

HA 4810



HA
4. 810
1997/3

O
S
Z
K

Tér-idő a filmen

Jelek a filmben

*Filmgyártás és -kölcsönzés
Magyarországon
1896–1919 között*



FILMSPIRÁL

8

III. évfolyam (1997.) 3. szám
Megjelenik a Magyar Mozgóképek Alapítvány támogatásával

Szerkesztőbizottság:

Györfly Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

Olvasószerkesztő:

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral

A tér–idő jelölése*

BEVEZETÉS

Ez a disszertáció azzal a folyamattal foglalkozik, amelynek során a néző megérti a tér- és időtagolással kifejezett *film elbeszélést*. Felmerül a kérdés: miként lehet, hogy egy adott cselekmény szereplői adott jeleneteket játszanak el különböző helyszíneken (térben), különböző időszakokban (az elbeszélés kontextusában), és a néző képes nemcsak megérteni a szöveget, hanem gyakran meg is tudja jósolni a következő képsort? Első látásra nagyon egyszerűnek tűnik a kérdés, amelyre a válasz az elbeszélő forma hagyományában keresendő, Homérosz elbeszélő költeményeivel kezdve. Itt azonban azt próbáljuk majd bebizonyítani, hogy a nyelv, amelynek alapján a néző megérti a filmi elbeszélést, nem azonos az irodalmi elbeszélés nyelvével; a kérdés megválaszolása tehát a filmi elbeszélés alapos ismeretelméleti vizsgálatát teszi szükségessé.

A *film elbeszélés* egyedülálló. Először és mindenekelőtt a bemutatandó kitalált világot *fényképezik*. Ez szükségszerűen bizonyosfajta korlátozott térbeli szervezéssel jár, ami a filmet megkülönbözteti más művészetektől, a festészettől és a színháztól például. Másodsor, a kitalált világot adott időtartam alatt mutatják be, így a film időben eltér a fényképektől. Harmadszor, a filmi elbeszélés *mozgásban* mutatja be ezt a fiktív világot, ami megint csak megkülönbözteti a fényképezéstől és a festészettől, s ami arra készítette Siegfried Kracauert, hogy úgy beszéljen a mozgásról, mint „a médium alfájáról és omegájáról”.¹ A filmi elbeszéléshez hozzátartozik a *montázs* is vagy az egyes felvételek összekapcsolása olyan módon, ahogy létrejön egy elbeszélés. Végül, talán a film legkiugróbb jellemzőjét fogalmazta meg több mint

* *A Theory of Film Language*. Fordította: Berkes Ildikó. Arno Press, A New York Times Company, New York, 1980: 1–12. o. és 28–168. o.

harminc évvel ezelőtt Irving Pichel a *The Hollywood Quarterly*-ben megjelent egyik cikkében: „A film előtt létrejött minden látványossági formára – a színházra, a cirkuszra, a sportpályára – az volt a jellemző, hogy a néző állandó helyet foglal el meghatározott távolságra a cselekménytől, amelyet néz.”² Pichel szerint a filmek ereje abban rejlik, hogy térbeli *szabadsággal* tudják ábrázolni a világot.

Következésképpen a filmi elbeszélés nagyon összetett kifejezési eszközökkel rendelkező, egyedülálló művészi forma. A tér- és idő folyamatot úgy fogjuk vizsgálni, mint jelekből álló nyelvet, hogy meghatározhassuk a filmi elbeszélés tér- és időbeli *struktúrájának* a természetét és annak módját, ahogy a néző megérti ezt a nyelvet.

A tér és idő jelölésének meghatározása

Pontosan mit is jelent a tér és idő jelölésének tanulmányozása a filmi elbeszélésben? A legjobban ez a korai filmi elbeszélés konkrét történeti áttekintésével válaszolható meg. 1895-től 1900-ig a filmi elbeszélés jelenetek sorából állt, amelyeket egy szögből, egy beállításban vettek filmre, és lineárisan kapcsoltak össze, hogy egy történetet ábrázoljanak. Noha e filmek legtöbbjét egyetlen helyszínen (általában a stúdióban) forgatták, minden egyes jelenet új helyszínt és új időszakot jelentett. Hogyan jutott el a szereplő erre az új helyszínré és mi történt közben, azt nem mutatták be, s ez nem is jelentett problémát a nézőnek, aki – úgy látszott – természetesnek vette, hogy a filmek ugyanúgy mutatják be a fikciót, mint a színház. Tehát minden jelenetváltás analóg volt azzal, ahogy a darab felvonásai között fel- majd lemegy a függöny. Nyilvánvalóan nem volt probléma a megértéssel. A filmi elbeszélés egyetlen tér-idő kódot használt (a színházét), és mindenki megértette.

Georges Sadoul szerint ez a fajta filmi elbeszélés nem alkalmaz montázst. Méliès munkásságáról szólva ezt írja: „A jelenetek úgy követik egymást, mint a színház előképei, a laterna magica diái vagy egy sztereoszkóp képei.”³ Sadoul véleménye szerint a montázs különböző felvételi szöveget követel meg minden következő beállítás-

ban.⁴ Ez Sadoul szerint 1900-ig vagy 1901-ig nem valósult meg. A montázs angol találmány.⁵ Sadoul elképzelése a felvételi szögről azonban nem azt jelenti, hogy a beállítást a szereplőkhöz képest más szögből vegyék fel, hanem inkább azt, hogy premier plánok változzanak totál plánokkal.

Ha Sadoulnak igaza van, akkor az első filmek, amelyek megkövetelték a néző átképzését, G. A. Smith angol rendező alkotásai voltak, aki a brightoni iskolához tartozott. „Smith közel járt egy olyan megoldás felfedezéséhez, amely igazán filmszerű. Ő volt az, aki először alkalmazott totál plánt a jelenet egy részletének uralkodó premier plánjával felváltva. Smith művészi evolúciója annyira logikus volt, hogy nagyon könnyen a montázs létrehozójának tekinthetnénk.”⁶

Nem fontos itt, hogy pontosan ki iktatott elsőként premier plánokat egy jelenetbe. A fontos az, hogy ez a technika változást jelentett az akkoriban létező kódban. Hogyan reagált az angol néző a kódnak erre a megváltoztatására, nem tudjuk, de itt Amerikában vannak dokumentumok ugyanerről a technikáról és a reakcióról, amelyet kiváltott. Azzal kapcsolatban, amit fő újításainak tartott, D. W. Griffith 1921-ben ezt írta: „Amikor először fényképeztem a színészeket közlről, feletteseim és pártfogóim lehurrogták a módszert, amely a történet szereplőinek csak az arcát mutatja.”⁷ Mint Griffith ugyanebben a cikkében rámutatott, a premier plánok most részei a filmmelvnek. Ha végiggondoljuk, hogy ez a technika feldarabolja a teret, egyenesen a néző szeme láttára nagyítja fel a szereplőt, és ezt az új, túlméretezett „részleges” szereplőt közvetlenül az „egész” szereplő mellé állítja, nem meglepő, hogy Griffith producerei haboztak bemutatni ezeket az újításokkal teli filmeket.

A filmesek továbbra is kísérleteznek, úgy tűnik azért, hogy megállapítsák a néző felfogóképességének határait. Míg a közelmúltban sok film (nevezetesen Jean-Luc Godard, Alain Resnais és Dusan Makavejev alkotásai) látható kihívásként arra készíti a nézőt, hogy felejtse el *konvencionális* látásmódját mind a valósággal, mind a fikcióval szemben és kövessen egy még új kódot, addig Andy Warhol, Stan Brakhage és mások kísérleti filmjei mintha arra kérnék a nézőt, hogy

teljesen feledkezzen meg a kódokról és csak az élményre figyeljen.⁸ Minden „elbeszélő” film, készítse bár Porter, Resnais vagy Brakhage, tér- és időbeli nyelv. Abban különböznek egymástól, hogy hogyan vannak megszerkesztve a kódok a nyelven belül, betartja-e a film alkotója a tér- és idő-szabályokat, és hogyan mutatja be azokat az időbeli és térbeli „fogásokat”, amelyeket a nézőnek követnie kell.

A tér és idő jelölése, ahogy jelen írásban értelmezzük, az a folyamat tehát, amelynek során a film alkotója a fiktív teret és időt kódokkal ábrázolja, s ezek vagy betartják, vagy megszegik a tér- és időbeli nyelv szabályait. Ennek a tanulmánynak az a célja, hogy a filmi elbeszélés nyelvének vizsgálatával kimutassuk, fő részeinek, a kódoknak, a szabályoknak, a szintaxisnak és a fogásoknak együttműködése hogyan teszi lehetővé, hogy a néző megértse az elbeszélést.

Korábbi kutatások

Noha a századforduló óta létezik komoly filmelmélet, a teoretikusok csak nemrég kezdtek el ismeretelméleti kérdéseket feltenni. A fő figyelem mindig a film mint művészeti forma felé fordult, tehát csak egy maroknyi teoretikus kérdezte meg: hogyan érti meg a néző a *tér- és időtagolást*? Néhány tanulmány azonban általánosan foglalkozott a térrel és az idővel a filmben, s ezek hasznos kiindulópontul szolgálnak.

Az egyik korai teoretikus, Erwin Panofsky ismerte fel a tér és az idő jelentőségét a film számára *Stílus és médium a filmben* című klasszikus cikkében.⁹ A film megkülönböztető jegyeiről szólva ezt mondta: „Ezeket az egyedülálló és specifikus lehetőségeket így határozhatjuk meg: a tér dinamizálása és ennek megfelelően az idő teresítése.”¹⁰ Panofsky kutatásának eredetiségét ma túlbecsülik, hiszen már Hugo Münsterberg megjegyezte, hogy „a színházat nemcsak a tér és az idő köti. Bármit is mutat be, azt ugyanazok az oksági törvények irányítják, mint a természetet.”¹¹ Érthető módon Panofsky következő megfigyelése elég ismerősen hangzik. „A színházban a tér statikus, vagyis a színpadon bemutatott tér, akárcsak a néző térbeli vi-

szonya az előadáshoz, megváltoztathatatlanul rögzített.”¹² Ez a cikk azért jelentős, mert Panofsky kijelentette, hogy a filmforma eltér más művészetekétől azáltal, hogy két elem, a tér és az idő egyedien fejeződik ki benne.

Egy másik, hasonlóképpen korlátozott elmélet az, amit Susan Sontag *Film és színház* című cikke¹³ javasol. Hasonlít a két előbbi tanulmányhoz abban, hogy a színház és a film terének összehasonlításával próbálja megszerkeszteni a filmforma elméletét.

„Ha létezik megszüntethetetlen különbség a színház és a film között, akkor talán ez az. A színház a tér logikus vagy folyamatos alkalmazására korlátozódik. A filmnek (a vágás, vagyis a beállításváltás segítségével) lehetősége van a tér logikátlan vagy nem-folyamatos felhasználására.”¹⁴

A fent idézettek értelmében Sontag elmélete meggyőz minket arról, hogy a tér és az idő a filmi elbeszélésben más, mint a színházban, de nem sikerül bepillantást adnia a tér és idő kódjába.

A filmi tér és idő vizsgálatát teljesen másként közelítette meg Ralph Stephenson *Tér, idő és montázs* című cikkében, amely a *British Journal of Aesthetics*ben jelent meg.¹⁵ Stephenson elemzése bemutatja a filmi tér és idő közti szoros kölcsönkapcsolatot, a tér és az idő modern tudományos vagy filozófiai értelmezését.

„A mi szempontunkból legjelentősebb fejlemény a tér és az idő együttes összeforrasztása egyetlen koherens keretté, amelyre a világegyetem épül. A modern tudományos gondolkozásban a világegyetem úgy értelmezhető, mint ami oly módon van kiterítve, hogy itt is, ott is belenézhetünk időben is és térben is, akárha egy térképet tanulmányoznánk. Pontosan ezt teszi lehetővé számunkra a film a művészet terén...”¹⁶

Noha Stephenson cikke keveset mond a tér és idő nyelvéről, hasznos párhuzamot von bizonyos nemrég készült filmek valamint a tér és az idő modern tudományos, filozófiai fogalmai között. Stephenson megfigyelésének jelentősége akkor világosodik meg, amikor a tér-és idő-nyelv kifejlődésének elemzésekor kiderül, hogy a nyelvben van egy norma, amely a valósággal való szoros kölcsönkapcsolaton

alapul, de a normán kívül eső filmek gyakrabban kötődnek a térrel és idővel kapcsolatos tudományos és filozófiai nézetekhez.

Az a cikksorozat, amelyet Noël Burch 1967-ben írt a *Cahiers du cinéma* francia folyóirat számára, 1973-ban *A filmgyakorlat elmélete* címen könyvformában is megjelent.¹⁷ Sokkal eredetibb és részletesebb adalék ez a filmi tér és idő elméletéhez, mint bármi, ami korábban és azóta íródott. Burch monográfiájában két fejezet kizárólag a térrel és az idővel foglalkozik. Az első fejezet leírja az időbeli tagolások különböző *fajta*it, a második pedig kifejti a térbeli tagolások elméletét. Burch könyve három okból is jelentős. Először is tanulmányok egész tömegét ihlette meg. Másodsor, bemutatta a tér és az idő jelentőségét egy rendező stílusának elemzése szempontjából. Harmadszor, feltárta a filmvászon kívüli tér fogalmát.¹⁸

Noël Burch könyvének jelentősége ellenére itt is akadnak problémák, hiszen elemzése a filmi tér és idő természetéről két rövid fejezetre korlátozódik. Mivel a könyv szándéka szerint nem annak tanulmányozása, hogyan érti meg a néző a tér és idő jelölését, e terület vizsgálata nem teljes benne. Úgy tűnik, Burch csak utalni akart a téma összetettségére és bemutatni a nyitva álló lehetőségeket azok számára, akik a tér és az idő szintaktikai aspektusait választják vizsgálatuk tárgyául. Az olyan területek, mint a filmidő és a valóságos idő kapcsolata, a tér-manipuláció szemantikai implikációi és az elbeszélés mint a tér- és idő-tagolás kialakuló rendszere, csak néhány olyan lényeges aspektusa a kérdésnek, amelyek kimaradnak Burch művéből.

Noha az összes fent említett kutatás hasznos, a szerzők egyike sem szentelte magát a tér és idő kutatásának. Az itt felvetett problémát azonban már felismerte Hugo Münsterberg, harvardi filozófus. Az ő hozzájárulása a filmelmélethez azonban csak nemrég vált hozzáférhetővé, noha *A fotódarab: lélektani tanulmány* című könyve eredetileg 1916-ban jelent meg.¹⁹ Münsterberg okfejtése fontos e tanulmány számára, mivel nem magára a filmre, hanem a *nézőre* helyezte a hangsúlyt. J. Dudley Andrew részletesen kifejti ezt:

„Münsterberget mindig jobban érdekelte a 'kommunikációs ív'

azon vége, amelyen a néző áll, mint a filmkészítés oldala. Érdekes, hogy Münsterberg soha nem kezelte a rendezőt, vagy a forgatókönyvírókat alkotóerőként. Nyilván úgy érezte, a technológia és a szociológia személytelen erői hatnak a filmeseken keresztül, hogy létrejöjjenek a filmek. Münsterberget elsősorban az érdekelte és onnan merítette az ihletét, amiből a filmesek a filmet készítik és amivel dolgoznak: ez az emberi agy.²⁰

Mivel Münsterberg a nézőre koncentrált, műve eredeti és jelentős maradt a modern pszichológia hatalmas előrelépése ellenére is. Másrészt az, hogy kihagyta a filmkészítőt, hiányossá teszi következtetéseit: ezért van szükség jelen tanulmányra.

Münsterberg fő tézise könyve vége felé fogalmazódik meg, mégpedig egységes elv formájában: „a fotódarab az emberi történetet meséli el nekünk azáltal, hogy legyőzi a külső világ formáit, nevezetesen a teret, az időt és az okozatiságot, és hogy az eseményeket a belső világ formáihoz igazítja, nevezetesen a figyelemhez, az emlékezethez, a képzelethez és az értelemhez.”²¹ Mint a modern lélektan egyik alapítója, Münsterberg megpróbálta megmagyarázni azt a folyamatot, amelynek során a filmi elbeszélés úgy manipulálja a teret és az időt, ahogy a színház soha nem képes, miközben a néző láthatóan elég jól meg tudja érteni az új médiumot. Münsterberg ezért azt írja: „Felmerül a kérdés: hogyan biztosítja a fotódarab a figyelem szükséges áttevődését?”²² E felvetésre válaszolva két fontos megfigyelést tesz. Először is megjegyzi, hogy a producerek és a forgatókönyvírók *nyomra vezet* jeleket helyeznek el,²³ majd azt hangsúlyozza, hogy maguk a képek még fontosabbak.

„...az ilyen segítség, mint a felirat a falon, végül is külsődleges a fotódarab eredeti jellegéhez képest. Amíg maguknak a mozgó képeknek a lélektani hatását vizsgáljuk, a mozgó képekre mint olyanokra kell összpontosítanunk figyelmünket és nem arra, amit a forgatókönyvíró tesz a képek értelmezése érdekében.”²⁴

Münsterberg munkájában az a kiugróan jelentős, hogy felhívta a figyelmet azokra az eszközökre, amelyek segítségével a néző figyelmével kíséri az elbeszélést. Ráadásul kimutatta, hogy a jelentést

nemcsak a céltudatosan elhelyezett *nyomra vezető jelekkel* teremtik meg, hanem a filmmédiaum természetének segítségével is.

Jegyzetek

- 1 Siegfried Kracauer: *Theory of Film* (New York, Oxford University Press, A Galaxy Book, 1965), 158. o.
- 2 Irving Pichel: *Seeing with the Camera*, in: *Hollywood Quarterly* 1 (1946), 138. o.
- 3 Georges Sadoul: *Early Film Production in England*, in: *Hollywood* (1946), 250. o.
- 4 Uo.
- 5 Uo., 251. o.
- 6 Uo., 252. o. Sadoul itt téved, mint látni fogjuk.
- 7 Harry M. Geduld (ed.): *Focus on D. W. Griffith* (Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1971), 56. o.
- 8 Valójában amikor a kísérleti filmek semmibe veszik a korábbi kódokat, csupán új kódokat hoznak létre, amelyeket még általában nem épített magába a rendszer.
- 9 Erwin Panofsky: *Style and Medium in the Motion Picture*, in: *Film, Theory and Criticism: Introductory Readings* (ed. Gerald Mast and Marshall Cohen – New York, Oxford University Press, 1974), 151–169. o.
- 10 Uo., 154. o.
- 11 Hugo Münsterberg: *The Photoplay: A Psychological Study* 1916 (új kiadás: New York, Arno Press and the New York Times, 1970), 183. o.
- 12 Panofsky: *Style and Medium*, 154. o.
- 13 Susan Sontag: *Film and Theater*, in: *Film Theory and Criticism* (ed. Mast and Cohen), 249–267. o.
- 14 Uo., 256. o.
- 15 Ralph Stephenson: *Space, Time and Montage*, in: *British Journal of Aesthetics* 2 (1962), 249–258. o.
- 16 Uo., 253. o.
- 17 Noël Burch: *Theory of Film Practice* (trans. Helen R. Lane – New York, Praeger, 1973).
- 18 Uo., 17–31. o.
- 19 Münsterberg eredeti könyve már régóta nem volt kapható, amikor az Arno Press 1970-ben újra kiadta. Amellett, hogy a teljes szöveg megint hozzáférhetővé vált így, J. Dudley Andrew *A jó filmelméletek* c. könyvének első fejezetét Münsterberg elemzésének szentelte.
- 20 J. Dudley Andrew: *The Major Film Theories* (New York, Oxford University Press, 1976), 16. o.
- 21 Münsterberg: *The Photoplay*, 173. o.
- 22 Uo., 77. o.
- 23 Uo., 78. o. Ezek a nyomra vezető jelek olyan fogások (megvilágítás, inzeretek stb.), amelyek információt adnak a jelenet idejére és helyére vonatkozóan.
- 24 Uo., 79. o.

A FILMI TÉR ÉS IDŐ

A film a tér-idő művészete: tér-idő kontinuum.¹

Herbert Read

Tér

A filmi elbeszélés kitalált világáról szólva Jurij Lotman megjegyezte, hogy van annak egy furcsa vonása: „...sohasem az egész valóságot tükrözi, csak egy filmvászon nagyságú darabját.”² Bizonyos értelemben ez a folyamat, amelynek során a film készítője kiválaszt egy helyszínt a valóságos világban, kivágja annak egy darabját és ezt a darabot egy másikhoz illeszti, analóg azzal az eljárással, ahogy mondatokat építünk fel kiválasztott szavakból.

Ladislav Matejka egy másik szovjet filmteoretikust „idéz”, aki részletesen kifejti ezt az analógiát: „V. V. Ivanov azt mondja, hogy 'a rendező a témának megfelelően megválasztja a filmnyelv elemi egységeinek korlátozott lexikonját’.”³

Tehát legalább kétfajta filmtér van, amelyeket meg kell vizsgálni: a beállítás tere, amelyet a filmrendező a valóságos tér feldarabolásánál választ ki, és a jelenet tere, amelyet a filmes azokból a filmvászon-terekből alkot meg, amelyeket elemi egységként kiválaszt. Az előbbit vászontérnek (screen space), az utóbbit jelenettérnek (scene space) fogjuk nevezni.

A tér fajtái

Vászontér

Annak a térnek az ábrázolását, amelyet egyetlen beállításon belül mutatnak be, általában vászontérként vagy filmtérként emlegetik. R. P. Kolker és J. Douglas Qusley alkották meg a „helyes tér” (surrogate space) kifejezést.⁴ Noha ez a terminus még nem elfogadott, azok a megfigyelések, amelyek a szerzőket az illető kifejezés létreho-

zására készítették, feltárják a tér e fajtájának néhány egyedi jellemzőjét, ezért jogossá teszik vizsgálatát:

„...a film készítője által ellenőrzött konstrukció. A közönség részvétele kötelező... A helyettes teret 'térbeli' vagy 'időbeli' vonatkozásaiban elemezhetjük... És e kritériumok vagy szabályok formájában kifejezve pótolhatja a helyettes tér leírása a szemszög elemzését és a filmkritikusok homályos terminusát, a *rendezést (mise-en-scène-t.)*”⁵

Mivel a szerzők utalnak arra, hogy ezt a fajta teret a filmrendező uralja, olyasfajta teret jelöl, amely arra szolgál, hogy a néző azonosítsa a másikkal. Amikor a filmrendező kocsizással vagy daruval végigmegy egy nagy tömegben, vagy ráközelít egy szereplőre, az ő szemszöge a néző szemévé válik.

A vászontér fő jellemzői mellett (ahogy egyesíti a film készítőjét és nézőjét) akad néhány fontos vonás is. A vászontér először is keretbe van foglalva, hasonlóan a festményhez, és ezáltal emlékezteti a nézőt arra, hogy amit lát, válogatás eredménye. Meyer Shapirónak a festmény keretére vonatkozó megfigyelései érvényesek itt is:

„A keret, amikor szembetűnő és amikor perspektivikus nézetben zárja körül a képeket, a kép felületét visszahelyezi a mélységbe és segít elmélyíteni a látványt; olyan, mint egy ablakkeret, amelyen át egy teret látunk az üveg mögött. A keret ekkor inkább a megfigyelő teréhez tartozik, semmint a benne és a mögötte feltárt illuzórikus, háromdimenziós világ teréhez. Olyan rávezető és összpontosító fogás, amelyet a megfigyelő és a kép közé helyeztek el.”⁶

Amellett, hogy a keretezés fogása a festészettel rokonítja, a filmben megvan a képesség a tér gyors változtatására. Ez megkülönbözteti a filmet a többi művészettől, s a következő kijelentésre készítette F. E. Sparshottot: „Minél többet elmélkedünk arról, hogyan értékeljük a filmi teret, annál inkább úgy tűnik, hogy ez sajátosan a filmre jellemző.”⁷ Sparshott itt a vászontér azon képességére utal, hogy radikálisan meg tud változni egyetlen beállítás folyamán. Egy bizonyos beállításon belül például nyolc különböző módon változtatható meg a vászontér. Ezek a változások három alapkategóriába so-

rolhatók: kompozíció, kamera és laboratóriumi technika. Ezek mind-együkét felhasználhatja fogásként a film készítője. A megvilágítás és a tárgy mozgása az a két fogás, amellyel a kompozíción keresztül lehet jelölni a térbeli változást. Arra, hogyan változik meg a vászontér a megvilágítás segítségével, egy részben megvilágított szoba képzeletbeli jelenete lehet a példa. A szoba fokozatosan megvilágosodik, ahogy a nap besűrődik egy nyitott ablakon, és új tárgyak válnak észrevehetővé benne. Míg a tárgyak kapcsolatai egymással az adott térben nem változtak, a néző mégis változást érzékel. A második fogás a színész vagy a tárgy mozgásával dolgozik. Néha a teret radikálisan megváltoztatja egy szereplő, aki a háttérből előrelépve domináns helyet foglal el a kamera előtt, mint például a farmer D. W. Griffith *Árushiány búzában* (A Corner in Wheat) című filmjében (1909).⁸

A vászonteret a kamera és annak objektívja is megváltoztathatja. A kamera billenéssel, schwenkkel, kocsizással (daru vagy kocsi) és olyan fogásokkal, mint a mattolás (mattes), megváltoztathatja a teret egy beállításon belül. Az objektív pedig ráközelíthet valamire vagy eltávolodhat tőle, be lehet állítani élesre vagy életlenre, és szűrőkkel megváltoztathatja a vászontér színét.

Az utolsó három technikára általában a laboratóriumban kerül sor, de a kamerával is megoldhatók. Ilyen változást idéz elő a beállításon belül két kép egymásra kopírozása, például az átúsztatásnál és a mattfelvételnél, vagy a kép elsötétedése és kivilágosodása. Az osztott vászon, mint *Az alkony utolsó sugarában* (Twilight's Last Gleaming, 1977), általában a laboratóriumban készül.

A vászonteret megváltoztató fogások

Kompozíció	1. Megvilágítás
Kamera és lencse	2. Filmkockán belüli mozgás
	3. Kameramozgás
Laboratóriumi eljárás	4. Ráközelítés és eltávolodás (gumiobjektív)
	5. Élesre és életlenre állítás
	6. Átúsztatás, rákopírozás, mattolás stb.
	7. A kép elsötétülése és kivilágosodása
	8. Osztott vászon

A vászontér utolsó jellemzője arra vonatkozik, ahogy az objektív világot bemutatja. A filmalkotó általában – noha akadnak kivételek is – úgy próbálja bemutatni a filmi elbeszélést, ahogy a való világot konvencionálisan fényképezik. A filmes ezt normál lencsék alkalmazásával és a torzítás elkerülésével érheti el. Amikor például a filmes nagy látószögű objektívet használ nagyon közel a tárgyhoz, az így létrejövő perspektíva nem hasonlít ahhoz, amit a néző rendes körülmények között realistának vagy objektívnek tartana.⁹ Mint már korábban Goodman megjegyezte, az, hogy mit érez a néző realistának a perspektíva terén a festészetben és a fényképészetben, a konvención alapul és nem azon, ami valóságos. Lotman hasonlóképpen ezt írja:

„...maga a 'hasonlóság' fogalma, bár annyira közvetlennek és a néző által eleve ismertnek tűnik, valójában kulturális tény, amely a megelőző művészeti tapasztalatokból és az adott történelmi körülmények között elfogadott művészi kódtípusokból ered.”¹⁰

Ha Lotmannak igaza van, akkor az a gondolat, hogy egyes filmtípusok fokozottabb mértékben hatnak realistának másoknál, egy korábbi kódon alapul.

Az a kód, amelyre a kép épül, Jean-Louis Baudry szerint a reneszánsz festészetből ered. „Annyi legalábbis világos a filmtörténetből: a reneszánsz perspektivikus konstrukciója szolgált eredetileg modellül.”¹¹ Baudry olyan messzire megy, hogy azt sugallja, a film annyira utánozza ezt a kódot, amennyire ez a norma.

„A különböző lencsék alkalmazása, amikor nem a szokásos perspektíva helyreállítását célzó technikai megfontolások diktálják (például, amikor olyan korlátozott vagy kiterjesztett térben forgatnak, amelyet tágítani vagy szűkíteni akarnak), nem semmisíti meg a hagyományos perspektívát, hanem inkább normatív szerepbe kényszeríti. A normától való eltérés, nagy látószögű vagy teleobjektívval, nyilvánvalóan úgy nevezett 'normális' perspektívához képest érvényesül csak.”¹²

Ez a végső jellemző tehát nem más, mint a kapcsolat a filmbeli térábrázolás mint norma és a modelljéül szolgáló reneszánsz kód között.¹³

A vásznon kívüli tér

A filmgyakorlat elméletében Noël Burch még egy fajta térről beszél, amelyet inkább csak sejtének, mint ábrázolnak.

„A vásznon kívüli tér (off-screen space) ... hat 'részre' oszlik. Közülük az első négy kötetlen határait a képkeret vagy filmkocka négy határvonala szabja meg, és egy képzeletbeli csonka gúla négy oldalának felelnek meg, amelyet kivetítenek a környező térbe – ez a leírás nyilvánvalóan kissé leegyszerűsítő.”¹⁴

A vásznon kívüli tér ötödik szelete Burch szerint a kamera mögött helyezkedik el, és akkor történik rá utalás, amikor a szereplők elhaladnak a kamera előtt és mellett, a hatodik szelet pedig ott van bármi mögött magán a színhelyen (helyettes tér), például „egy oszlop mögött vagy egy másik személy mögött”.¹⁵

Burch koncepciója a vásznon kívüli térről kétségtelenül jelentős előrelépés a modern filmelméletben. Mielőtt publikálta gondolatait a filmbeli térről és időről, még figyelembe is csak ritkán vették ezt a témát. Azóta azonban számos cikk íródott e tárgyban és a vásznon kívüli térrel foglalkozók utalnak egy problémára a gyakorlati kritikával kapcsolatban.¹⁶ Annak ellenére, hogy Burch részletesen leírja a vásznon kívüli teret, a kritikus a legjobb esetben is csak sejtheti, mit *szándékozott* a filmalkotó elhíttetni a nézővel.

Ezzel nem azt akarom mondani, hogy Burch felfedezése a vásznon kívüli térrel kapcsolatban nem jelentős. Ellenkezőleg, meghatározása arra emlékezteti a filmteoretikust, hogy a térbeli tagolás nem korlátozódik arra, amit látunk, hanem azt is felöleli, amit sejtet. Azért fontos tényleges entitásnak tekinteni a vásznon kívüli teret, mert így meghatározhatjuk a filmelbeszélés egyik jelentős térbeli jellemzőjét. Stanley Cavell *A nézett világban* a fényképezés fontosságát hangsúlyozza a filmi elbeszélés szempontjából, amikor ezt írja: „Egy lefényképezett területről mindig meg lehet kérdezni, mi terül el a szomszédságában, túl a képkereten. Általában nincs értelme ezt kérdezni egy festménnyel kapcsolatban.”¹⁷ André Bazin is ezen az állásponton volt, amikor azt állította, hogy „a fényképet ob-

jektív természete olyan hitelességgel, illetve hihetőséggel ruházza fel, amely a többi képtípusból hiányzik.”¹⁸

Burch mindössze egy lépéssel előbbre vitte a filmelméletet, amikor arra utalt, hogy a filmalkotó gyakran kihasználja azt a hihetőséget, amit a „énykép” visz a filmelbeszélésbe. Ha a néző, mint Cavell és Bazin megjegyezte, elfogadja a látott teret annak bizonyítékául, hogy a tér létezik, akkor éppen olyan valószínűséggel a szomszédos láthatatlan teret is létezőnek fogja tartani. Ennek ismeretében Burch szerint a filmes hivatkozik is a vásznon kívüli térre, és ezáltal olyan entitássá teszi azt, amit figyelembe kell venni a filmtér bármely elemében.

Jelenettér

Burch meghatározása szerint kétfajta tér van: a vászontér és a vásznon kívüli tér. Miután könyve második fejezetében hosszasan értekezik a vásznon kívüli térről („*Nana*, vagy a tér két fajtája”)¹⁹, meglepő, hogy nem ismerte fel a harmadik fajta tér jelentőségét, amelynek itt a *jelenettér* nevet adjuk. Itteni értelmezésben a *jelenettér* azt a teret jelenti, amely kombinálja a helyettes teret és a vásznon kívüli teret, ahogy azokat egy esemény során egyetlen területen sejteti vagy ábrázolja a film.

A jelenettér mint fogalom úgy értendő, hogy bármely adott jelenetben a néző figyelme nem szükségszerűen arra összpontosul, amit az vizuálisan jelöl, hanem azzal van elfoglalva, hogy a jelöltet elhelyezze egy alakzatba – a látottak által sugallt teljes területre. Mint Cavell már korábban jelezte, a film nézője mindig megkérdendhető, „mi terül el annak a szomszédságában, túl a képkereten.”²⁰ Itt az a feltételezésünk, hogy a néző nemcsak azon elmélkedik, mi terül el annak szomszédságában, amit lát, hanem állandóan egy nagyobb rendszerben, a fiktív világban próbálja elhelyezni egy-egy adott beállítás terét.

Szemléltetésképpen nézzük a következő öt beállításból álló jelenetet:

1. felvétel KÜLSŐ: Egy nagy ház
2. felvétel BELSŐ: Egy férfi és egy nő ölelkezik a díványon egy szalonban
3. felvétel BELSŐ: Egy férfi megtölt egy pisztolyt egy dolgozószobában
4. felvétel BELSŐ: Egy pisztoly premier plánja
5. felvétel BELSŐ: Egy férfi és egy nő ölelkezik

Ha ezek lennének egy film első képei, a néző öntudatlanul vagy tudatosan térben és időben kifejezve próbálná megérteni minden egyes felvétel cselekményét. Anélkül, hogy belemennénk a nézői értelmezést megszabó megismerési és érzékelési folyamatba, feltételezhetjük, hogy az 1., 2. és 5. felvétel cselekményét egy területre (jelenettérbe) helyezi el, a 3. és 4. felvétel cselekményét pedig egy másikra.²¹ Ebben az esetben az történt, hogy a néző egy képzeletbeli fiktív világot teremtett, ahol két területen (jelenettérben) folyik az elbeszélő cselekmény. A második területet (3. és 4. felvétel) a néző úgy értelmezi, hogy a jelenettér két vázszontérre oszlott. Amikor a pisztoly premier plánja jelenik meg a filmvásznon, a néző nem gondolja azt, hogy a férfi eltűnt. Éppen ellenkezőleg, továbbra is a jelenettér egész területével foglalkozik. Mint Lotman írta, „amikor a végtelen teret filmképpé alakítjuk át, az ábrázolások jelekké válnak, jelenthetnek mást is, mint aminek közvetlen képi tükrözései.”²² A jelenettér tehát a maga teljességében sugallt terület szemben az elbeszélésben előforduló más területekkel.

A tér mint jelrendszer

Ernst Cassirer azt állítja, hogy a nyelv jelképes ábrázoló rendszer, amely lehetővé teszi használóinak a tér és az idő szimbolizálását.²³ A mítoszban például az olyan térbeli régióknak, mint az „itt”, „ott”, „a felkelő nap” stb., tisztán ösztönös jelentésük van. „Nem valami elvont geometriai meghatározás tesz térbelileg elhatárolóvá egy területet, hanem az az egyedülálló mitikus atmoszféra, amelyben létezik – az a mágikus kisugárzás, amely körülveszi.”²⁴ A mítosszal ellentét-

ben – mondja Cassirer, a nyelvnek mutató funkciója van. Most ki lehet fejezni a közelséget, a messzeséget és az irányt, és a tér új formát ölt, ahogy átkerül a kifejezésből az ábrázolásba. A nyelv képességével rendelkező ember szimbolizálni kezdi a teret az ábrázoláson keresztül.

A tér ábrázolással való szimbolizálása történhet olyan írott jelek formájában, mint „dél” és „észak”, vagy ahogy Goodman kimutatta, jelképként funkcionáló képek segítségével. Miként Cassirer megjegyzi, a primitív ember nem volt képes így szimbolizálni a teret.

„A primitív gondolkodás nemcsak a tér rendszerét nem képes elgondolni, hanem még a tér rendjét sem tudja elképzelni. A primitív gondolkodás konkrét terét nem lehet *vázlatos* formába önteni. Az etnológia azt mutatja, hogy a primitív törzsek általában rendkívül jó térérzékkel vannak megáldva... Közelebbről megvizsgálva azonban nagy meglepetésünkre rájövünk, hogy úgy tűnik, e képességük ellenére furcsán hiányzik belőlük a tér felfogása, megértése. Ha megkérjük őket, adjanak egy általános leírást, egy vázlatot a folyó folyásáról, képtelenek rá. Ha térképet akarunk rajzoltatni velük a folyóról és különböző kanyarulatairól, úgy tűnik, meg sem értik a kérdést. Itt nagyon határozottan megragadható a különbség a tér és a térvizonyok konkrét és absztrakt érzékelése között.”²⁵

Cassirer következtetése az: a tér és az idő elvont és konkrét megragadása között a különbség, hogy az utóbbihoz nyelv kell.

A fő tételünk itt, hogy a térbeli ábrázolás a filmi elbeszélésben analóg a néző értelmében kialakuló absztrakt térrel. Ezzel azt akarjuk mondani, hogy amikor a néző olyan képek sorát figyeli, amelyek különböző helyszíneket jelölnek a költött világban, állandóan rendszerré – a költött világ térképévé – rendezi ezeket a helyszíneket. Ahhoz, hogy felismerje a vászonteret (a magában álló képet), a nézőnek csupán tudnia kell értelmezni azt, amit az jelöl. A jelenetter azonban megköveteli a nézőtől, hogy fogalmakat alkosson az egyik képek a többihez való viszonyáról. A jelenetterben a néző elé olyan tér tárul, amelyben különböző szögekből és fókusz távolságból fel-

vett szereplők és tárgyak vannak a színhely különböző részein, és újra el kell helyezni őket egy olyan egészben, amelyet talán soha nem is mutattak meg.

Lumière és Edison korai filmjeiben a néző egyetlen felvétellel – egyetlen vászontérrel szembesült. Ilyen esetekben a nézőtől csak azt kérik, hogy gondolja végig az ábrázolt tér és azon tér kapcsolatát, amelyet az a való világban képvisel, például a Lumière-gyár. Amikor különböző jelenetek több felvétele tárul elé, a néző jelrendszerrel vagy nyelvvvel kerül szembe. Most el kell képzelnie egy olyan költött világot, ahol különböző fontos területek vannak. Így minden egyes bemutatott terület jellé válik, amely a költött világ egy területét jelöli. Ezen elmélet szerint minden egyes film másként jelöli a költött világot. Az *Aljas utcákban* (Mean Streets) például a filmrendező úgy mutatja be New York egy körzetének különálló szegmentumait, hogy a néző végül úgy érzi, ismeri a bemutatott költött világot. Akira Kurosawa viszont a *Véres Trónban* (Throne of Blood, 1957) csak utal azokra a várakra, amelyeket megtámadnak – a nézőnek meg kell teremtenie a maga költöttvilágát.

