóval azt jelenti, nem tőlünk, hanem az intézménytől, a közlés kibocsátóitól függ, hogy az intézményesített keretben megjelenő közlésnek milyen jelentőséget tulajdonítunk. Az intézményesített keret feltételezi, hogy adott jelentést egyfélének és nem másnak kell észlelnünk.
- 167 „Az üresen hagyott tér épp olyan lényeges (jelölőértékű) elem, mint az oldal egyéb összetevői(...) ahová nem kerül szöveg (vagy kép), az épp olyan fontos, mint a kitöltött tér: Az üresen hagyott tér a szöveghez és az illusztrációhoz hasonló (jelölő) funkcióval bír az oldalon... és jelölhet hasábhárt, ha a hasábelválasztó vonal hiányzik.” (Hutt, A.: i. m., 6. o. – a zárójelben írottak tőlünk származnak).
- 168 „A hasábok függőleges tagolása, elválasztása alapvető jelentőséggel bír. Történhet hagyományos, megegyezésen alapuló (konvencionális) hasábelválasztó vonallal – mely rendszerint vékony vonal – vagy vonal nélkül, a hasábok között létesített fehér csíkokkal. (...) A fehér csík mindenképpen térigenyesebb jelölés.” (Hutt, A.: i. m., 162. o.) – Ez rávilágít a tipográfiai kód nyújtotta, jelentésváltozást előidéző jelölési lehetőségekre. A hasábelválasztó és a fehér csík paradigmikus viszonyban állnak egymással, ami ebben az esetben annyit jelent, hogy mint jelölők ugyanazt a funkciót töltik be, de ellentétes jelentésekre vezethetők vissza, amit mutat a tipográfusok között egyezményesen kialakított, eltérő alkalmazásuk „...különösen a napilapokban ajánlatosabb hasábelválasztó vonallal tagolni a hír-oldalakat, a fehér csíkokkal történő hasábelválasztást pedig a színes cikkek tördelésekor alkalmazni.” (Hutt, A.: i. m., 162. o.)
- 169 Imbasciati, A.: *Movimento oculari, percezione di figure parzialmente nascoste e dipendenza dal campo*. IKON, tome XIX., 69–70. 1969. p. 14. A foveának (a retina középpontja) megfelelő látószöggel 2 cm x 1 cm területet észlelünk, míg a maximális látószöggel (már extrafoveális pozícióban) 10–12 cm széles területet tudunk 30 cm távolságból tekintetünkkel átfogni (Plécy, A.: *Grammaire élémentaire de l'image*. Ed. Estienne Paris 1968. 229. o.)
- 170 Egy jelenség vagy kép észlelésekor kétlépcsős folyamat játszódik le a megismerésben. Első lépcsőben felismerjük valaminek a jelentését (elemek összetartozását), majd csak a második lépcsőben értjük meg kapcsolatukat. „Az alma felismerése azonnali, egy lépcsőben történik. Olyankor az ingerben (alma) a jelentését értelmezzük. Ezzel szemben, amikor egy bonyolult gépet szemlélünk, ismeretanyagunk birtokában a felismerés lépcsőfokokban történik. A gép felismerése csak bevezető, rövid szakasz az észlelésben, melyet a gép elemeire bontása, felmérése, képzeletbeli összeillesztése követ, a gépet alkotó részeknek tulajdonított funkció alapján. Ugyanazon tárgy, jelenség, kép észlelésének későbbi szakaszában, mikor a tárgyat, jelenséget, képet alkotó elemek jellegével és funkciójával tisztában vagyunk, a tárgyról, jelenségről, képről kezdetben kialakított képet felvált egy másik, melyben ismeretanyagunk közreműködése révén olyan elemek is helyet kapnak, amelyek a kezdeti szakaszban kialakult képből hiányoztak. Új kapcsolatok teremtése, a részeknek tulajdonított, megváltozott funkciók eredményeképpen, ismeretanyagunk hatására, annak fé-

- nyében a kezdetben kialakított kép tökéletesen átstrukturálódik, más értelmet, értelmezést kap.” (Francès, R.: *Le développement perceptif*, PUF, 1962, 109–110. o.)