Összefoglalva, a filmalkotó bemutathatja a vászonteret és hivatkozhat a vásznon kívüli térre. Ily módon azt is sejtetheti, hogy x számú jelenettér van, és lehetővé teheti a nézőnek, hogy elképzelje a költött világ alakját (Gestalt).

Idő

A néző nemcsak térbeli jelölőként értelmezi a filmképet, amely egy bizonyos helyszínt jelöl az elbeszélés költött világában, hanem ezen a képen belül bizonyos jelhordozókat olyan jelölőkként értelmez, amelyek az esemény idejét jelölik az elbeszélés kontextusában.

Az idő fajtái

Óraidő

Az idő első fajtája az *óraidő* (clock time), amely a valóságos világ objektív, mérhető egységeire utal. Az óraidőt általában egy jelenet

időtartamával vagy maga az elbeszélő film hosszával kapcsolatban használják, és a legjobban Arnold Hauser jellemezte 1951-ben, amikor ezt írta: „Az empirikus valóság ideje egységesen előrehaladó, megszakítás nélkül folyamatos és abszolút megfordíthatatlan, amikor is az események mintegy 'futószalagon' követik egymást.”²⁶ Mivel az óraidő külső utalás a film hosszára, általában nem alkot jelet. Vagyis a filmi elbeszélésben az óraidő nem jelöl semmi mást, csak önmagát.²⁷ Barry Salt a *Film Quarterly*-ben megjelent egyik cikkében kimutatta, hogyan szerkeszti meg a filmrendező az elbeszélést. Salt módszere az volt, hogy megmérte minden felvétel hosszát, és összehasonlította ezeket drámai céljuk szempontjából.²⁸ Zofia Lissa megjegyzései a zene időbeli természetéről ugyanúgy alkalmazhatók az óraidőre:

„Összehasonlítások segítségével egy fogékony hallgató három típusú kapcsolatot ragadhat meg a hőmpölygő fázisok között: *a*) azonosságon alapuló kapcsolatot; *b*) az eredeti fázistól való eltéréseken alapuló kapcsolatot (különböző mértékű változékonysággal anélkül, hogy túllépnének azon a határon, amelyen túl már lehetetlen lenne a kezdeti állapot felismerése); és *c*) a megdöbbentő és szembeszökő különbségeken, vagyis a kontraszt elemén alapuló kapcsolatot.”²⁹

Noha a legtöbb filmes a tempót és a ritmust másodlagosnak tartja a cselekmény tartalmához képest, az óraidő – a nézőre gyakorolt hatását tekintve – gyakran elnyomja a cselekményidőt.³⁰ Továbbá az óraidő által létrehozott tempót és ritmust felismerő néző egy filmes alkotta jelet is megfejt. Az óraidő megszerkesztése a jelölő, s ahogy a néző felfogja ennek viszonyát a cselekményhez, az a jelölt vagy jelzett, amelyhez kapcsolódik.

A néző ideje

Az idő második fajtája a *néző ideje*, a filmi elbeszélés megnézésének ideje, amelyet általában inkább a naptár, mint az óra segítségével fejeznek ki. A film gyártásának ideje és a néző ideje közti kapcsolat közvetlenül befolyásolja azt, hogyan érti meg a néző a szöveget. Pél-

dául az, hogy egy film 1901-ben készült és a néző 1978-ban látja, biztosan befolyásolni fogja a nézőt a film megértésében. Bizonyos jelhordozókat, amelyek hátra- vagy előreugrást akarnak jelezni az időben az ábrázolt költött világon belül – mint például egy újság címdala – az 1901-es néző könnyedén felismert, egy néző 1978-ban esetleg már nem érti meg.³¹

Cselekményidő

Edmund Husserl idővel kapcsolatos gondolatait értelmezve Robert Sokolowski megjegyezte: „Mihelyst kifejlődött Husserl koncepciója az időről, jobbára három szintet különböztetett meg: a) objektív evilági időben létező időbeli tárgyak, mint a melodramák, versenyek, helyi mozgások vagy hasonlóság; b) belső tárgyak vagy immanens tárgyak, amelyek érzések, cselekvések és a szándékos cselekedetek által kiváltott érzések kombinációi; és c) az abszolút, idő-alkotó tudat.”³² Husserl sémája szerint a filmi elbeszélés az a) csoportba tartozna, mivel először is olyan időbeli tárgy, mint a zene.

Ez összhangban lenne Jan Mukarovský nézetével, aki a filmbeli időről szóló esszéjében megjegyezte, hogy vannak olyan szálak, melyek a filmet a zenéhez kötik.³³ Mukarovský azonban azt állította, hogy a filmet a legerősebb szál az elbeszéléshez és a drámához köti: „Még többet is mondhatunk: az anyag biztosította ismeretelméleti feltételek a filmet a narráció és a dráma közé helyezik, úgyhogy a művészetek mindegyikével van néhány közös alapvető jellemzője. Mindháromat összekapcsolja az a tény, hogy a cselekmény művészetei, és témájuk olyan ténysorozat, amelyet időbeli egymásutánosság és okozati kapcsolat tart össze (a szó legtágabb értelmében).”³⁴

Ezt a fajta időt aztán Mukarovský javaslatára *cselekményidőnek* fogjuk nevezni.

Tehát Agnès Varda *Cléo 5-től 7-ig* (1962) c. filmje, amely két teljes órát jelölt, és Stanley Kubrick *2001: Űrodüsszeia* (1968) c. filmje, amely a történelem előtti időktől a XXI. századig összesűrített időszakot, egyaránt a filmelbeszélés cselekményidejére példa. A cselekmény-

idő legfontosabb vonása az, hogy korlátlan képessége van a *változásra* a jelölési folyamatban. Ilyen változások a felvételeken „belül” és azok „között” is előfordulnak.

A cselekményidő változásai a felvételen belül

Az idő ritkán változik egy felvételen belül, kivéve hogy halad. Amikor egy filmes azt akarja bemutatni, hogy az idő haladt, hét eszközzel oldhatja ezt meg: megvilágítás, smink, átúsztatások, lassított felvétel, gyorsított felvétel, osztott filmvásznon és díszletváltozások.³⁵ Amikor a filmes azt akarja jelezni, hogy az éjszakából nappal lett vagy fordítva, általában a megvilágítást használja erre. A megvilágítás segítségével össze lehet sűríteni az időt, de megnyújtani nem.³⁶ A smink segítségével egy színész a szemünk láttára ugyanazon felvételen belül megöregedhet. A *Zardoz* (1974) záró jelenete ragyogó példa erre. A konvencionális időbeli változást egyetlen felvételen belül a kamera gyorsított vagy lassított működtetésével lehet elérni. Jelenleg nagyon divatban van a lassított felvétel mint az idő lelassításának eszköze, a gyorsított felvétel technikáját pedig a *Mechanikus narancs* (A Clockwork Orange, 1971) elevenítette fel. Az első két fogástól (megvilágosítástól és sminktől) eltérően a gyorsított és lassított felvétel a kamerában történik. Az ötödik eszköz az úsztatások alkalmazása. Rendes körülmények között ezek inkább a felvételek között, mint azokon belül jelzik az idő változását. Bernardo Bertolucci *Forradalom előtt* (1962) című filmjében azonban használja az úsztatást, hogy egyetlen felvételen belül jelezze az idő múlását. Fabrizio az asztalnál ül és nagy lelkesedéssel beszél. Ekkor Bertolucci ismételten átúsztat a jövő időbe, mindig ugyanabból a kameraállásból. Noha amit látunk, a valóságban több felvétel, itt segítséget jelent, ha egyetlen felvételnek tekintjük, mivel egy film elkészülte után nincs mód annak meghatározására, mikor és hol kezdődik egy felvétel. Osztott vászonnal több időbeli szakaszt lehet jelölni egyidejűleg. A filmesek gyakran jelzik díszletváltozással az idő változását egy felvételen belül. Általában ezt úgy csinálják, hogy a kamera panoráma-felvélet

készít az egyik irányban, s amikor visszatér, a hamutálak tele vannak, és más díszletelemek is megváltoztak.

A cselekményidő megváltoztatása a felvételek között

A vágás művészete közvetlenül kapcsolódik a cselekményidő felvételek közti változásaihoz. Az időrendszeren belül öt fő módja van annak, ahogy két felvétel összekapcsolódhat a cselekményidő szempontjából. A 2. felvétel például a következőt jelezheti az 1. felvételhez képest: *a)* korábbi időt, *b)* egyidejűséget, *c)* folytatódó időt, *d)* jövő időt, vagy *e)* ismeretlen időt.

A filmek többsége a „folytatódó időt” és a „jövő időt” alkalmazza inkább, mint a többi alternatívát. A folytatódó időt három fogással jelzik. A párbeszéd jelenetekben közvetve sejtetik, amikor az egyik színész válaszol egy másiknak. A vágás folytatás a második képre, hiszen nem jelez hézagot az időben. A folytatódó idő második formája a folyamatos vágás. Az 1. képen egy férfi kezd emelkedni a székéből és a 2. képen egy másik szögből látjuk, ahogy felkel. A folytatódó időt jelzi az is, amikor a filmes az egyik szereplőről egy másikra vág ugyanabban a jelenettérben.

A „jövő idő” és a „múlt idő” még bonyolultabb problémát jelent, mivel időtartamban kifejezve nehéz megállapítani azt az időbeli hézagot, amelyet ábrázolnak. A *Lenny* (1974) című film szemléltetheti ezt, ugyanis mind rövid, mind hosszú időközökkel jelöli a jövő időt. A néző megtanulja megkülönböztetni, melyik vágás jelöl egy évet és melyik csak néhány percet vagy néhány napot, miközben Dustin Hoffman megjelenésében keres bizonyos változásokat. Burch is beleütközött ebbe a problémába, amikor megfogalmazta elméletét az időbeli tagolásról. Ő ezt azzal oldja meg, hogy az egyiket határozott kihagyásnak nevezi, a másikat pedig határozatlan kihagyásnak.³⁷ Ennek a két terminusnak a használata segít különbséget tenni a rövid időtartamú hézagok és a hosszú időtartamú hézagok között, de megmarad a probléma, hogy „mi” alkot határozott kihagyást – egy óra vagy egy év. A határozott kihagyást olykor felirat jelzi: „egy órával később”, de a határozatlan kihagyás fogalma homályos marad. Ha-

tározott kihagyásról beszélni tehát csak egy módja annak, hogy különbséget tegyünk ismert és ismeretlen időtartam között. Valójában olyan terminusokra van szükség, amelyek a rövid időtartamú hézagokat és a hosszú időtartamú hézagokat jelölik. Ebből a megfontolásból a határozott és határozatlan kihagyást a „kisebb időbeli hézag” és a „nagyobb időbeli hézag” kifejezésekkel helyettesítjük.

A kisebb időbeli hézagok azok, amelyek másodperceket, perceket vagy órákat jelölnek, szemben a nagyobb időbeli hézagokkal, amelyek napokat, heteket és éveket jelentenek. Az „ismeretlen idő” kifejezés hasznos lenne egy megmagyarázhatatlan időviszony esetében.³⁸ Meg kell jegyeznünk, hogy mind a kisebb, mind a nagyobb időbeli hézagokat lehet használni jövő és múlt időben.

Két felvétel utolsó időbeli kapcsolata az egyidejűség. Az objektív világban az egyidejűség lényeges idődimenzió, ezért meglepő, miért zárja ki ezt Burch mint időbeli lehetőséget. *A nagy vonatrablásban* (The Great Train Robbery, 1903) a 3. felvétel cselekménye folytatása az 1. felvétel cselekményének (a legcsekélyebb hézag nélkül), s a rendező ezáltal jelzi, hogy a 2. felvétel cselekménye egyidejű az 1. és a 3. felvétel cselekményével. Az egyidejűség kifejezésének eszköze nélkül nem lenne lehetséges a párhuzamos cselekmény filmi megjelenítése.

Az idő mint a jelrendszer eleme

Mivel a filmi elbeszélés ilyen sokféleképpen képes megváltoztatni a cselekményidőt, a néző kénytelen fogalmi rendszerként – nyelvként – értelmezni a filmelbeszélést. A cselekményidő különálló elemei – például múlt, jövő és folyamatos – ugyanúgy egy költött világra utalnak, mint ahogy a tér költött világban jelöl helyszínt.

Konklúzió

A fejezetnek kettős célja volt: először, jellemezni a tér és az idő természetét és vázolni a filmi elbeszéléseken belül felhasznált különböző fajtákat; másodsor pedig érvekkel alátámasztani, a filmalkotó úgy jelzi a teret és az időt, hogy az elbeszélés „nyelvként” értelmezhető.

Minden egyes tér- és időbeli egység „jel” egy nagyobb rendszeren belül, amely a kötött világot jelöli. Továbbá, azok a jelek, amelyek a teret és időt jelölik az elbeszélésben, „jelképesek” annyiban, hogy egy elvont fogalomra – a kötött világra – utaló és azt felépítő önkényes jelek.³⁹ Az itt előadott érvelés a megfeleléses igazságelmélet (Correspondence Theory of Truth) analógiáján alapul, amelyet különböző nyelvfilozófusok vallanak. George Pitcher rövid meghatározást ad róla: „A megfelelés-elmélet azt mondja: az igazság kapcsolat – mégpedig megfelelés – aközött, amit mondunk vagy gondolunk, és egy a világban meglévő tény vagy tényállás között.”⁴⁰

Hasonló fogalmat javasol az egyszer kötött világgal kapcsolatban Kendall L. Walton is:

„Az olyan állítások, amelyek 'igazak egy regényben', 'igazak egy film világában' stb., '*fikciószerűen igazak*'. A regény vagy a film meghatározza, mi fikciószerűen igaz; kötött igazságokat 'hoz létre'... Hozzávetőleg egy kötött világ azokból a kötött igazságokból áll, amelyeket egy adott mű teremtett meg.”⁴¹

A jelen tanulmányban eddig kifejtett érvelés szerint minden egyes tér- és időbeli jel egy teret és időt jelöl a kötött világban. Ha Waltonnak igaza van, akkor az itt körvonalazott elméletet továbbvihetjük és hozzátehetjük, hogy a filmrendező által létrehozott minden egyes tér-időbeli jel fikciószerűen igaz abban a kötött világban, amelyet a film alkotója éppen létrehoz. Ennek a kijelentésnek a kiegészítése fontos, mert azt jelenti, hogy a nézőnek úgy kell megfejtenie a bemutatott tér-idő jelölését, ahogy azt a film készítője akarta, ha az a cél, hogy a néző értelmezése fikciószerűen igaz legyen.⁴² Ez bebizonyítaná annak a jelen fejezetben végig hangoztatott követelésünknek a jogosságát, miszerint a tér és az idő a filmi elbeszélésben nyelvként értelmezendő.

Jegyzetek

- 1 Herbert Read: *Towards a Film Aesthetic*, in: *Film: A Montage of Theories* (ed. Richard Dyer MacCann – New York, E. P. Dutton and Co., 1966), 167. o.
- 2 J. M. Lotmann: *Filmszemiotika és filmesztétika* (Gondolat, Bp. 1977), 34. o.

- 3 Matejka: *Languages of Art in Soviet Semiotics*, in: *Dispositio* 1 (1976), 209. o.
 Matejka Ivanov *A filmnyelv funkciói és kategóriái* c. írásából idéz.
- 4 R. P. Kolker, J. Douglas Qusley: *A Phenomenology of Cinematic Space and Time*, in: *British Journal of Aesthetic* 13 (1973), 227. o.
- 5 Uo., 395. o.
- 6 Meyer Shapiro: *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs*, in: *Semiotica* 1 (1969), 227. o.
- 7 F. E. Sparshott: *Basic Film Aesthetic*, in: *Journal of Aesthetic Education* 5 (1971), 17. o.
- 8 A vászontéren belüli mozgás jelentőségét Lotman így kommentálja a *Filmszemiotika és filmesztétika* 43. oldalán: „A keretek közé szorított művészi tér is hozzájárul az egész bonyolult művészi érzetének keltéséhez, különösen a plánok változtatása miatt, ami a modern film egyik törvénye lett. Már régen észrevették, hogy a vásznon a mozgás a tér illúzióját kelti (főleg a vásznon síkjára merőleges mozgás).”
 Az említett Griffith-filmben az első beállítás két farmert mutat be, akik a vásznon síkjára merőlegesen mozognak. Először eltávolodnak a kamerától, aztán visszatérnek, és ezáltal megváltoztatják és tagolják a mélységet a vászontéren belül.
- 9 Herbert Zettl *Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics* (Belmont, Cal.: Wadsworth Publishing Co., 1973) c. könyvének 213. oldalán azt írja, hogy a nagy látószögű objektívet lehet szubjektíven használni a belső hangsúly és a szereplő érzéseinek érzékeltetésére, „de az ilyen torzítás nem annyira segítséget jelent esztétikailag, mint inkább eltereli a figyelmet”.
- 10 Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika*, 28. o.
- 11 Jean-Louis Baudry: *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, in: *Film Quarterly* 27 (1974), 41. o.
- 12 Uo.
- 13 Noha igaz lehet, hogy a filmesek tudatosan használták modellként a reneszánsz kódot, és ezáltal megteremtettek egy normát, a két művészet (film és festészet) nagyon különböző módon teremti meg a perspektívát. A festő egy méretarányokon alapuló matematikai skálát használ, míg a filmes a lencsék optikai jellemzőit veszi alapul.
- 14 Burch: *Theory of Film Practice*, 17. o.
- 15 Uo.
- 16 Ld. a következőt: Robert L. Adams: *D. W. Griffith and the Use of Off-Screen Space*, in: *Cinema Journal* 15 (1976), 53–57. o.; David Bordwell, Kristin Thompson: *Space and Narrative in the Films of Ozu*, in: *Screen* 17 (1976), 41–73. o.; Stephen Heath: *The Question Oshima*, in: *Wide Angle* 2 (1977), 48–57. o.; Kristin Thompson: *Notes on the Spatial System of Ozu's Early Films*, in: *Wide Angle* 1 (1977), 8–17. o.; Kristin Thompson: *Parameters of the Open Film: Les Vacances de Monsieur Hulot*, in: *Wide Angle* 2 (1977), 22–30. o.
- 17 Stanley Cavell: *The World Viewed: Reflection on the Ontology of Film* (New York, The Viking Press, 1971), 23. o. Elméletileg ez a disszertáció egyetért Cavell nézetével. De Wendy Steiner és Richard Enos is kimutatta, hogy vannak kivételek. A van Dyke sok festménye például hivatkozik az ábrázolttal szomszédos területekre.

- 18 André Bazin: *What is cinema?* Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1967), 13. o.
- 19 Burch: *Theory of Film Practice*, 17–31. o.
- 20 Cavell: *The World Viewed*, 23. o.
- 21 Lehet, hogy a néző azt hiszi, az egész cselekmény ugyanabban a házban történik, de valószínűbb, hogy feltételezi, a férfi és a nő nem ölelkeznek, ha a pisztolyos férfi a közelükben lenne.
- 22 Lotman: *Filmszemiotika és filmesztétika*, 42. o.
- 23 Ernst Cassirer: *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture* (New Haven-London, Yale University Press, 1962), 42–55. o.
- 24 Ernst Cassirer: *The Philosophy of Symbolic Forms. The Phenomenology of Knowledge*. Vol. 3) New Haven and London, Yale University Press, 1957), 150. o.
- 25 Cassirer: *An Essay on Man*, 45–46. o.
- 26 Arnold Hauser: *The Social History of Art*, vol. 4 New York Vintage Books, 1951), 241. o.
- 27 Olyan filmekben láthatók kivételek ez alól, ahol a film hossza pontosan megfelel a cselekményidő hosszának az elbeszélésben. Agnès Varda *Cléo 5-től 7-ig* (1962) c. filmjének óraideje megegyezik az elbeszélésben bemutatott cselekményidő két órájával.
- 28 Barry Salt: *Statistical Style Analysis of Motion Pictures*, in: *Film Quarterly* 28 (1974), 13–21. o.
- 29 Zofia Lissa: *The Temporal Nature of Musical Work*, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26 (1968), 531. o.
- 30 Hogyan lehet szembeállítani egy felvételt egy másikkal mind az óra-, mind a cselekményidő szintjén, erre ad példát *A jégmezők lovagja* (1938), ahol Sz. M. Eisenstein néhány felvételt úgy vágott, hogy „illjen a zenéhez”. Eisenstein hangsúlyozza a tempó és ritmus szerinti vágás fontosságát, és elítéli azokat, akik szerint az alkotó folyamatnak vége, mielőtt megszerkesztették a technikai forgatókönyvet: „Különösen távol áll ez az igazságtól a 'szimfonikus' szerkezetű jelenetek és képsorok esetében, ahol a felvételeket egy átfogó érzelmi témát kidolgozó dinamikus folyamat kapcsolja össze, nem pedig a cselekmény fázisainak valamely sora, amely csak a józan ész diktálta meghatározott sorrendben haladhat.” (*The Film Sense* New York, Harcourt, Brace and World, 1942, 215. o.)
- 31 Pontosabban a jelhordozókat egy adott korszakból származó filmben valószínűleg meg fogja érteni egy későbbi korban élő néző, de sok másodlagos jelentés elsikkadhat. Például, a *Rémes Teddy, az őszülő király* (Terrible Teddy, The Grizzly King, 1901) egy vadászt és annak fényképészét valamint sajtóügynökét mutatta be egy vadász expedícióban. Az 1901-es néző kétségtelenül rájött, hogy a film Teddy Rooseveltnél gúnyolja ki. Egy néző 1978-ban vagy rájön, vagy nem, hogy a „sajtóügynök” és a „fényképész” az elbeszélésen kívül jelöl valakit.
- 32 Robert Sokolowski: *Husserlian Meditations: How Words Present Things* (Evanston, Northwestern University Press, 1974), 138. o.
- 33 Jan Mukarovsky: *Structure, Sign, and Function* (New Haven, London, Yale University Press, 1978), 191–200. o.
- 34 Uo., 191. o.

- 35 Egy ritkán alkalmazott nyolcadik fogás az ugró vágás (jump cut), amely általában a felvételek közt fordul elő, de egy felvételen belül is megcsinálható, ha néhány filmkockát eltávolítunk.
- 36 A *Nosferatuban* (1922) F. W. Murnau azzal jelezte, hogy a hajnal gyorsabban érkezett, mint ahogy Dracula várta, hogy megváltoztatta a megvilágítást. Ebben a jelenetben a nap nagyon gyorsan felkel a háttérben. Az ellentétes effektust – az időbeli lassítást – nagyon nehéz lenne jelezni.
- 37 Burch: *Theory of Film Practice*, 4–9. o.
- 38 Annak cselekményideje, amikor Lillian Gish a bölcsőt ringatja a *Tűrelmetlenség* (Intolerance, 1916) fő szegmentumai között, jó példa az olyan időre, amely nem magyarázható meg az elbeszélésen belül.
- 39 Már Eisenstein lehetségesnek tartotta, hogy a néző elraktározza a gondolatait, hogy aztán nagyobb összefüggésekben próbálja elhelyezni őket: „Így vagy úgy, a gondolatok vagy fogalmak sora az érzékelésben és a tudatban olyan egész képpé áll össze, amely magában foglalja a különálló elemeket.” (*The Film Sense*, 17. o.)
- 40 George Pitcher: *Propositions and the Correspondence Theory of Truth*, in: *Readings in the Philosophy of Language* (ed. Jay F. Rosenberg, Charles Travis – Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1971), 225. o. Ld. még: G. J. Warnock: *Truth and Correspondence*, in: *Readings in Semantics* (ed. Farhang Zabeeh, E. D. Klemke, Arthur Jacobson – Urbana, University of Illinois Press, 1974), 733–742. o.
- 41 Kendall L. Walton: *Points of View in Narrative and Depictive Representation*, in: *Nous* 10 (1976), 49. o. Ld. még: Kendall L. Walton: *Pictures and Make-Believe*, in: *The Philosophical Review* 82 (1973), 283–319. o.
- 42 Erre a tételre találunk példát D. W. Griffith *Tűrelmetlenség* (1916) című filmjében, ahol négy külön szegmentum van, amelyek mindegyike más korszakot ábrázol. Griffith ezután minden szegmentum közé betette a bölcsőt ringató Lillian Gish képét mint szimbólumot, amely egyesíti minden szegmentum témáját. Ha a néző azt hitte, hogy ez a kép a négy rész valamelyikének része, tévedett, mert fikciószerűen nem igaz, hogy a Gish-figura része a négy bemutatott költött világnak.

A TÉR-IDŐ JELÖLÉS DIAKRONIKUS ELEMZÉSE

Bizonyítandó tételünk, hogy a teret és az időt a filmi elbeszélésben a néző nyelvként értelmezi. Továbbá feltételezzük, hogy ez a nyelv inkább költött világnak felel meg, semmint a való világnak. E nyelv struktúrájának megértése egyaránt megköveteli a szinkronikus és diakronikus elemzést.¹ A tér-idő nyelv diakronikus vagy evolúciós szempontjai alkotják e fejezet tárgyát.

Idiolektus és kód a tér-idő nyelvben

Minden nyelvrendszeren belül különbség van a kódok és az üzenetek között. Colin Cherry így határozza meg a „kódot”: „Olyan egyértelmű szabályok rendszere, amelynek segítségével egyik ábrázolásból a másikba lehet áttenni az üzeneteket.”² Az „üzenet” viszont: „Rendszerezett válogatás egy olyan egyezményes jelhalmazból (ábécé), amelyet információk közlésére hoztak létre.”³ A kód tehát arra utal, hogyan közvetítenek és értenek meg egy üzenetet mint jelet. A kód forma és nem tartalom.⁴ Ha az értelmező nem érti meg az ábrázolás módját (nem tudja dekódolni a jelet), ami gyakran megtörténik új stílusok (pl. a kubizmus) bemutatkozásánál, akkor a tartalom nem jelent semmit számára. Ez általában akkor fordul elő, amikor egy új kódot vezetnek be. Eco szerint:

„Ezt az új kódot szemmel láthatóan csak egyetlen beszélő beszél és nagyon korlátozott közönség érti meg; olyan szemiotikai *enkláve*, amelyet a társadalom nem ismerhet el mindenki számára elfogadható társadalmi szabálynak. Az ilyen típusú magánkódot rendszerint 'idiolektusnak' nevezik.”⁵

Az idiolektusok különösen fontosak a tér-idő jelölésnél.⁶ Ezzel azt akarjuk mondani, hogy egy képsor már tér és időbeli kód, és minden változás idiolektus.⁷ Amikor ezeket az idiolektusokat új normáknak fogadják el, Eco szerint „... a művészi idiolektus *a közös kódokat megváltoztató metaszemiotikai ítéletként* funkcionálhat.”⁸

A kód és az idiolektus mint jel

Az egyik alapkérdés, amelyet fel kell tennünk a tér és időbeli idiolektusok diakronikus elemzése előtt, a kódokra és idiolektusokra vonatkozik mint jelekre. Lehetséges-e például, hogy egy idiolektus vagy kód a jelfunkció mindhárom szintjén működjön: mint ikon, index és szimbólum? Ha a válasz igen, feltehetjük a második kérdést: a kódok úgy fejlődtek-e, hogy először ikonokként funkcionáltak, majd indexként és végül jelképként.⁹

Hogy megválaszolhassuk ezt a kérdést, részletesen vázolnunk kell Charles S. Peirce jelelméletét, pontosabban annak hármas felosztását. Egy kép mind a három szinten képes funkcionálni: a felvétel lehet ikonikus, indexszerű és szimbolikus attól függően, hogyan értelmezik. A felvételek sora, a képsor is képes a jelfunkció mindhárom szintjén működni. Ezt a tételt azonban nagyon gondosan alá kell támasztani érvekkel, mivel ezt a gondolatot még nem vetették fel a filmelméletben.

A képsor mint ikon

Peirce elég bonyolult meghatározást ad az ikonról, de ezt sajnos túl gyakran meghatározása egyetlen aspektusára redukálják, nevezetesen arra, hogy az ikon „főleg hasonlóságával ábrázolja a tárgyat”.¹⁰ Peirce azonban tágabb fogalomra gondolt, hiszen többek között ezt írta:

„Megjelenésében sok diagram egyáltalán nem is emlékeztet a tárgyra; csupán részeik viszonyait illetően van köztük hasonlóság.”¹¹
Peirce két példával szemléltette ezt. Az első a következő:

„Jelek: { Ikon
Index
Szimbólum”

„Ez egy ikon – írja Peirce. Mindössze abban emlékeztet azonban tárgyra, hogy a kapcsolójel bemutatja, az ikonok, indexek és szimbólumok osztályai kapcsolódnak egymáshoz és a jelek általános osztályához...”¹²

Peirce második példája egy algebrai egyenlet, amely ikonikus: „...annyiban, hogy hasonlónak tüntetni fel azokat a mennyiségeket, amelyek analóg kapcsolatban vannak a problémával.”¹³

Még egy példát hoz Arthur W. Burks, aki megjegyzi, hogy „a diagram ikon, mert a gép struktúráját úgy ábrázolja, hogy néhány tekintetben ugyanazt a struktúrát példázza vagy tárja fel.”¹⁴

Itt azt fogjuk bizonyítani, hogy egy képsor térbelileg ikonikus,

amikor a képsor szándéka szerint „térbeli viszonyt” jelöl. Christian Metz ragyogó példát hoz a „leíró szintagma” rubrikában:

„Egy táj leírása (egy fa, amelyet a fa mellett csobogó patak képe követ, amit egy távolban magasodó hegy képe követ stb.). A leíró szintagmában az együttes létezés egyetlen érthető kapcsolata a képeken egymás után bemutatott tárgyak között az, hogy a térben együtt léteznek.”¹⁵

Ugyancsak jó példa lenne az, amikor a szereplők vagy tárgyak két vagy több plánját egy nagyobb plán követi, amely meghatározza térbeli viszonyukat.

Indexek

Peirce három jellemző vonást állapít meg az indexekről: „...először is, nem hasonlítanak lényegesen a tárgyukra; másodsor, egyénekre, egyes egységekre, egységek egyes kollektívára vagy egyes kontinuumokra vonatkoznak; harmadszor, vak kényszerességgel terelik a figyelmet tárgyunkra.”¹⁶

Peirce többek között a következő példákat hozza az indexekre:

„Egy szélkakas a szél irányának indexe... A sarkcsillag is index, vagy a nyíl, amely megmutatja nekünk, merre van észak.”¹⁷ Az index jel tehát az, ami „mutat valamire”. Ezért írhatta Burks:

„Az a jelkép, hogy 'ez', szintén index, mert ... nagyon hasonlóan működhet, mint a rámutatás aktusa: vagyis ahelyett, hogy rámutatnánk egy fára, az 'ez a fa' kifejezést is használhatjuk.”¹⁸

E meghatározás értelmében elég gyakori lenne az index a filmi elbeszélésben. Egy totál plán például, amely több szereplőt mutat be egy szobában és amelyet minden egyes szereplő premier plánja követ, index lenne. A filmrendező nem mutatja be a szereplők közti kapcsolatot, mert ez már megtörtént a totál plánban, hanem „rámutat” minden egyes szereplőre. Ugyancsak index az a képsor, amelyben a filmes vágással rátér egy új helyszínre, ahová a cselekmény áthelyeződött, ezzel ugyanis azt mondja: „ez a terület”.

Szimbólumok

Ma már nagyon jól ismert dolog, mi a szimbolikus. Peirce szerint a szimbólum „nem jelölhet egy bizonyos dolgot, hanem egy fajta dolgot jelöl.”¹⁹ Metz a „párhuzamos szintagma” meghatározásakor írja le a szimbolikus képsor egy fajtáját:

„... a montázs két vagy több váltakozó 'motívumot' hoz össze és fon egybe, de nem rendel hozzájuk semmilyen pontos kapcsolatot (sem időbelit, sem térbelit) – legalábbis a denotáció szintjén nem. Az effajta montázsnak közvetlen szimbolikus értéke van (a gazdagok életének jelenetei beleszöve a szegények életének jeleneteibe; a derűs nyugalom képei a zűrzavar képeivel váltakozva; a város és a vidék, a tenger és a búzamezők stb. képei).”²⁰

Fontos emlékeznünk arra, hogy az idiolektusok és a kódok csupán „formák”, noha jelfunkciójuk a „tartalomra” is kiterjed. Például az a kód, amellyel egy filmes két egymásra merőleges beállításban ábrázolja a teret, elméletileg mentes minden tartalomtól. Ha az első felvétel egy balra néző férfit mutat be és a második felvétel azt ábrázolja, amit a férfi lát, vagyis a lovát, akkor a kód indexszerűen funkcionált, ugyanis a második képet „rámutatásként” használták. Másrészt, ha a második felvétel ugyanazt a férfit mutatná, de egy koporsóban, mint Ingmar Bergman *A nap vége* (1957) című filmjében, akkor a kód szimbolikusan funkcionálna.²¹

Összefoglalva azt, hogyan működnek jelekként az idiolektusok és a kódok, elmondhatjuk, hogy egy képsor (csak két kép kell hozzá) ikonikus, ha térbeli vagy időbeli viszonyt szándékozik bemutatni; indexszerű, ha „rá akar mutatni” egy tárgyra, egy szereplőre, térre vagy időre; és szimbolikus, ha azt akarja bemutatni, hogy ez a tér vagy idő bizonyos fajtájú, vagyis egy bizonyos osztályt képvisel.

Az idiolektusok kialakulása a filmelbeszélésben

A filmi elbeszélés olyan nyelvvé fejlődött, amelyben a kódok először index jelként funkcionáltak, mielőtt szimbolikus jelekké fejlődtek volna.

A kamera látószöge mint idiolektus

A filmelbeszélés tér-idő nyelvének diakronikus elemzését bármely kóddal kezdhethjük, amely fontos a nyelv szempontjából. Ha a vizsgált nyelv csak a filmtér lenne, akkor a fontos kódok közé tartozna a megvilágítás, a kompozíció, a szín, a mozgás stb., de az a nyelv, amelyet ebben a tanulmányban vizsgálunk, a filmi elbeszélést irányító tér- és időbeli nyelv.

„A kamera látószöge” az a kód, amelynek legnagyobb lehetőségei vannak a többi képpel való „szembehelyezkedésre”.²² Ez nyilvánvalóan nem állt a legelső filmekre, amelyek minden egyes felvételen szemből ábrázolták a vászonteret; ott így nem volt szembenállás. A film legfontosabb jellemzője, mint korábban már említettük, az a képessége, hogy sokféle szögből tudja ábrázolni a világot, és ezzel megteremteti a három dimenzió illúzióját. Ezért itt a kamera látószögét fogjuk elemezni mint kódot.

Vászontér

A legelső filmek nem valamely szögből ábrázolnak, hanem szemből, mintha a színház térbeli kódjára korlátozódtak volna.²³ A filmtörténészek általában úgy magyarázták a korai filmesek azon tulajdonságát, hogy csak a túlsó falat mutatják be, mint a régebbi médium utánzását. Így John L. Fell a következőt állítja: „Tehát a szülő-médium tanításai ösztönözték a filmet arra, hogy úgy közelítse meg a teret mint statikus perspektívát.”²⁴ Míg igaz az, hogy az egyenes felvétel egybeesik annak látószögével, aki közvetlenül a színház közepén ül, a színház utánzásának elmélete mégis hibás.

Nagyon egyszerű oka van annak, hogy a filmesek csak a túlsó falat fényképezték – általában ugyanis csak ezt a falat építették meg. A legtöbb korai filmet olyan műtermekben forgatták, mint a „Black Maria”, amelyet Joseph H. North így jellemez: „igénytelen, kietlen, vízhatlan vászonnal fedett tákolmány”.²⁵

Ez megmagyarázná azt a tényt, hogy míg a belsőket szemből fényképezték az olyan filmekben, mint Edwin S. Porter *Mulatság egy pék-*

üzletben (Fun in a Bakery Shop, 1902) című műve és *A nagy vonatrablás* (1903), a külsőket már valamilyen szögből vették fel, például ugyanennek a rendezőnek *Vásúti románc* (A Romance on the Rail, 1903) című filmjében.²⁶ Ezzel magyarázható az is, hogy Porter nemcsak közvetlenül egy sarokba irányította a kamerát az *Európai pihenő gyógy-módban* (European Rest Cure, 1904), hanem egyben az első „részeg szöget” (dutch angle) produkálta.²⁷ Miért döntött úgy hirtelen Porter, hogy a második falat is bevonja a játékba és ezzel nagyobb mélységet jelöl? Kétségtelenül azért, mert a második fal ott volt. Kemp R. Niver e filmről szólva ezt írja: „A korabeli szokásos festett háttérfüggönyök helyett minden díszletnek dimenziója van, s mai mércével is használhatók lennének.”²⁸

További bizonyítékokat is kapunk erre, ha megvizsgáljuk Georges Méliès filmjeit. Majdnem minden belső felvétel valamilyen szögből készült, szemben a szemből fényképezés amerikai gyakorlatával, de ez nem is meglepő, ha figyelembe vesszük Méliès stúdiójának tervrajzát. Paul Hammond leírása kiemeli, hogy:

„A műterem üvegből készült és úgy nézett ki, mint egy nagy melegház. Méliès arra gondolva tervezte meg, mennyi hely kell egy hat-hét méteres élőkép lefényképezéséhez; a stúdiónak 18 méter hosszúnak és 6-7 méter magasnak kellett lennie.”²⁹

Nyilvánvaló, hogy Méliès stúdiójának pusztán a mérete is lehetővé tette a felvétel szögének megválasztását, ellentétben a korai Edison-stúdió korlátaival.³⁰

Még fontosabb az a motiváció, amely Edison és Méliès műtermének megépítéséhez vezetett, és amely állítólag összetettebb produkciók készítésének vágyával kapcsolódik össze. Amikor csak egyetlen háttérfüggöny van, ez korlátozza a filmeseket a kamera elhelyezésében. Ha túl hátra vinnék a kamerát, hogy nagyobb szabadságot engedélyezzenek a színpadon mozgó színészeknek, a kamera nagyobb területet venne filmre, mint a háttérfüggöny. Továbbá ha nincs több fal, a szereplők nem mehetnek ki és be az ajtókon és ablakokon.

A térbeli ábrázolás szabvány kódja az 1895-től 1908-ig Amerikában készült filmek vászonterében ezért az egyenes felvétel volt, mint

ez a filmekben látható: *Furcsa New York-i kaland* (Strange Adventure of NY, 1899), *Josh bácsi lázálma* (Uncle Josh's Nightmare, 1900), *Sze-relem holdfénynél* (Love by the Light of the Moon, 1901), *Mulatság egy péküzetben* (1902), *Jack és a babszár* (J. and the Beanstalk, 1902) és *A vakmerő bankrablás* (The Bold Bank Robbery, 1904).