- 171 Hutt, A.: i. m., 163. o.
- 172 A képen szétszórta, nem centrálisan elhelyezkedő elemeket is bizonyos háttérig képesek vagyunk észlelni. Az ún. *periférikus látás* lehetővé teszi, hogy az észlelésben összerántsuk a szétszórta, a maximális látómezőn kívül elhelyezkedő elemeket. A vizuális észlelésben a tekintet rögződésének pontjától a köréje rajzolt képzeletbeli kör kerületén (a kör középpontjának és perifériájának viszonya) bárhol egy 20°-os középpontú szöghöz tartozó ívet észlelünk. Ezt nevezik periférikus látásnak. A látómezőben észlelt terület középpontja és perifériája egyidejűleg gyakorol vonzást a tekintetre. (Francès, R.: i. m., 54–55. o.)
- 173 Georgiev: i. m., 17. o.
- 174 Ezzel szemben az Egyesült Államokban az oldal erőteljesen hangsúlyozott, függőleges tagolódása miatt a szerkesztőségek függőleges irányban nyújtott formát adnak a publikált sajtófotóknak. (Rothstein, A. *Photojournalism. Pictures for Magazines and Newspapers*. AMPHO Book Pub. Co., Inc. New York, 1970., p. 126.
- 175 „pictorial news” (Hutt).
- 176 Hutt, A.: *Newspaper Design*. London, 1960. 169. o.
- 177 Az olvasók jelentős százaléka csupán vagy elsősorban a cím alapján tájékozódik, választja ki az érdeklődésére számottartó anyagokat. (Haskins, J. B. *Increasing visual efficiency of headlines*. Editors and Publishers, 102/1969/10,14.) Különböző kutatások támasztják alá azt az állítást, hogy a címek befolyásolják a képek értelmezését. Milyen hatást fejthet ki a jól megfogalmazott, jó helyre tördelt és jól tipografizált cím? Kerrick szerint: 1. a kép fölül helyezett címben megfogalmazott értelmezést az olvasó átviszi a fényképre; 2. nemcsak befolyásolja a fénykép értelmezését, hanem egészen megváltoztatja jelentését a címben megfogalmazottak irányában. (Kerrick, J. S.: *The influence of captions on picture interpretation*. Journalism Quarterly, 32/1955/177–182.)
- 178 Hutt, A.: I. m., 96.
- 179 Természetesen más jellegű szempontok is kialakíthatók aszerint, hogy mit kívánunk tanulmányozni a cím kapcsán. Egy, elsősorban a címezést tanulmányozó vizsgálatnak minden bizonnyal ki kell terjedni a címek szintaktikai, szemantikai vizsgálatára, mi azonban erre nem vállalkozhatunk.
- 180 Hvistendahl, J. R.: *Headline Readability Measured in Context*. Journalism Quarterly, 38/1961/226–228.
- 181 „Minden betűtervező azt az álláspontot képviseli, hogy az az igazán jó betű, amelyik tökéletesen »áttetsző« (olyan, mint az üveg) és amelyen az olvasó átnéz, csak a szó jelentésére figyelve. Ez kétségtelenül vágyálom, melyet még sohasem sikerült megvalósítani... A nyomdászok elismerik (és felismerik), hogy egy-egy betűtípusnak burkolt jelentése van.” (Lindekens, R.: *Éléments pour une sémiotique de la photographie*. AIMAV-DIDER, Bruxelles-Paris, 1971, 121.o.) Két betűcsaládból keresve a példákat, azt tapasztaljuk, hogy a „Garald jelentése: törekeny, szép, elegáns, telve kecsességgel

- és finomsággal”, míg a „Didot-é: méltóságteljes, de szigorú, logikus jelleget kölcsönöz.” (Lindekens, R.: i. m. 121–123. o.)