D. W. Griffith viszont szinte kezdettől fogva (1908) új idiolektust hozott létre azzal, hogy olyan szögből fényképezett, amely két falat mutatott, általában a hátsót és a kamerától jobbra lévőit.³¹ Ily módon a néző láthatja, hogy a szereplők ki-bemennek egy ajtón jobbra.³²

További előrelépés látható *A magányos villában* (The Lonely Villa, 1908), ahol Griffith három falat használt fel, hogy a szobák sorát hozza létre, amelyeken majd áthaladnak a tolvajok. Minden új fal a maga ajtajával újabb akadály lesz a gazembereknek, ami feszültséget teremt, és időt ad a megmentőknek, hogy odaérjenek és segítsenek Marion Leonardon és a családján. Ez az új idiolektus szinonimája a reneszánsz festészet térbeli kódjának, mivel olyan mélységben ábrázol egy szobát, amilyent csak produkálni képes egy festmény.

Kevésbé jelentős, de éppen ennyire érdekes az az idiolektus, amellyel Griffith egy tükör alkalmazása révén behozza a negyedik falat is a *Death's Marathon* (1913) című filmjében. Sohasem vált standard kóddá tükör alkalmazásával sejtetni azt a területet, amely rendes körülmények között a kamera számára van fenntartva, de mégis új idiolektus volt, mert azt sugallta, hogy nincs kamera.

Ennek az a jelentősége, hogy a néző minden korábbi kódban azonosult a kamera helyzetével. Griffith új idiolektusa látszólag azt sugallja, hogy négy fal van, s egyikük abban a térben, amelyet rendes körülmények között a néző foglal el.

Jelenettér

A fizikai világ és a fényképezett világ közti különbség áthidalásának második módja a filmi elbeszélésben az, hogy egyetlen területet – a jelenetteret – jelölő képek sorát mutatják be. Gyermekkorában a film

nem ezt tette, hanem ehelyett egyetlen teret mutatott be. Ebben a primitív kódban jelenetek és egész filmek voltak azonos jelentésűek a felvételekkel, úgyhogy a néző a jelenetet értelmezte a film legkisebb tagolási egységének. Mivel az olyan filmeket, mint a *Szökés lóháton* (Elopement on Horseback, 1898), *Egy New York-i ügynök furcsa kalandjai* (Strange Adventures of NY Drummer, 1899), *Vértanúhalált halt elnökök* (Martyred Presidents, 1909) és *Josh bácsi a mozgóban* (Uncle Josh at the Moving Picture Show, 1902) mind egyetlen beállításban mutatták be, az elbeszélés tere egyetlen jel volt, a filmi elbeszélés tehát lineáris rendszernek bizonyult.³³

Mihelyt azonban a filmesek túlléptek az egy-beállítós filmen, választási lehetőségük a térbeli kódok terén két alternatívára emlékeztetett a vászon- és a jelenettér bevonásával.³⁴ Vágással áttérhetnek: a) egy új jelenettérre, b) a már bemutatott vászontéren belüli térre, c) az előző felvétellel határos másik vászontérre, vagy d) ugyanannak a jelenettérnek egy nagyobb plánjára.³⁵ Ezeknek az alternatíváknak mindegyike önmagában is térbeli kód, és a filmes a tartalomtól függően indexszerű vagy szimbolikus jelet gyárthatott.

1899-ben Edison egyik alkalmazottja, James H. White készített egy filmet *Szeretem és háború* (Love and War) címmel. Kemp Niver megjegyzi, hogy a film „négy külön jelenetből állt és a kamera mindegyiknél más helyszínre ment.”³⁶ White tehát új idiolektust vezetett be, hiszen a jelenet már nem szinonim a teljes elbeszéléssel. Az elbeszélés evolúciójának ezen a pontján a jelenet válik a térbeli tagolás legkisebb elemévé, és a tér diszkrét egységként, jelként kerül bemutatásra egy lineáris rendszeren belül. Nagyon egyszerű idiolektus ez – hasonlít a színházban szokásos térbeli ábrázoláshoz. Minden egyes jelenettér jel, amely új helyszínt jelöl, majdnem úgy, mintha összehúznák, aztán ismét széthúznák a függőnyt. Mivel minden egyes új felvétel mintegy azt mondta a nézőnek: „ez a tér” – szemben az előző felvételen bemutatott „korábbi térrel”, ez az idiolektus indexként működik. Indexszerű jeleket alkalmazó más filmre példa Porter *Támás bátya kunyhója* (Uncle Tom's Cabin, 1903) és *Európai pihenő gyógy-*

mód (1904) című alkotásai, valamint Cecil Hepworth *Párizsi utazása* (A Trip to Paris, 1904).

Ennek az idiolektusnak árnyaltabb változatát látjuk Hepworth *Rover, a megmentő* (Rescued by Rover, 1905) című filmjében. Ennek a brit filmnek az alkotója nem csupán a színház lineáris formájában ábrázolta a teret, hanem olyan különálló jelekként, amelyeket kétszer is be lehet mutatni. Rover először végigszáguld minden egyes területen, aztán pedig a mentőakcióra vezeti gazdáját.

Úgy tűnik, a korai filmesek előbb gondoltak arra, hogy a kamerát új helyszínre vigyék (új jelenettérbe), mint hogy „ráközelítsék” annak közelebbi képére, amit a korábbi vászontérben már bemutattak. Ez a különböző területeket ábrázoló már meglévő színházi kódnak vagy annak tudható be, hogy kihasználták a médium lehetőségeit. Itt, úgy véljük, az utóbbiról van szó. Az első elbeszélések nagyon egyszerűek voltak és csak azt követelték meg, hogy a jelenetek között változzék a cselekmény helye, ezáltal sejtetve az előrehaladást. Ahogy a filmmelv fejlődött, a filmesek hamarosan rájöttek arra, beiktatják a már látottak premier plánját, hogy a néző jobban láthassa. Ezt az új idiolektust bizonyítja egy 1903-as Porter film, *A vidám cipőbolti eladó* (The Gay Shoe Clerk). Egy Edison-melléklet, amelyet George C. Pratt leközöl *Elbűvölten a sötétben* című könyvében, így írja le a filmet:

„A jelenet egy cipőbolt belsejét mutatja be. Belép egy fiatal hölgy és a gardedámja. Miközben az új fiatal eladó egy pár magas sarkú bálí cipőt próbál fel a fiatal hölgynek, a gardedám leül és elmerül az újságban. A jelenet egy nagyon közeli képre vált át, amelyben csak a hölgy lába és az eladó keze látszik, ahogy megköti a cipőfűzőt. Amint a hölgy ruhája kissé felcsúszik és előbukkan formás bokája, az eladó keze nagyon ideges lesz, ezért nehezen tudja megkötni a cipőfűzőt. A kép visszavált az előző jelenetre. Az eladó gyors sikert ér el a szép vevőnél, de éppen amikor meg akarja csókolni, a gardedám felpillant az újságból és felpattan, hogy ernyőjével elnászpángolja az eladót. Az hátrafelé leesik a székről. Ekkor a gardedám karon ragadja az ifjú hölgyet és kivezeti az üzletből.”³⁷

A vidám cipőbolti eladó az indexeszerű idiolektus példája, mert a pre-

mier plán, mivel be van illesztve a jelenetbe, a film tagolásának legkisebb térbeli egységévé válik. Porter filmje tehát olyan tér-időbeli nyelvet használó elbeszélés, amely képes „rámutatni” arra, amire a nézőnek figyelnie kell.

Ennek az idiolektusnak előrehaladottabb változatát látjuk a Mutoscope és a Biograph társaság *A nagyapa nagyító üvege* (Grandpa's Reading Glass, 1902) című filmjében, amely noha magasabb fokon áll, mint *A vidám cipőbolti eladó*, egy évvel korábban készült. Kemp Niver megadja a rövid tartalmát:

„A film azzal kezdődik, hogy néhány gyerek egy öregember körül csoportosul, aki nagyítóval olvas. A gyerekek elkérik tőle a nagyító üveget, hogy különböző tárgyakat nézzenek meg vele. Ilyenkor a tárgyakat mindannyiszor szuperplánban látjuk a nagyítót tartó személy szemszögéből.”³⁸

Ezt a filmet az különböztette meg *A vidám cipőbolti eladótól*, hogy Porter filmjének idiolektusában a néző egyszerűen szemből közelebb jön, hogy jobban megnézzen valamit, míg *A nagyapa nagyító üvegének* idiolektusa minden egyes premier plánt úgy mutat be, mint ha az a szereplők egyikének szemszöge lenne.³⁹ A nézővel tehát azt gondoltatja át, hogyan néznének ki a dolgok, ha beléphetne a szereplők terébe és úgy láthatná a dolgokat, ahogy a szereplők látják. Ebben az idiolektusban az a szembeszökő, hogy a filmes most nagyon szabadon használja az indexszerű jelet – nemcsak rámutat valamire a korábbi beállítás vászontéren belül, hanem minden irányban mutogat. Nagyon is valóságos értelemben mondja: „ez az, amit minden egyes szereplő lát.”

1903-ban A. E. Weed az American Mutoscope és Biograph cég megbízásából filmre vette az *Amit a Biograph elmesélt* (The Story the Biograph Told) című történetet.⁴⁰ Ezt a filmet különösen érdekessé teszi az, hogy két idiolektussal gazdagította a térbeli rendszert. Az első beállításban Weed két jelenetteret hidalt át azzal, hogy a két képet – egy üzletember és titkárnője az irodában, és a férfi felesége, aki éppen telefonál férjének – egymásra kopírozza. Ugyanezt az üzenetet úgy is közvetíthette volna, hogy vágással mozog ide-oda a két

jelenet között, de ezt a bizonyos kódot (párhuzamos vágás – cross-cutting) még nem találták fel.⁴¹ A Weed találmányának tekinthető második idiolektust akkor látjuk meg, ha megvizsgáljuk, hogyan szerkesztette meg a felvételeket. Az első beállításban baloldalt egy kifutófiút látunk, amint éppen filmre veszi a férj és a titkárnő szerelmes mozdulatait. Egy második beállításban (új jelenettér) a feleség a moziban várja, hogy elkezdődjék a fim. A harmadik beállítás a kifutófiú készítette filmet ábrázolja, amely az ölelkező férjet és titkárnőt mutatja be. Mivel Weed visszament s a kifutófiú szemszögéből és rövidebb fókusz távolsággal fényképezte le újra a színészeket, olyan idiolektust vezetett be, amely „egy jelenetben egy specifikus szereplő szemszögét” mutatja be. Éppen olyan fontos, hogy Weed rájött, a nézők a harmadik beállítást a filmen belüli filmnek fogják értelmezni anélkül, hogy ugyanabban a beállításban látnák a vásznat és a nézőt is, mint ahogy a *Josh bácsi a mozgóban* című filmben történt.

A premier plánra való „ráközelítés” standard idiolektusát, amely két különböző kameraszöglet alkalmaz egy szobában, 1912-ig egyetlen filmes sem használta.⁴² Griffith *Egy láthatatlan ellenség* (An Unseen Enemy, 1912) című filmjében a kamerát egy második helyzetbe mozdítják el ugyanabban a szobában. Ezelőtt Griffith csak azt érte el, amit már *A vidám cipőbolti eladó* is megcsinált. Griffith idiolektusának az volt a jelentősége, hogy láthatóan megértette, a színpadteret különálló szövegységekre lehet bontani, hogy indexszerűen rámutasson olyan területekre, amelyek egymásra merőlegesek a jelenet egészében.⁴³

Az egy láthatatlan ellenségben Griffith egy 90 fokos szög alkalmazásával elkülöníti a cselekmény egy darabját.

Griffith megismétli ezt a technikát *A lány és amit rábíztak* (The Girl and Her Trust, 1912) című filmjében. Kemp Niver szóvá is teszi az újítást:

„A rendező azzal fokozta még a jelenet drámaiságát, hogy úgy használta a kamerát, ami akkoriban ritka volt nála. Az egész szobát bemutató felvételtől premier plánba közelíti a kamerát anélkül, hogy előbb valami másra vágna át, mint ezt néhányszor a

múltban tette. A kamera az iroda totál plánjából az ajtógomb szoros premier plánjára közelít rá, majd vissza a Miss Bernard fejét és vállát bemutató premier plánra anélkül, hogy törés lenne a cselekményben.”⁴⁴

Griffith azonban még nem szakított radikálisan a színház elemi kódjával, mert még nem fordította a kamerát a néző felé. Vagyis a kamera 1895-től 1912-ig állandóan úgy működött, mint a néző meghosszabbítása. Ennek eredményeképpen a néző továbbra is kívülről nézte a jelenetteret. Ahhoz, hogy a néző a cselekmény középpontjában foglaljon helyet, a film készítőjének túl kell lépnie azon, hogy a vászontéren belül fényképezzen; szomszédos területeket kell fényképeznie és összekapcsolnia.

1902-ben Porter túllépett a térbeli kód első típusán (új jelenetterekre való áttérés) az Edison-nak készült 80 méteres *Jack és a babszár* című filmjében. Íme a film elemzése:

1. beállítás – KÜLSŐ: Ember, tündér és Jack találkozóhelye
2. beállítás – KÜLSŐ: Jack házának új jelenetszíne
3. beállítás – BELSŐ: Ugyanaz a színpad, mint a 2. beállításban ≠ Jack háza belsejének vászontere⁴⁵
4. beállítás – KÜLSŐ: Ugyanaz a jelenetszín, mint a 2. beállításban, ugyanaz a vászontér, mint a 2. beállításban
5. beállítás – KÜLSŐ: Ugyanaz a jelenettér ≠ vászontér Jack mászik fel a babszáron
6. beállítás – KÜLSŐ: Az óriás lakhelyének új jelenettere
7. beállítás – BELSŐ: Ugyanaz a jelenettér, mint a 6. beállításban, az óriás lakosztályának új jelenettere
8. beállítás – KÜLSŐ: Ugyanaz a vászontér, mint a 2. beállításban
Jack anyja felnéz a babszárra
9. beállítás – KÜLSŐ: A paradicsom új jelenettere

Számos idiolektus utal arra a térbeli rendszerre, amely később törvényerőre fog emelkedni. Először is, a 3. beállítás a térbeli fejlődés új fokát képviseli, mert két vászontérre bont egy jelenetteret. Az első

idiolektus akkor jön létre, amikor az 1. beállításban Porter bemutatja Jack házát és a körülötte lévő területet, s aztán a 3. beállításban bemegy a házba. Korábban a filmek bemutatnak egy vászonteret, és ráközelítettek egy premier plán erejéig, ezáltal külön egységeket teremtve a vászontérből, itt azonban Porter a jelenettér kisebb egységeit (a házon kívül és a házon belül) kapcsolja össze, amelyeket a néző aztán index jellegüknél fogva úgy fog fel, mint amelyek szomszédosak. Porter azzal is rendszerépítő ügyességét bizonyítja, ahogy a 4. beállításra vág át, amely ismét a ház külső képe, ahol a babszár nő. Hogy megteremtse a 2., 3. és 4. beállítás térbeli összefüggését, Porter Jacket az ablakhoz sétáltatja a 3. beállításban, aztán átvág a 4. beállításra, hogy a néző kívülről lássa az ablaknál álló Jacket, és ezáltal elhelyezze őt a babszár közelében. Ez az idiolektus a jelenetteret vászonterekre osztja és közbevágja őket, bemutatva, hogy szomszédosak.

Az 5. beállításban Porter jelezni próbálja azt a nagy távolságot, amelyet Jacknek meg kell másznia, így bemutatja a babszáron mászó Jacket valahol a föld és az óriás birodalma között. Az teszi érdekes idiolektussá ezt a beállítást, hogy hídként funkcionál két jelenettér összekapcsolására. E film előtt úgy ábrázolták a különböző jelenettereket, mintha mérföldek választanak el őket egymástól, ahogy például a *Szerelem és háború*ban (1899). A 6. beállítás még fontosabb szakaszt jelent a térbeli fejlődésben, mint amit az első néhány beállításban láttunk. A 4. és 5. beállításban azt látjuk, hogy Jack a nézőnek háttal mászik felfelé a babszáron, ahogy az akkoriban népszerű színpadi változatban is ábrázolhatták. A 6. beállításban azonban Jack elérte az óriás birodalmát és „szemben van” a nézővel, amikor felmászik oda.

Ennek az a jelentősége, hogy ebben a beállításban Porter 180 fokkal elfordította a kamerát, és ezáltal nemcsak az egységek szintjén (mint a 2. és 3. beállításban), hanem most a szemszögek terén is darabokra töri a jelenetteret. Ez a fajta térbeli ábrázolás hasonlít *A nagyapa nagytól üvegében* kifejelesztett idiolektushoz, de magasabb fokon álló változata annak, utóbbi filmben ugyanis a nézőt csupán

annak elképzelésére szólítják fel, hogyan nézne ki, ha „ő”, a néző nézhetne át a nagytérrel, ha ő is a színpadon lenne. A *Jack és a babszárban* a nézőt annak elgondolására készítetik, hogyan nézne ki az, ha ő (a néző) változtatna volna meg a helyét, és a színpad előtti rendes helyéről a színpad mögé került volna.

Még fontosabb, hogy Porter három idiolektusa összetett indexszerű jelrendszerként mutatja be a teret. Ezt úgy éri el, hogy a szövegek megválasztásával sejteti, az óriás birodalma nemcsak Jack háza „fölött” van, hanem „még beljebb”, a színpadon. Mivel a néző csak válogatott számú vászon- és jelenetteret lát a *Jack és a babszárban*, s ezek mind kölcsönkapcsolatban állnak, mint korábban soha, a néző kénytelen egymás után nézni minden egyes ábrázolást, és aztán szintetizálni az összes ábrázolást.

1905-re az az idiolektus, amelynek segítségével a filmek két vagy három, feltételezhetően szomszédos beállításban mutattak be egy jelenetet, kodifikált része lett a tér és idő nyelvnek s árnyaltabb variációkat mutatott. F. S. Armitage, az American Mutoscope és Biograph operatőre például úgy fényképezte *A nihilistákat* (*The Nihilists*, 1905), hogy a tizenegy beállítás csak hét jelenetet ábrázolt. A hatodik jelenet a legérdekesebb azzal, hogy három szomszédos teret jelölő három beállításból áll. A 8. beállításban elindul egy kocsi jobbra. A 9. beállításban két fiatal lázadó jelt ad egy bűntársuknak, miután a kocsi elhaladt. A 10. beállításban a bűntársat látjuk, amint bombát dob a kocsira. Armitage könnyedén felvehette volna az egész cselekményt egyetlen beállításban is, de az elbeszélés 1905-re már egy rendkívül kodifikált indexszerű jelrendszer lett.

Eddig a térbeli ábrázolás fejlődése során a filmek, úgy tűnik, egy olyan tér-idő nyelvre koncentráltak, amely képes távoli vagy szomszédos helyszíneket bemutatni, de még nem találtak fel olyan idiolektust, amely úgy építi fel a jelenetteret, hogy a néző elég teret lásson ahhoz, hogy a teljes területet elképzelje – azt is, ami a filmvásznon van, és azt is, ami azon kívül van. Porter közel járt ehhez *A nagy vonatrablásban* (1903), amikor sok beállítást egymásra 90 fokban vett fel. Sajnos, mindegyik 90 fokos szög csak fogalmi (mint-

ha azt mondaná, „az a” tér, „ez a” tér helyett) és nem ad elég információt a nézőnek ahhoz, hogy tudja, minden egyes beállítás tere összekapcsolódik. *A nagy vonatrablás* 8. beállítása például, jobbról balra mutatja a vonatot, míg a 9. beállítás a vonat végét balról jobbra, de nincs köztük átfedés; ezáltal Porter csak a vonat különálló részeit ábrázolta. Ezért a néző nem képes meglátni, hogyan állnak össze a különálló részek egészévé.

Billy Bitzer és F. A. Dobson tovább mentek egy olyan kód kialakítása terén, amely a nézőt a cselekmény középpontjába helyezi. Az American Mutoscope és Biograph számára készült *A nagy ékszerreljéltély* (*The Great Jewel Mystery*, 1905) című filmjükben a tolvajoknak sikerül meglépni egy kis doboz ékszerrel, miután egyikük elrejtőzködött egy koporsóban, amelyet végül ugyanabban a vasúti kocsiban helyeznek el, mint az ékszereket. Ezt a kocsit először az ajtajától balra, 45 fokos szögből fényképezik. A következő beállításban a kocsi belsejét a kocsi túlsó oldaláról látjuk, úgyhogy az ajtó a háttérben van. Amikor a vonat megáll, az ajtó kinyílik, és a következő felvétel a kocsi ajtajától jobbra, 180 fokos szögből mutatja be az érckoporsó kirakását. Az ember hajlamos lenne a filmesek javára írni ezt, mint tökéletes 90 fokos szögváltást, de a néző megint nincs tudatában a látószög változásának, és ezért a kód nem teljes.

Griffith sokkal közelebb jár a 90 fokos szögváltás kódjának tökéletessé és teljessé tételéhez az *Áruló kéznyom* (1908) című filmjében. Itt Griffith Florence Lawrence totál plánjáról, aki egy grafikont tart a kezében, a grafikon premier plánjára vált át, amelyet a nő vállá fölött fényképezett, és amely a nő kezét is magában foglalja. Mivel a kéz is benne van a képben, a néző a szereplő helyébe kerül.⁴⁶

A háromdimenziós világ illúzióját megteremtő idiolektus azonban nem fejlődött ki teljesen *A részeges jó útra térése* (1909) elkészülése előtt. Itt először vág át egy filmes egy színdarab totál plánjáról a közönség 90 fokos fordulattal készült képére. Ez teljesen más idiolektus, mint amit az *Áruló kéznyomban* láttunk, mivel nem egy közeli felvétel egyszerű beiktatása, hanem áthelyezi a nézőt a szoba közepére, a közönség és a színpad közé. Ez az idiolektus nagyon közel viszi a filmi elbe-

szélést a végső határáig, ami az index jelek olyan elrendezését illeti, hogy azok a három dimenzió illúzióját keltsék.

Eddig azt láttuk, a filmi elbeszélés úgy kezdődött, hogy lefényképezték az eseményt s a színház és a festészet eleve meglévő kódjaival mutatták be a teret. Ez csak később fejlődött olyan tér-idő nyelvvé, ahol a néző úgy érti meg a filmi elbeszélést, mint egy végtelen számú térbeli kóddal bemutatott kötött világot ●

(Folytatjuk)

Berkes Ildikó fordítása

Jegyzetek

- 1 Ferdinand de Saussure-tól származik a szinkronikus és diakronikus terminus, aki ezzel próbálta világosan elkülöníteni a nyelv két tudományát. Meghatározása így hangzik: „Minden, ami tudományunk statikus oldalára vonatkozik, szinkronikus; minden, aminek köze van az evolúcióhoz, diakronikus. Hasonlóképpen, a *szinkronizmus* és a *diakronizmus* egy nyelvéllapot, illetve egy evolúciós fázist jelöl.” F. de Saussure: *Course in General Linguistics* (ed. Charles Bally, Albert Sechehaye New York, The Philosophical Library, 1959), 81. o.
- 2 Colin Cherry: *On Human Communication: A Review, A Survey, and A Criticism*, 2nd ed. (Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1966), 305. o.
- 3 Uo., 307. o.
- 4 Umberto Eco: *A Theory of Semiotics* (Bloomington, Indiana University Press, 1976), 91. o. Eco szerint a jeleket sok kód és alkód irányíthatja.
- 5 Uo., 272. o.
- 6 Ld. az 1. táblázatot (a magyar változatból hiányzik)
- 7 A filmmédia természetét tekintve egy képsor már kódolva van. Mint Jurij Lotman írja a *Filmszemiotika és filmesztétika* 34. oldalán: „A filmnek mint művészetnek az alapvető vonásait az határozza meg, hogy a vásznon látott világ mindig csak *része* egy másik világnak.”
- 8 Eco: *Theory of Semiotics*, 272. o.
- 9 A filmkép a jel funkció mindhárom szintjén működik az értelmezőtől függően. A felvételek esetleg indexként vagy ikonként funkcionáltak azelőtt, hogy jelképként kezdtek működni?
- 10 Charles S. Peirce: *Philosophical Writings of Peirce* (comp. and ed. Justus Buchler – New York, Dover Publications, 1955), 105. o.
- 11 Uo., 107. o.
- 12 Uo.
- 13 Uo.
- 14 Arthur W. Burks: *Icon, Index, and Symbol, in: Philosophy and Phenomenological Research* 9 (1949), 674. o.

- 15 Christian Metz: *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (New York, Oxford University Press, 1974), 127–128. o. Metz „leíró szintagmája” a kronologikus szintagmák nagyobb osztályába tartozó egyik szintagma típus.
- 16 Peirce: *Philosophical Writings*, 108. o.
- 17 Uo., 109. o.
- 18 Burks: *Icon, Index, and Symbol*, 674. o.
- 19 Peirce: *Philosophical Writings*, 114. o.
- 20 Metz: *Film Language*, 125. o.
- 21 *A nap vége* egyik korai jelenetében a főszereplő egy álomjelenetben önmagát látja egy koporsóban. A kódot szimbolikusnak tekinthetjük, mivel Bergman ezt az önkényes módot választotta főszereplője „hideg steril életének” jelzésére. Mint Bergman a forgatókönyvben írta: „Rémülettel állapítom meg, hogy a halott én magam vagyok. Görcsösen kapaszkodott belém, és lassan felült. Megpróbáltam kiszabadítani magam, de mintha mi sem történt volna, a halott továbbra is markolta a karomat. Mindvégig közömbösen, szinte gúnyos mosollyal nézett rám.” Ingmar Bergman: *Színről színre*. Forgatókönyvek. Európa, Budapest, 1979. 73. o.
- 22 Fontos felidéznünk, hogy mind a nyelvek, mind a másodlagos modellező rendszerek lényeges jellemzője a szembenállás. Eisenstein montázselmélete többféle szembeállítás lehetőségét mutatja ki. A polifon montázsról szólva így ír: „... a képet nem csupán egyetlen jel – mozgás, fényérték, a cselekményalakítás szakasza vagy hasonló – kapcsolja össze, hanem a szálak többszörös sorának *egyidejű előrehaladása*, amelynek mindegyike megőrzi független kompozíciós menetét és közben hozzájárul a képsor teljes kompozíciós menetéhez.” (*The Film Sense*, 75. o.) A tér és idő nyelvénél azonban a „kamera látószöge” a szembeállítás domináns eleme.
- 23 A korai filmek azok, amelyek 1905 előtt készültek.
- 24 John L. Fell: *Film: An Introduction* (New York, Praeger, 1975), 59. o.
- 25 Joseph H. North: *The Early Development of the Motion Picture (1887–1901)* (New York, Arno Press, 1973), 15. o.
- 26 A táviró hivatal belső felvételéből *A nagy vonatrablás*ban nem hiányzik teljesen a mélység, mivel céloz a falakra, de ez nem elég indok arra, hogy ezt a felvételt úgy tekintsük, mint szakítást az elemi, elsődleges kóddal.
- 27 A részeg szög „megbillent”, és azt a benyomást kelti, hogy a színészek részek vagy egy himbálózó hajóra szállnak. Különböző lélektani hatásokra is felhasználják.
- 28 Kemp R. Niver: *The First Twenty Years: A Segment of Film History* (Los Angeles, Locare Research Group. 1968). 66. o.
- 29 Paul Hammond: *Marvellous Méliès* (London, Gordon Fraser, 1974), 31–32. o.
- 30 Mivel Méliès műterme 18 méter hosszú volt, ellentétben az első Edison-stúdió egyetlen háttérfüggönyével, Méliès szabadon filmezhetett bármilyen irányban, kivéve a túlsó fallal szemközt.
- 31 Griffith első két filmjét – *Dollie kalandjai* (*The Adventures of D.*, 1908) és *Az indián és a gyermek* (*The Redman and the Child*, 1908) – a szabadban forgatta. Egy korai műteremben készült filmjét, az *Aranyimádatot* (*For the Love of Gold*, 1908) hagyományosan szemből fényképezték, de *Az áruló*

- kéznym (Betrayed by a Handprint, 1908) c. filmjében az egyik felvétel magában foglalja a túlsó és a jobb falat is – abban a stílusban, amelyet Griffith később szabványosít.
- 32 Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy Griffith vezette be a két fal fényképezésének technikáját a szokásos háttérfüggöny helyett, noha ez lehetséges. Itt az a fontos, hogy ez új szakaszt jelent a térbeli ábrázolásban.
- 33 Mint a szemiotikusok kimutatták, minden egyes vizuális kép több rendszert tartalmaz, pl. megvilágítás, perspektíva, gesztusok stb. Itt tehát arról van szó, hogy nem, volt montázsrendszer.
- 34 A „vászontér” terminust általában arra a térre használják, amelyet egy-egy felvételen mutatnak be a vásznon, szemben azzal, amire csak utalnak – vagyis a vásznon kívüli térrel”. Mindkét terminust elemzi Noël Burch (*Theory of Film Practice*). „Jelenettér” azt a területet értem, amelyet a vászontér és a vásznon kívüli tér alkot, ahogy a jelenet során sugallják. Részletesebb leírását ld. Jerry Salvaggio: *The Nature of Cinematic Space and Time*, in: 1976 Film Studies Annual) West Lafayette, Ind., Purdue University, 1976), 74–84 o.
- 35 Az a) változatban új területre kell vágni; a b) esetben a korábbi felvétel premier plánjára; a c)-nél egy olyan képre, amelyet a néző a szomszédos területen tételez fel; a d)-nél pedig ugyancsak a területnek egy nagyobb látószögű ábrázolására. Mind a két alternatíva térbeli kód, amelyet a nézőnek meg kell tanulnia.
- 36 Niver: *First Twenty Years*, 11. o. Niver jelenet-definíciójából hiányzik a szemiotikai elemzésnél megkövetelt pontosság. Jeleneten a cselekmény olyan teljes, befejezett egységét érti, mint pl. egy csatajelenet.
- 37 George C. Pratt: *Spellbound in Darkness: A History of the Silent Film* (Greenwich, Conn., New York Graphic Society, 1973), 33. o.
- 38 Niver: *First Twenty Years*, 29. o.
- 39 Rá kell mutatnunk arra, hogy *A nagyapa nagyító üvegében* használt Mutoscope kamera 250 kilót nyomott és valószínűleg nem mozgatták. A premier plánok később készültek és bevágták őket a filmbe. Ezzel ellentétben *A vidám cipőbolti eladóban* a sokkal könnyebb Edison kamerát valószínűleg közelebb vitték a közelkép érdekében.
- 40 Weed filmje 1904-ig nem kapott szerzői jogot.
- 41 Porter többször visszavágott Jack házára a *Jack és a babszárban* (1902), de nem azért, hogy jelezze, a két esemény egyidejűleg történik.
- 42 *A nagyapa nagyító üvegében* a néző olyan felvételeket lát, amelyek mintegy különböző szövegekből felvett képeket mutatnak. Itt a kamerát tényleg 90 fokos szögben elmozdították. Kétségtelenül az új, könnyebb Biograph kamerának is volt valami köze Griffith mozgásszabadságához.
- 43 Griffith már 1908-ban beiktatta kezek és kis tárgyak premier plánjait, de itt a szoba geográfiai terét darabolja fel és strukturálja újjá a filmvásznon. Ez nyilvánvalóan magasabb fokon álló technika, mint vágással bemutatni egy szereplő kezét.
- 44 Kemp R. Niver: *D. W. Griffith: His Biograph Films in Perspective* (Los Angeles, John D. Roche, 1974), 175. o.
- 45 ≠ azt jelenti „más”, „különböző”.

- 46 A grafikon premier plánja ebben a filmben megköveteli, hogy a néző a szereplő szemszögéből nézze a tárgyat, de a kameraállás megváltoztatása nem jelent olyan igazi 90 fokos fordulatot, mint *A részeges jó útra térésében* (The Drunkard's Reformation),

Jelek a filmben*

0. Bevezetés

0.1. A probléma felvetése

A szemiotikai gondolkodásmód filmbeli jelentőségére csak kis részben mutathatnánk rá azáltal, hogy szemiotikailag orientált filmelmélet-történeti áttekintést adunk. Mindazonáltal kétségtelen, hogy a filmelmélet történetében többször, több hullámban, ha egymástól nem is egészen függetlenül sajátos nyelvnek, par excellence szemiotikai rendszernek tekintették a filmet.¹

Ezek azonban többnyire az elvi deklarálások szintjén maradtak meg – az utóbbi év eredményeitől eltekintve –, így talán helyesebb operatív megmutatnunk a szemiotika alkalmazhatóságát a filmelméletben. Ezt központi fogalmán, a jelek vizsgálatán kíséreljük meg, mindvégig a nem-művészi filmre gondolva, illetőleg a filmre a kommunikáció, nem pedig a művészet eszközeként gondolva. Ugyanakkor bevallott célja a tanulmánynak, hogy bizonyítsa vagy legalábbis példázza azt, hogy a szemiotika nemcsak integrál (a legkülönfélébb kommunikációs rendszer metanyelveként), de ez az interdiszciplinaritás teoretikusan problémamegoldásra is alkalmas.

Mindenekelőtt felsorolunk azonban néhány választ a „Mi a jel a filmben?” kérdésre. Ezek a későbbiekben eligazítóak lesznek. Felsorolásuk azonban nem történeti jellegű:

- a fényeloszlás, a kamera alkotó lehetőségei;²
- a beállítás (a plán);³
- a szekvencia, mint beállítások sorozata;⁴
- a kép, akár mint filmesztétikai egység⁵, akár pedig sajátosan definiálva: mint lényeges jelentésváltozások közé zárt változó terjedelmű és funkcionálisan meghatározható „egység”;⁶

* Kézirat, 1971.

- egy egész film;
- egy filmstílus, amely tehát több filmet is magába foglalhat többé-kevésbé;
- sőt a világ filmművészete.⁷

Ha végigtekintünk ezen a soron, jogos kételyeink támadhatnak: tudatlanság-e ez, vagy a jel fogalmának definiátlansága következtében neveztek meg a szerzők szinte minden „pontot” a filmben; esetleg valami komolyabb problémát takar e változatosság?

0.2. *A tanulmány gondolatmenete*

A tanulmány ezekre a kérdésekre keres választ. A válasz önmagában is igen összetett, a hozzá vezető út nemkülönben. Elemzésünket annak a ténynek megállapításával kell kezdenünk, hogy magát a *jel* szót két egymással szorosan összefüggő, de mégiscsak különböző fogalom megjelölésére használják: az egyik a tulajdonképpeni jel, amelyben a „valami-helyett-állás” tényét emeljük ki. A különböző jeldefiniciók azonban ennek a valami-helyett-állásnak egy operatív oldaláról, a jel „nagyságáról” nem állítanak semmit, hogy ti. mekkora valami áll egy bizonyos nagyságú valami helyett. Legfeljebb olyan osztályozást vezetnek be a szemiotikai képződmények rendezésében, hogy a jelnél egyszerűbb jelenséget jelelemnek, az összetettebbet pedig jelkombinációnak minősítik. Ez azonban nem oldja meg a problémát.

Éppen ezért a jel elemzésében először megvizsgáljuk a jel tulajdonképpeni fogalmát (1.), majd pedig a szegmentumokat (2.).

A jel fogalmának definíciója (1.2) a kommunikációs szituáción (modell) belül történik (1.1.), azon belül, amely konstruálja a jelet. Ebben a fejezetben (1.) még további differenciálásokat is elvégzünk – előkészítve a 2. fejezet vizsgálatait –; megkülönböztetjük (1.2.2.) az aktuális jelet (szemiózis-üzenet) és a potenciális jelet (kód), illetőleg egy még „potenciálisabb” jelet (1.2.3.): a figurát, amely azonban már nem jelszerű.

A 2. fejezetben a szegmentumokat vizsgáljuk meg. Elemezzük előállításuk módját (2.2.), a szegmentálást is. Ezt az amerikai disztribú-

ciós nyelvészeti iskola elveinek és gyakorlatának rövid ismertetésével tesszük, illetőleg előtte megmutatjuk, hogy miként kapcsolódik ennek az iskolának tevékenysége a filmszemiotikához (2.1): Ch. Metz filmszemiotikai módszertana kimondva-kimondatlanul az amerikai disztribúciós nyelvelemzési technikában csúcsonyul ki legtisztábban. Metz nézeteinek ismertetésével egyúttal az is célunk, hogy bemutassuk a filmszemiotika eddig elért eredményeit. Ezek közül Metz vizsgálatai azzal tűnnek ki, hogy a leginkább ezek alkalmasak a tényleges használatra, a valóságos elemzésekhez.

A szegmentálás részletesebb vizsgálatával „belülről” teremtünk alapot, a szemiotikai problémakezelés oldaláról a továbbgondolásra, a metodika kiszélesítésére (2.3). Ezt egyrészt a hjelmslevi figura-elmélet alapján, másrészt a szegmentálás rövid logikai-ismeretelméleti elemzésével valósíthatjuk meg. Az e közben definiált analízis alkalmas eszközünk lesz arra, hogy segítségével eljussunk az ún. komplex szintagma fogalmához, amelyet a 3. fejezetben tárgyalunk. Az analízis értelmezésünkben átfogóbb módszer a szegmentálásnál, és ezt mint speciális esetet foglalja magában.

Végül a következtetésekben (4.) előző vizsgálataink eredményeit próbáljuk leszűrni. Így visszatérünk a 0.1. pontban idézett „jel”-sorozatra és megvizsgáljuk, hogy közülük mi tekinthető valóban jelnek a filmben (4.1.). A film jelét a komplex szintagmában fogjuk megtalálni, majd ezek alapján megpróbálunk válaszolni a jelek filozófiai (ontológiai) státusára vonatkozó jogos kérdésekre (4.2.). Végül a filmjel-problematika egy tudományelméleti aspektusára hívjuk fel a figyelmet: arra, hogy a film jeleinek tanulmányozása mennyiben terjed túl a szemiotikán és tartozik például a pszichológiába.

1. A jel

A definíció alapproblémája: beszélhetünk-e jelekről a jelhasználó embertől függetlenül?

A probléma természetesen távolról sem ilyen egyszerű a gyakorlatban, hiszen minden definíció, minden fogalomalkotási kísérlet

már döntés is egyben az előbbi problémában. Valóban, ha áttekintjük a probléma szemiotikai, nyelvészeti, filozófiai irodalmát – amire ebben a tanulmányban nincs lehetőségünk –, akkor világossá válik, hogy a szerzők fő problémája a jelnek egy bizonyos mentálisztikus jellegből, vagy egy társadalmi szintű gyakorlatból (praxisból) eredeztetése.⁸

A következőkben definiálható jelfogalom határozottan az emberhez, a jelhasználóhoz rendeli a jelet, összhangban azzal az állásponttal, amely a szemiotikai irodalomban az utóbbi évtizedekben egyre inkább uralkodóvá vált. Ebből a funkcionális státusból következik megközelítésünk (illetőleg definíciónk) operatív módja is, ti. a kérdésnek a kommunikáció problémáján keresztül való megközelítése.

Jegyezzük azonban meg, hogy a jelnek funkcionális szemlélete csupán azt írja elő, hogy ebből az irányból kísérjük meg a definiálást, de távolról sem jelent szükségszerűen a kommunikáció irányából azaz egy interszjektív tevékenység felől való megközelítést. A jelnek ugyanis egyéb funkciói is vannak, pl. az ún. tároló (vagy komulatív), vagyis a tudattartalmat „rögzítő” funkciói. Jó példa erre a mítosz vagy a jogszabály. Ez a funkció azonban levezethető a kommunikatívából, de formájának kétségtelen elkülönült és állandósult volta miatt önálló (nem-kommunikációs) vizsgálatoknak is tárgya. Közössége a kommunikációval és belőle származtathatósága viszont azt mutatja, hogy genetikus szempontból *értelmes* az ősnak feltűnő interszjektív kommunikációból kiindulunk.

1.1. A kommunikációs szituáció

1.1.1. A kommunikációt első lépésben mint szjektív tudattartalmak interszjektívvé („közzé”) tételét tekinthetjük valamely érvényes jelrendszer segítségével. Vagy, amint egy híres definíció ezt megfogalmazza:

„A kommunikáció üzenetek segítségével történő interakció. Az üzenetek: formálisan kódolt szimbolikus vagy reprezentatív események, amelyeket épp azért hívnak életre, hogy ezt a jelenséget hordozzák. Az ilyen „üzenet-események” segítségével történő társadal-

mi interakció az ember „humanizációs” folyamata. Az emberi faj tagjai számára ennek a bölcsőtől a koporsóig, vagy a végleges elszigetelődésig tartó interakciónak a feltételei szabják meg az emberi állapot realitását és lehetőségeit.”⁹

A kommunikáció legkülönbözőbb elmélete ezt a javarészt intuitív képet próbálja meg formailag differenciálni, pontosabbá tenni. (Ezek az elméletek elsősorban a kommunikációval kapcsolatban vizsgált problémák okán különböznek, illetőleg filozófiai „peremfeltételekben”.) Mi itt a szemiotikai problémák vizsgálatának leginkább megfelelő jakobsoni modellt használjuk.¹⁰ „A FELADÓ küld egy ÜZENETet a CÍMZETTnek. Hogy hatékony legyen az üzenet, egy kontextust kíván, amire utal, ami a címzett által megragadható és ami vagy verbális vagy verbalizálható. Továbbá a feladó és a címzett (vagy más szavakkal a kódoló és a dekódoló) számára teljesen vagy legalább részben közös kódot kíván meg, és végül KONTAKTUST, a fizikai csatornát, a pszichológiai kapcsolatot a feladó és a címzett között, ami lehetővé teszi számukra, hogy kommunikációs kapcsolatba lépjenek és abban maradjanak.”¹¹

A modell valamennyi elemének megfelel egy-egy funkció. A feladóra irányul az érzelmi jellegű ún. *emotív*, amely közvetlenül kifejezésre juttatja a feladó magatartását az üzenettel szemben. Az üzenetre a *poétikai* funkció vonatkozik: benne a kifejezés (a forma) is aktív tartalom. A címzetre a *konatív* funkció irányul (a felhívó, az imperatív). A kontextusra a *referenciális* funkció irányul, ami a jelöléssel, a megismeréssel van kapcsolatban: ez a legtöbb üzenetnek fő funkciója. A kódra a *glosszáló* funkció vonatkozik: valahányszor két-ségessé válik a kommunikációs partnereknek, hogy azonos kódot használtak-e (hogy értik-e egymást), a kommunikáció magára a kódra irányul. Végül a *fátikus* funkció a csatornára irányul, hogy megvan-e a kontaktus, alkalmas-e a kommunikációra?

1.1.2. Ez a Jakobson-féle kommunikációs modell lényegében a kommunikációs szituáció elemeinek foglalata. A modell szerint a kommunikáció létrejöttéhez ezek az elemek szükségesek.

Jakobson modellje a közvetlen emberi kommunikáció elemzéséből származik, de egy *általános*, absztrakt szkéma: kellően általános ahhoz, hogy a legkülönbélebb *konkrét* kommunikációs szituáció kereteként szemléljük. Hogy úgy tekintsünk rá, mint amely csak konkrét viszonyok között jelenik meg.

A konkrét mivolt a járulékos elemekben nyilvánul meg. A járulékos elemeket viszont a kommunikációs szituáció elemei szerint osztályozzuk.

A feladó és a címzett kapcsolatában vizsgálhatjuk azt a sajátos *szerépet*, amit betöltenek, és amely különbözik más (társadalmilag értelmes szerepektől, pl. a vevő-eladótól) és igen gyakran *felcserélhető*.¹² Éppen ez a szerepcsera a dialógus alapja a személyközi kommunikációban, egyébként pedig a visszacsatolást szolgálja.¹³

Még továbbra is a feladó-címzett párosnál maradva: nem közömbös a kommunikációra nézve a kommunikátorok száma sem: egy feladó – egy címzett, csoportkommunikáció, csoporthierarchiával és nélküle, tömegkommunikáció.¹⁴ Csak a feladóra vonatkozóan különböznek a kommunikációs szituációk attól függően is, hogy a feladó közvetlenül vagy közvetve nyilatkozik-e meg.¹⁵

Különböznek a kommunikációs szituációk a felhasznált kód szerint is, ugyanígy a kontextus és a csatorna vonatkozásában is, pl. a nagyvárosi ember tipikus élettereiben, mint a munkahelyén, az eszpresszóban, a különböző kulturális intézményekben, a közlekedési eszközökön, otthon, miközben szól a rádió vagy a tv-t nézik.¹⁶

Ezek elsősorban a mindennapi élettel összefüggő kommunikációs szituációk voltak. Vannak azonban különleges szituációk is, pl. ilyen az ún. *vershelyzet*.¹⁷

Mindezek kijelölik már azokat a kereteket, amelyek között a filmet mint meghatározott, konkrét kommunikációs formát vizsgálnunk kell. A részletek kutatása azonban még gyermekcipőben jár.

1.2. A jelszituáció

1.2.1 Most az előző modell egy részét elemezzük tovább, amely már közvetlenül elvezet a jel fogalmához, illetőleg definíciójához. A

kommunikációs szituáció elemzésére ugyanis csupán azért volt szükségünk, hogy elhelyezzük a jelszituációt, illetőleg, hogy a kommunikációs szituációban jelöljük ki mint részrendszert.

Vizsgálatunk további tárgya a *kontextus* és az *üzenet*. Mindenekelőtt meg kell különböztetnünk az üzeneten belül két részt, a *jelölt*t és a *jelentést*. Így azonban a kontextus és az üzenet kettőse egy háromtagú viszonyrendszerre alakul át.

A *jelölt* érzékileg észlelhető „tárgy”, amelynek az a rendeltetése ebben a viszonylatrendszerben, hogy túlmutasson önmagán, hogy utaljon egyrészt a kontextusra, vagy ahogy a szemiotikai irodalomban elterjedtebb: a *jelöltre*. Például egy asztal képe a filmvásznon mint jelölt utal egy meghatározott asztalra, mint jelöltre. Ezt az utalásfajtat ábránkon az R_2 szimbolizálja.

A viszonylatrendszer harmadik tagja, a *jelentés* abban különbözik a jelölttől, hogy nem a külvilág egy tárgya, hanem ennek a tárgynak tudatunkbeli, mentális képe. Példánkban mindaz, ami szemléletesleg, élményszerűen, fogalmilag tudatunkban van az asztalról. A jelölőnek a jelentésre utalását az R_1 szimbolizálja.

Az R_3 -as reláció nem közvetlenül szemiotikai problémát jelez, mert a tárgy és ennek mentális képe közötti kapcsolat elsősorban nem szemiotikai, hanem filozófiai probléma.

Ezt a háromtagú viszonyrendszert Ogden és Richards¹⁸ jelszituációnak, Morris pedig szemiózisznak¹⁹ nevezte. Szemiotikai értelemben azonban e viszonyrendszer, a jelszituáció maga a jel.²⁰

1.2.2. A továbbiakban ehhez a konstrukcióhoz szeretnők hozzákapcsolni a kódot, amelyet e pillanatban elegendő lazán, mint elemeknek és közöttük érvényes relációknak meg műveleteknek (szabályoknak) összességéként elgondolnunk. Ha ezt a kódot szembeállítjuk az üzenettel (illetőleg a jellel!), akkor észre kell vennünk, hogy az üzenetben ténylegesen, *aktuálisan* elrendezett elemek aktuálisan, valóságosan jelölnek illetőleg jelentenek valamit. A kódban viszont mindez csak *potenciálisan* van meg. A kódban az elemeknek jelölő illetőleg jelentő lehetőségük van, amikor viszont az üzenetben aktu-

ális rendjüket vizsgáljuk, akkor már kiléptek e potencialitásból, aktualizálódtak és éppen „ezt meg ezt” jelölik, illetőleg jelentik.

A kód és az üzenet közötti kapcsolatot az aktualizálásban foghatjuk meg. Jól látta már ezt Saussure, amikor a nyelvben – ahogy ő nevezte: ebben a szemiológiai eszközben – megkülönböztette a *langue*-t (vagyis a kódot) és a *parole*-t (vagyis az üzenetet).²¹ Ugyanígy Hjelmslev, aki szembeállította egymással a *systemet* és a *processt*²² vagy legújabban Chomsky a *kompetencia/performancia* oppozícióval.²³

A továbbiakban mi is használjuk ezt az oppozíciót. Kódnak nevezük azt a potencialitást, amely a szemiózisban aktualizálódik (és amelynek az üzenet funkcionális egysége).²⁴

A szemiózishoz (az üzenethez) hasonlóan a kódban is megkülönböztetjük a jelölőt, illetőleg a jelentést, természetesen potenciálisan. Ezzel viszont eredeti jelszituációs hármassunk a következőképpen alakul át.

A relációk értelme változatlan: R_1 a jelentő aspektus; R_2 a jelölő aspektus; R_3 az „adekvátság” relációja; R_4 az aktualizáló reláció.

Kérdés természetesen, hogy relevánsak-e ezek a megkülönböztetések a filmben? A problémához először R. Barthes szólt hozzá a fényképek elemzésével kapcsolatban,²⁵ ezt átvette Ch. Metz és filmre alkalmazta,²⁶ illetőleg E. Verón fűzött hozzá kritikai megjegyzéseket.²⁷

Metz szerint a filmkép mindig aktualizált. Nem mondhatjuk egy plánról, de még ennek egy részletéről sem, hogy a szónak (pontosabban a morfémának) felel meg. A filmkép mindig egy vagy több (nominális) mondattal egyenértékű, illetőleg befejezett állító (present perfect) kijelentés(ek)kel. A revolver képe nem a „revolver” szónak a megfelelője, hanem sokkal inkább az „*Il y a un revolver.*” – mondatnak.²⁸ Metzet ez a tény (hogy ti. a filmképben csak aktualizált elemeket találunk²⁹), annak megállapítására sarkallta, hogy a film nyelv (langue=kód) nélküli beszéd (langage ~ szemiózis).

Verón nem ért egyet Metz elemzésével, mert véleménye szerint a revolver képének van ugyan bizonyos prezentifikációja (amint ezt ő nevezi az aktualizálás terminusát elkerülve), de ez semmiképpen sem

olyan természetű, mint a nyelvi, mert nincs meg az a logikai érték a képben, ami az állítólagos nyelvi ekvivalensben megvan.

Kétségtelen, hogy van különbség a nyelvileg aktualizált szerkezet (a mondat) és a kép között; ezért inkább analóg, párhuzamos folyamatról beszélhetünk, semmint egybeesőről; de különbségük aligha ragadható meg a logikai értékben. Úgy véljük, hogy a képnek is megvan az a logikai értéke, mint a nyelvi kijelentésnek, amely érték forrása a valósággal (a jelölttel) való adekvátság, illetőleg inadekvátság. (A jelszituáció R_3 -as relációja épp ezzel a problémakörrel van kapcsolatban.)

Metz álláspontja az elmúlt években változott: most már nem utasítja el a kód létét a filmben mint esztétikai jelenségben, és főleg nem a kép aktualizált voltára hivatkozva. Ezt, de saját álláspontunkat sem tudjuk már vizsgálataink jelen szakaszában kifejteni. Erre csak a tanulmány 2. fejezetében, a szegmentumok elemzésekor kerülhet sor. Előző fejtegetésünknek is csupán az volt a célja, hogy rámutassunk a kód/szemiózis megkülönböztetés filmbeli lehetőségére, szükségességére.

1.2.3. A jelszituáció elemzésének utolsó fázisában (amely már túlmegegy a jakobsoni modellen is) bevezetjük a hjelmslevi figurákat.³⁰

Hjelmslev a jelölő és a jelentés síkján (terminológiájában a kifejezés és a tartalom síkján) egyaránt bevezeti a szubsztancia/forma megkülönböztetést. A szubsztancia (vagyis a figura) mindkét síkon nem-szerű szemiotikai képződmény, vagyis nem eleme a tulajdonképeni jelszituációnak, még potenciálisan sem.³¹ A jelölő szubsztanciájának pl. a fonémát tekinthetjük a nyelvben, a jelentés szubsztanciájának pedig az ún. glosszémákat, a minimális szemantikai különbségeket. Ez arra a megfigyelésre épül – hasonlóan a jelölő szubsztanciájának elemzésében –, hogy a morféma, a nyelvi jel jelentése nem egységnyi, nem a legkisebb egység; egyébként pl. a fiú-kislány párból nem volna lehetséges férfi-nő (nem) figura kiválasztása, vagy a kislány-borjú párból az ember-állat (fajta) figuráé stb. Amikor ezek a figurák egy jel meghatározott jelölőivé, illetőleg je-

lentéseivé egyesülnek (=formálódnak), akkor beszélhetünk a jelölő formájáról, illetőleg a jelentés formájáról.

Hjelmslev előtt vélhetően az arisztotelészi szubsztancia = forma + anyag kategória-hármas lebegett; igaz viszont, hogy a fogalmak arisztotelészi értelmével nem összeférően nevezte meg az egyes részeket. Ha nem tévedünk, helyesebb volna a figurákat a jelölő illetőleg a jelentés anyagának nevezni, amelyek a formáló „fázison” átesve jelölővé illetőleg jelentéssé válnak, azaz szubsztanciává.

Hjelmslevnek a figurákról szóló elméletét jelentősnek tartjuk, éppen ezért alkalmazzuk is a továbbiakban, de törekszünk ennek a korrigált terminológiának az érvényesítésére.

A filmben a jelölő anyaga (figurái) mindazon valósággrszletek, amelyeket a kamera elé viszünk, amelyek elé a kamerát állítjuk (általában az ún. pro-filmes valóság). Ezek a filmkészítés (technikai – filmfelvétel, és nem technikai) formáló hatására válnak jelölőkké. A jelentés anyaga (figurái) nézetünk szerint igen kevésbé specifikus a filmre, Metz megfogalmazásával élve³² mindazt értjük (érthetjük) alatta, amit a köznapi értelemben a film tartalmának mondunk. A formálás itt azt a sajátos tematikai szervezést jelenti, amelyet a *film* ad a „köznapi” értelemben vett tartalomnak.

Ezzel az utolsó megkülönböztetéssel jelszituációs ábránk a következőképpen alakul át (az R5 és az R6 relációk szimbolizálják a *formálást*).

2. A szegmentum

A továbbiakban azt vizsgáljuk, hogy a potenciális, illetőleg az aktuális jelölő illetőleg jelentés (jóllehet ezek nem önálló, egymástól független entitások) mekkora „darabjai”, szegmentumai a valóság mekkora darabjával alkotnak jelet, illetőleg lépnek egymással jelszituációs viszonyrendszerbe.

Ha felidézzük a bevezetésben (0.1) felsorolt „jeleket”, észrevehetjük, hogy ezek egymástól látszólag „méreteikben” különböznek. Azt is beláthatjuk azonban, hogy ezek „bonyolultsági” fokokat is ma-

gukban rejtenek. Vélhetően egy beállítás (plán) nem csak „kevesebb”, de „egyszerűbb” jelentést hordoz, mint egy szekvencia stb. Ez egyébként más kommunikációs rendszerek vizsgálatában szerzett tapasztalatokkal is egyezik: a jelölő, illetőleg a jelentés szerveződési szinteket, rétegeket alkot, és minden szerveződési szinten találunk elemeket: egységeket, szegmentumokat.

A szegmentumok vizsgálata tehát a jel-struktúra egy újabb (a jelölő-jelentés-jelölt, a kód/szemiózis/figurák után a harmadik fajta) vizsgálata, amely magába foglalja a szerveződési szinteket, a rétegek problémáját is.

2.1.1. Ch. Metz nézetei

A tanulmány korlátozott terjedelme meggátolja azt, hogy valamennyi fontos vagy fontosabb javaslatot, eredményt ismertessük. Ezért kiválasztva közülük a véleményünk szerinti legmegfelelőbbet, Ch. Metz elképzeléseit ismertetjük. Metz elképzelései egyben a legoperatívabak is, ami gondolatmenetünk további láncszemei szempontjából sem elhanyagolható. Metz nézetei megközelítően két hullámban váltak ismertté. Először kifejtette ún. nagyszintagmatikáját,³³ majd később ún. artikulációs rendszerét.³⁴ A nagyszintagmatika a metzi rendszerben az alapegység, az alapszegmentum tipológiája, az artikulációs rendszer pedig nem más, mint a film sajátos szerveződési (vagy tagolási) szintjének foglalata.

Először az artikulációs rendszert mutatjuk be, mert ez keretezi a nagyszintagmatikát.

Metz a filmben öt artikulációs (vagy kodifikációs) szintet különböztet meg. Mindenekelőtt azonban tisztázza, hogy az artikuláció fogalmát használhatjuk egy speciálisabb formában, amint a nyelvészek teszik, akik megkülönböztetik a nyelv legkisebb jelentés és szerveződési szintjét, a morfémákét, amely az első artikulációt alkotja, és a másodikat, a jelentés nélküli, de jelentést megkülönböztető funkciójú fonémákat. Efféle kettős tagolódás a filmben nincs (egyes részeiben azonban lehet, aminthogy van is, ti. ahol a beszélt nyelvet,

mint jelölő-anyagot használja), éppen ezért a film nem nyelv – a nyelvészet értelmében.

A fogalom általános értelmében artikulációról beszélhetünk minden olyan esetben, amikor a jelölő különböző szervezési szinteken van rendszerré integrálva, az egymással szembenálló értelemek segítségével.

Ilyen értelemben különböztet meg Metz öt szintet:

- Magát az észlelést (a térét, a vizuális és az auditív észlelést, a háttérnek megszerkesztett rendszerét), abban az értelemben, hogy az észlelés egy már elért és a kultúrák szerint változó érthetőségi rendszert alkot. A tér megértése pl. a kulturális fejlődéstől függ. Másrészt pl. a hangszalag megállítása a kép hirtelen „ellaposodását” idézi elő.

Ez a szint része a film teljes rendszerének, anélkül azonban, hogy része volna a tisztán filmnyelvnek.

- Az azonosulás szintjét (a film jelöltjei korrekt kezelésének készségét): ez a vizuális és az akusztikus tárgyak felsorolásának és megszerzésének szintje. Ahhoz, hogy megértsük a filmet, a megjelenő tárgyakat el kell helyezni a mindennapi élet társadalmi-kulturális rendszerének egészében. Vagyis egy film megértése feltételezi sok tárgy ismeretét.
- A tárgyak szimbolizmusát: egy adott társadalomban különböző szimbolizmusok, konnotációk együttese tapad a tárgyakhoz. A film „magába fogadva” a tárgyat, magáévá teszi a konnotációs együttest is. Ez persze megtalálható pl. a festészetben, a reklámban is.
- A narrációt (az elbeszélést): a legtöbb filmben van elbeszélés, amely egy civilizációhoz, kultúrához tartozó narratív alakzatok együttese. Egy gengszterfilm érthetetlen pl. olyan néger társadalomban, ahol ismeretlen a pénz. Ugyanígy máskor tudnunk kell, hogy mi a barátság, a házasságtörés, a csalás stb. Természetesen ez a szint is megtalálható a filmen kívül.
- A filmnyelvet, amely tisztán filmszerű (vagy filmi) és nem csak mozszerű (vagy filmezett), mint az előző négy szint. Itt a film saját módján csoportosítja az előző négy szint perceptív és narratív egy-

ségeit. Ez a filmművészeti szintaxis területe, a montázsfiguráké, a premier plan jelentéséé stb.

Metz nagyszintagmatikájában a 4. artikulációs szint egységeit vizsgálja; amelyeknek azonban van bizonyos kapcsolatuk az 5-kel is.³⁵

Ennek a szintnek egysége az önálló szegmentum, amelynek nyolc fő típusa alkotja a nagyszintagmatikát.

Metz definíciója szerint az *önálló szegmentum* a film (első fokú) része, nem pedig egy rész része; vagyis ha az önálló szegmentum pl. öt egymást követő beállításból áll, akkor ezek a rész (az önálló szegmentum) részei. Világosan kell azonban látnunk, hogy az önálló szegmentum önállósága nem függetlenséget jelent, mert mindegyik szegmentum csak a film egészéhez való vonatkozásában jelentéssé válik.

A beállítást Metz minimálisan szegmentumnak tekinti, de ez nem jelenti azt, hogy esetenként a minimális eggyüttal nem önálló is.

Ezek után nézzük az egyes típusokat:

1. *Önálló beállítás*: egyetlen beállításból áll szemben az összes többivel, amelyek több beállítás egységét jelentik. Ez az egyetlen beállítás más cselekvés-„epizódot” ábrázolhat.

Több alaptípust ölel föl: egyrészt az ún. *plánszekvenciát*, másrészt pedig az ún. *beiktatásokat*, amelyek a szintagmatikus interpoláció törvényétől kapják önállóságukat. Négy fajtájuk van: a *nem diegetikus* beillesztés, amely tisztán összehasonlító értékű, tehát a cselekvésen kívüli tárgyat ábrázol; a *szubjektív* beillesztés, amely a szereplőtől távolinak érzett dolgokat ábrázol, pl. emlékeket, álmokat, sejtelmeket stb.; a *diegetikus* beillesztés olyan „reális” kép, amely nem eredeti környezetében van, hanem egy idegenben beágyazva, pl. az üldözött képe az üldözők képsorába vágva; az *explikatív* beillesztés, amely ugyancsak ki van emelve eredeti környezetéből, de nem reális cselekménybe, hanem egy absztrakt, tisztán „intellektuális” térbe van állítva, pl. egy felnagyított névjegykártya vagy egy távirat egy nagyobb beállításon belül.

2. *Parallel szintagma*: az akronologikus szintagmák egyike, amelyekre jellemző, hogy a képek által ábrázolt tényeknek nincs meghatározott időbeli viszonyuk. Ebben két vagy több „motívum” találko-

zik össze a montázs segítségével. Azonban az alkotórészek nem konstituálnak semmilyen meghatározott viszonyt, bár igenis hordoznak bizonyos szimbolikus értéket, pl. képek a gazdagok életéből és a szegények életéből, vagy képek a tengerről és a gabonaföldekről stb.

3. *Zárójelező szintagma*: Metz szerint ezt a típust előtte még nem írták le; rövid jelenetek sorából áll, amelyeket nem kapcsolunk össze egymással meghatározott időbeli viszonyba, és a tényeknek ugyanazon kategóriájába tartoznak. Ezek együttesen hatnak, nem pedig külön-külön, mint például Godard *Egy férjes asszony* című filmjének bevezető képsorai, amelyek variációk és részbeni ismétlések segítségével a „modern szerelem” globális jelentését hordozzák.

Az egyes részeket gyakran optikai effektusokkal választják el egymástól. A parallel szintagma és a zárójelező között a fő különbség a részek összekapcsolásának rendjében van. A parallel képlete az ABABAB lehetne, míg a zárójelezőben ilyen rend nincs.

4. *Leíró szintagma*: a kronologikus szintagmák egyike: ezekben már meghatározott időbeli viszonyok vannak. A leíróban ez éppen az egyidejűséget jelenti. Az összes bemutatott motívum között egyidejűség van, pl. egy vidék leírásakor: először egy fa, aztán a fának egy részlete, majd a távolban egy domb stb. A leírás természetesen cselekvésekre is vonatkozhat, pl. egy vonuló juhnyájra. Metz megjegyzi, hogy ugyanazt a tárgyat le is lehet írni, meg el is lehet beszélni. A kettő között az előadás módjában, nem pedig az ábrázolt tárgyban van a különbség.

5. *Alternált szintagma*: az első narratív (elbeszélő) szintagma, vagyis a bemutatott tárgyak vagy események közötti viszony az egymás után következésé. Az alternált szintagma több különböző időbeli egymásutánt foglal magában. A montázs segítségével olyan váltakozásban mutatunk be két vagy több eseménysorozatot, hogy minden sorozaton belül megtartják az egymásután időbeli viszonyait, ellenben a váltakozva bemutatott sorozatok között egyidejűség van.

6. *Jelenet*: a lineáris narratív szintagmákban, amelyek egyike a jelenet, csupán egyetlen időbeli egymásután köti össze az akciókat.

Ha az időbeli egymásután folytonos, akkor ez erősen emlékeztet egy színházi vagy a mindennapi életből vett jelenethez, amely tehát egy „törés” nélküli térbeli és időbeli egyszert ábrázol.

7. *Epizodikus szekvencia*: a szekvenciák is lineáris narratív szintagmák, de időbeliségük nem folytonos, mint a jelenetben. Hiátusok vagy ellipszisek vannak bennük. Az epizodikus szekvenciában az időbeli szaggatottság szigorúan szervezett: benne nagyon rövid jelenetek sorakoznak egymás mellé, és ezeket többnyire optikai effektusok választják el egymástól, mint például O. Welles *Aranypolgár*ában az a részlet, amely a hős és az első felesége közti lelki kapcsolatok fokozódó romlását mutatja be; az étkezések rövid kronologikus jelzéseinek sorozata, amelyek egyre fagyosabb légkörben zajlanak le.

8. *Egyszerű szekvencia*: benne nincs az időbeli szaggatottság megszerelve. Az epizodikusban minden bemutatott részlet szimbolikusan tartalmaz egy egész fejlődési szakaszt. Itt az elbeszélés minden egysége csupán bemutat egyet az át nem ugrott cselekvésmozzanatok közül. Ebből következik, hogy az epizodikus mindenképpen többet jelenít meg, mint amit bemutat. Az egyszerű szekvenciában azonban minden kép pontosan azt jeleníti meg, amit bemutat.

Metz megjegyzi, hogy eredetileg minden több beállításból álló egységes egyszert szekvenciának neveztek. Ebben a tipológiában azonban szűkebb értelemben használja ezt a fogalmat.

(Folytatjuk)

Jegyzetek:

1. A filmszemiotika helyét a filmelmélet különböző irányzatai között egy másik tanulmányomban igyekeztem vázolni: Horányi 1971a 1–5 pp.
2. Bíró 1964. 11p.
3. Bochenska 1966. 285 pp.
4. Papp 1965. 165. p; Metz 1968a 111 pp.
5. Nemeskürty 1961. 309 p.
6. Worth 1969. 296 p.; Szekfű 1970, 1970a, b.
7. Szekfű 1971b jelzi ennek a lehetőségét.
8. A probléma logikai, filozófiai és részben történeti elemzéséhez vö. Schaff 1960. 93 pp.

9. Gerbner 1967. 430 p. – vö. még Miller 1954. II:701 p., Williams 1966 17 p., Schramm 1966. 80 p., Reimann 1968, Szecsők 1969. Blummer 1969 – A kommunikáció és az interakció különbségéről pl. Janousek 1968 39 pp.
10. Jakobson 1969. 211 pp., – Érdekes szempontokkal egészítette ki ezt Sebeok (1964. 289 pp.). A modell egyébként Bühler (1934. 28 pp.) organon modelljére támaszkodik, és felhasználja az információelmélet eredményeit. A film és a tv viszonyaira Gritti (1966) adaptálta. Végül pedig Petőfi (1966. 34 pp.) a feladói (alkotói) és a címzetti (befogadói) folyamatok modellezésével járult hozzá a modell kiteljesítéséhez. Ezt itt nem mutatjuk be, mert problémánk szempontjából kevésbé jelentős, csupán az eredeti jakobsoni megfogalmazásra hagyatkozunk.
11. Jakobson 1969. 216 p.
12. vö. pl. Janousek 1968. 47 p.
13. vö. pl. Szépe 1969. 150 p.
14. vö. pl. Pataki 1969. 269 pp., Schramm 1960. 113 pp.
15. vö. a tömegkommunikáció Katz-féle „két lépcsős” elméletet (1957), amelynek ma már igen jelentős irodalma van.
16. vö. pl. Pléh 1970.
17. Hankiss 1969. 87 pp.
18. Ogden 1923. 46 pp.
19. Morris 1938. 81. p.
20. Érdemes röviden a jelölő-jelentés-jelölt által alkotott jelszituáció egynehány (részben terminológiai) problémájára irányítanunk a figyelmet. Ogden és Richards (akik már pontosan tudták, hogy a jel egyszerre létezik egy szűkebb jelszituációban és egy tágabban – ők ezt is jelszituációnak nevezték, mi pedig kommunikációs) a jelölőt *szimbólumnak*, a jelöltet *referensnek*, a jelentést pedig *referenciának* nevezték.
Valójában a problematika gyökerei a sztoikusoknál keresendők. Ők már világosan látták, hogy a jelben meg kell különböztetni a jelölőt a jelentéstől, ami egyfelől különbözik a jelölttől, de különbözik a pszichikai eszmétől is, és véleményük szerint eszmei létű ideális tárgy, vö. Borgeaud 1942. 28 pp. – Korábban kifejtett alapállásunk következtében az utóbbi megkülönböztetéssel nem értünk egyet. A jelentés nem ideális tárgy, hanem a jelölő és a jelölt mentális képe közötti reláció. Viszont nem is pszichés természetű, legfeljebb van ilyen aspektusa is. (A *mentális* jelző értelmezésünkben átfogóbb a *pszichés*nél.)
Ennyiben a Saussure-féle terminológiával sem értünk egyet, amely szerint a jelölő (bár a *signifiant*nak pontosabb fordítása a *jelentő*) és a jelentés (a *signifié* vagyis a *jelentett*) is pszichikai realitások volnának (Saussure 1967. 91 pp.). További problémát jelent, hogy nem különbözteti meg elég határozottan a jelentést és a jelöltet. A *signifié*, ha kimondatlanul is, de mindkettőt magába foglalja; vagyis nem válik el a jel jelölő és jelentő funkciója. Ez azonban szinte minden nyelvszemiotikai vizsgálódásnak közös jellemzője Saussure óta, pl. Hjelmslevnél (1961. 36 pp.) a jelölő lényegileg a kifejezés síkkal esik egybe, a jelentés a tartalmival. A reális tárgy értelmében vett jelölttel nem foglalkozik. Problémakezelésére még visszatérünk. A jelszituáció elemeinek részletesebb bemutatását a film speciális viszonyai között I. Horányi 1971a 6 pp.

21. Saussure 1967. 25 pp. és 125 p.
22. Hjelmslev 1961. 5 pp.
23. Chomsky 1965.
24. Szóhasználatunknak elsősorban taktikai okai vannak: a saussure-i terminológiának jelentős nyelvészeti felhangjai vannak, ezért kerüljük; a hjelmslevi system/process viszont túlzottan elvontnak tűnik fel: nem minden system kommunikatív, még a kommunikációs rendszerekben belül sem. Ugyanez érvényes a processra is. Chomsky kategóriáinak használatát pedig e pillanatban nem látjuk még elérkezettnek: a kompetencia egy működő „automata” modellje, a kód ennek „csupán” strukturális (ún. osztályozó jellegű) leírása; ebben a dolgozatban viszont nem célunk meghaladni ezt.
25. Barthes 1961, 1964a
26. Metz 1964. 76 p., majd megismételte 1968 b 93 pp. és 126 pp. illetőleg különösebb megjegyzések nélkül átvette Wollen (1969, 124 p.). Az érdekesség kedvéért megjegyzem, hogy Wollen könyvének 3. fejezetét, amely a filmszemiotológiával foglalkozik és tartalmazza a jelen problémára való utalást is, korábban valódi nevén és más címmel közölte: Russel 1968.
27. Verón 1970. 63 p.
28. De el kell tekintenünk még a revolver szóhoz (fogalomhoz) tapadó másodlagos (kulturális) jelentésektől, a konnotációktól is. Ezzel a kérdéssel egyébként Szekfü A. dolgozata foglalkozik kötetünkben. – E pillanatban annak sincs jelentősége, hogy valójában „Itt van *ez a* revolver.” – típusú mondat felel meg a revolver képének. Ez kardinális kérdés egyébként a filmszemiotikának, a jelek jelentésének *konkrét* (nem pedig elvont) jellege, de nem tartozik a kód/szemiózis problematikához.
29. A probléma elemzéséhez egyébként Martinet-től (1960. 116 p.) veszi a fogalmi apparátust.
30. Hjelmslev 1961. 305 pp., magyar nyelvű bemutatásához vö. Petőfi 1968. 99 p. és Apreszján 1966. 64 pp. – A film számára való felfedezéséhez pedig Metz 1968a.
31. Ez utóbbi megjegyzés már nem hjelmslevi, mert ő *jelen* nem az általunk bevezetett jelszituációban megjelenő képződményt értette, hanem a jelölő-jelentés párokat. (Ez egyébként általánosan jellemző minden nyelvészeti indíttatású ún. transzlingvisztikai szemiotikára.)
32. Metz 1969a 22 p.
33. Legelőször 1966-ban, majd 1967-ben átdolgozva, 1968b-ben könyv alakban, illetőleg 1968c-ben németül, 1970-ben változtatás nélkül újra közölte.
34. Metz 1968b, 1969a, b, 1970.
35. Nem tudjuk pontosan, hogy a 4. és az 5. artikulációs szint miért így különül el, s miért éppen ebben a sorrendben. (Az egész sor alapján ugyanis az egymásután következők laza hierarchiát is magukba foglalnak.) Nagy szintagmatikája ugyanis, ami specifikus, az 5-höz volna tartozó, de mert narratív tényezőket katalogizál, a 4-hez tartozik. – Beosztása nézetünk szerint nem téves, csupán pontatlan, mert a narrativitás nem úgy „artikulációs” szint, mint a filmnyelvé: a narrativitás mint a filmet is átfogó jelenség a filmnyelv szintjét is felhasználja, de nem csak ezt.

A filmmúzeum és filmarchívum úttörői*

A filmmúzeum és filmarchívum terve évtizedeken keresztül különbözőképpen felbukkant. Pótolhatatlan kár, hogy már évekkel ezelőtt nem valósították meg, így veszendőbe mentek azok a történelmi jelentőségű filmek, amelyek felbecsülhetetlen értékei lettek volna a filmmúzeumnak és filmarchívumnak. Pedig a filmmúzeumnak voltak lelkes propagálói, akik már 3 évtizeddel előbb foglalkoztak az ügygel, és memorandumot adtak be a főváros tanácsának a filmmúzeum létesítése érdekében. Magyar Miklós és Kármán Béla mérnök voltak azok, akik már korán felismerték, hogy milyen kultúrhisztóriai tényező lenne a filmmúzeum. Kármán Béla nemcsak beadványt szerkesztett, hanem 1917-ben megszerezte Károly király koronázási filmjének egyik példányát is és azt a létesítendő filmmúzeum számára beszorgáltatta a fővárosnak. Több ízben felvetődött az a kérdés is, mi lett azokkal a háborús felvételekkel, amelyeket a háború kitörésétől kezdve forgattak, és amelyek példányai a bécsi Kriegsmuseumba kerültek? És mi lett a többi régi filmmel?

Milyen érdekes lenne, ha megvolna az a felvétel, amely Ferenc Józsefet ábrázolja, amint a millennium évében meglátogatja a kiállítást. Ezt a felvételt Sziklai Zsigmond maga konstruálta gépével készítette 1896-ban.

És ma milyen értéket képviselnének Zsitkovszky Béla első mozgóképei, amelyeket úgy vett fel, hogy egy galamb lábára madzagot kötött és ezzel elsütötte a kamerák sorát...

Vajon hol lehetnek a *Tánc* című film egyes felvételei, amelyek az első komoly lépései a magyar filmgyártásnak...

* A magyar film története 1912–1918. Kézirat, 1954.

Volt Hegedűs-filmünk, Varsányi-filmünk, Blaha Lujzáról és Jászai Mariról is készült felvétel. Hová kerültek ezek, a Janovics-filmek és mások?

* * *

A filmmúzeumnak és a filmarchívumnak több évtizede előharcosa Magyar Miklós, volt törvényhatósági tag. Három évtized során számos indítvánnyal és újságcikkkel szállt síkra a filmmúzeum szép eszméjéért, de eredménytelenül: a viszonyok és főleg a három évtized emberei alkalmatlanoknak bizonyultak az eszme megvalósítására. Magyar Miklósnak ez a cikke a *Mozihét* című filmlap 1916. február 27-iki számában jelent meg:

Filmmúzeumot Budapestnek

A mozinak mint kultúrtényezőnek ma már nem kell hozsannát zengedeznünk, mindenki tisztában van azzal, hogy a film – amely rövid évek alatt úgyszólván meghódította a világot – milyen kultúrmissziót teljesít, és milyen jelentős tényező művelődési szempontból. A film az életet vetíti elénk és eleveníti meg úgy, ahogyan lüktet és mozog. A film jobban, tökéletesebben, és ami a legfőbb, hűebben adja vissza a megtörtént akciót, mint a betűk és éppen ezért egy-egy jelentős eseményről történt filmfelvételnek a jövőendő szempontjából van nagy jelentősége.

Ezen az alapon épülhetett fel a filmmúzeum eszméje, amely Németországban, Angliában és Franciaországban már megvan, nálunk azonban sajnos még máig sincsen megvalósítva. Pedig ez nagy hiba. Ott az összes filmek, amelyek közérdekű és főként történelmi vonatkozású eseményekről készülnek, össze vannak gyűjtve egy múzeumban, úgy, hogy mindenkor megtalálható az a film, amelyre szükség van. A párizsi filmmúzeum például sok millió frank értéket képvisel.

Egy ily filmmúzeumnak három szempontból van jelentősége: pedagógiai, történelmi és városi szempontból. Pedagógiai szempontból a film nagy horderejű, hiszen az amerikai iskolákban különösen a természetrajzot, szemléltető filmekről tanítják. Képzelnék el példá-

ul, hogy mily érték volna, ha meglenne *Kossuth Lajos temetése*, vagy a *millenniumi* felvonulás, és ezeket a történelmi eseményeket bármikor filmen láthatnánk úgy, ahogyan lezajlottak, korhűen, a valóságnak megfelelően. Históriai szempontból is nagyfontosságú, hiszen a jövő történetírása nemcsak az írásokra fog támaszkodni, mint kútfőkre, hanem a mozi-filmekre is, amelyeknél szemléltetőbben semmi sem tud visszaadni egy akciót. Ki fog tűnni a nagy különbség a puszta leírás és a film között. Ez a különbség a valóság javára fog esni. Bizonyos előfordulható történelmi hazugságokat a film ki fog küszöbölni, lehetetlenné fog tenni. Városi szempontból az idegenforgalmat emelné, ahelyett, hogy drága pénzen hirdetőnk országunk szépségeit külföldi lapokban, a tájakat filmre kellene venni, s e filmfelvételeket cserepéldányok alakjában külföldre juttatni. Berlinben az első filmfelvétel óta minden közérdekű eseményről készült filmet a városi filmmúzeumban helyeztek el. Ott már régen felfedezték és értékelték, hogy a filmnek mily szerepe és fontossága van.