- 182 Kapr, A.: *Könyvtervezés, könyvművészet*. Műszaki Kiadó, Budapest, 1971, 65. o.
- 183 Hutt, A.: i. m., 7–8. o.
- 184 Kapr, A.: i. m., 65–66. o.
- 185 Hutt, A. A betű grafikai ismertetőjegyei: 1. általános forma; 2. tengelyállás a lekerekített formáknál; 3. az alapvonalak és összekötő vonalak közötti kontraszt; 4. a talpacskák jelentősége és formája. (Kapr, A.: i. m.: 65.o.)
- 186 Lindekens, R.: i. m., 132. o.
- 187 Lindekens, R. i. m., 140. o.
- 188 Tannenbaum, P. H.–Jakobson, H. K.–Norris, E. L.: *An Experimental Investigation of Typeface Connotations*, *Journalism Quarterly*, 41/1964/65–73. o. Milyenek ezek a konnotatív jelentések? Brinton arra a következtetésre jutott, hogy a szakemberek lényegesen változatosabb konnotatív jelentést tulajdonítanak az egyes betűtípusoknak, mint a „laikusok”. Burt úgy találta, hogy azok az olvasók hajlamosak konnotatív jelentést tulajdonítani a betűtípusoknak, akiknek más vonatkozásban is megnyilvánul esztétikai értékítélet-alkotási hajlamuk. Tinker és Paterson szerint a jól olvasható, áttekinthető szöveget az olvasók egyszersmind esztétikusabbnak is tartják. Végül Haskins érdekes megállapítása, hogy az olvasók a különböző cikkek, hírek stb. kedvező/kedvezőtlen megítélése alapján, abból kiindulva érzékeltek vagy nem érzékeltek különbséget a betűtípusok között, és tulajdonítottak nekik jelentőséget (jelentést).
- 189 „A magyar, a német, a francia szedő még ma is a régi, Didot-tól bevezetett mértékrendszerrel számol, amely a tipográfiai pontra épül. (Egy pont = 0,376 mm.) A betű méretét pontban adják meg, s ez a betűtörzs nagyságára vonatkozik, amelyen a betűkép található.” (Kapr, A.: i. m.: 70–72. o.) Egy jelet bizonyos küszöb alatt már nem lehet észlelni. „A normális olvasási távolságot (45 cm a szemtől) alapul véve, a legkisebb, még észlelhető jel a 3,7-es törzsméretű betű. A nyomdászatban ma használatos legapróbb betű is 5-ös törzsméretű...” (Richaudeau, F.: *La lisibilité*. Denoel–Gonthier, Paris, 1969, 159–160. o.)
- 190 Ha ma már nem is okoz nehézséget a tulajdonképpeni cím megkülönböztetése a szövegtől (annak eltérő tipografizálása és tördelése következtében) nincs kialakult, egységes nézet annak megítélésében, pontosan mi tekinthető címnek. A régen elterjedt, egysoros címet felváltotta –mint látjuk – a két-háromszoros cím. A cím – most csak a fényképek címeit tekintve – felhasználható alaptípusokra: *főcímre*, *alcímre* és a főcímnek tekintett cím felett elhelyezkedő *felcímekre*. A különböző címek ellentétes betűtípussal történő tördelése (pl. a felcím csupa nagybetűvel, a cím csupa kisbetűvel) elterjedt tipográfiai konvenció. (Hutt, A.: i. m., 128. o.) Az effajta keverés a címezés változatosabbá tételére, a tipográfiai jelölők igénybevételével, a legtöbb lap gyakorlatában megegyezik. (Hutt, A.: i. m., 116. o.) A kisbetűk könnyebben olvashatók, mint a csupa nagybetűs cím. Felfelé futó száruk és lehatoló gyökerük a szöveggépet dinamikusn változóvá teszik. (Hutt, A.: i. m., 117. o.)