Én már három év előtt indítványt nyújtottam be Budapest székesfőváros közgyűlésének egy ily filmmúzeum felállítása, illetve létesítése irányában. A közgyűlés el is fogadta az indítványt és a tanács a terv kidolgozása végett kiadta a szociálpolitikai ügyosztálynak. A mai napig azonban semmi sem történt, az indítvány sajnos nem öltött testet. A háború igazán nem lehet kifogás, hiszen most volna igazán alkalom dicső nemzeti küzdelmünk és hőroszi csatározásaink annyi lelkesítő mozzanatát rögzíteni, hogy utódaink is megérezhessék e nagy történelmi idők szelét. Most lehetne csak igazán gazdagítani ezt a múzeumot, amelynek egyetlen kultúrvárosból sem szabad hiányozni. A főváros legközelebbi közgyűlésén különben újra szóba hozom a filmmúzeum kérdését és remélem, hogy nem hiába.

Magyar Miklós hiába harcolt, küzdött, írt és szónokolt, a kor emberei nem értették meg. A filmarchívum csak 1949. december 12-én jutott el a megvalósulás stádiumába... persze már alaposan megkopasztott és megtépázott hírannyaggal.

A magyar filmmúzeum és filmarchívum története 1912–1918 között

Magyar Miklós székesfővárosi bizottsági tag 1913-ban indítványt nyújtott be Budapest főváros közgyűlésének, filmmúzeum létesítésére, amelyet a külföldi államok majdnem minden fővárosában felállítottak. A közgyűlés az indítványt elfogadta, de az nem valósult meg.

Kármán Béla 1914-ben ugyancsak javasolta, hogy a főváros a háborús eseményekkel kapcsolatos filmfelvételeket szerezzék be, mert ezek nemcsak az akkori idők, de a későbbi nemzedékek számára is kultúrtörténeti jelentőségűek. Javasolta továbbá, hogy Budapest szépségeiről és látványosságairól, világhírű fürdőiről, különböző üzemeiről, a főváros építészeti érdekességeiről (Tabán, amit azóta lebontottak, Halászbástya) készítsenek filmfelvételt, és ha a Tabánt lebontása előtt megörökítették volna, az történeti és kulturális szempontból szintén nagyon értékes emlék lenne.

Kármán Béla 1500 méter hosszúságú filmet szerzett be díjtalanul a létesítendő filmmúzeum számára, amelyek egy része Budapest lelkeseződését örökítette meg az 1914-es világtörténeti nevezetességű napokban, de beszerzett olyan filmeket is, amelyek már kultúrtörténeti jelentőségüknél fogva is érdemesek voltak arra, hogy mint dokumentumok muzeális megőrzéssel a késő nemzedék előtt bemutatathatók legyenek. Azonkívül IV. Károly király koronázásáról készült filmfelvételek egy példányát is megszerezte a létesítendő filmmúzeum számára.

A fővárosi tanács köszönettel vette tudomásul Kármán Béla felajánlását és értesítette arról, hogy a filmeket a székesfővárosi múzeumban helyezze el. A filmeket Dr. Csánky Dénes, a fővárosi múzeum akkori igazgató-helyettese és Schindelmann Ferenc főv. tisztviselő vették át. További sorsuk ismeretlen.

Budapest székesfőváros törvényhatósága bizottságának 1913. július 6-án tartott rendkívüli közgyűlése előterjesztette Magyar Miklós bizottsági tag indítványát a filmmúzeum létesítése tárgyában, amelyet a külföldi államok majdnem minden fővárosában már létesítet-

tek és amelynek elmulasztását soha sem lehet pótolni, mert a legjobb és legőszintébb anyaga az ország és Budapest történetének megírásához, tekintettel arra, hogy a film a meghamisíthatatlan valóságot adja vissza.

A székesfővárosi tanács előterjesztését az 1914. július 9-iki közgyűlés tárgyalta és elfogadta.

Kármán Béla fővárosi mérnök, a Mozgófénykép Híradó segédszerkesztője és a Budapesten megrendezésre kerülő kinematográf-kiállítás műszaki titkára szintén foglalkozott ezzel a kérdéssel és 1914. szeptember 19-én 114.423/1914.-XIV. t. sz. alatt Budapesten felvett mozgófényképeknek muzeális megőrzése tárgyában beadvánnyal fordult Dr. Bárczy István polgármesterhez, hogy a háborús eseményekkel kapcsolatos filmfelvételeket a főváros szerezzé be, mert ezek nemcsak az akkori idők, de a későbbi nemzedékek számára is kultúrtörténeti jelentőségűek. Javasolta továbbá, hogy Budapest szépségeiről és látványosságairól, világhírű fürdőiről, különböző üzemeiről, a főváros építészeti érdekességeiről (Tabán, Halászbástya) készítsenek filmfelvételeket.

Kármán Béla a Gaumont-cégtől 1915-ben 1500 méter hosszúságú filmet díjtalanul szerzett be a létesítendő fővárosi filmmúzeum számára. Ezeknek a filmeknek egy részét a Mozgóképek Otthonban mutatták be, amikor is megjelentek Dr. Wildner Ödön székesfővárosi tanácsnok, a szociálpolitikai és közművelődési ügyosztály vezetője, Dr. Csánky Dénes, a fővárosi múzeum igazgató-helyettese, Schindelmann Ferenc főv. tisztviselő.

A tanács ezeket a filmeket a Fővárosi Múzeumban helyezte el. A székesfővárosi tanács 44278/1916.VII. sz. határozatában köszönettel vette tudomásul Kármán Béla felajánlását és értesítette arról, hogy a filmeket a székesfővárosi múzeumban helyezi el.

* * *

Nézzük mármost, hogy milyen történelmi és kulturális jelentőségű filmeket sikerült a jövő számára eltenni, mert ha már a filmek elpusztultak vagy eltűntek, lássuk legalább, hogy mit kapott volna a

filmarchívum, ha azokat a filmeket az utókor számára meg lehetett volna menteni.

Ezeknek a filmeknek a listája a következő:

1. Nillerand francia hadügyminiszter szemléje a hadgyakorlaton
2. Páris. Újesztendő. Poincaré elnök látogatása a képviselőház elnökénél
3. Páris. XIII. Alfonz spanyol király érkezése
4. Hadiszemle Von der Goltz tábornok előtt
5. XIII. Alfonz-cirkáló vízrebocsajtása az infánsnő és anyakirálynő jelenlétében
6. Mária Terézia infánsnő a spanyol király nővérének temetése
7. Bécs processio a Belvárosban
8. Szt. Pétervár Milanovics orosz herceg szobrának leleplezése
9. München a bajor király trónralépte
11. Szaloniki a város bevételének évfordulója
12. A balkáni háború
13. A mecklenburgi nagyherceg és nagyhercegnő megtekintik a lóversenyt (Dobern)
14. Tornaünnepély Károly Ferenc trónörökös jelenlétében
15. Berlin. A királyi palotában Viktória Lujza hercegnő lakodalmát ünneplik
16. Athén. Istentisztelet I. György király és Constantin trónörökös jelenlétében
17. Kútünnepély Izabella jelenlétében (Marienbad)
18. Bécs. Dr. Coch György szobrának leleplezése
19. Bécs. Salvator Lipót herceg a bécsi mozikiállításán
20. I. Albert és a királyi család egy középkori lovagjáték felújításánál
21. Berlin. Háború elleni naggyűlés
22. Zeppelin III. áldozatainak temetése az uralkodóház jelenlétében
23. Bécs. Ferenc József császár fogadja a pályaudvaron Vilmos német császárt (...)
95. Az angol királyi pár a connaughti herceg lakodalmán

96. Berlin. A német császár a hadastyánok ünnepén
97. Bukarest. A királyi pár a Tedeumon
98. Kelheim. A császár és hercegek az 1813. ünnep évfordulóján
99. A német császár egy gyógyintézet felavatásán
100. Bécs. Az Erzsébet-templom felavatása Ferencz József császár jelenlétében
101. Stuttgart. Az Olga-ezred felavatása Vilmos császár jelenlétében
102. Constantin király látogatása a hajóraj ünnepélyén
103. A spanyol uralkodó pár utazása
104. A német trónörökös-pár egy hajó felszentelésén
105. Virágkorzó Ágost szász király jelenlétében
106. Berlin. A görög király érkezése (Diadalkapu)
107. Vilmos Ágost porosz herceg a Városháza felszentelésén
108. München. Ludwig bajor herceg egyházi körmeneten
109. Az angol király víztartó felavatásán
110. A lipcsei csata évfordulója
112. Az osztrák udvar (Ferenc József)
113. A trónörökös és trónörökösne érkezése
114. Orosz tengerészeti gyakorlatok
115. Madrid. A király az ünnepi körmeneten
116. Az angol király szemléje a helyőrség felett
117. Templomszentelés Vilmos császár jelenlétében
118. Battenberg Lajos herceg iskolahajó felszentelésén
119. A trafalgari csata emlékünnepe
120. Berlin. A dán király és királynő érkezése.
122. Az angol király a katonai iskolában
123. Lajos bajor herceg ünnepélyes bevonulása Berlinbe

Ezek a filmek voltak a legelső magyar filmarchívum alapjai. A gyűjteményből – sajnos – egy kocka sem maradt meg, négy évtized viharában mind megsemmisült, a selejtfilmeket feldolgozó üzemekbe került. Magyarország és Budapest vezető emberei négy évtizeden keresztül nem értették meg, hogy mit jelent az, ha a kulturális és törté-

nelmi jelentőségű játékfilmek és rövidfilmek archívum helyett az olvasztókemencébe kerülnek.

* * *

Az első film a filmről

A filmmúzeummal kapcsolatban meg kell emlékezni arról a filmkülönlegességről, amelyet az Uránia Színház 1913. április 9-én mutatott be *A mozi* címen. Ez volt az első magyar film a filmről és csak sajnálhatjuk, hogy nem maradt meg az utókor számára.

Egyébként tulajdonképpen az Uránia volt az első intézmény, amely megismertette a magyar közönséggel a filmet. Itt gondolok nem csak *A lánc* című filmre, de azokra a népszerű tudományos előadásokra is, amelyeket filmmel és vetített képpel kombinálva adtak elő. *A mozi* című filmet Hevesi Sándor, az Opera akkori főrendezője és Vajda Ernő író állították össze. Ebben a filmben mese keretében ismertették a mozgófényképezés történetét. A háromrészes film első fejezete a mozgófény-korszak előtti időket ismertette és visszanyúlt egészen a keleti népek árnyékjátékaihoz. Ugyancsak az első rész ismertette Edison, R. W. Paul és a két Lumière-testvér munkásságát és a film feltalálása körüli tevékenységüket. A film második része az akkori filmgyártás műhelyitkait ismerteti, ami abban az időben tényleg nagyon érdekes téma volt, hiszen a film, ez az új találmány nagyon vonzotta a közönséget. A harmadik rész „A mozi ma és holnap” alcímmel a mozgókép kulturális jelentőségét vázolta.

A tízes esztendőök alaposan megelőzték a mai kort, amikor nem jut sem idő, sem pénz ahhoz, hogy filmtörténetet összefoglaló filmet összeállítsanak és a filmet érdeklődő tömegeknek az egyes szervezetekben, üzemekben vagy előadásokon bemutathassuk ●

Filmgyártás és -kölcsonzés Magyarországon 1896–1919 között

(Folytatás)

Kinoriport

Alapítói Fodor Aladár (1878–1918) és Fröhlich János (1873–1926) újságírók, valamint Vajda László szabadkai vállalkozó. Az alapítás pontos dátuma 1914. július 16. (cégbejegyzés: 105.267). Fodor és Fröhlich a Projectograph Rt.-nél dolgoztak, s onnan önállósították magukat. Megszerezték a Hunnia Biográfnek a Sziget utca és Pannónia utca sarkán épült műtermét. Irodájukat az V. Mérleg utca 2. szám alatt rendezték be, és fokozatosan kiterjesztették tevékenységüket. Először főként aktuális eseményeket, híradóanyagokat forgattak, majd rövid bohózatokat, időszerű történeteket. Bemutatkozó munkájuk, a *300 éves ember* egyes érzékkel az arisztokrácia iránti érdeklődést használta ki (a film a magyar aviatika javára készült műkedvelő arisztokrata szereplőkkel!). A Kinoriport fő erénye a két alapító jó szimata, riporteri vénája volt. Az első világháború kezdeti korszakában kihasználták a háborús láz első hullámát, és haditudósításaik valóban az első vonalban készültek. Éltek a korabeli technika adta lehetőségekkel, az eseményeket frissiben tolmácsolták. Játékfilmes tevékenységük akkor került előtérbe, amikor Illés Jenő (1877–1951) visszatért Magyarországra. Bekapcsolódása a gyártásba azt jelentette, hogy szakképzett, rutinos alkotó irányítja a felvételi munkát. Hét filmet forgatott, míg négyet az 1916-ban odaszereződött nyugtalan természetű Kertész Mihály, és három Csehov novellát az ugyancsak újságíró Nádas Sándor. A Kinoriport saját laboratóriuma napi 5000 métert tudott kopírozni s ugyanannyi métert felirattal ellátni. Főoperátőre a vállalatnak az ugyancsak a Projec-

tographtól kilépett Bécsi József (1884–1946) volt, műszaki vezető: Wastl Béla. A *Mozgófénykép Híradó* szerint az első 16 héten mintegy 16 ezer méter anyagot dolgoztak fel. Kertész Mihály (1888–1962) rendező-dramaturg volt, Illés Jenő pedig főrendezői címmel működött. Szerencsés üzletmenetüket jelzi, hogy 1915 októberében Bécsben megvásárolták a Wiener Burgfilm Fabrik egész gyári berendezését. 1916-ban filmkölcsonzó osztályt állítottak fel. Ennek élére kereskedelmi igazgatónak meghívták Gál Ernőt, a Projectograph Rt. főkönyvelőjét. Az első elképzelések szerint, miként azt a *Mozihét* hasábjain közölték, csak hazai és saját műteremben készült filmet kölcsönöztek, utóbb úgy módosították ezt, hogy attrakció számba menő külföldi filmeket is forgalomba hoztak. A *Mozihét* 1916/11. száma közleményben jelentette be, hogy Fröhlich János kilépett a cégtől, az azonban a munka szempontjából nem jelent változást. (Aláírás: Vajda és Fodor). Fénykorában a cég bérmunkát is vállalt, elsősorban Janovics Jenő dr. Proja filmje számára, s kapcsolatot létesített olyan terjesztőkkel, mint a Korona és a Schwarzenberg, valamint koprodukciós segítséget nyújtott a tőkeerős, de még gyakorlatlan Star filmnek. A Kinoriport 1916 novemberében változott át Fodor és Vajda cégre, míg 1918. május 25-én felszámolásra nem került. (Névtel 1933-ig fennállt!) Üzleti szimatukra egyébként jellemző, hogy Lenkeffy Ica-sorozatot akartak indítani, kihasználva a színész nő személyiségében, népszerűségében rejlő tőkét. Híradójuk eleven, friss és izgalmas volt, megörökítették a nagy port felvert bűnügyi szenzációkat is. Játékfilmjeiket inkább pesti hangulatukért lehetett dicsérni s olyan irodalmi igényű munkákért, mint a Nádas Sándor rendezte Csehov novellák (*A bosszú, Egy ismerős, Botrányos műremek*). Bizonyos fokú igényességüket jelzi, hogy filmjeik elkészítésénél nem egy esetben külföldi külső felvételekre is sor került.

A Kinoriport filmjei:

- | | | |
|------|---|-------------|
| 1913 | Kinoriport 1. számú Híradó | |
| 1914 | Mágnás Elza temetése
A debreceni merénylet | (200 méter) |

	<i>A nagyhöllányi őrült vérengző</i>		rendező: Fröhlich János
	<i>A szarajevói fekete napokról</i>	(160 méter)	
	<i>Az oroszok kiűzése a Kárpátokból</i>	(200 méter)	
	<i>Kossuth Ferenc temetése</i>		
1915	<i>Przemysl visszafoglalása</i>	(400 méter)	
	<i>A könyörgő körmenet</i>		
	<i>Csonka és béna katonák között</i>	(900 méter)	rendező: Illés Jenő
	<i>Egy hétig a trónörökös pár</i>		
	<i>(Károly és Zita) kíséretében</i>	(kb. 1000 m)	rendező: Fröhlich János, Illés Jenő
	<i>Gorlicétől Lembergig</i>	(kb. 100 m)	
	<i>Harcserű mutatványok</i>		
	<i>és mérkőzések Budapesten</i>		rendező: Fodor Aladár, Fröhlich János
	<i>Hőseink diadalútja Galiciában</i>		rendező: Fröhlich János, Fodor Aladár, Illés Jenő
	<i>Huszárok a „Vörös ördögök”-nél</i>		
1916	<i>Ófelsége IV. Károly király és Zita királyné koronázása</i>		(Koronázási Híradó 1–2. rész) az Uher filmmel közösen
	<i>Magyarország a Világháborúban</i>	(900 méter)	rendező: Fröhlich János
	<i>A harctéri gyorssegélyszervezet elutazása</i>		rendező: Fodor Aladár
	<i>A harctéri kiállítás megnyitása</i>		rendező: Fodor Aladár, Fröhlich János
	<i>Az oláh dúlta Erdély</i>	(506 méter)	művészeti vezető: Janovics Jenő (a felvételeket készítették)

A vállalat felbomlásához hozzájárult az a tény, hogy az Uher filmmel közösen megnyerték a koronázási szertartás megörökítésére kiírt versenypályázatot. Az ezzel kapcsolatos pénzügyi manőverek, valamint a gyár és az Uher cég ellen meghirdetett bojkott gazdasági csődhöz vezetett. Felszerelésüket átvette az 1917-ben alakult Phönix, és Fodor Aladárt megtartotta technikai üzemfőnöknek.

Játékfilmek

1914	<i>A háromszázéves ember</i>		rendező: Fodor Aladár
	<i>Szerbia hadat üzen</i>		rendező: Fodor Aladár
	<i>Pufi cipőt vesz</i>		rendező: Tábori Kornél
	<i>Pufi az aszfaltbetyár</i>		
	<i>Pufi a huszár</i>	(600 méter)	
	<i>A suszterherceg</i>		rendező: Ernst Marischka

	<i>Hogyan lett ünnepelt hős egy jámbor pesti férjből?</i>		rendező: Fodor Aladár
1915	<i>Romlott emberek között A grófnő betörői Házasság a Lipótvárosban Mona Vanna A világ csak hangulat Az újszülött apa Jobb erkölcsöket</i>		rendező: Illés Jenő rendező: Illés Jenő rendező: Illés Jenő rendező: Illés Jenő rendező: Illés Jenő rendező: Illés Jenő
	<i>Maki, a szoknyavadász</i>	(350 méter)	
	<i>Fogat fogért</i>	(350 méter)	
1916	<i>A bosszú Egy ismerős Botrányos műredek A Makkhetes Az ezüst kecske A farkas A könnyelmű asszony</i>	(500 méter) (300 méter) (500 méter)	rendező: Nádas Sándor rendező: Nádas Sándor rendező: Nádas Sándor rendező: Kertész Mihály rendező: Kertész Mihály rendező: Deésy Alfréd
	<i>A Star céggel közös produkciók:</i>		
	<i>János vitéz</i>		rendező: Illés Jenő
	<i>A karthauzi</i>		rendező: Kertész Mihály
	<i>Raszkolnyikov</i>		rendező: Deésy Alfréd

Korona filmgyár

A magyar filmipar egyik úttörője volt Neumann József (1858–?) artista. Ungerleider Mórral ketten a Velence kávéházban mozi rendeztek be, majd megalapították (ugyancsak együtt) a Projectograph Rt-t. Saját szavai szerint Neumann József hozta Budapestre az első nagyobb szabású mozigépet, amelynek kezelésére Bécsi József operatőrt megtanította. Ő kezdeményezte az Apolló Mozi létesítését (a Corvin áruház helyén). Az őshíradások egyikének tekinthető, hiszen a század első évtizedében számtalan eseményről forgatott aktuális felvételeket. Amikor 1914-ben kilépett a Projectograph Rt.-től, 1914. november 14-én megalapította a Koronát. Itt is előszeretettel használta korábban szerzett címét (József főherceg Ő. cs. és kir. fensége kamarai szállíttója). A vállalkozás, amely 1917. május 1-től az Erzsébet körút 4. szám alatt működött, főként kölcsönzéssel foglalkozott. A háború első két esztendejében azonban forgatott lelkesítő

tartalmú szkeccseket, két játékfilmet, közöttük a sajátos politikai szatírárt, az *Ágyú és harangot*, valamint a Korona biztosította Korda Sándor számára az első önálló rendezés lehetőségét. (Igaz ugyan, hogy a plakáton Neumann József neve volt *A tiszta kardbojt* rendezőjeként feltüntetve, de egybehangzó megállapítások szerint az alkotó Korda!) A cég saját műteremmel nem rendelkezett. (Nemeskürthy István feltételezi, hogy a Pedagógiai Filmgyár műtermében dolgoztak.) A cég 1918. november 20-án szűnt meg. A *Mozivilág* 1918. szeptember 15-i száma jelentette be biztos forrásokra hivatkozva, hogy a Korona Rt.-vé alakul át a közeljövőben, s alaptőkéje 200 ezer korona lesz. A vállalat vezetését Roboz Aladár (1895–?) színikaztgató (Roboz Imre öccse, a Teréz körúti Színház későbbi tulajdonosa) vette át. A *Mozivilág* hozzátette, hogy a veterán Neumann József kiválik a cégből. Roboz egyébként előbb a Projectograph laboratóriumának vezetője, majd a kölcsönosztály főnöke lett. A részvénytársaság főrészvényese és igazgatója, Egőd Andor hosszabb időt töltött az Egyesült Államokban. A cég 1920-ban ismét megkezdte a filmgyártást és Márkus Lászlót szerződtette rendezőül, a forgatókönyveket Vajda László készítette, női főszereplőnek pedig Lenkeffy Icát választották. 1919-ben (*Mozgófénykép Híradó* 1919/9. szám) az alaptőkét fél millió koronára emelték.

A Korona filmjei

- 1915 *Az Augusztai kórházvonal átadása.*
Augusztai főhercegnő látogatása a Ludoviceum hadikórházban.
Ő cs. és kir. fensége József főherceg 25 éves katonai jubileumának
díszünnepélye a harctéren (400 méter)
Ő cs. és kir. fensége József főherceg érte rajongó katonái között
a lövészárokokban. (220 méter)
- 1916 *Az új királyi pár legutolsó tartózkodása Budapesten 1–2. rész*

Játékfilmek

- | | | | |
|------|---------------------------|--------------|-----------------------|
| 1914 | <i>A népfölkelő</i> | (szkeccs) | rendező: Pintér Imre |
| | <i>Fekete kereszt</i> | (szkeccs) | |
| 1915 | <i>Ágyú és harang</i> | | rendező: Pintér Imre |
| | <i>A tisztli kardbojt</i> | (1150 méter) | rendező: Korda Sándor |

Kruppka filmgyár

Alapítója Kruppka András (1878–1950) filmtechnikus, Nagyváradon született. A Vígszínház iskoláját végezte el. Tanulmányai után 1904-ben lett színész, de Kovács Andor művésznéven. Pályáját Szabadkán kezdte, aztán Miskolcon, majd Halmay Imre társulatánál működött. 1908-ban szerződött Pestre a Bonbonnière kabaréba. Utóbb a Király és a Magyar Színház tagja volt. Az Apolló szkeccseiben kezdett filmezni (*Féleségem hű asszony, A gyilkos, Weisz Pista, a huszár, Gazdag ember kabátja* stb.). Emlékezései szerint Molnár Ferenc *Gazdag ember kabátja* című szkeccse keltette fel benne a vállalkozó kedvet, és saját produkcióban színpadra illetve vászonra vitte Karinthy Frigyes szkeccsét, a *Robinson Krauszt* a Liszt Ferenc moziban. (A filmrészletet a Thália cég felvételezte!)

Ahogy Kruppka mondja, közben elsajátította a filmrendezést, és a mozgófényképészet ipari részét is megtanulva úgy döntött, hogy felhagy a színésszettel és testvéreivel megalakítja a Kruppka gyárat. (Kruppka József és Kovács Gusztáv). Az utóbbi, teljes nevén Kovács Gusztáv Mihály (1895–1969) a tízes évek elején került a szakmába. A Thália gyár munkatársa volt, majd 1915. február 15-től a közös alapítású Kruppka laboratórium egyik vezetője. Utóbb az Uher gyár operatőre, majd a Corvin filmgyár főoperatőre (Korda Sándor munkatársa). 1924-ben Kok néven laboratóriumot alapított. 1927-ben létrehozta Faludi Sándorral a Kovács és Faludi filmlaboratóriumot. Ausztráliában, Melbourne-ben halt meg.

Kruppka András 1916-ban megvette testvérei tulajdonjogát, és a laboratóriumot egyedül vezette tovább.

Nevéhez több szakmai jellegű újítás fűződött. 1918-ban egy olyan villanyerővel működő felvevőgépet szerkesztett, amely a szövegfeliratok gyors és gazdaságos elkészítéséhez a használtaknál praktikusabb volt.

A laborban (illetve a gyárban) dolgozott Kató (Kiszly) István (1895–1963) rajzfilmrendező, Nagy Zoltán rajzoló, Juhász Béla operatőr, Klein Arthur laboráns, Droppán Berta laboránsnő, s a cég szá-

mára munkálkodott Szegedy Lajos műasztalos. 1920-ig állandó megrendelői közé tartozott az Astra, a Corvin, a Hungária, a Kinema, a Lux és a Star (feliratok és másolás). A filmkölcsonzók közül üzletfél volt az Atlantic, a Colussi, az Edison, az Engel H., a Royal, a Modern film, az Oberländer K, a Pathé Fréeres és a Póló filmkölcsonzók.

A Kruppka gyár tekinthető a magyar rajzfilmgyártás bölcsőjének, ahol elsősorban Kató (Kiszly) István munkálkodott.

A Kruppka filmjei

1914	<i>Zsír Ódön</i>	rajzfilm	rendező: Kató (Kiszly) István
1915	<i>Káposzta Sári</i>	rajzfilm	rendező: Kató (Kiszly) István
	Kruppka hét (aktuális karikatúrák)		
	1. Mikor a nap felkel a Vogézek mögött		(100 méter)
	2. A szerb darázsészek		(100 méter)
	3. Őszi futtatások Muszkáliában		(100 méter)
1919	<i>Dódi bácsi kalandjai</i> (árnykép)		(419 méter)
	valamint 1920-ig elkészült az		
	<i>Éhenkórások</i> (egy felvonásos)		
	<i>Pisze kisaszony</i> (2 felvonásos)		

Lux gyár

Dr. Lázár Lajos (1885–1936) ügyvéd és rendező Radó István visszaemlékezései szerint a Hungária bank segítségével alapította meg részvénytársaságát (1916-ban). Magyar Bálint kutatásai ezzel szemben azt mutatják ki, hogy a tőkét a Leszámítoló bank nyújtotta. 1917. június 6-án alakultak meg 90 ezer korona alaptőkével, amelynek 450 részvényre oszló összegéből Lázárnak 315 darab volt a birtokában. Ez hamarosan 200 ezer koronára emelkedett. Radó István szerint a szakemberek a vállalatnak nem sok jövőt jósoltak, de Lázár jó pénzügyi érzékkel vezette a céget. Külföldi filmet nem forgalmazott, az olcsó pénzen nyújtott hazai alkotások számára megfelelő nyereséget hoztak. Műtermet béreltek s a Garay utca 11. szám alatti üres telken kezdetleges díszletraktárt építettek és filmjeiket egy fészerszerű szabad színpadon forgatták. Irodát a IV. Kossuth Lajos utca 14–16. szám alatt tartottak fenn. A *Kassai Mozi Műsor* 1918. április 5-i száma szerint a korábbi alaptőkét 500 ezer koronára emelték fel. A kereskedelmi igaz-

gató Kormos Zsigmond, a művészeti vezető Lázár Lajos lett. Valamennyi filmet maga Lázár Lajos rendezte. (Ő forgatta utóbb 1931-ben az első normál terjedelmű magyar játékfilmet, a *Kék bálványt!*) Talán Lengyel Menyhért *Tájfün* című világsikert aratott színdarabját kivéve a vállalkozás nem mutatott túlzott művészi igényt. A Lux 1920-ban szűnt meg, miután piacra dobta az 1918-ban megkezdett és 1920-ban befejezett *Az ördög hegedőse* című filmjét. Saját filmjeit maga forgalmazta. A kölcsönosztály vezetője Heller Gyula (1888–?) volt.

A Lux gyár filmjei

1917	<i>A dollárnéni</i>		rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Az impresszárió</i>		rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Isten fia, ördög fia</i>		rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Jobbra én, balra te</i>	(964 méter)	rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Tájfün</i>	(1100 méter)	rendező: Lázár Lajos dr.
1918	<i>Tűzpróba</i>		rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Selim Nunó</i>		rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Párizs királya</i>	(1700 méter)	rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Bob herceg</i>	(1500 méter)	rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>A drótoslót</i>	(1798 méter)	rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Gül baba</i>		rendező: Lázár Lajos dr.
	<i>Őszi vihar</i>	(1009 méter)	rendező: Lázár Lajos dr.
1919	<i>Uriel Acosta</i>		rendező: Lázár Lajos dr.

Magyar Zsánerfim vállalat

Igazgatója, alapítója Damó Oszkár (1886–1927) újságíró, rendező. Szegeden született s vidéki lapoknál dolgozott. Pályáját szülővárosában, a *Szegedi Naplónál* kezdte 1904-ben. A tízes években az *Egri Újság* alapítója és szerkesztője volt, utóbb a fővárosba kerülve a *Magyarország*, s a *Budapest* szerkesztőségének tagja. Az első világháború alatt haditudósító és harctéri filmriporter. Amikor megalakult *Az Est* híradója, annak vezetője, operatőre. Könyvei jelentek meg, színdarabjait játszották. 1919-ben a Társadalmasított Mozgóképzüemek Központi Tanácsának titkára, később politikai megbízottja. Szerkesztette a Tanácsköztársaság szakmai lapját (*Vörös film*) és a *Vörös Riport Film* híradót. Rendezett az Astra számára. A húszas évek elején a

miskolci *Reggeli Hírlap* munkatársa volt, majd Csehszlovákiába emigrált. Röviddel halála előtt tért haza, s újra belépett a miskolci lap-hoz.

A Magyar Zsánerfilm Vállalatot 1913-ban alapította. (Címe 1916-ban: VIII. Aggteleki utca 15.) Korábban az Andrássy út 1-ben tartott fenn irodát. Sajátos cég volt az övé. Első munkáját Egerben forgatta, akárcsak Janovics, a miskolci színház társulatának tagjaival. Összesen öt filmet készített, amelyek Gárdonyi Géza illetve Tömörkény István irodalmi anyagai alapján készültek.

Az *Ali rózsáskertjéhez* Klein Sándor (Hungária) juttatott pénzt. Össze is különböztek, és heves hírlapi polémiát folytattak, de utóbb meg-egyeztek. A három görbe történet inkább üzleti, mintsem művészi ambíciókat jelzett, de a *Barlanglakók* már szokatlan hangot ütött meg a magyar filmgyártásban. Damó ugyanis hangsúlyozta, hogy nem népszínmű parasztokat kíván filmre vinni, hanem a valóságnak megfelelőket. (A külső megjelenést, tehát a ruházatot tekintve is.) Nyilván innen adódik az a téves feltételezés, hogy a filmet eredeti parasztsze-replőkkel játszatta. (Lehet, hogy ilyenek is akadtak a szereplők kö-zött, de a megmaradt főcímlista tanúsága szerint a *Barlanglakók*ban színészek léptek fel. A cég filmjeit Damó maga rendezte.

A Magyar Zsáner filmjei

1913	<i>Ali rózsáskertje</i>	(1450 méter)	rendező: Damó Oszkár
1914	<i>Göre Gábor bíró úr, Durbints sógor és Kátsa cigány pesti kalandozásai</i> (Első eresztés)		rendező: Damó Oszkár
	<i>Göre Gábor bíró úr pesti kalandozásai</i> (Második eresztés)		rendező: Damó Oszkár
1915	<i>Göre Marcsa lakodalma</i>	(1300 méter)	rendező: Damó Oszkár
	<i>Barlanglakók</i>	(1000 méter)	rendező: Damó Oszkár

Mobil filmvállalat (Goldenweiser)

Goldenweiser Ernő a francia Pathé cég budapesti képviselőjeként került a szakmába 1910-ben. Az ő, valamint a cég igazgatói feladat-körét ellátó Gerőffy Aranka vállalkozása lett a Mobil. Goldenweiser

Ernő 1918 októberétől a Star bécsi fiókját vezette. A céget ezalatt Pesten Goldstein Ernő irányította. A munkába Braun Károly is bekapcsolódott, sőt 1920. május 19-én a cégbejegyzés úgy szól, hogy a „Mobile” Braun Károly cég Rt. néven fejlődik tovább. Végleg 1927-ben szűnt meg.

A Mobil filmjei

1915	<i>Csak semmi botrányt! A hódító huszárok Szépségverseny Siófokon</i>	(400 méter)	rendező: Deésy Alfréd
1916	<i>Váljunk el! A rejtély Házasodik az anyósom</i>	(1500 méter)	rendező: Willy Karfiol rendező: Willy Karfiol

Nemzeti filmvállalat

Alapítója Pásztory M. Miklós (1875–1922) rendező. A vállalatot 1914-ben hozta létre. Úgy tervezte, hogy sorban filmre viszi a már klasszikusnak számító népszínműveket. Ezért megszerezte azok jogait (bár akadt közöttük olyan, amelyhez már nem kellett). Janovics Jenővel perbe is bonyolódott emiatt, mikor az filmre vitte a *Töloncot*. A Nemzeti Filmvállalat mindössze három produkcióval rukkolt ki, de Pásztory jó üzleti érzékkel megsejtette, hogy ez a műfaj hangos közönségsiker lesz. Jó barátságban volt Korda Sándorral, egyik filmjének társrendezőjével. Általában magyar szerzők művei foglalkoztatták, s egyfajta nemzeti irányt próbált érvényre juttatni. Stílusát – ahogy a korabeli kritikákból kitetszik – hitelességre törekvő, szinte pepceselő realizmus jellemezte. Utóbb megvásárolta Janovics Jenőtől a Corvin filmgyárat, s annak élén fejtette ki tevékenységét.

A Nemzeti Filmvállalat filmjei

1914	<i>A szökött katona</i>	(1520 méter)	rendező: Pásztory M. Miklós
1915	<i>A falu rossza Lyon Lea</i>	(1500 méter)	rendező: Pásztory M. Miklós rendező: Pásztory M. Miklós, Korda Sándor

Pallas filmvállalat

Alkalmi vállalkozás volt, amelyet 1916 végén Békeffy László (1891–1962) színész, író, konferanszié hozott létre. Békeffy színiakadémiát végzett, s először 1912-ben lépett fel Ferenczy Károly kabaréjában. 1913–1921-ig a Modern Színpad, majd 1921-től 1923-ig az Apolló kabaré tagja. 1924-ben a Vidám Színpad alapítója. 1925-ben a Papagáj kabarében lépett fel. 1927 és 1929 között Bécsben, Berlinben vendégszerepelt. 1929–1936: az Andrássy úti Színház konferansziéja. 1936-ban a Teréz körúti Színpad igazgatója, a Lipótvárosi kabaré alapítója. 1939-től 1943-ig a Pódium kabaré vezetője. Mint antifasisztát letartóztatták, s utóbb Németországba hurcolták. A felszabadulás után Svájcban telepedett le és Zürichben halt meg. Több kötete jelent meg. Orbók Attilával és Raggamby Andrással mint társszerzővel írt színdarabjait játszották a budapesti színházak. Az I. világháború alatt kezdett el átmenetileg érdeklődni a filmgyártás iránt. Ekkor, 1916-ban megírta *A fekete szivárvány* forgatókönyvét, és eljatszotta *A nevelő Szaszkia* egyik szerepét. A következő esztendőben megrendezte *A halhatatlan asszony* és *A föld rabjai* című filmeket (az utóbbinak társírója volt), majd filmre írta *A lengyel zsidó* című drámát (*Halálcsengő*) és elkészítette a *Tavaszi vihar* forgatókönyvét. 1918-ban társírója volt Deésy Alfréd filmjének, a *Casanovának* és főszerepet játszott a *Csitri* című vígjátékban. Ekkor, 1916-ban született meg filmvállalata, a Pallas. (A cégtől 1917 novemberében kilépett.) Radó István visszaemlékezése szerint alkalmi tőkésekkel dolgozott esetről esetre. Forgattak néhány rövid produkciót is, de egyik sem volt jelentős.

A Pallas filmjei

1916	<i>Szerencsecsont</i>	(300 méter)	
1917	<i>A gyöngypírula</i> <i>A vadmacska</i> <i>A halhatatlan asszony</i> <i>A rablólovag</i> <i>A föld rabjai</i>	(820 méter)	rendező: Békeffy László
		(1279 méter)	rendező: Szerémy Zoltán
1918	<i>Dolgozz Móricz!</i>	(600 méter)	rendező: Békeffy László

Pax

Alapítója – Nemeskürty István szerint – Gábor Jenő (1890–1944) újságíró volt. Gábor Budapesten született, s ugyanitt ölték meg a nyilasok. Fővárosi lapok munkatársa volt 1912-től. Dolgozott a *Magyar Színház*, a *Képes Mozivilág*, *A Hét* számára. Munkatársa volt a *Mozgófénykép Híradónak*, a *Mozivilágnak*. 1919-ben kiadója a *Mozi* című szaklapnak, utóbb helyettes szerkesztője a *Magyar Mozi és Film*-nek. Sajátos vállalkozása a néma időkben a *Filmregények* füzetsorozata. A húszas években a Projectograph Rt. dramaturgja. Két könyve jelent meg, s *A titokzatos idegen* (1937) című film írója volt.

A vállalat 1918-ban alakult mint kölcsönző (címe: Röck Szilárd utca 20.) Utóbb meghirdette, hogy gyermekfilmeket készít. Tervbe vette egy 10 vagy 12 darabból álló sorozat készítését *Lurkó* címmel. A rövid produciók rendezője Gábor Jenő volt, operatőre Arany Ferenc. Az újságokban a vállalat alapító igazgatójaként Nemeskürty István állításával ellentétben a Nap mozi tulajdonosa, Kádár Zoltán és Kádár Samu szerepelt, s Gábor Jenő csak rendezőként illetve művészeti vezetőként volt feltüntetve. A cég 1919 őszén szűnt meg hivatalosan.