- 191 „Egy, az első oldal felső részén elhelyezett, kéthasábos cím betűinek mérete 42–24 pont között változik... Ugyanez a kéthasábos cím az oldal alsó részében 24–18 pontos betűkből áll... de a címzéshez felhasznált legapróbb betű nem lehet kisebb 10 pontnál.” (Hutt, A.: i. m., 121. és 125. o.) (A pont az angolszász országokban nem azonos a Didot-féle ponttal.)
- 192 Richaudeau, F.: i. m., 163. o.
- 193 „A sajtófotónak a lehető legcsekélyebb számú elemet kell tartalmaznia ahhoz, hogy a rábízott jelentést a többértelműség veszélye nélkül továbbítani tudja.” – „A kompozíciót a továbbítandó jelentésnek kell alárendelni. (Rhode–MacCall: i. m., 143. o.)
- 194 Az információelméletben *redundanciának* nevezik azt a viszonylagos többlet-információt, melynek elhagyása nem befolyásolja a közlés tartalmát. Információ és redundancia fordítottan arányos egymással. Egy teljes mértékben semmitmondó közlésben a redundancia maximális, egy teljesen eredetiben a nullával egyenlő. (Moles, A. A.: i. m., 116–117. o.)
195. Az amerikai Bell Laboratórium kutatói nemrég megállapították, hogy míg az 5 dolláron látható Lincoln kép hűséges kibocsátásához (leképezéséhez) és továbbításához több mint 1 millió bit-nyi információ szükséges, addig az általuk készített, az 1 millió bit-nyi információból „kivont” 800 bit-nyi már elegendőnek bizonyult olyan „minimális kép” készítéséhez, amelyen a Lincoln-portré már jól felismerhető volt. (*Face à son image*. Kodak: Lettre de Paris, No. 33. Janvier 1974. 65.) – Az információelmélet lehetővé teszi egy közlés információgazdagságának pontos felmérését. A közlés információmennyiségét *entrópiának* nevezik és bitekben adják meg. (Richaudeau, F.: i. m., 37)
- 196 Barthès, R.: *Le message photographique*. Communications, No. 1., Ed. du Seuil, Paris, 1961., 134.
- 197 Barthès, R.: i. m., 129.
- 198 Richaudeau, F.: i. m., 116–117.
- 199 Richaudeau, F.: i. m., 102–104.
- 200 Minden *esemény* időhöz, helyhez kötött, előre nem sejthető. A sajtóban ismertett események elkerülhetetlenül tükröznek bizonyos szubjektivitást is. Vannak a valóságnak olyan vonatkozásai, a társadalomnak olyan eseményei, melyekre jobban odafigyelnek az emberek, míg más események csak azáltal válnak eseménnyé, hogy beszélnek, írnak róluk. Az eseményt nemcsak történelmi- földrajzi, de társadalmi szempontból is meghatározza az a tény, hogy egy esemény mindig bizonyos társadalmi osztályok, csoportok szemében tűnik eseménynek. Az esemény fogalma, meghatározása igen különböző, szerzőként változó. Az esemény nemrég óta ismét a tudományos érdeklődés előterébe került. (*L'événement*. Communications, No. 18. Ed. du Seuil. Paris, 1972.)
- 201 Moles, A. A.: *Notes pour une typologie des événements*. Communications, No. 18. 92.
- 202 Clause, R.: *Les nouvelles*. CNETDC. Ed. de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1963.
- 203 Schramm, W.: *The Nature of News*. Journalism Quarterly, 26/1949/259–269.
- 204 Razi, G. M.: *Le droit sur les nouvelles*. Recueil Sirey, Paris, 1952.

- 205 Kniganinina, M.: *Wlasciwosci stylistyczne-skladniowe wiadomosci prasowych, komentarza i reportazu.* (A sajtóhírek stilisztikai és szintaktikai sajátosságai.) *Zeszyt Prasoznawcze*, 11/1970/27–40.