A Pax filmjei

1918	<i>A szerecsen királyfi</i> <i>Autógram Lili</i>	(458 méter)	rendező: Gábor Jenő rendező: Gábor Jenő
------	---	-------------	--

Pedagógiai filmgyár

Merőben sajátos jellegű vállalkozás, amely 1913-ban alakult. Alapítója egyrészt Ágotai Béla iskolaigazgató, másrészt Zsitkovszky Béla operatőr. Vári Rezső visszaemlékezése szerint szerény keretek között, 80 ezer korona alaptőkével létesült a Pedagógiai Filmgyár, amely a világon úgyszólván elsőül állította az oktatás szolgálatába a filmet. A vállalat nagyon szépen prosperált, s részvénytársasággá alakult,

amelyben a Kommer család adta a részvénytőkét, de részvényérdekeltséget vállalt a Főváros is, s az alaptőkét is megemelte.

A Pedagógiai filmgyár oktatófilmeket forgatott az iskolai filmoktatáshoz.

A két alapító közül Ágotai Béla a gyár vezérigazgatója lett, s az ő javaslatára vezették be Budapest székesfőváros iskoláiban a filmoktatást. Zsitkovszky Béla (1867–1930) eredetileg fényképésszmester volt, majd 1899-től az Uránia Tudományos Színház fotólaboratóriumának művezetője lett. A Magyar Fényképészek Országos Szövetsége hivatalos lapjának, *A fénynek* társszerkesztője. 1915-ben a *Mozihét* műszaki rovatát vezette. Columbia Film néven 1916-ban filmvállalatot tartott fenn, amelyet 1918 szeptemberében vásárolt meg a Schwarzenberg és társa cég.

A Pedagógiai Filmgyár a IX. kerület Kinizsi utca 16. és az Erzsébet tér 7. alatt tartott fenn műtermet. Ezeket alkalmanként játékfilmek készítésére bérbe adta. Itt forgatott a Korona, a Tricolor, a Nemzeti és a Géniusz.

A Pedagógiai Filmgyár filmjei

1913	<i>Fácáneresztgetés</i>	(156 méter)
	<i>Matyólakodalom Mezőkövesden</i>	(155 méter)
	<i>Tufabányászat</i>	(106 méter)
1914	<i>Balaton képek</i>	(240 méter)
	<i>Háziipar a Bakonyban</i>	(149 méter)
	<i>Képek a Dunántúlról</i>	(386 méter)
	<i>Sümegei fazekasok</i>	(117 méter)

Phönix filmgyár

A Projectograph leányvállalata. Radó István visszaemlékezése szerint alapításának oka, hogy a Projectograph iparendeléye csak filmforgalmazásra, vetítógép gyártására és mozik építésére valamint fenntartására szólt. (Ezzel szemben a vállalat rendszeresen gyártott rövidfilmeket!) A cég 1917-ben alakult a Belvárosi Takarékszövetkezet támogatásával, s ehhez megvásárolta a Kinoriport teljes berendezését. Igazgatósága

a következőkből állott: Dr. Éles Béla (aradi ügyvéd), Roboz Imre (1892–1944) színingazgató, a *Mozgófénykép Híradó* szerkesztője, a Projectograph tisztviselője, Ungerleider Mór (1872–1955) és Weitzfeld Lajos. Rendező: Kertész Mihály, aki a vállalat filmjeinek felvételeit irányította. Dramaturg: Vajda László (1878–1933), a technikai üzemfőnök: Fodor Aladár (1878–1918), a gazdasági vezető pedig Szabolcs Ernő (1887–1964) A Phönix felvételi műtermét a Pannónia utca és Sziget utca sarkán, a Kinoriport műtermében rendezték be, ugyanakkor a Mérleg utcai laboratóriumban 1917. szeptember 1-től két és fél hónap alatt 210 ezer méter nyersfilmet dolgoztak fel. A labor három óra alatt 1200 méter feliratot tudott készíteni. Harminc tagú személyzet dolgozott itt Wastl Ottó művezetővel az élen, míg a gyár vezetője Roboz Aladár (1895–?) volt. Az eredetileg 0,5 millió korona alaptőkéet a következő évben 1,5 millióra emelték. Radó István szerint az első világháború idején a berlini UFA és a Nordisk érdekeltséget vállalt a Phönixnél. Az alakuló közgyűlést 1917. április 6-án tartották. Az alaptőke 1000 darab 500 koronás részvényből állott. (Ebből a Projectograph közel 600-at jegyzett, Weitzfeld vagy Waitzenfeld Lajos 100-at vett, a Kinoriport 200 részvényt kapott. Magyar Bálint kutatásai szerint a tőkeemelés 2 millió koronát tett ki, és az új tőkecsoportot Dr. Éles Béla és Márkus Miksa képviselték. Az operatőr Bécsi József (1884–1946) volt. Magyar Bálint szerint a dramaturg Siklósi Iván lett. Mintegy húsz film készült a Phönix márkájával, többnyire kalandtörténetek és vígjátékok.

A vállalat művészi tevékenysége Kertész Mihályra és a veteránnak számító Bécsi Józsefre épült. A saját műterem lehetővé tette, hogy két esztendő alatt 20 filmet fejezzenek be. Egy rövid, hadikölcsönt propagáló egyfelvonásos (*A béke útja*) mellett jobbra olyan produkciókkal jöttek ki, amelyek a közönségizlést szolgálták. Talán Molnár Ferenc színműve, *Az ördög* adaptációját emelhetjük ki és *A kuruzsló* című társadalmi drámát, amely Földes Imre színjátéka alapján készült.

Filmjeiket a Projectograph Rt. mozihálózata révén előnyösen tud-

ták forgalmazni, és felhasználták a nagy múltú cég hazai és nemzetközi kapcsolatait.

A Phönix filmjei

1917	<i>Zoárd mester</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>A vörös Sámson</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Az utolsó hajnal</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Tavasza télben</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Senki fia</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>A szentjóni erdő titka</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>A kuruzsló</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>A halálcsengő</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>A föld embere</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Az ezredek</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Egy krajcár története</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>A béke útja (rövid)</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Az árendás zsidó</i>	rendező: Kertész Mihály
1918	<i>A skorpió</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Az ördög</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>A napraforgós hölgy</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Lulu</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>99</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>Júdás</i>	rendező: Kertész Mihály
	<i>A csúnya fiú</i>	rendező: Kertész Mihály

Filmgyárak

a) Projectograph Mozgófénykép és Gépgyár Rt.

A legrégebbi filmkölszönző, gyártó és terjesztő vállalat. Alapítási év: 1898. Alapítói: Ungerleider Mór (1872–1955) elektrotechnikus és Neumann József artista, akik tulajdonosai voltak a Kerepesi út 68-ban (ma Rákóczi út és Szövetség utca sarok) berendezett Velence kávéháznak. *A 25 éves mozi* című gyűjtemény szerint itt tartották a hetedik filmvetítést Budapesten. Állandó kőmozit építettek (az engedély dátuma 1906. február 19.), a Projectograph mozit az Erzsébet körút 27. szám alatt, amely Magyar Bálint kutatásai szerint az engedélyezés másnapján meg is nyílt és kilenc évig működött itt. Kezdetben mozikat alapítottak, gépeket adtak el, javítottak és filmeket kölcsönöztek. A filmgyártást aktuális események felvételével kezdték meg. Udvari va-

dászatokat, az arisztokrácia életének társasági eseményeit örökített meg elsősorban, Neumann József irányításával. A vállalkozás 1908. szeptember 2-án alakult át Projectograph mozgófénykép és gépgyár Rt.-vé, 700 ezer korona alaptőkével (1400 darab 500 koronás részvénnel). A cég célja: mozgófényképek gyártása, értékesítése, bemutatása, a bemutatáshoz szükséges gépek, eszközök előállítására és forgalmazása. A Rákóczi úti telepen mozgókép-felvételi osztályt létesítettek. Ez a tevékenység az 1907 tavaszán megnyitott Apolló mozihoz kapcsolódik. Úgy 1914-ben (a *Mozihét* 1917/45. száma szerint 5 éve) Neumann József kivált a vállalattól. Helyét Dr. Éles Béla aradi ügyvéd foglalta el. A Castiglione-Székely Filmlexikon szerint ez 1914-ben következett be. (Ez a dátum valószínűbb!) Ekkor a vállalat vezetője Ungerleider Mór lett. Lapértesülés szerint 1917-ben az alaptőkét 1 millió koronára (más források nem említik), 1918-ban 2 millióra (Castiglione-Székely: Filmlexikon) emelték. 1923-ban 15 millió korona az alaptőke, majd a pengő bevezetése után ezt az összeget 200.000 pengőben állapították meg. A vállalat igazgatóságának elnöke Gelléri Mór (1854–1915) közgazdasági és ipartörténeti író, az Országos Ipari Egyesület igazgatója, a Szabadkőműves Nagypáholy főtitkára volt, aki 1906-ban lett az igazgatóság tagja. Lajtha Andor 1925-ös *Filmévkönyve* szerint a 700 ezer koronás alaptőke úgy oszlott meg, hogy 1500 a törzsrészvény és 100 darab az elsőbbségi részvény. 1918. január 19-én 2600 darab egyenként 500 koronás, bemutatóra szóló részvénnel az alaptőkét 1 millió 300 ezer koronával emelték fel. További alaptőke-emelés: 1921. július havában 585 darab törzs és 15 darab elsőbbségi részvénnel, míg 1923 szeptember havában 25.400 darab törzsrészvénnel úgy, hogy az egész alaptőke 15 millió korona, azaz 30.000 darab 500 korona névértékű részvény. A Castiglione-Székely féle Filmlexikon azt állítja, hogy az Rt. első mozija az Odeon, amely az Erzsébet körút 29-ben, egy üzlethelyiségben nyílt meg. Ez 1915-ben átköltözött a Rottenbiller utcába. A mai Corvin áruház helyén 1908-ban építette a vállalat az Apolló mozit, majd az Üllői úti Tátra mozit, s a Fő utcában egy mozit, az István úti Csikágót, sőt az Állatkertben és a Margitszigeten is rendezett be mozit. A cég 1912-ben létesítette a Ti-

volit, s 1914-ben (Lajtha szerint 1912-ben) épült fel a Royal Apolló. (Ez az Apolló mozi engedélyét használta, az Apolló helyén pedig megalkult az Apolló kabaré. 1917-ben az Rt. a tulajdonosa a Royal Apollónak, a Tivolinak, az Odeonnak, a Tátrának és az újpesti Apolló Színháznak, és főrežisényese az Omnia mozgóképszínház Rt.-nek. A vállalatnak 1916-ban lett igazgatósági tagja (a Filmlexikon szerint) Roboz Imre (1892–1944). 1917 májusában alakult meg a Phönix Filmgyár Rt. mint a Projectograph Rt. affiliált vállalata, amely a Pannónia és a Sziget utca sarkán saját műtermet tartott fenn (ez volt a Hunnia Biográf illetve a Kinoriport műterme azelőtt). A gyár kalapácsos és máltai keresztes filmmozgató szerkezettel ellátott vetítógépeket hozott forgalomba. Húsz éves jubileumuk alkalmával a *Mozihét* (1917/45. szám) azt írja, hogy a cég nemcsak a legnagyobb magyar filmvállalat lett, hanem Közép-Európa egyik legjelentősebb vállalkozása. Mint kölcsönző külföldi filmek forgalmazásával foglalkozott, s 1914–1915-ben ők terjesztették Proja néven Janovics Jenő kolozsvári filmjeit. Ismét a *Mozihét* cikke szerint külön fejezetet jelent a cég történetében a bécsi fiók alapítása (1911), amely az osztrák filmpiac egyik számottevő tényezője. Főkönyvelő: Gál Ernő (1890–?), 1912-től a vállalat főtisztviselője. A cég munkatársa volt Bécsi József vetítógépész, utóbb operatőr (1884–1946). Pályafutását a Velence kávéházban kezdte.

A Projectograph Rt. filmjei

1908	<i>A kóbor cigányok élete</i>	(136 méter)	
	<i>Az ittas kerékpáros</i>	(120 méter)	
	<i>Max és Moric a turton</i>	(120 méter)	
	<i>Az újpesti bankrablás</i>	(140 méter)	
	<i>Baumann Károly</i>	(65 méter)	
	<i>Vasúti szerencsétlenség Budapesten</i>		(112 méter)
	<i>Csikósélet Hortobágyon</i>	(250 méter)	
1909	<i>A szabadkai dráma</i>	(250 méter)	rendező: Bárdi Ödön, Zsitkovszky Béla
	<i>A nap leánya (balett)</i>	(175 méter)	
	<i>A tehetségtelen gazember vagy suszter maradaj a kaptánánál</i>	(155 méter)	
	<i>A sakkjáték örültje</i>		rendező: Nagy Endre
	<i>A pesti riporter – Tüzet kérek</i>		rendező: Fodor Aladár

	Nem hagy a hadnagy! (éneklőkép: Baumann Károly)	
	A pesti háziúr (éneklőkép: Baumann Károly)	
	A pesti zsidó (éneklőkép: Ferenczy Károly)	
	Péter a csodamajom (éneklőkép: Baumann Károly)	
	Sherlock Hochmes (éneklőkép: Baumann Károly)	
	A tót szocialista (éneklőkép: Göndör Aurél)	
1913	Pesti sajtó	(1000 méter)
1908	A Balaton, az Alduna és a Tátra	(135 méter)
1910	A budapesti repülőversenyek	
1911	Achim András tragédiája	(180 méter)
	A Mailath esküvő	
1906	II. Rákóczi Ferenc és bujdosó társai hamvainak hazahozatala; készítő: Körmendi Ékes Lajos és Zsitkovszky Béla	(265 méter)
1911	A Műegyetem ünnepe	(150 méter)
1909	A német trónörökös bécsi fogadtatása	
	A Vörösmarty szobor leleplezése Budapesten (50 méter)	
1910	Az ököritői halálbál	
1909	Blériót budapesti felszállása 1909. október 17-én	(110 méter)
	Budapest látképe 2. rész	(160 méter)
1910	Egy úrlovas katasztrófája	
1911	Földgáz források Kissármáson	(150 méter)
	Hieronymí Károly temetése	
1910	Király díj	
1909	Morvaországi királygyakorlatok	
1911	Nagy alagi akadályverseny	
1908	Nagyvárad és vidéke – a Vilmos huszárok gyakorlata	
1909	Plitvicei vízesés	
1910	Roosevelt Magyarországon	
1908	Rudolf trónörökös szobrának leleplezése	
	Ófelsége jelenlétében 1908. október 12-én	(40 méter)
1909	Szent Hubertus napi lovaglás	(100 méter)
1911	Tavaszi vásár	
	Téli sportok a Magas Tátrában	
1908	Udvari vadászat Féltoronyban a spanyol királyi pár tiszteletére	(170 méter)
1910	Vérmezei díszszemle Ferenc József jelenlétében	
1912	Az ellenzéki képviselőket rendőrök vezetik ki a képviselőházból	
	Az erdélyi ciklon pusztításai	
	Küzdelem a Király díjért	
	Délmagyarországi hadgyakorlatok	(255 méter)

Jellemzés

A Projectograph Rt. lényegében két vállalkozó szellemű kisember magánkezdeményezése volt. Neumann és Ungerleider nyilvánvalóan a Velence kávéház üzletmenetének fellendítése érdekében vállalkoztak

az újdonsült technikai találmány bevezetésére. Eközben felismerték az ebben rejlő kiaknázatlan lehetőségeket, s mindinkább kiterjesztették tevékenységüket. A piacot közgazdasági értelemben a kezükben tartották, hiszen mozijaik voltak, vetítógépeket adtak el, javítottak és filmeket forgalmaztak más mozik számára, illetve utóbb kölcsönöztek. A saját mozik műsorának színesítése készítette őket a filmgyártásra. Ez természetesen a kor lehetőségeinek megfelelően kisipari módszerekkel történt. A Velence kávéház gépészt, Bécsi Józsefet (akit akkoriban operateur-nek neveztek) taníttatták ki a felvevőgép kezelésére. Utóbb a stáb bővült, s hirdetésük szerint már három operátor járta az országot. Filmjeik hossza kb. 65 és 300 méter között váltakozott. A kortársak feljegyzései és emlékezései arra utalnak, hogy a gyártás megindításában még egy tényező játszott közre: Neumann József személyes ambíciói. A hajdani artistának nem annyira művészi, mint inkább közéleti céljai voltak, s ezeket úgy próbálta megvalósítani, hogy ismeretsegeket kötött, jó kapcsolatokat épített ki az arisztokráciával. Ilyen módon kapta meg az udvari szállító címet. Ungerleider viszont inkább a szakmában kívánt hangadóvá válni. A filmszakma fejlődésével lépést tartva mind nagyobb tőke kellett, hiszen hazai és külföldi versenytársak egész sora jelentkezett. A részvénytársasági forma kétségtelenül lendületet adott az Ungerleider-Neumann cégnek, s több-rétű tevékenységük révén nemcsak ellensúlyozták az esetleg gyengébb üzletmenetet, de a nyereség esélyét is növelték. Éltek a sajtó hatalmával, a benne rejlő propaganda lehetőségével is, hiszen Roboz Imre révén a tízes évek elején a *Mozgófénykép Híradó* is az érdekeltségi körükbe került.

A Projectograph jelentősége a század első évtizedeiben volt történeti értékű, hiszen szinte egymagában képviselte a még gyermeki-pőben járó magyar filmgyártást. A tízes években a cég nevéhez fűződik az első nagyobb terjedelmű játékfilm elkészítése. A hangsúly utóbb mindinkább a kölcsönzésre tevődött át, s e tekintetben változás csak 1917-ben következett be, amikor a Phönix létrehozásával ismét a gyártó vállalatok sorába lépett a cég. Foglalkoztak szkeccsek készítésével is, valamint megteremtői voltak hazánkban a rekonst-

ruált híradó műfajának, amely által ismert, nagy port felvert bűneseteket dolgoztak fel. (*A dánosi rablógyilkosok, Az újpesti bankrablás, A szabadkai dráma* stb.). Kísérleteztek úgynevezett beszélőfilm készítésével, forgalmazásával. Ez nem volt más, mint ismert s népszerű előadók (többnyire kupléénekesek) számai mozgófényképen. A látható énekes hangját egy 1000 koronába kerülő szinkronszerkezet tolmácsolta. (Az ár viszonyításához elég az az adat, hogy egy Projectograph vetítőkészülék 600 koronába került!)

Proletárakadémia

A *Képes Mozivilág* 1919. június 15-i számában Turcsányi Gyula számol be a Proletárakadémiáról (*Proletárakadémia. Új irány a filmgyártás terén.*), amely az államosított és központosított filmgyártáson belül létesült önálló alkotó műhely volt a mai fogalmak szerint. Tagjai: Orbán Dezső szcenikus (1882–1964) egykori műegyetemi hallgató, Gyulai Ádám néven ifjúsági regények írója, akinek mintegy 13 könyve jelent meg. Klerikális irányból kanyarodott át a szakszervezeti vonalra, a művészeti mozgalmakba. Nagy Zoltán festőművész, Lázár Lajos dr. rendező (1885–1936), Pécsi F. Rudolf mozigépész, Komját Júlia filmügyi cenzor, Pán Arthur festő, Arany Ferenc operatőr (1892–1950), Rákos Sándor, Markóczy Imre.

A Proletárakadémia – hitvallása szerint – a filmet nem színpadnak, hanem képnek tekinti, ahol elsősorban piktorális szempontok érvényesülnek, és dekoratív elemek igénybevételével akarja a drámai cselekményt elmélyíteni. Nem káprázatos díszletekkel, hanem a képzőművészeti jelleg vonatkozásával igyekszik esztétikai hatást elérni. A felesleges díszleteket mellőzi, ezeket a lényegre hangsúlyozó háttér pótolja. A dráma kibontakozását képsorozat-kompozíciók adják.

Egyetlen filmmel léptek a közönség elé, ez a *Tegnap* volt. A film fennmaradt és a Filmtudományi Intézet részéről Molnár István, az alkotók közül pedig Orbán Dezső a munkakópiából 1957-ben összeállított egy változatot. Ezt hivatalosan a Proletárakadémia munka-

közössége jegyezte, de valójában Lázár Lajos dr. és Orbán Dezső rendezték. Az operatőr Arany Ferenc volt. A film főbb szerepeit Késmárky Ilona, Dénes Oszkár, Lord Imre, Réth Marianne, Fejér Leó, K. Kovács Andor játszották.

A *Tegnap* jó szándéka, munkástémája ellenére zavaros mű volt. A Tanácskormány levette a műsorról és a Proletárakadémiát feloszlatta.

Rex filmvállalat

A vállalatot Klein Sándor (a Hungária cég volt tulajdonosa) és Lajthay Károly (1885–1945) rendező, korábban vidéki színész, a Belvárosi Színház tagja alapította. Lajthay előbb a Színiakadémiát látogatta, majd Szatmáron, Pozsonyban, Pécsen és Debrecenben színészkedett. Kassáról szerződött a fővárosba, ahol tagja volt az Apolló kabarének, s rendezett a Star cég számára. 1916-ban lépett először a felvevőgép elé mint színész. 1924-ben Bécsbe, utóbb Berlinbe ment. A közös vállalkozás egyetlen éven át, 1918-ban funkcionált. A *Képes Mozivilág* 1919. november 23-i számában megjelent Lajthay Károly nyilatkozata, amelyben elmondta: „Tavaly a Rexet alapítottam, amit azonban az első forradalomkor eladtam egy bécsi érdekeltégnek.” Egy kivételével a Rex valamennyi produkcióját Lajthay rendezte. Különösebb figyelmet azonban témájánál fogva csupán egy érdemel. A német Edmund Fritz ugyanis Kertész Mihály társaságában filmre vitte Hans Heinz Ewers nagy port felvert regényét, az *Alraunet*, amely körül utóbb, amikor egy német cég is megfilmesítette, pereskedés és hirdetésháború támadt, hogy vajon kinek volt joga hozzá.

A Rex filmjei

1918	<i>Alraune</i>	rendező: Edmund Fritz, Kertész Mihály
	<i>Lobogó vér (Átokvára)</i>	rendező: Lajthay Károly
	<i>Sundal</i> (1528 méter)	rendező: Lajthay Károly
	<i>Vörrei morir</i> (1750 méter)	rendező: Lajthay Károly
	<i>Siami ikrek</i>	rendező: Lajthay Károly
	<i>Az ikrek</i>	rendező: Lajthay Károly

Rónay Dénes produkciója

Rónay Dénes (1875–1964) fényképész a magyar fotóművészet egyik jelentős egyénisége. Budapesten és Bécsben tanult fényképezni Mertensnél, Divald Károlynál, utóbb pedig Koller Károlynál. Kozmata Ferencnél mint felvételvezető dolgozott. Munkássága során kapcsolatot teremtett Nadarral, Dührkoppal és a Lumière fivérekkel. Betutazta Európát. 1910-ben műtermet nyitott Budapesten. Szerkesztette a *Magyar Fotográfia* című lapot s főszerkesztője volt a *Fényképészeti Lapoknak*. 1917–1918-ban megalapította az első művészi báb-színházat. 1919-ben ennek igazgatója volt. Magyarországon ő vezette be a fényképeknek festményjellegűt adó „nemes” másolási eljárásokat. 1939-ben elnyerte a Daguerre emlékérmét.

Filmet 1913-ban rendezett (*Drághfj Éva*). Ennek forgatókönyvét ő írta, felvételeit maga készítette és rendezte is. Az ezzel kapcsolatos esztétikai program, amelyet írásban fejtett ki, s amire könyvében Nemeskürty István felhívta a figyelmet, igen érdekes. Ugyanabban az esztendőben a hirdetés szerint ő volt a Ninon de Lanclos szkeccs operatőre. (Ez ellen azonban Adler Miksa, a Thália cég operatőre írásban tiltakozott, kijelentve, hogy a szkeccs felvételeit a plakáttal ellentétben ő forgatta.) A cenzúralap utóbb a filmet mint a Rónay gyár termékét regisztrálja.

Filmjei

1913	<i>Drághfj Éva</i>	rendező: Rónay Dénes
1922	<i>Halálos szerelem</i> (szkeccs)	rendező: Rónay Dénes
	<i>Hogy élünk?</i> (rövid)	rendező: Rónay Dénes

Schwarzenberg és társa filmvállalat

A céget 1912-ben jegyezték be. Előbb vezérképviselőség volt, majd 1913. december 1-től filmkölcsonzó vállalat. Kezdetben a VIII. kerületi Aggteleki utca 9. szám alatt működtek, majd a Rákóczi út 76. alá költöztek. A cég közben úgy jött létre, hogy magába olvasztotta a két Schwarzenberg (Bernát és Izidor) külön-külön működő egyéni

vállalkozását. A Schwarzenbergék mellett az „és társa”, Schwarz Félix többszörös háztulajdonos volt, aki a tőkét adta. Schwarzenberg Bernát (1850–1940) eredetileg bécsi textilkereskedő volt, aki 1909-ben került a szakmába, mint az olasz Ambrosio és Itala cégek vezérképviselője. Schwarzenberg Izidor (1877–1938), a fia 1912-ben vette át az új olasz cégek vezérképviselését. *A 25 éves mozi* című kötet szerint 1906-ban Schwarzenberg Izidor és Schwarz Félix alapította a céget.

1913-ban Guttmann Manó (1873–1941) társult a Schwarzenbergékhez mint ügyvezető igazgató. Guttmann kezdetben szobrásznövendék volt, majd iparművészeti vállalatot tartott fenn. 1909-ben lett az Unió film tisztviselője, 1911-ben átlépett a Pathéhoz (annak budapesti vezérképviseléséhez), s innen került a Schwarzenberg és társa céghez, ahol ő kezdeményezte, hogy a cég magyar filmeket is gyártson. Elsősorban Rott Sándorral, a népszerű komikussal (1868–1942) forgattak, kihasználni igyekezve annak bécsi népszerűségét, hogy ily módon a filmeket az Osztrák-Magyar Monarchián belül szélesebb körben, a német nyelvterületen is terjeszthesék. Apparátus híján a Kinoriporttal dolgoztak, az készítette el számukra a Rott filmeket. Rott egyébként – Radó István emlékezései szerint – nemcsak főszereplő volt, de be is társult a filmekbe, és gázsi helyett haszonrészeseletet kapott.

A cég 1918. március 22-én a Magyar-Cseh Iparbank támogatásával részvénytársasággá alakult át. Elnök: Engel János (a bank vezérigazgatója), vezérigazgató: Schwarzenberg Izidor, adminisztratív igazgató: Schwarz Félix, az összes üzem igazgatója: Guttmann Manó. Szeptemberben megvette Zsitkovszky Béla filmlaboratóriumát. Az alapítóke: 300 ezer korona, mely 300 darab 1000 koronás névértékű részvény formájában került kibocsátásra. 1919 szeptemberében Schwarzenberg Izidor önálló céget alapítva kilépett. A vállalat főrészvényese és igazgatói: Schwarz Félix és Guttmann Manó. 1923-ban Magyar Bálint szerint a cég megszűnt. (Schwarzenberg Izidor Bécsbe költözött.) Lajtha Andor 1925-ös filmévkönyvének tanúsága szerint azonban a cég Schwarzenberg és társa mozgófényképgyár és kereskedel-

mi Rt. néven továbbra is fennállt. Abban az esztendőben a következő vezetőséggel: Dr. Körmendy Ékes Lajos (elnök), Kordély Kovács Béla, dr. Libertiny Márton, Tárnay Alajos, dr. Faragó István, Czappauer Miklós (igazgatósági tagok), ügyvezető igazgató: Czaupper Miklós.

A Schwarzenberg és társa filmjei

1914	<i>A suszterherceg</i>	(1500 méter)	Kinoriport rendező: Ernst Marischka
1915	<i>Katonabecsület</i>	(1200 méter)	rendező: Hans Bernhard
	<i>Romlott emberek között</i>		Kinoriport: Illés Jenő
1916	<i>Jobb erkölcsöket!</i>		Kinoriport rendező: Illés Jenő
	<i>Az újszülött apa</i>		Kinoriport rendező: Illés Jenő
	<i>Ne csalj meg édes!</i>		
1918	<i>Az önkéntes tűzoltó</i>		
	<i>A magyar köztársaság proklamálásáról (dok.)</i>		
	<i>Új Magyarország forradalmi napjairól (1918. október 31.) (dok.)</i>		

Semper Filmgyár és Forgalmi Vállalat

1918-ban alakult, s ahogy a *Színházi Élet* 1918/44. száma november 3-án jelentette, mint új magyar gyár kezdte meg működését. Első filmjük, a *Várázskeringő* (Strauss nyomán) már elkészült, majd következő filmjük a *Víg özvegy*. A harmadik Arthur Landsberger regénye alapján készült (*Lu, a kokott*). Rendező: Kertész Mihály. A vállalat irodája: V. Arany János utca 33.

A gyár csak közönségfilmeket forgatott, s valamennyi produkcióját Kertész Mihály készítette. Igazgató: Schönberger Gyula.

A Semper filmjei

1918	<i>Várázskeringő</i>	(1360 méter)	rendező: Kertész Mihály
	<i>Víg özvegy</i>	(1700 méter)	rendező: Kertész Mihály
	<i>Lu, a kokott</i>	(1649 méter)	rendező: Kertész Mihály
1919	<i>Szerelmi szanatórium</i>		rendező: Kertész Mihály

(Folytatjuk)

Konszonanciák és glisszandók

(Betiltott román filmek)

5. „A valóság fikciója helyébe a fikció valósága lép” (Mircea Iorgulescu, 1981¹⁷)

A *Gioconda mosoly nélkül* (1968) kópia-bevonása feltűnés nélkül zajlik le, ugyanis Malvina Ursianu filmje ún. „román művészfilm”, vagyis humortalan, modoros és csaknem nézhetetlenül unalmas.

A jelen időben (a hatvanas évek közepén) játszódó történetben három negyven év körüli ember – két férfi és egy nő – tizenöt év után, véletlenül találkozik. Együtt jártak egyetemre egykor, jó barátok voltak, a két fiú szerelmes volt a lányba, és a lány is szerelmes egyikükbe, a költőbe. A pályakezdekor azonban mindhárójuk más-képpen képzelte el a jövőt, útjaik elváltak. A lány sikeres kutatómérnök lett, országos hírű feltaláló, majd egy vegyi kombinát főmérnöke, a költő kiábrándult, magának való ember, a harmadik pedig a családi életben találta meg élete értelmét.

A három hősben nem lehet felfedezni a román értelmiség három típusát, tipikusnak mondható pályafutását. A régió hatvanas évekbeli filmpublicisztikájához hasonlóan túlságosan európaizált közegben, a modern civilizáció, a technika és a divat kellékei között történik e három életút megrajzolása és hitelesítése, mesterkéltséggel és átlátáson célzatos dialógusokban. A családapá mindennapjait kitölti a munka, a meleg otthon és a három gyerek, érzelmileg kiegyensúlyozott, nem gyötrik lelki bajok. A költő egykor, régi nemesi család sarjaként részt vett az ellenállási mozgalomban, majd az ötvenes években gyanús elemmé vált. Reználtan szemléli, hogy az ősi kastélyból kollégium lett, amely szombat esténként diszkózenétől hangos. A valamikor progresszívan politizáló fiatalemberből fáradt, bölcs, magányos lírikus lett. Mindketten tanúi lehetnek a csúcokra feljutott, ambiciózus siker-asszony – a mosoly nélküli Gioconda – női és emberi életcsődjének. A főhősnő sziklaszilárd elvhűségének „jutal-

ma” a társtalanság, a luxuskörülmények közötti rideg magány. Hiába könyörög szerelemért, otthonért a végső búcsú előtti gyenge pillanataiban.

Ursianu filmje, bár modoros, unalmas és a legkevésbé sem érinti meg a nézőt, fontos kortörténeti dokumentum: az első értelmiségi közérzet-film a román filmkultúrában. Hősei szöges ellentétben állnak a szocializmus közösségi ember-képével, aki önmegvalósító, teljességre törekvő, kiegyensúlyozott. A filmkészítő azonban nem vállalkozik e másság analízisére. Alapvetően érzelmi – női – nézőpontból ábrázolja hősei jelenbeli rossz közérzetét, menekülési, bezárkózási stratégiáit és megfeneklett életét.

Mircea Saucan 1970-ben készített és nyomban eltüntetett filmje, a *100 lei* szintén közérzet film. Csakhogy míg Ursianu hagyományos narrációval, túlzottan nagy gonddal megkomponált, hosszú beállításokban, nagytotálókban (modern, csupa-üveg tervezőiroda, üzemcsarnok, sivár táj országúttal, templom-rom...) és az arcokra élezett közellikkel rajzolja meg hősei élet- és lélekállapotát, addig Saucan formailag bátrabban, a francia újhullám kamera-töltőtollának véletlen és váratlan mozgására emlékeztető képvezetéssel, beállításokkal és vágásokkal beszéli el egy testvérpár különös találkozását, s ezen keresztül a fiatalok rossz közérzetét, tragikus végű ön- és helykeresését.

Az idősebb féltestvér jó nevű színész, luxuskörülmények között él, a fiatalabb nyugtalan csavargó, „oknélküli lázadó”. A filmcselekmény egy hosszú flashback: a fiatal fiú egy országút menti, lepusztult tájon visszaadja bátyjának a 100 leit, amellyel az megmentette őt egy közértbeli lopás következményeitől. A történet felidézése a lopással indul, majd kettejük rövid és összegegyeztetetlen, konfliktusokkal teli együttéléséről szól.

Az idősebb konszolidált kispolgár, konform sikerember, a fiatal független, egyszerre éhesen a szabadságra és a szeretetre, a kötetlenségre és a biztonságra. Anarchikus módon lázad a csaló, képmutató és hazug világ ellen, s anarchikus módon büntet is. A lány, akit megszeret, nem tud mit kezdeni kiszámíthatatlanságával, őszinteségével, kölyökkutya-ragaszkodásával, inkább az idősebb – a főlényes,

magabiztos és kiszámítható – testvért választja. A fiatalabb a film végén lerója tartozását, majd egy autó alá fut az országúton, így büntetve önmagát és a világot.

Saucan sem analizál, csupán szembeállítja a kétféle létformát, mindkettő céltalanságát, ürességét. Az idősebb fivér valójában irigylis és bámulja a fiatalot, aki viszont minden téren zsákutcába jutott, s önként adja fel a lázadást. Nyugtalanító korrajz, nyugtalanítókat Saucan képei, de az állapotrajz önmagában nem dráma, nem katarikus. A film eltüntetésének direkt oka a történet végi öngyilkosság, indirekten azonban a szokatlan formai megoldásokkal előadott, őszinte láttelep.

A rendező nem is készíthet több filmet Romániában, a nyolcvanas években kivándorol Izraelbe.

A *Kőországi-lakodalom* (1971) és az *Arany-szomj* (1974) Ion Agirbiceanu novellái alapján négy (2–2) egymáshoz illeszkedő filmballada. Ezek szintén dobozba kerültek a hetvenes években. A múlt századi román falu nyomasztó atmoszférájában a hősök a nyomor és az erőszak kiszolgáltatottjai, végzetserű pusztulásukat gyógyíthatatlan betegség, féltékenység, megtorlás és a gazdagság utáni eszeleős vágy okozza. A grafika-rajzokra emlékeztetően tiszta, egyszerű, fekete-fehér képi világ is az erdélyi népballadák komor szépségét és líraiságát idézi. Nemcsak a hasonló korban játszódó populáris filmek idealizáltsága, pozitív hős-képe és hamis pátosza hiányzik a művekből, de időtlen szomorúságukkal és tragikus kilátástalanságukkal is tüntetnek. Nem betiltás sújtotta őket, csak „eltüntetés”, agyonhallgatás.

Manole Marcus *A színész és a vadak* (1974) című filmje került még a hetvenes években a felejtést jelentő polcokra, pedig ez látszatra nagyon is beleillett a múltat idealizáló törekvésekbe, ráadásul igazi közönségfilm: látványos, szórakoztató és izgalmas. A román fasizmus térnyerésének idején, a harmincas években játszódó film főhőse egy népszerű kabarésztárs, aki zsidó barátja (dramaturgia) miatt a vasgárdisták célpontjává válik. A Toma Caragiu alakította főszereplő kissé ripacs, kissé hetvenkedő, nem is kicsit hiú, és maga

sem veszi észre, hogyan lesz „hős”, hogyan mer a vasgárdisták halálos fenyegetése ellenére kiállni a színpadra és egy kabarétréfa csatánójaként szót emelni a fasizmus ellen. A másik főszereplő a nyomozó, aki addig hangoztatja a politikától független, tiszta szakszerűséget mint elvet és gyakorlatot a munkájában, míg végül teljesen elköteleződik a színész mellett, és megmenti annak életét.

Jóllehet a sztoriban egy politikai krimi lehetősége is benne rejlik, valójában a cselekmény fő szála a színész hőssé válásának folyamata. A film egésze és csaknem minden részlete a „déljã vu” érzetét kelti, ugyanakkor tökéletesen román. Nemcsak azért, mert tökéletesen híján van az amerikai filmek profizmusának, hanem alapvetően a – talán szándékos – „vidékiessége” miatt. Bár Mihály király is megjelenik, akit a vasgárdisták – személyes meggyőződése ellenére – a markukban tartanak, a filmbeli történelemábrázolás mégis inkább emlékeztet a *Függetlenségi háború* naiv népmeseiségére, mint egy hiteltelen történelmi munkára. De hát Marcus filmje hangsúlyozottan közönségfilm.

Jogos a kérdés: miért került hát dobozba?

A „nagy nemzeti filmpoz” kronológiája teljességgel átugorja a román fasizmus időszakát. Ha készültek is filmek erről a korszakról, azok mind az illegális kommunisták hősies harca felől közelítették meg a témát (*Meghalni az életért*). Marcus filmjében – még ha leegyszerűsítve is – történelmi tablót kapunk arról, hogyan hálózza be a vasgárdista mozgalom az egész társadalmat, hogy válnak cinkossá emberek anyagi érdekből, hazafias érzelmeiktől hajtva, hogyan hatalmasodik el az antiszemitizmus, az idegengyűlölet, és hogyan válnak áldozatokká azok, akik nem akarnak cinkosok lenni vagy csupán nem akarnak elhallgatni. Nem illegális kommunista a film főhőse, hanem emberi gyengeségekkel bőven megáldott színész – színházigazgató –, és nem azért lesz hős, mert az akar lenni, hanem mert megfélemlített, embertelen és gyáva áruló, cinkos nem akar lenni. Lehet „déljã vu”, lehet közönségfilm, lehet kissé primitív történelem-ábrázolás, Manole Marcus filmje nagyon tisztességes alkotás a hetvenes évek Ceausescu-Romániájában, és

Toma Caragiu pontosan tudta, hogy mit kell itt eljátszania. Hát ezért került dobozba a film.