- 206 Példa erre a XX. század elején a sajtóban észlelhető változás. Az első évtizedben kiszélesedik az újságok olvasóközönsége, ami arra készíti a szerkesztőseket, hogy revízió alá vegyék a „hasznos információkról” eddig kialakított fogalmakat. A külföldről érkező, másodrendű jelentőségű külpolitikai hírekre, csak azért, mert külföldi információ volt, a XIX század végéig privilegizált helyet foglalt el a lapokban a belpolitikai élet eseményeinek és bűnügyeinek a rovására. Az új közönség, amelyet meg akartak hódítani, viszont külpolitikailag nem volt elég képzett ahhoz, hogy értékelje azokat az információkat, amelyek olyan politikusokról és eseményekről tudósítottak, akiket és amiket nem ismert. Az új közönséget elsősorban a belpolitika és a bűnügyek érdekelték, ami maga után vonta a francia sajtó teljes strukturális átalakítását. (Manévy, R.: i. m., 41.)
- 207 *Le message photographique*, Communications no. 1., Paris, 1961.
- 208 Gerbner, G.: *The social anatomy of romance confession cover-girl*, Journalism Quarterly, 1958.
- 209 *Ethnic Dislikes and Stereotypes: a Laboratory Study.* Anormal and Social Psychology. New York, 1950
- 210 A fénykép készítője, a szöveg írója, a szöveg tördelője, és végül a fényképesszé kialakító szerkesztő.
- 211 *Picture stories.*
- 212 *Photo essay.*
- 213 *Beauty in a Brutal Art.* *Life International*, 1957. szeptember 2. 38–47. old.
- 214 Tekintsük a szöveg és a fénykép együttesét (egy fénykép + egy szövegrész) elemi rendszernek, több szövegrészlet és több fénykép együttesét pedig bonyolult rendszernek. A rendszer információs anyagát értékeljük a banálistól az eredetiig egy skálán. Az olvasó akkor érzi informatívna a közlésrendszert, ha minél több, számára eredeti információt bocsát ki. A fénykép-esszé sajátosságát az adja, hogy nemcsak a fénykép és szöveg együtteséből kialakuló rendszer szolgáltat eredeti információt, hanem a képek elrendezése is gazdagíthatja, illetve szegényítheti az eredetiség mértékét.
- 215 A *Life* két kiadásában jelent meg. Egyik kiadást csupán az amerikai közönségnek szánták, míg a másik, a *Life International* a külföldi olvasóhoz szól. Tartalmilag a kettő csak részben volt azonos. A fénykép-esszé nyelvének elsajátítására csupán a hazai közönségnek volt módja. Ez mint kulturális jelenség igen figyelemreméltó, mert jelzi, hogy Amerikában a tömegkultúra olyan sajátos formája alakult ki, mely más kontinensek lakói számára idegenül hat, talán éppen azért, mert valóban új kulturális jelenséggel van dolguk.
- 216 Időszámításunk előtt a II. században élt bizánci Arisztofanész elképzelése szerint – aki először dolgozta ki az írásjelek rendszerét – a pont helye nem lent, hanem a betűk felett volt.
- 217 P. Martineau: *Motivation et publicité*, Ed. Hommes et Techniques, 1959. 80. o.
- 218 A mátrix olyan táblázat, amely  $m$  számú vízszintes és  $n$  számú függőleges

oszlopot tartalmaz. Más eredményt kapunk, ha vízszintes, és megint mást, ha függőleges irányban „lépünk be” a mátrixba.

- 219 Margaret Mead: *Some uses of still photography in culture and personality studies*. Syracuse University Press. 1956, 79–105. o.

- Metafora/metonímia (Christian Metz) 2
- Hogyan emlékszünk a filmekre? (Paul Fraisse-Germain de Montmollin) 27
- Hans Richter koncepciója a filmmyelvről (Jan-Christopher Horak) 50
- Magyar film hangot keres (Kóháti Zsolt) 58
- A táncz (Sziklavári Károly) 80
- A film lelektana (Balogh Béla) 91
- Párhuzamok és kereszteszódések (Györfly Miklós) 97
- elemi KÉPTAN elemei (Szilágyi Gábor) 128

**TARTALOM**