6. „Mert kezükben a kötél, monser!” (Lucian Pintilie, 1979¹⁷)

A hetvenes évek elején még őrzi a közvélemény Ceausescu szenvedélyes, a prágai tavasz mellett állást foglaló, Palota téri beszédének visszhangját. A hetvenes évek közepének diadalmas román külpolitikája, Ceausescu pompában és kitüntetésekben bővelkedő látogatásai a vezető nyugati nagyhatalmak királyi és elnöki palotáiban azt a hitet kelthették odahaza, hogy mindez előmozdítja a gazdasági fellendülést, puhítja a belpolitikát és könnyíti a kulturális élet helyzetét. A közönségfilmekről szólva kellett volna megemlíteni a népszerű Marin bácsi-sorozatot a furfangos oltyán parasztról, aki nem más, mint az olténiai születésű conductor, s tejjel-mézzel folyó Kánaánt csinál Romániából. Sergiu Nicolaescu az *Egymillió zöldhagymával* (1978) című filmjében még az évtized vége felé is csábos jövőképet fest Marin bácsi alakjához.

Lucian Pintilie, aki ekkor már jórészt külföldön él, 1979-ben kezd filmet forgatni Romániában Ion Luca Caragiale művei alapján, amely a román kultúra összefüggéseibe ágyazva, közérthető módon, kegyetlen tisztánlátással és mélységes humanizmussal értelmezi a román valóságot és azt a szisztémát, amely a 20. század második felének Európájában szinte egyedülállóan, kikezdetlenül tűnő képmény diktatúráként tartotta magát.

Ion Luca Caragiale, ez a zseniális román író és publicista éppen akkor élt (1852–1912), amikor létrejött a román nemzetállam, kialakult a modern jogállamiság. Így kortársa lehetett annak a mohón feltörekvő, városiasodó, pozícióért tülekedő, műveletlen kereskedő- és hivatalnokrétegnek, amely e változások közreműködője és legfőbb haszonélvezője volt.

Az 1907-es, elemi katasztrófaaként kirobbanó parasztlázadásra már berlini emigrációjában reagált. Az *1907 tavaszától ősziig* című pamfletjében a műfajt meghazudtoló higgadtsággal elemzi a 20. század

elejére kialakult román politikai, gazdasági és kulturális változásokat, a közállapotokat.

„A kormányon egymást váltogató két ún. történelmi párt valójában nem más, mint két nagy politikai érdekszövetség, amelyek közül egyiknek sincsenek párthívei, csak ügynökei... Az ügynökök hada maga a munkakerülő és munkanélküli csőcselék, tönkrement külvárosi kiskereskedők és piaci árusok, a falvak és a városszélek közveszélyes kis csahosai, verekedő választási kortesek, valamint a különböző fokú iskolákból kikerült torzlelkek, félművelt értelmiségiek, ügyvédek és zugügyvédek, tanárok, tanítók és tudatlan tanítócskák, szabadgondolkodású és kiugrott papok – valamennyien a söröskancsók melletti szócsaták bajnokai –, végül a – túlnyomó többségükben elmozdítható – magas rangú állami tisztviselők és jelentéktelen kishivatalnokok... Megbukott a kormány, s egy másik jön a helyébe? Az egyik sáskahad megy, a másik jön... Az ország valamennyi üzleti ügyekkel foglalkozó polgára, a sokmillió haszonbért fizető bérlőtől kezdve egészen a pár leies nyomorult forgalmat lebonyolító kis utcai árusig – ki-ki jövedelme arányában – kénytelen sarcot fizetni a nagy és kis hűbéruraknak, akik a román állami közigazgatás hivatalos közegeinek nevezik magukat. De a megsarcoltaknak még sincs okuk panaszra: az adott körülmények között csakis ily módon zsákmányolhatnak ki szemérmetlenül másokat, rövidítheti meg a kicsit a nagy, csaphatja be a nagyot a kicsi, s taszíthatnak nyomorba néhányan sokakat...”¹⁸

Publicisztikai írásaiban, novelláiban, egyetlen tragédiájában és négy komédiájában Caragiale ezt a világot ábrázolja kegyetlen realizmussal, az irodalom nyelvén. Páratlan szcenikai érzékkel hozza létre azokat a színpadi szituációkat, amelyek leleplezik és kinevetetik a tülekedőket. Írói leleményének betetőzése maga a nyelv, amelyen szereplőit beszélteti. Ahogy Karl Kraus 1922-ben kiadott monstre drámájában, *Az emberiség végnapjaiban* a régió kissé nyugatibb felén, a monarchiában a történelmi torzság is a nyelvezetben jelenik meg, úgy válik Caragiale-nál is a primitíven álcázott ösztönlét adekvát

megjelenési formájává az elferdített francia szavakkal teletűzdelt, száználmas nyelvi kotyvalék.

„Valójában talán egyetlen állam életében sem tapasztalható, legalábbis Európában, ilyen elképesztő ellentét valóság és látszat, a dolgok igazi arca s az azt leplező álarc között”¹⁹ – írta Caragiale 1907-ben.

Caragiale talán a román kultúra legnépszerűbb és legismertebb alakja. Műveiből a némafilmes korszaktól kezdve számos filmváltozat készült. A hagyományos feldolgozások között a legjobb, mert az íróhoz leghívebb (Pintilie filmjének elkészültéig) a Jean Georgescu által rendezett – és már említett – *Zűrzavaros éjszaka*, amelynek katarikus hatásában oly különös módon működött közre a történelem is. Pintilie előtt is felismerték már rendezők, hogy legfrappánsabban a mozgóképen illeszthetők egymáshoz szervesen az ugyanarról a világról szóló, más-más szegmenst előtérbe állító komédiák.

Pintilie az első és mindmáig az egyetlen, aki abból indul ki, hogy a lényeg mit sem változott, Caragiale egész életműve ugyanúgy időszzerű, mint közel száz évvel ezelőtt, sőt: „a dolgok igazi arca s az azt leplező álarc közötti” elképesztő ellentét talán még sohasem volt a román történelemben olyan óriási, mint a jelenben.

Pintilie Caragiale egész szellemiségével azonosul, és ezért a komédiákon kívül merít a novellákból is (*A helyzet, Április elseje...*), valamint perszonalifikálja a mitikussá növekedett caragiale-i hőst, Miticát, ezt az éles eszű, csípős nyelvű, félművelt és felszínes kispolgárt.

Pintilie filmjében Mitica epizódszereplő, pedig tragikomikus halála a záró jelenetsor humánumának záloga, és az ő szájába adja Pintilie a kulcs-szójátékot: „Miért húzzák a harangokat? Mert kezükben a kötel, monser!” Ahhoz, hogy megértsük, végig kell haladnunk a film hőseivel együtt ezen a vad, harsány tragikomédián.

Mivel a Caragiale egész életművéből sugárzó gondolatiságot, tisztánlátást, erkölcsi tartást és humanizmust vallja magáénak Pintilie, nem komédiát, hanem tragikomédiát készít. „Iszonyúan érzek és szörnyűségek látok” – ezzel a Caragiale-idézettel indít... A baljós felütés a film elején, a mottó nemcsak a köztudat nagy nevetetőjét

ellenpontozza, hanem jelzi Pintilie személyes érintettségét és történelmi távlatú nézőpontját is.

Hogy mennyire személyesen kötődik a film gondolatiságához, azt filmbeli két felbukkanása is mutatja. Az előhang, a filmcselekmény és az epilógus világos tagolódását éppen a filmrendező megjelenése biztosítja. Az első, rövid, komor hangvétellű jelenetsor – az előhang – után lép be először a filmbe. Instrukciókat ad a színészeknek, egyértelműsíti, hogy filmforgatás folyik, majd azonnal ki is lép a történetből. Az epilógusig nem is emlékeztet többször arra, hogy ez játék, fikció. Az utolsó részben már nemcsak újra megjelenik a filmben, hanem ott is marad, követi hőseit – színészeit, társait – a záróképig. A távolságtartásnak, a rálátás biztonságának és a belül-létnak, a szolidaritásnak olyan pintilie-i gesztusai ezek, amelyek igazán csak az egész film kontextusában értelmezhetők.

Az előhang sötét, füstös lebuja képével kezdődik. Komor férfiak kártyáznak rezzenéstelen arccal, csak a szemük villog. Az asszonyokkal, állatokkal, gyerekekkel túlszűfolt, szűk teret betölti az átható, keserves gyereksírás. Egy rongyos sállal átkötött fejű, fogatlan vénember mézesmázos nyekergéssel kérleli Iancu bátyót, a nyertest, hogy folytassa a játékot. Elharapott sipákoló szavaiból Iancu bátya barát-nőjének mindenki által ismert félrelépései sejthetők... A városibundás, kucsmás férfi előbb elteszi a nagy halom papírpénzt, majd egyetlen szó nélkül többször beleveri az öregember fejét az asztalba, és a tehetetlen testet a pince alján tocsogó vízbe löki. Csak egy kecske reagál a tompa puffanásokra. A kártyaasztalnál ülő, rendőrcsákos férfi feje mögül követi a kamera a városibundást, amint a lépcsőkön a párásan gomolygó felszínre ballag.

Népszerű román filmrendezők kezdik ilyesformán népszerű kalandfilmjeiket. Csakhogy Pintiliénél néhány képkocka után egyértelmű, hogy ez nem vadnyugat-utánezat. Ez Románia. A lebujaiban kelet-európai játszma folyik, kemény játékszabályok szerint: ki nyer, ki üt, ki engedi, kinek mihez van joga. Az ügyes csaló nyer. Az erős üt. A jogot a szituáció dönti el. A jogot megsértő brutális megtorlásban részesül. A megtorlás nyilvános belügy. A „lamur” viszont magánügy.

Az előhang, illetve a rendező gyors be- és kilépte után pergő ritmusban kezdődik a történet. Az átmenet egy animális szeretkezés. A gyors és célratorő aktussal párhuzamosan vágott képek mutatják, ahogy Iancu bátya, azaz Pampon közeledik a ház felé. A párocska kapkodva szedelőzködik. Az apró férfiú menekül és vinnyogva veri a saját fejét. A nő lazán alvást színlel. Pampon óvatosan belép, vizsgálódik. Levél-féle az ágy mellett...

Máris a borbélyműhely a helyszín. Látszólag köznapi komikus helyzetből egyre fokozódó tempóban, időnként fortissimóig erősödve bontakozik ki a vígjátéki szituáció és a cselekmény. A hamiskártyás Pampon megcsalja barátnője, Didina a szépfiú borbéllal, Naéval. Nae viszont Mica nevű szeretőjét csalja meg Didinával. Azt a Micát, aki eddig folyamatosan csalta meg vele Gorilka becenevű barátját.

Pampon a borbélyműhelyben jó helyen tapogatózik, Iordache, a borbélysegéd azonban résen van, és Gorilkára tereli a gyanút, aki szintén gyanút fogott, és ezért ténfereg Ploiesti helyett a borbélyműhelyben. Mica eközben, merthogy ő is gyanakszik, vitriolt szorongatva halálos bosszút forral, és ő is Naét keresi. A szövevényes üldöződibe gyanútlanul, ám annál nagyobb felfordulást okozva keveredik a fogfájós adóhivatalnok, aki egy talján tanácsára trükkel próbálja elűzni a fájdalmat...

A vásznon szóról-szóra a caragiale-i vígjáték dübörög, harsányan, mint a színpadon, csak éppen irányítható a látószög, szimultán fokozható a hajcihő és a hangzavar.

A szűk teret és a pergő időt színültig tölti a kizárólagos fontosságú magánszféra, amely fizikailag is, verbálisan is a testi szükségletekre, élvezetekre és nyavalyákra (szexualitásra, tisztálkodásra, evés-ivásra, betegségre) szorítkozik. Szellemi tartozéka a csalás, gyanakvás, félrevezetés, hisztéria. Érvrendszere a cibálás, püfölés, hajtépés, visítás.

A hajsza szükségszerűen átlépi a borbélyműhely küszöbét, a tér kitágul: mocskos, hófoltokkal tarkított, kopár városszél. Újabb helyszínek: a kocsmá és a gőzfürdő, a szórakozás és a politizálás, a közélet színterei.

A kamerajáték szereplői érintkezésbe lépnek, összevegyülnek a városszél többi lakójával. Élőlények töltik ki nyüzsgöve, hablatyolva, állandó mozgással és sertepertével a szűk és belátható univerzumot.

Az egymáshoz szoruló kocsmai vendégek és a farácsokon szoros, iskolás sorokban egymás mellett ülő, meztelen politizálók a fürdőben a létezésnek ugyanazt a fizikai determináltságát hangsúlyozzák a közélet szféráiban is. De a kocsmában a munkáról, a munkanélküliségről, a pénztelenségről és az ismerősökről szóló szerelmi pletykák tagolt emberi beszédnek tűnnek a politizáló főkolompos összefüggéstelen, Európát, a repcetermést, a zsidókat és az államadósságot összekuszáló nyelvi hordalékához képest. Az öngerjesztő politikai indulat és a féltékenységi roham együtt zúdul a véltlen áldozatra, ezúttal vízbe fojtogatás formájában, tekintettel a gőzfürdő-helyszín adottságaira.

Ahogy a főhősök kergette szerelmi háborúja keveredik a kocsmai poén-vadászattal és a politizálás handabandájával, úgy lesz egyre nyilvánvalóbb komikus egyenrangúságuk és kölcsönös értéktelenségük.

A szüntelen mozgás, cselekvés, hangoskodás látszata alól kibukkan a testileg-fizikailag egymáshoz préselődött ösztönlét, amelyben a jog: egy másnemű (kérdéses) birtoklása, a zavaros beszéd és visítózás; a szabadság: a másik félrevezetése, kiszorítása, verése, fojtogatása; a cselekvés: e kettő fortélyos érvényesítése.

Ha Pintilie filmje nem szólna másról, mint erről a szánalmasan komikus ösztönlétről, már akkor is többet mondana, mint 1980-ig az egész román filmművészet.

Pedig még csak ezután következik a farsangi mulatság, az Ünnepe!

Az Ünnepe kivételes pillanat a hétköznapok monotoníájában. Különöségeiben, emelkedettségében ősi tudás, valaha a léthez szervesen kapcsolódott szertartások emlékei rémlenek fel. Az ünnep visszatérése az eredethez, a mitikus időbe. A kelet-európai filmkultúrában az ünnep a nemzeti identitáskeresés, a történelemmel való szembenézés nagy alkalmaként és többrétegű képi kifejezéseként jelenik meg. Wajda a bronowicei menyegzőben, Forman a cseh kisváros tűzoltóházában találta meg azt a különös egyediséget, amely a legsűrű-

tettebben hordozza a nemzeti sajátosságokat és értékeket, s amely nemcsak a kérdésfeltevésekre, hanem a sorsdöntő, korszakos válaszadásokra is alkalmas. Pintilie nem véletlenül tette filmje alapmotívumává a farsangi játék caragiale-i telitalálatát.

Mi fejezhetné ki jobban a román látszat és valóság triviális ellentmondását, mint a farsang, az álcás alakoskodás, a maskarák ünnepe?!

A farsangi jelmezekben felvonul a történelemhez kötődve materializálódott román eszmevilág: a gall? dák? római? harcostól kezdve a törökön, a muszkán, a lengyelen át a francia bohócig. A román maskák nem természeti allegóriák és nem is a fantázia, a játékoság bohókás szüleményei... A leggyilkosabb ötlet a nyúl szívű, málészájú, tohonya Gorilka jelmeze: hóna alatt kövér kakast szorongató, római tógás, marcona dák fejdísz viselő maskara...

Méltóságteljesen, jelmez helyett finnyás, sértődékeny pózokban vonulnak a bálba a helyi előkelőségek. Mintha Marin Sadoveanu századvégi Bukarestjének törtető újjgazdagjai vagy Jean Mihail keleti cicomájú kisvárosi urai pöffeszkednének otromba tréfák célpontjaiként, ostobán hüledezve. Sorjáznak a meszeltarcú, madárcsőrörű paraszt-maskák, köztük álparasztként a politikai főkolompos. Az örökké gúnyolódó aranyifjak méltóan fogadják a parádét. Álarra nekik sincs szükségük: cinikusan élcelődő kívülállásuk a sehová sem tartozás, a gyökértelenség maskja. A farsangi nép között bujkálnak, fondorkodnak történelmieskedő jelmezükben hőseink: a csendőrből lett hamiskártyás (Pampon=Iancu bátya), az ügynökké avanszált nemzeti gárdista (Gorilka), a borbélymester (Nae) és segédje (Iordache), valamint a széplelkű ekstrájerlosné (Didina) és a republikánus érzelmű, kétlábon járó „szabadságszobor”-fúriahölgyike (Mica).

A szerelmi háború kergült csetepatéi a multság alatt is folytatódnak, fő színtereik az illemhelyek. A vegetáció szintjére szorult létezés emelkedett pillanatai azok, amelyekben a váratlan sötétség után kigyulladó fényt áhítatosan a Marseillaise-zel köszöntik a maskarák, ám a tréfamesterek ezalatt sem pihennek.

A politikai zagyalék-szövegekben bugyborékoló hazafiasság és a más nemzetek viseletét utánzó jelmezek, a sistersgő xenofóbia a modernséggel, mindennel ami nem-román, a zsidókkal, a bolgárokkal szemben és ugyanakkor a könnyes szemmel énekelt Marseillaise... Miféle nemzet- és történelemtudat, miféle értéksovinizmus ez?! Norman Manea²⁰ szavaival: bizony a frusztráció és a megalomán hiúság kifejeződései.

A sejtelmesen libegő függönyök és a félhomályos, kongó nagy terem a misztikusan palástolt hiányt sugallja. A pintilie-i farsangi mulatság a wajdai és a formani szinten fogalmazza meg a román létállapot specifikumait, tragikomikumát.

De még ezzel sem elégszik meg a mester. A farsang ürügyén intellektuális tréfára készülnek az aranyifjak. Mitica, a főgavallér szellemdús ötletére elhiteketik a gyáva Misuval, hogy barátnője félrelép a Cismigiu-kertben. Míg az ifjak a nagy félrevezetést konspirálják, Pampon és Gorilka tisztazza a köztük lévő félreértést, és a borbélyműhelybe indulnak, hogy megvilágítsák a helyzetet. Pintilie a borbélyműhely színjátékaiban rendezi meg az Ünnep csúcspontját.

A ravasz borbély és segédje vezényli a nagy Átverősi legnagyobb játékaikat. A két nőt – fergeteges hajtépés, borotvával hadonászás után – Nae meggyőzi, hogy mindegyiküknek elemi érdeke az eddigi látogatás és állapot fenntartása. A helyszínre érkező vetélytársakat előbb álnokul elviteti a rendőrséggel (az albiztos úrnak kapóra is jönnek az „áldozatok” szokásos évi, farsangi lutri-machinációihoz!), majd kegyesen kiváltja őket, és az egész társaság számára megrendezi a nagy testvéri egység és békesség ünnepét. A színjátékban – érdekből vagy bárgyú ostobaságból – mindannyian megkönnyebbülten és boldogan vesznek részt, még a fajankó rendőr is.

A borbély az örömnep színjátékát megfejeli egy másikkal is: Iordache maskarás, részeg kakasokkal eljátszatja a parányi játékszínpadon a plevnai csatát, a függetlenségi háború nevezetes eseményét, hogy a kakasok elhullása után a kutya-ezredes a himnusz hangjai mellett felhúzza a pici román zászlót, és hőseink mély áhítattal, győzelmesen elénekeljék a szabadság dalát: „Hazámra, e büszke

tájra hálás szívvel gondolok, jogokat és szabadságot magaménak mondhatok...”

Pintiline e dupla színjátéka a legkegyetlenebb leleplezés. A pusztai biológiai létérdekeiknél megfogott és kijátszott lényeket orruknál fogva vezeteti be a nagy nemzeti egység és dicsőség illúziójába. A nagy manipulátor ravasz játékában a rendőr is csak a vásári mutatvány eszköze, hiába végzi később peckesen játék-megfelelője, a kutyaezredes a fürkészés és szemmeltartás feladatát.

Pintilie így fog át száz esztendő, a román történelmet. Az előhang hamiskartyás, brutális nyerőjét kiüti az új nyerő, a fortélyos nagy Manipulátor, a nagy Átverősi legnagyobb bajnoka. Mint a valóságban.

A vaskos, földhözragadt komédiázás azonban még mindig nem ér véget. Az egyik szereplő elkomolyodó arca és szeme a rá-rátévedő kamerával már tudatja, hogy kezd derengeni a felismerés, de azért folyik tovább a civakodás, hangoskodás, az otromba viccelődés. Így éri hőseinket a tragikus esemény híre: a Cismigiu-kertben a gyáva Misu félreértésből agyonütötte a tréfaszerzőt, és ráadásul a halott cipőjét is ellopták.

Az eddig a komikus szálba rejtett tragikumot, az események mögött bujkáló tragikomikumot Pintilie két külön szála bontja: a barát sírós-nyöszörgős nekrológja alatt a kiterített halott, az egykori gracióz gavallér meztelen talpa világít, és a jelenet közepén egy nagyfejű tehén rágja egykedvűen a hosszú, száraz kukoricaszárat. Aztán Pintilie elfogyasztja a komikus szálat is, a tragikusát is.

A társaság elcsöndesedve, kicsit lökdösődve, kicsit civakodva kocsira kászálódik, hogy halotti tort üljön a Pohos kocsmában. Megjelenik újra Pintilie a képen, és kezdődik az epilógus.

A film hangja komollyá és emberivé válik. A didergő hajnalban a barát felidézi a halott kedvenc szójátékát: „Miért húzzák a harangokat...?” (s közben mi mást, mint mezőre induló Báránkyákat kerülgat kocsijuk...?) A jól ismert válasz mintha a túlvilágról érkezne, vagy mintha bennünk szólalna meg: „Mert kezükben a kötél, monser!...”

Most nyeri el értelmét Pintilie szójátéka – a kiszolgáltatottságról és talán az esendőségről is...

A rendező most már követi hőseit, akik közbelépésével színészekké – társaivá – lettek, szavakkal is halad a nyomukban, miközben szól Mozart Requiemje. Nem, nem váltja meg hőseit! Csak a felismerésnek mint a megváltáshoz vezető út első lépcsőfokának a megjelölésével megadja nekik az esélyt. Első lépés: hogy ráismerjenek magukra, hogy felismerjék szánalmasan tragikomikus kiszolgáltatottságukat, nyomorult ösztönlétüket, játék-mivoltukat a nagy Manipulátorok kezében, hogy leszámolhassanak illúzióikkal.

Ez a filmvégi pintilie-i gesztus, ez a bölcs humánus is összecseng a caragialeivel: „... az ország egésze megkapván szent jogát, maga fog cselekedni... Hadd intézze dolgait belátása és képessége szerint, Isten segítségével. S ha eleinte nem lesz meg a kellő hozzáértése, akkor... tanuljon szenvedések és áldozatok árán, mint ahogy az egész művelt emberiség tanult...”²¹

Ezért ajánlotta filmjét Pintilie szenvedő és áldozatot hozó barátai emlékének: a színész és költő Emil Bottának (1912–1977), a *Helyszíni szemle* nevelőtanárának, valamint a nagy színészegyéniségnek, a *Színész és a vadak* főszereplőjének, a bukaresti földrengéskor (1977) elhunyt Toma Caragiunak.

Nyilvánvaló, hogy az 1981 őszen megtartott első, zártkörű vetítésen, még kétszalagos állapotban azonnal betiltották a filmet, és elrendelték megsemmisítését. Csak 1990-ben, a costinesti nemzeti filmfesztiválon mutatták be először nyilvánosan Romániában, és 90 ősztől hónapokig telt házakkal forgalmazták.

Nem lehet kérdés, hogy miért fogadták el 1979-ben Pintilie forgatókönyvét, és miért engedélyezték a forgatást. Caragialét Romániában nem lehet betiltani! Sőt! Feldolgozása igencsak preferált. Hogy a színészek is pontosan tudták, mennyire semmi köze nincs ennek a filmnek az összes korábbi adaptációhoz, az látszik elemmentáris, odaadó játéukon (Stefan Iordache, Mircea Diaconu, Mariana Mihut, Tora Vasilescu, Victor Rebengiuc...), s azt is pontosan tudták,

mennyire köze van viszont az igazi Caragialéhoz, a látszat mögött rejtő valóságához.

7. Konzonanciák és glissandók

Romániában a nyolcvanas évektől kezdve már naponta kellett szembenézni a létezés egyre növekvő nyomorúságának (energia-szolgáltatások rohamos redukálása, árukínálat megszűnése) és az öndicsőítő hatalom szuperlatívuszos frázisainak ellentmondásával. Az értelmiség számára talán ennek a hivatalos frazeológia és a valóság közötti irdatlan szakadéknak az elviselése lehetett a legnyomasztóbb. A filmrendezők közül némelyek, ha különbözőképpen is, ezt kísérelték meg úgy láttatni, hogy a cenzúrát is kivédhessék – amely természetesen a hetvenes évek tanulságai nyomán egyre erősödött – és a köz szemében is igazolhassák az alkotói tisztánlátás tényét, meg a becsületet. Hogy ez egyben milyen csapdahelyzet is volt, arra jó példa Dan Pita filmtrilógiája, amelynek középső darabja elkészültekor nyomban betiltatott.

A trilógia első darabja, a *Verseny* 1982-ben készült. A cselekmény fő szála egy hétfégi üzemi tájékoztatósi futóverseny komikus alapötletére épül, és végig ügyesen egyensúlyoz a rendező a vígjáték és a szatíra határmezsgyéjén. Azaz: a megsemmisítő leleplezést az „építő kritika” gesztusai oldják. A karikatúrisztikus ábrázolásmód teret ad – az éhhalál, a fagyhalál vagy a kideríthetetlen bűncselekmény víziójával – napi aktualításokra utaló, félreérthetetlen célzásoknak, ugyanakkor a közeg és a szituáció folyton arra figyelmezteti a éber cenzúrát, hogy ez csupán egy vidám hétfégi kikapcsolódás vígjátéki bemutatása. Egészében mégis a versenyesdik értelmetlensége, a főnökség és a beosztottak abszurd aszinkronja, a „közösségről” és a „cselekvésről” szóló szlogenek tartalmatlansága lelepleződik le, „értse, aki érti” alapon. A játék közegében evidens magatartásformák tipizálásával Pita felvonultatja a társadalom jellegzetes egyedeit a törtetőtől, a strébertől kezdve az ügyeskedőn át az apatikusan sodródóig. És mindezzel mintha megtalálta volna a cseh groteszk román megfelelőjét, vagyis

egy helyhez és időhöz igazított, misztikusabb, földhözragadtabb, komorabb (bájtalan) humorú kifejezési formát.

Behozott azonban a cselekménybe egy szürreális, költői elemet: a szocialista embereszmény megtestesítőjeként a Biciklisfiút. A mesében tiszta fiú megjelenése, együttműködése, majd összeütközése a csoporttal, végül elüldöztetése és bűnbakká tétele nem más, mint az ideálkép és a már lemeztelenedett, torz, nevetséges és szánalmas valóság összemérése, az utóbbi tragikomikus diadalával az előbbi fölött. Ez a didaktikus kontraszt-motívum nemcsak megtöri a stílust, a filmi narráció egyneműségét, hanem túldimenzionáltsága, szürreális formába csomagoltsága miatt éppen ott téveszt célt, ahová irányult: a közönségnél. Holott ez a közérthetőséghez és átélhetőséghez szoktatott néző a történet köznapi komikumára nagyon is ráismer.

A trilógia második részében Pita egy Bujor Nedelcovici-novellához, egy realizisztikus, hétköznapi történethez nyúl. A sztori lényege: valakit meglopnak, és ez a valaki megengedheti magának, hogy a lopásért meghurcoltasson egy ártatlan embert. A novellában a villanásnyi valóság is láthatóvá teheti a társadalmi hierarchia, a hatalmi visszaélés, az elfogult igazságszolgáltatás, a kiszolgáltatottság és a lelki torzulások mélyvilágát. Pita számára azonban az egész történetből csak az a fontos, hogy bemutathassa: hogyan vallott kudarcot morálisan és lelkileg egy a tényekre és az igazságra fittyet hányó sikerember. Vagyis közérthetőbb – és valljuk meg, didaktikusabb – megközelítési módot keres a *lérseny* alap gondolatának, az eszmék és a valóság ellentmondásának ábrázolására.

A *Homokfal* (1982) helyszíne egy fekete-tengeri üdülőhely, ahol a bukaresti középosztály bizonyos tagjai egymás társaságában – szeparáltan a köznéptől – pihenhetik ki nyaranta fáradalmaikat. Egy nap a strandon valaki ellopja a kiváló sebészorvos és barátjáné holmiját. Másnap egy szenzációra éhes társaságbeli szépasszony felismerni véli a tolvajt egy a tengerparton ógyelgő, helybeli fiatalemberben. Innen indul ki a film cselekménye. Az orvos tüstént kész tényként kezelni a valószínűt – csak ő látta messziről a menekülő

tolvajt, akin hasonló farmernadrág és trikó volt –, és a felriasztott férfiakkal együtt behurcolják a fiút a rendőrségre. A fiú tagad, eredménytelen a nyomozás, és a helyszíni szemle... Az orvos most már mániákus elszántsággal akarja bebizonyítani tévedhetetlenségét, és lassanként kizárólagos céljává kezd válni igazának elismertetése. Eközben eltávolodik környezetétől, fiatal barátnője elhagyja, s bár a fiút bizonyítékok hiányában is elítélik, börtönbe csukják, őt pedig kinevezik a régen áhított kórházigazgatói posztra, megnyugvást mégis csak az hozhatna, ha a fiú bevallaná neki a lopást. Ezt azonban nem éri el, hiába tesz meg mindent szép szóval, pénzigérettel, fenyegetéssel. A film záróképe: az üldözésben kifulladt, szinte esztét veszített orvos kisémmizve, megalázva nyúlik el a vizes fövényen, a fiú elérhetetlen távolságba került tőle.

Az a döntés, hogy Pita az alaplűnek éppen ezt a szegmentumát választotta, már magában hordta a megvalósítás tanmese-jellegét, jőllehet ez csak sokára derül ki igazán, mert a realizstikus történetelbeszélés és a színészi játék ügyesen elfedi a didaxist. Először ott lehetne fűlön csípni, amikor az orvos bejelenti fotós barátjának, hogy a nyomozás miatt meghosszabbítja a nyaralást, az pedig ahelyett, hogy azt mondaná: ne hülyéskedj, hagyd a fenébe az egészet, hátha tévedtél!, egy példázattal válaszol a vadászról, aki lelövi a galambot megigéző kobrát, s a lövéstől a galamb is holtan zuhan alá. Értsd: az igazságtételnek vannak ártatlan áldozatai is.

Ettől kezdve a filmben az orvos monomániájának fokozódásával szaporodnak a példabeszédek. Praxitelésről, a szobrászról, akit felfalt a modellként használt párdúc például. A legtöbb tantörténetet a társaságbeli professzor ontja magából, hol a csillagászat, hol a mechanika témaköréből, a legelmésebbet pedig saját praxisából. Ez a remek kis tanmese Adolfról, a pókról szól, aki – miután naponta belezavart hálójába a professzor – belebolondult az újraszövésbe.

Pita végig igyekszik dramaturgiailag, képíleg és verbálisan is megtartani a történet realizmusát. A képvezetésben dominálnak a premier és szekond plánok, hogy a színészi mimika, a tekintet és a gesztusok hitelesítsék a szereplők viselkedését. Mivel azonban Pitát első-

sorban a fékevesztett monománia következményeinek megmutatása motiválja, ehhez kellett volna megteremtenie egy személyiséget. A sikeres orvos hiúsága és becsvágya kevésbé igazolja egy – értékét tekintve – jelentéktelen lopás esetében ezt a megszállottságot. Még akkor is, ha a fiú zárt arcú, csendes konoksága gerjeszti a győzelemhez szokott orvos harci kedvét. Vagyis túlságosan erőszakolt a tétel bizonyítása ezen a történeten keresztül. Márpedig a rendező egy tételt akar bizonyítani, azt, hogy a fikcióépítés rögeszméje hogyan távolítja el a valóságtól az akarnokokat.

Kinek szól ez a tanmese? A hatalomnak. Kit érdekelnek az ilyen tanmesék? Senkit. Legfeljebb egyes széplelkű értelmiségieket. De akkor miért hagyták dobozban Pita filmjét? Nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy nem a tanmese miatt, hanem a gyanútlanul előadott részletek miatt.

Mert ugyan miféle igazságszolgáltatás az, amelyben a sértett (a jelentő) végig jelen van a kihallgatáson, és a nyomozás minden fázisában? A nyomozást vezető őrnagy nemcsak hagyja, hogy a sértett belefolyjon az ügymenetbe, hanem egyenesen felkéri rá, sőt ugyanez az őrnagy a sértett protekcióját veszi igénybe egy beteg családtagja érdekében. Ez aztán abszolút igazságszolgáltatás! Ráadásul a gyanúsítottat az első pillanattól kezdve bűnösnek titulálják, mert a társadalmi ranglétrán magasabban álló Valaki ezt állítja róla. Egyfolytában tegeznek, majd bizonyítékok hiányában el is ítélik. A vádlott hivatalból kirendelt ügyvédje mentegetőzve mondja a vád koronatanújának: nem érdekből védtem, tényleg semmi sem szólt a fiú ellen... Mégis miféle szocializmus az, ahol a jómódú középosztály elkülönülten nyaral, és ahol a becsületes munkásfiút bizonyítékok hiányában megvádolhatják, macerálhatják, börtönbe csukhatják...?! Ahol az orvos – miután barát nője elhagyta – egy tánciskolának álcázott „műintézetben” válogathat a lányok között?

A dobozban hagyott *Homokfal* után a trilógia befejező része, *A Pus in doi* (Párostánc, 1984) a mi hatvanas évekbeli filmpublicisztikáink festett közegében, üzemi miliőben játszódik. Itt a konfliktus két munkásfiú között robban ki: az átlagos képességű, szabvány-gondolko-

dású élmunkás Ghita egy gyűlölködésig fajuló vita során halálosan megüti volt barátját, a sokoldalú, életvidám és különc Mihait. A társadalmilag preferált és a valódi érték közötti ellentmondást vitte ezúttal filmre a rendező, mesterkéltén, súlytalanul és egy idealizált közegben. Az „év legjobb filmje” díjat kapta érte...

Ha naponta belekuszálnak a pók hálójába, az naponta újraszövi, és előbb-utóbb úgy belekeveredik, hogy önmaga áldozatává válik – szólt az említett Pita-példabeszéd a *Homokfalban*. Elgondolkodtató kérdés: végül is ki a pók?!

Egy absztrakt alapképlet realitásként való erőszakolása a *Rochia alba de dantela* (*Fehér menyasszonyi ruha*, 1988) című Pita-filmben is visszatér, és ez a film is a polcokon felejtés sorsát érte el a *Cinemában* közöltek szerint. Látszólag valószerű közegben valószerűtlen látomások és álmok utalnak egy tiszta, gyermeki állapot és egy sátánian rejtőzködő, ellenséges külvilág ellentétére ebben a műben. A sejtelen formagazdag, artistikus miliő, a betegség túlfinomult ábrázolása, a szereplők, a gesztusok, a mozgás szinte absztrakt sterilitása olyan „művészfilm” sajátjai a román filmben, amelyek egy pillanatra sem érintik meg a nézőt, bosszantó „művésziességek” maradnak, dekódolásuk reménytelen és fölösleges is.

A nyolcvanas években szinte vígjátéki érv parancsolta dobozba Nicolae Opretescu első filmjét, *A Sezonul pescarusilort* (*Sirályok éjszakája*, 1984). Egy kémiai üzemből drámai konfliktus támad a mérnökök között egymás kutatási témáinak ellopása, illetve valójában a karrierépítés és -vesztés miatt. Erről szól Opretescu filmje, ami nem minden alapot nélkülöző célzásnak volt tekinthető Elena Ceaucescu vegyészdoktori nimbuszának hátterére.²² Ezen túlmenően azonban a gyár, a munkavégzés képsorai, az árulás és az önvád lelki terheinek ábrázolása, a főhős lidérces álmai mind átlépték a „munkásosztály és a gyári értelmiség kritikus megjelenítése a filmvászonon” című kultúrpolitikai tézis öncenzurálisan is jól tudható határait. Pedig a filmnek éppen ezek a részei – a gyári hangosbemondóból agresszívan recsegő, érthetetlen jelszavak, a motozás, a munkások bevonulásának monotoníája, a szabad térségek – például a román filmben

szinte mindig az élet és a szabadság metaforájaként ábrázolt tengerpart – fenyegetően nyomasztó hangulatú megjelenítése – mind filmes tehetségre vallanak. Opritescu a betiltás után elhagyta Romániát, és Franciaországban telepedett le francia származású feleségével...

Sajátos helyzet, hogy a nyolcvanas évek Romániájában a rendszer elvárásait híven szolgáló, közönségfilmet gyártó filmkészítők mellett megjelennek azok a filmalkotók is, akik egyre határozottabban és merészebben próbálnak a cenzúra nyomása ellen és dacára kifejezni valamit a valóságból, saját félelmeikből és szorongásaikból. Dan Pita már a *Protekciónélkül* (*Filip cel bun*, 1974) című filmjében elárulta érzékenységét a jellegzetes miliók és groteszk szituációk iránt. A nyolcvanas években készített filmjeiben azonban – ahogy egy-egy célpontot keres a valóságból – túlságosan felnagyítja, didaktikussá növeszti, vagy túl elvontan közelíti meg azt, amiről szólni szeretne.

Mircea Daneliuc az, aki néhány konvencionális kísérlet után határozottan rálép a „dobozos” pályára. Első eltüntetett filmje, a *Mikrofonpróba* (1980) látszólag publicisztika. Egy riporternő és egy operatőr együtt „vadászik” pályaudvarokon, strandon, kultúrházakban az eltévelyedett és megtéridendő ifjúságra. A riporternő merev előítéletek foglyaként kezd üldözni egy cinikus, prostituált-gyanús, munkanélküli széplányt, akibe eközben a fotós-operatőr belehabarodik. Az operatőr ettől kezdve kettős életet él: követi a riporternőt a munkavégzés rutin-műveleteiben, ráhagyja görcsös rögeszméit, és egyre jobban belegabalyodik a lány körüli valóságos élet sűrű és zavaros szövevényébe. A rejtett kamerával felvett pályaudvari, vonatbeli, rendőrszobai jelenetek miatt éri meg igazán megnézni Daneliuc filmjét, a végére ugyanis sajnos teljesen ellaposodik az izgalmasnak ígérkező ellentmondás fikció és konkrét valóság között, s a történet furcsán fíntoros, melodramatikus befejezéssel zárul.

A *Hajókirándulás* (1981) egy szellemes Daneliuc-vígjáték. A kiváló dolgozók jutalomból hajókiránduláson vesznek részt, amely a maga külsőségeivel és összezártságával kiváló lehetőség a rendező számára, hogy leleplezze és kinevettesse a szocialista morál, a szabadidő-

eltöltés álságossá vált téziseit. A nagytotál a vezényszóra evezők alakzatáról, a kamera „kukucskálásai” folyosóvégekről, ajtónyílásokból, mindenféle részből a civakodásokra, a pozícióharc kisszerű csetepatéira, vagy éppen magukra a szintén fürkészőkre: csupa szellemes ötlet. A szégyenlős szexualitásra redukálódott szabadság bizarr geg formájában fejeződik ki: a fiatalok egyetlen közösségi és felszabadult szórakozása az, hogy bekötött szemmel és egy kávéskanállal „kitapogatják” egymást. A legnagyobb poén a játékban – a szereplők számára elsősorban! – az, amikor az ismert tévébemondót a képernyőn „tapogatják” ki ugyanígy. Külföldi néző számára nem igazán releváns, de honi tájakon gyilkos lehetett mindaz, amit Daneliuc filmje sajátos sűrítésben és sarkításban felmutat.

Iacob (1987) című filmje egy Geo Bogza-novella alapján aranybányában dolgozó munkások életéről és a főhős tragikomikus pusztulásáról szól. Az arany őrjítő, mert elérhetetlen közelsége torzíja betegessé és önpusztítóvá a személyiséget. Az, ahogyan a falu minden napjait éli, ahogyan lakói ötről hatra próbálnak vergődni gettószerű közegükből, nyomorukból, bizonyosan naturalizmusa miatt volt tűrhetetlen a filmátvevők szemében, annál is inkább, mert a cselekmény időpontja ugyanúgy lehet a harmincas évek, mint a jelen.

Az 1989 előtt készült Daneliuc-filmek között a legjelentősebb és mind gondolati, mind esztétikai szempontból a legfontosabb a *Glissando* (1985). A film 1982-ben készült, de három évig dobozban tartották, majd az erotikus részletek drasztikus kivágása árán engedélyezték bemutatását. A Cezar Petrescu-kisregényből készített film a harmincas években, a fasizálódó Romániában játszódik, mottója egy Nicolae Iorga-idézet, a tragikusan meggyilkolt történetű 1939 szeptemberében írott jóslata: „A történelem majd felismeri és megbünteti az emberi fejlődés és a generációk sora ellen elkövetett bűnök tetteseit, és azok szenvednek majd a borzalmas büntetés alatt, amelyet a fájdalmas átélői nekik címeztek.”

A főhős, Ion Teodorescu értelmiségi (könyvkötő? könyvgyűjtő? íróember?), egy dologtalan, tébláboló kártyás. Egy férfi és egy kisfiú tűnik fel váratlanul látomás formájában a környezetében –

Teodorescu visszatérő álmaiban is –, akik némán figyelik őt, s ő hol menekül előlük, hol keresi őket, míg egyszercsak a férfit valóságosan is megtalálja, s ettől kezdve sorsuk összefonódik.

Teodorescu egyre szorosabb kapcsolatba kerül egy különös elme-gyógyintézettel is, ahová a feleségét, Agathát (aki látomásaiban és az arcképeken is anyjával azonos) öngyilkossági kísérlet ürügyével szállították be, és titokzatos módon rejtegetik.

E furcsa gyógyintézetben időnként betörő vízár készletti menekülésre a betegeket, akiket a koncentrációs táborokra emlékeztető módon sorakoztatva „vizsgálunk”, fürdőbe terelnek, vagy félig meztelelenül, lepedőkbe burkolva, fasisztoid jelszavakkal tornáztatnak az utcán. Egy klub is működik az intézetben, szabályos játékbárlangként. Magától értetődően keveredik és él itt együtt az üldözöttség, kiszolgáltatottság a nyereszkesedés és fosztogatás nagyvilági-alvilági formáival. A sajátos műintézet egy rideg és nagyhatalmú főorvosnő, egy műgyűjtő irányítása alatt áll, akinek védettséget egy bizonyos (nem azonosítható) fasiszta párt zászlója biztosítja.

Teodorescu olyan passzívan sodródik, „csúszik” bele különös szerelmi kalandjaiba, mások kifosztásába és közvetett elpusztításába, mint ahogy a film végén a megbélyegzettségbe és szinte álmatag öngyilkosságával a nemlétebe. A *Glissando* a filmkultúrában erősíti meg a Iorgulescu által az irodalomban megnevezett tendenciát: fikcióból teremteni valóságot. Daneliuc filmjében a román történelem és valóság szürreális fikcióként jelenik meg, és ez a szürrealitás maga a valóság.

Az elme-gyógyintézetben tárgyiasult hatalom, az öntudatlan, passzív csúszás a cinkosságba, a bűnbe, az öngyilkosságba: Daneliuc mélységes tisztánlátásáról és félelméről szól.

Hogy három évi dobozban tartás és megrövidítés után végül is miért engedélyezték a film bemutatását? A kétrészes, történelminek nevezhető film csak az elit számára dekódolható, az átlagnéző számára – nyugtalanító, szorongást keltő látványvilágával, alig követhető dramaturgiájával, flashbackjeivel, látomásos utalásaival – nézhetetlen.

Teljes-e a lista? Ki tudja. A dobozba zárt filmek 1989 decembere utáni folyamatos kiszabadulása és nyilvános bemutatása igazán csak a Pintilie-filmek esetében eredményezett nagy visszhangot és sikert, a többiek vagy a bukaresti filmmúzeum vagy – például – a Magyar Televízió *Betiltott filmek* című – késő éjszakai – sorozatában, alkalmanként az *Örökmozgó* műsorán voltak láthatók, és majdnem olyan csönd követte bemutatásukat, mint eltüntetésükkor hiányukat. Csak a filmtörténészek számára jelentenek érdekességet, s azt is csak belátható ideig.

8. Epilógus

Ebben a régióban, ahol a film évezredekén keresztül sem áru nem volt, sem független művészet, alternatív kifejezési forma nem lehetett, ellenben preferált eszköze, része volt a hatalom és a kultúrpolitika hatásmechanizmusainak, a művek túlnyomóan nagy része szükségszerűen vált a rendszer kiszolgálójává. A filmkészítés ezekben az országokban elsősorban nem a tehetség, a rátermettség, a művészek autonóm megnyilvánulási lehetősége volt, inkább ambíció, érvényesülési vágy, tanulékonyág és alkalmazkodóképesség függvénye. A többségtől való különbözés – az egyéni, eredeti gondolkodás vagy a különleges vizuális látásmód – nehezebben talált formákat és utakat az önkifejezésre. Különösen ha megtapasztalta a cenzúra hatalmát és erejét. A diktatúrák letűntével és a betiltott filmek nyilvánosságra kerülésével azonban egyértelművé vált az is, hogy csak az igazi műalkotások értéke maradt változatlan, s ezt se nem csökkentette, se nem növelte a tény, hogy be voltak tiltva. Maradandóak – és talán halhatatlanok is –, mint a világon bárhol a valódi művészi alkotások.

Végezetül azonban érdemes még néhány szót vesztegetni a dobozba zárt filmek ürügyén a történelmi háttérre.

A régió betiltott filmjeit vizsgálva ugyanis felmerül a kérdés: miért csak bizonyos időszakokban jelenik meg a betiltás mint a hatalom eszköze a kultúra szabályozására és ellenőrzésére?

E sorok íróját – évfolyamtársaival együtt – a hatvanas évek közepén Zsigmond László professzor, az Eötvös Loránd Tudományegye-

tem Bölcsészettudományi Kara legújabb kori egyetemes történelem tanszékének tanára ajándékozta meg egy bölcs felismeréssel: a forradalmi eszmék, a szembenállás és a lázadás gondolata sohasem a kemény diktatúrák, mindig az ún. „puhulás”, a lazulás időszakának termékei.

A román filmkultúrában 1945 után egészen 1949-ig, az állami filmgyártás létrejöttéig és Paul Calinescu *Zeng a völgy* című sematikus filmjéig csak két-három mű született, és sok maradt félig forgatott, befejezetlen, elfelejtett vagy megsemmisített, hasonlóan a magyar ún. koalíciós időszak félbehagyott vagy betiltott filmjeihez (lásd *Tűz, Úttörők a hegyen, Ének a búzamezőkről, Mezei próféta* stb.). Egészen 1968-ig nem tudunk betiltott vagy befejezetlen filmekről. A magyarázat nyilvánvalóan a (kemény) diktatúrák körülményeiből fakad. A hatvanas évek egész Kelet-Európában a reform-gondolatok fogantatásának, helyenként megszületésének időszaka, amikor úgymond „lazul” a gyeplő. Ez Romániára különöses érvényes, ha figyelembe vesszük Ceausescu külön-politikáját a hatvanas évek második felében (nem elfelejthetően azt a tényt is, hogy Romániából 1958-ban kivonulhattak a szovjet csapatok!), és főleg az 1968-as prágai tavasz idején tett ravasz gesztusait. Nem véletlen, hogy az első betiltott film Pintilie 1968-as alkotása, a *Helyszíni szemle*. Hogy a hatalom maga is értetlenül és bizonytalanul áll szemben a váratlan ténnyel, arról már szóltam korábban. Az pedig, hogy ettől kezdve gyanakvóan és görcsösen, mintegy preventív szisztémákkal viszonyul minden olyan produkcióhoz, amely hasonló veszélyt hordozhat – s nemcsak tartalmilag, hanem és főként formailag vált ki éberséget –, az teljesen érthető. Ezért találkozunk a hetvenes években több elsüllyesztett, elhallgatott vagy dicsért és nyomban eltüntetett filmmel.

Ugyanakkor az a tény, hogy egy film veszélyes lehet a hatalom számára – az a tudat, hogy a hatalom félhet – különös pszichikai hatást eredményez a filmkészítőkben is. Hogy tudniillik meg lehet próbálni...

A kelet-európai diktatúrák történelmi elemzése még az utókorra vár, de az bizonyos, hogy kultúrtörténeti feldolgozásukkor a betil-

tott filmek fontos szempontot fognak jelenteni. Ezúttal nem tettünk mást, mint hogy számba vettük: adott történelmi korszakban milyen körülmények között milyen filmalkotások születtek, mennyire fűtültek – fűtülhettek – az elvárásokra, és mennyire nyomorította meg őket a kalodabazártság.

Fejet hajtunk a tisztességes filmalkotók, a tisztességes szándékúak előtt, még akkor is, ha művük, műveik esztétikai szempontból nem is mindig jelentősek. Jó tudni, hogy voltak, és megkísérelték megérinteni a láthatatlan falakat.

Budapest, 1993. november 17-én, illetve 1994. október 28-án.

Jegyzetek

- 17 Szigetraj i. m.. előszava
- 18 Ion Luca Caragiale: *1907 tavaszától őszéig*. Válogatott művei, Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest, 1960. 170. p.
- 19 i. m.. 173. p.
- 20 *Beszélő*, 1992. ápr. 18. 41–44. p. Beszélgetés Norman Maneával
- 21 I. L. Caragiale i. m.. 186. p.
- 22 *Cinema Noul* 1990/10. 18. p. és *Ecran* 1990/2. 20–21. p.

„Aki a lelket is le tudta fényképezni”¹

Icsey Rudolf és más magyar filmesek Braziliában

A második világháború előtti időkben természetes volt, hogy a magyar filmszakemberek tanulóéveik egy részét külföldön töltötték; nagy filmgyárak asszisztenseiként, vagy éppen segédoperatőrként szereztek gyakorlatot. E jól képzett gárda tért vissza azután Magyarországra, gondosan ápolt szakmai kapcsolataival és nemzetközi tapasztalatával. A tehetség mellett talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy közülük sokan kiválóan megállták a helyüket később idegenben is. Így történt ez azzal a néhány magyarral is, akik a világnak egy olyan távoli országába vetődtek, mint Brazília.

Azok a magyarok, akik utolsó állomásuknak Brazíliát tekintették, szintén különböző híres egyetemeken és stúdiókban tanultak, Berlinben, Párizsban, Rómában, Londonban vagy Dél-Amerika legnagyobb laboratóriumában, az Alex Buenos Airesben. A nemzetközi mércével mérve is jó felkészültségű magyar „filmek kolónia” (São Paulo) nagyban hozzájárult a 40-es évek végén, az 50-es évek elején amúgy is megújításra szoruló brazil filmipar színvonalának emeléséhez.

Az emigráns magyarok változatos módon vettek részt a filmkészítésben. Karády Katalin és Frank Irma szalonjából kalapok érkeztek a forgatásokhoz. Kálmán András, Szily Károly, Szűcs Tibor gyártóként, vállalkozókként dolgoztak. Márkus Jenő rajzoló, karikaturista és a „filmtrükkök nagymestere” volt.² Rex Lustig Rudolf, Kemény Adalberto és Grósz Dezső megalapította az első brazil filmlaboratóriumot. A Rex film világszerte fogalommá vált. Jónás György 1951-ben telepedett le São Paulóban, és 1957-ben létrehozta az első brazil színesfilm-laboratóriumot Lider Cinematográfica néven.³ Hamza Dezső Ákos Magyarországon is sikeres és termékeny rendezőként, filmgyártóként dolgozott. Mint meggyőződéses antifasiszta, a II. világ-

háború után az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság tagja, a filmszakszervezet elnöke, illetve a MAFIRT (Magyar Film Iroda Rt.) igazgatója volt. Mikor 1987-ben hazalátogatott, így nyilatkozott erről: „Ortutay Gyulától, aki a Magyar Központi Híradó elnöke volt, megbízólevelet kaptam, hogy a televízió és telefilm helyzetét tanulmányozzam Franciaországban a Magyar Rádió televíziós osztályának előkészítése érdekében.”⁴ „Egyébként szeretném hangsúlyozni, hogy nem voltam sem emigráns, sem disszidens. Elvégre Vas Zoltántól (Budapest akkori polgármestere) kaptam útlevelet, segítséget, sőt kocsit is a határig. Barátaim viszont, tudván, hogy Rajk Lászlóhoz is kapcsolat fűzött, azt ajánlották, egyelőre ne térjek vissza.”⁵ A kortárs megfigyelő azonban nem látta ennyire egyszerűnek Hamza távozásának okát. 1946-ban a következő jelentés készült a rendezőről a Kommunisták Pártjára: „Párizsban tartózkodik jelenleg Hamza D. Ákos, útban Amerika felé. Hamza kétségkívül tisztességes ember, aki 44-ben bátran és becsületesen viselkedett (Bajcsy-Zsilinszky hosszú ideig lakott nála stb.), és tehetséges filmszakember is. Jelenleg súlyos meghasonlásban van, amit az idehaza elszenvedett fűrészek és támadások okoztak nála. (...) A „Világosságban” legutóbb megjelent súlyos és feltehetően valótlan támadás is láncszeme annak a személyi hajszának, ami ellene folyik. Szükségesnek látom ügyének alapos kivizsgálását, mert kár lenne ilyen értékes embert elveszíteni.”⁶ A fenti idézetek rávilágítanak arra, hogy valószínűleg összetett személyes-politikai okok vezettek Hamza távozásához, ezek esetleg kiegészültek gazdasági szempontokkal (például: egy kedvező külföldi szerződésajánlat). Egy-egy emigráns sors, a hasonló vonások ellenére, megannyi egyedi történet. Azt azonban leszögezhetjük, hogy a távozókat leggyakrabban nem egyetlen ok vezérelte, mikor végleg elhagyták eredeti hazájukat, hanem bonyolult személyes-családi-gazdasági-politikai szempontrendszer.

Hamza D. Ákos Magyarországról való távozása után még Európában maradt, és csak 1955-ben érkezett Brazíliába, művészeti tanácsadónak a Maristela filmvállalat meghívására. „Brazíliában akkor a filmgyártás még nagyon kezdetleges volt. Nem volt jó operatőrök

sem, ezért kérésemre (...) a gyártó kihozatta Icsey Rudit, aki szintén ott maradt és nagyon szép karriert futott be, rengeteg filmben dolgozott. Közben megtanította őket fotografálni.”⁷

Szintén Brazíliában telepedett le Fekete Ferenc,⁸ aki hasonló módon, egy rendező, Alberto Cavalcanti meghívására érkezett São Paulóba. 1955-ben pedig a Cinebraz filmvállalat alapítói között volt, csakúgy, mint Icsey (Rezső) Rudolf, vagy ahogy egy São Paulóban 1958. szeptember 17-én kelt Brinter-Brasil Internacional szerződéselőkészítő levél nevezi: Rodolfo Icsey de Szabadhegy.⁹

1905. május 18-án Poprádfelkán Icsey József fényképésznek és feleségének, Hollóssy Erzsébetnek fia született. A Rezső nevet adták neki. A szülők akkor még biztosan nem gondolták, hogy fiukat hány névváltozattal illeti majd a magyar és a nemzetközi sajtó. Icsey, az egyre ismertebbé váló és külföldön is működő operatőr a könnyebben ejthető és megjegyezhető Rudolf nevet választotta a Rezső helyett. Bár Magyarországon többnyire eredeti keresztnévén emlegetik, 1943. október 13-ra, a Deák filmszínház *Sziámi macska*-bemutatójára a meghívó Icsey Rudolfnak szól. Külföldön is többnyire ezen a néven vált ismertté. Az újságok azonban nem voltak következetesek a helyesírásban: Nevezték Rudolfnak, Rolfnak, Rodolfónak, Rudolphnak, Rudinak. Néha a furcsa, idegen hangzású vezetéknevvel sem tudtak mit kezdeni az újságírók vagy szerzők (Iezye, Iosey, Icscy, Icssey).

A leendő operatőr iskolás korában otthon tanulgatta az apáról fiúra szálló mesterséget (Icsey Márton, a nagypapa szintén fényképész volt). Négy gimnázium elvégzése után, 1919-ben kezdett komolyan fotózni. Budapesten két évig gyakornokoskodott Brun Hüber Béla műtermében. 1924-ben a Pedagógiai Filmgyár segédoperatőre volt Zsitkovszky Béla mellett, majd 1925-ben a Magyar Filmiroda operatőre lett. Éppen ekkor, a húszas évek közepén, a kezdeti fel lendülés után a magyar játékfilmgyártás megtorpant. Fénykorában:

1915-ben	26	1919-ben	43
1916-ban	47	1920-ban	53
1917-ben	75	1921-ben	21
1918-ban	102		

játékfilmet forgattak,¹⁰ míg Icsey pályája kezdetén, „1922-ben négy, 1923-ban átmenetileg több: tizenegy, 1924-ben hét, 1925-ben kettő, 1926-ban és 1927-ben három-három, 1928-ban már csak egyetlenegy magyar játékfilm készült.”¹¹ Talán ez is hozzájárult ahhoz, hogy a fiatal operatőr először dokumentum- és rövidfilmeket készített. Tíz éven át volt híradóriporter. Már ekkor, 1925–1936 között több nemzetközi elismerést kapott munkáiért. A velencei filmfesztivál bronzérmét nyerte a *Halali* (1934) című filmjével, melyet Somkuti Istvánnal együtt rendezett és fényképezett. *A magyar júli művészete* (1937) pedig, melynek rendezője és operatőre volt, a párizsi világgkiállítás ezüst érmét kapta.

Icsey rövidfilmes, híradó operatőri korszaka 1936-ban zárult le, mikor a Hunnia filmgyárhoz került. Ettől kezdve főleg játékfilmeket fotografált, először segédoperatőrként. Első önálló nagyjátékfilmje a *Pókháló*, 1936-ban. A lapok ettől kezdve különösen sok jót írtak munkájáról. „Icsey eddig csak riportfilmeket, híradójeleneteket forgatott, s ezeknél egészen más technikával kell dolgozni, mint a játékfilmeknél. Icsey azonban külföldi tanulmány úton járt s megtanulta azt, hogy miként kell játékfilmet forgatni. Jól tanult. Megállta a helyét. (...) felvételei valóságos festmények.”¹² További pályafutása során is gyakran írtak róla a fentihez hasonló dicsérő kritikákat. Különleges feladatokkal is megbízták, részt vett például az első „repülő film” (*Magyar sasok* 1943) fotografálásában is. „Dicséret illeti Icsey Rudolf operatőrt, aki nemegyszer élete veszélyeztetésével készítette a bátor repülő-jeleneteket.”¹³ A *Fulótűz* (1943) forgatásával kapcsolatban szokatlan, újszerű technikáját emelte ki a kritikus: „a rendező Icsey Rezsőben simulékony munkatársra talált, aki a magyar filmben egészen ritka, majdnem merész világitással hozta ki a gyertyafény-hatásokat.”¹⁴

Barátai, ismerősei szerint csendesesen, higgadtan dolgozott: Icsey a műterem „...veszekedő, kiabáló, izguló társadalmában a legcsendesebb és legnyugodtabb. Állandó gyermeki mosolya sohasem tűnik el arcáról. A legvéresebb drámai jelenetet is derűs képpel veszi tudomásul: annyira biztos a dolgában.”¹⁵ Nagyon jó munkatárs volt. Al-

kalmazkodóképessége, nyugalma révén remekül ment a közös munka a rendezőkkel, akik szívesen dolgoztak vele. Nemcsak a kritikák tanúsítják, hogy sikeres és megbecsült filmes volt, hanem a rengeteg megbízás is, amit kapott. Magyarországon a harmincas évek közepétől a negyvenes évek közepéig nagyon sok film készült. 1936-tól – ekkor forgatta Icsey első önállóan fényképezett nagyjátékfilmjét – 1947-ig – ekkor távozott Magyarországról – 323 nagyjátékfilm született,¹⁶ ebből több mint 60 Icsey közreműködésével, aki a dokumentum-, rövid-, és kisjátékfilmekkel együtt összesen 80-nál több filmben dolgozott. (Az utóbbi három kategória II. világháború előtti filmterméséről nincs megbízható összefoglalás.) Kezdetben segéd-, vagy társoperatőr volt, később operatőr és néha rendező-operatőr is.¹⁷

Icsey mindig fontos feladatának tartotta a fiatalok támogatását. Tanítványai voltak: Fekete Ferenc, Illés György, Hegyi Barnabás, Kolosváry Gyula, majd később Olaszországban: Giovanni di Venonzo, Fellini munkatársa. Brazíliában sem hagyott fel a tanítással. Hitvallása volt, hogy a jó mozihoz elengedhetetlen a jó technika, ehhez pedig szükséges a tapasztalatok átadása, a fiatalok színvonalas képzése.

A II. világháború idején Magyarországon termelékeny filmgyártás folyt, aminek Icsey is részese lehetett, hiszen a háborús évek alatt sem kellett abbahagynia a filmezést. Aztán 1945–46-ban is forgatott, és emellett tanított is a Színiakadémia film tanszakán. A háború után készült második játékfilm, az *Aranyóra* operatőre is ő volt, aki ezen a forgatáson ismét valami egyedül művelt: a rendező, Ráthonyi Ákos „Korábbi filmjeiben még sohasem nyúlt oly merészen a film lényegéből fakadó sajátos kifejezőeszközhöz, mint amelyet a filmjében alkalmazott (döntött kamera). Icsey Rudolf operatőr a bevezető képsorban ezzel az elbillenő, majd a vízszintes irányba visszaálló, a felvevőgép kétféle helyzetét következetesen váltogató indítással pillanatokon belül megadta a film hangulatát.”¹⁸

Ha szemügyre vesszük az Icsey-életművet felölelő jegyzéket (ld. 19–25. o.), furcsának tűnhet, mennyire ellentétes politikai beállítottságú filmeket fotográfált. Nézzünk erre csak egyetlen példát: 1941-ben a *Honvédek előre!* című dokumentumfilmet Horváth József,

Kiss Ernő, Nagy László, Zsabka Gyula és Icsey készítették, akik a haditudósító század kötelékében haladtak a magyar katonákkal. A filmet így propagálta a korabeli sajtó: „A legnagyobb szabású és legjobb magyar háborús riportfilm ... A magyar honvédek diadalmas előretörése dél felé és a bolsevista veszedelem ellen. Eredeti, zsákmányolt orosz felvételekkel.”¹⁹ Majd eltelt néhány év, a politika fordult. Készült egy egészen más szellemű film, *A Szovjetunió Magyarországaért* (1946) címmel. Ennek felvételeit szintén Icsey készítette. Az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottsághoz beterjesztett szöveggönyve pedig a következőket tartalmazza: „Ezt a filmet, amely a Magyar Szovjet Művelődési Társaság első országos kongresszusára készült, Sztálin generalisszimuszna és a hazánkat felszabadító dicső Vörös Hadseregnek ajánljuk.”²⁰

Icsey politikai beállítottságáról nem sokat tudunk, de az biztos, hogy mint vérbeli operatőr, jelen volt kora fontos eseményeinél, lefotografálta azokat, ám a film összeállítása, a történesek interpretálása nem a forgatás technikai munkatársainak, hanem a szellemi irányítóknak (rendező, forgatókönyvírók) volt feladata. A szakmailag elismert operatőrt szívesen foglalkoztatták a rendezők, politikai céljaiktól függetlenül. Icsey pedig feltehetőleg főként operatőri feladatnak tekintette a felkéréseket. Ezzel nem volt egyedül a huszadik századi magyar történelem viharos éveit megélt kollégái között, hiszen például Török Vidor készített filmfelvételeket 1944 decemberében a Szálasi Ferenc „nemzetvezető” által összehívott értelmiségi gyűlésen, és ő volt az is, aki később Szálasi kivégzésén híradófelvételeket forgatott.²¹

Korábban utaltunk már arra, hogy az emigránsok élettörténetének vizsgálatakor milyen sokféle tényezőre derülhet fény, ha azt kutatjuk, vajon miért is hagyta el valaki Magyarországot. Icsey esetében az erre vonatkozó adatok meglehetősen hiányosak. Levelezéséből csak a puszta tény derül ki: 1947-ben Ausztriába szerződött. 1947–48 folyamán itt és Münchenben néhány reklám-, kulturális és dokumentumfilmet készített, de három nagyjátékfilm kameramanja is ő volt.

Ezeket a forgatásokon együtt dolgozott Sztatínay Sándor (1940 óta külföldön élt), Hans Wolff és Rudolf Carl filmrendezőkkal.

1949-ben Olaszországban kezdett dolgozni. Itt szintén főleg reklám-, rövid-, dokumentum- és kultúrfilmeket, valamint néhány nagyjátékfilmet fényképezett. Régi magyar kollégákkal filmezhetett együtt Rómában és Milánóban, például Hamza D. Ákossal vagy Radványi Gézával, akikkel már itthon is több közös munkája volt. Olasz rendezőkkel (pl. Goffredo Alessandrini, Giuseppe Accattino) is forgatott.

1949 és 1954 között Icese valószínűleg még nem gondolt dél-amerikai utazásra. Pedig ekkoriban Brazíliában már érlelődtek a feltételek az európai filmesek meghívására. A brazil hangosfilmgyártás első szakaszát (1931–49) Humberto Mauro neve fémjelezte, míg a következő periódust Alberto Cavalcantié. A két művész ugyanabban az évben, 1897-ben született, művésszé válásuk azonban eltérő módon történt.

„Cavalcanti húsz éves kora körül (1920-ban) hagyta el Brazíliát. Európában szerzett magának elismerést nemzetközi munkásságával. A 20-as években a francia avatgarde-hoz, a 30-as években az angol dokumentaristákhoz, a 40-es évek közepéig pedig az Ealing-stúdiókhoz kapcsolódott. Mikor hazatért – brazil mozi nem létezőn – hazája filmes krónikájának egyetlen híres személyiségévé vált. Mauro már elmúlt 30 éves, mikor elhagyta szülőföldjét, Minas Geraist és a Cataguazes pelo Rio nevű városkát, s művei illetve ő maga csak a 60-as években jutottak el az öreg kontinensre.”²²

Cavalcanti hazaérkezésével és a Vera Cruz stúdió megalapításával (olasz tőkével) az európai befolyás erősödött a brazil hagyományokkal szemben. „Cavalcanti első célja az volt, hogy néhány technikai újdonságot honosítson meg Brazíliában, ami az eredményes filmgyártás elengedhetetlen feltétele. Erőfeszítéseket tett a filmipar általános színvonalának emelésére. (...) viszont nevét adta – mint a cég egyik vezetője – a kommersz filmgyártás mintatermékeihez.”²³ „Elfelejtették Maurot – többek között ez Cavalcanti egyik legnagyobb bűne –, és az olaszokra támaszkodtak, akiket, mint Rossellini asszisztenseit, tucatjával hoztak be az országba. Rengeteg külföldi műkö-

dött – többek között ez Cavalcanti legnagyobb érdeme –, beavatták a brazilokat a különböző titkokba, de azután hamarosan távoztak.”²⁴ Ezzel a bevándorló hullámmal érkezett az akkor Olaszországban élő Hamza D. Ákos filmrendező is, aki a Maristela cég megbízásából 1955-ben *Quem Matou Anabela?* (*Ki ölte meg Anabelát?*) címmel forgatott filmet. Ennek fényképezésére hívta meg Icsey Rezsőt, aki nem tartozott a „hamarosan távozó” szakemberek közé, hiszen ettől kezdve haláláig Brazíliában élt, bár továbbra is magyarnak vallotta magát. „Rudi Bátyám barátságát valahogyan Apámtól [Szilassy (Szabó) László] örököltem (...) Emlékszem első São Pauló-i találkozásunkra. Mint jól nevelt fiatal, magáztam. Erre ő igen dühös lett: – Magyar ember nem magázódik, hanem tegeződik! – Attól kezdve rendszeresen találkoztunk. Majdnem mindig a belvárosban. Rudi Bátyám mindig kávéfízett nekem.”²⁵

Icsey már az ötvenes években eldöntötte, hogy Magyarország, Ausztria, Németország, Olaszország után Brazília lesz a végállomás. Elintézte, hogy akkor már Bécsben érő hozzátartozói 1957-től állandó tartózkodási engedélyt kapjanak Brazíliában. Így került a dél-amerikai országba Bucsinzky Gizella, Icsey első felesége és egyetlen lányának, Edinának édesanyja (Icsey Edina ma Californiában él); valamint testvére, Icsey Lídia férjével, Rakó Lajossal.²⁶ Ezután pár évvel, 1960-ban Icsey brazil állampolgár lett.

Cavalcanti és a Vera Cruz nagy vállalkozása a brazil film felvirágoztatására hamarosan megbukott. Az 1950-es évek közepe újabb változást hozott. São Paulo egyeduralma helyett a filmgyártásban két nagy, egymástól alkotói felfogás tekintetében és földrajzilag egyaránt elkülönülő központ jött létre. „A nagy Vera Cruz cég 1954-ben csődbe jutott, bukása magával rántott több vállalatot is (Maristella, Multifilmes, Kino Filmes – mindhárom São Pauló-i). A hivatalos filmgyártás visszatért a 'rendes' kerékvágásba, azaz a karneválokhoz, jelentéktelen vígjátékokhoz, alacsony színvonalú kalandfilmekhez. Ez azonban korántsem jelentette a brazil filmművészet csődjét, ellenkezőleg, éppen ez a légkör adott lehetőséget rá, hogy a 'riói realizmus' kritikusai és alkotói fölléphessenek a 'paulista' kommerszfilm-

gyártás ellen.”²⁷ A rióiak közül néhányan São Paulóban tanulták meg a mesterség fogásait, és ezután kötelezték el magukat a hatvanas évek „cinema nôvo” mozgalmával, a brazil újhullámmal. A magyar filmesek nagy része azonban São Paulóban, Brazília Hollywoodjában maradt. „São Paulo és környéke az ország ipari központja, brazil viszonylatban a gyarmatosító metropolis szerepét játssza a kolóniaként kiszipolyozott nyomor-vidékekkel szemben; egyben az „új-film” alkotóitól szenvedélyesen gyűlölt nagyipari, kommersz filmtermelés központja (beleértve természetesen a televíziót is).”²⁸

A tönkrement nagy cégek csődje után keletkezett vákuumban a magyarok gyorsan megtalálták a lehetőséget arra, hogyan kapcsolódjanak be a filmélet újraindításába. Akár filmezéssel, produkciók finanszírozásával – a már említettekén kívül példa erre Thomas Farkas tevékenysége, aki a 60-as években a „cinema nôvo” dokumentumfilmes irányzatának képviselőit pénzelte²⁹ –, vagy vállalatalapítással, gondoljunk csak a Lider Cinematográficára, a Cinebrazra vagy a Rexre. Icey is „paulista” lett, s abban, hogy azzá vált, feltehetően meghatározó jelentősége volt személyes kapcsolatainak. A Brazíliába került magyarok legnagyobb része az egyre terebélyesedő kozmopolita nagyvárosban, São Paulóban telepedett le, vonzotta őket a dinamikusan fejlődő ipari központ a boldogulás esélyét kínálva: a város európai jellege a könnyebb beilleszkedés reményében. A korábban kitelepült magyar vagy más európai ismerősök társasága szintén könnyítette a beilleszkedést, s az otthonihoz hasonló klíma is fontos szempont lehetett. A város jellege rányomta bélyegét az ott kialakuló filmgyártásra is. Cavalcanti illetve a Vera Cruz európai kapcsolatai révén „már jól bevált” külföldi szakembereket hívott meg. A brazil mozi nem a nemzeti kultúra egy lehetséges kiterjedési formájaként, állami támogatások segítségével újult meg a 40-es, 50-es években, hanem a külföldi, mint már említettük, főként olasz tőkével, szigorúan szem előtt tartva az üzleti érdekeket, a profittermelést. Így a jól eladható, a nemzetközi piacon is „fogyasztható” szórakoztató kommerszfilmek készítésére rendezkedett be, melyeknek ismerős fordulatait nem tették túlságosan próbára a nézőket, inkább kellemes kikapcsolódást ígértek.

Icseyt szakmai, baráti kapcsolatai São Paulóhoz kötötték, így az ott kialakult kommerszfilm-gyártás rendezőivel dolgozott együtt. Brazíliai munkássága során leginkább a nemzetközi szórakoztatóipar hagyományaira építő, észak-amerikai hatást mutató filmek operatőre volt. Nem véletlenül, mivel európai tapasztalatai, munkái ehhez a stílushoz közelebb álltak, mint a „cinema nôvo”-hoz. Hiszen a 30-as, 40-es évek magyar mozilátogatója úgy volt a „meseautó” típusú karrier-történetekkel, mint az 50-es évek brazil közönsége, melynek széles tömegei szabad idejükben nem a nyomort óhajtották látni, hanem inkább mondjuk a chanchadák (zenés bohózat) édes fecségését szerették.³⁰ A „cinema nôvo”-nak erős dokumentumfilm-es irányzata is volt, Icsey azonban ehhez nem ismerte eléggé Brazíliát, azt az országot, melyet a „tősgyökeres” brazil filmesek is csak ekkor, az 50-es, 60-as években kezdtek igazán felfedezni. Két terület érdekelte őket a leginkább: a favela (városi szegénynegyed) és a sertão (őserdő, vadon) világa. „A hatvanas évek ’új brazil filmje’ szervesen illeszkedik a brazil kultúrába, és arra törekszik, hogy egy emberi közösség nyelve legyen.”³¹ Ezt a törekvést pedig egy fiatal, nemzeti generáció vállalta magára.

Icsey első braziliai filmjeit magyar származású rendezőkkel készítette, például Hamza D. Ákossal vagy Fekete Ferencsel. Utóbbi irányította az *A Doutora é Muito Viva* (*A doktornő nagyon heves*) forgatását, melynek fényképezéséért 1957-ben Icseyt polgármesteri díjjal jutalmazták. Szakmai kiválóságát hamarosan a brazilok is felfedezték. Például Walter Hugo Khouri, aki paulista létére azok közé az alkotók közé tartozott, akik „... szakítottak a hagyományokkal, s mintegy előkészítették a talajt a hatvanas években jelentkező ’új hullámnak’.”³² A rendező első, még amatőrként forgatott filmje, az *Estranho Encontro* (*Furcsa találkozás*) (1957) felvételeit Icsey készítette. Ez a munkája sok dicséretet kapott a sajtóban is, ilyeneket például:

„A gyönyörű képek, melyek egy cseppet sem mesterkéltek, Icsey Rudolfot, az egyik legjobb brazil operatőrt dicsérik, aki korábban az *Estranho Encontro* ’bergmani’ képeit készítette.”³³

Ha São Paulo Brazília Hollywoodja, akkor a legnívósabb paulista

filmdíj, a SACI, Brazília Oscar-díja. Icsey ebből az elismerésből hármat is szerzett: magyarok között elsőként, 1958-ban a *Cata de Fogo* (Tüzes arc), 1962-ben a *Tristêza do Jeca* (Jeca bánata) és a *Mulheres e Milhoes* (Asszonyok és milliók) s 1965-ben az *O Corpo Ardente* (A forró test) című filmekkel. Ezek közül az utolsót Khourival forgatta, akivel gyakran dolgoztak együtt. Közös munkájuk máskor is hozott elismerést Icseynek. Az *Estranho Encontro* (Furcsa találkozás) és a *Cara de Fogo* (Tüzes arc) fényképezéséért „melhor fotografia” (legjobb operatőri munka) kategóriában elnyerte az első brazil filmfesztivál, a Festival de Cinema de Curitiba aranyérmét.

Khouri vitatott, de kétségtől jelentős, iskolateremtő alakjává vált a São Paulo-i filmes világnak. „... a Vera Cruz romjai között a magányos és makacs Walter Hugo Khury (sic) mutatta meg hermetikus temperamentumát az *O Gigante de Pedra* (A kőóriás) és az *Estranho Encontro* (Furcsa találkozás) című filmjében, 1958-ban. Khury megjelenése, és az, hogy az idealista kritika istenítette munkásságát, alapvetően két irányzatot alakított ki a független filmművészetben. Az első egy brazil, feltétlenül társadalmi jellegű filmművészet létrehozását tűzte ki maga elé, s az eszményképe a *Rio Quarenta Graus* (Rio, 40 fok) volt; a másik egy formalista és univerzáló (sic), elkerülhetetlenül metafizikus filmművészet létrehozására irányult, és az eszményképe az *Estranho Encontro* (Furcsa találkozás) volt.”³⁴ Khouri egy másik filmjének, a *Na Garganta do Diabonak* (Az ördög korában) a felvételeiért Icsey 1960-ban az év „O Melhor Fotografia em Preto e Branco” (a legjobb fekete-fehér felvételek) díját kapta, míg 1961-ben az *A Ilha* (A sziget) című közös munkájukért lett a „Governador do Estado” (Az állam kormányzója) díjazottja. A *Noite Vazia* (Üres éjszaka) (1964) elnyerte São Paulo város „a legjobb fényképezésért” járó díját (Prêmios Municipais), melynek akkori összege az *O Estado de São Paulo* című lap szerint 400 mil cruzeiros (400 ezer kruzeyro) volt. 1966-ban ismét megkapta a város kitüntetését a *O Corpo Ardente* (A forró test) (1966) című Khouri-filmért.

A másik rendező – és komikus –, akivel Icsey sok sikeres filmet forgatott, Amácio Mazzaropi volt, akit Glauber Rocha is vitathatat-

lan tehetségnek ismert el.³⁵ Ő rendezte a *Tristêza Do Jeca (Jeca bána-ta)* című filmet, mely Icseynek a második SACT díjat hozta.

Még egy említésre méltó rendező Icsey munkatársai közül: Galileu Garcia, Khouri és Roberto Santos mellett ő volt a harmadik „... harminc év körüli fiatalember, akinek a nevéhez nagy reményeket fűztek a São Paulói filmművészetben 1958-ban.” Filmje, a *Cara do Fogo (Tüzes arc)* „... ugyan csenevész alkotás, mégis egy modern, fiatal alkotóra hívja fel a figyelmet. Fő hibája: nem volt elég merész ahhoz, hogy lemondjon bizonyos kommersz formulákról és elmélyítse a társadalmi problémák ábrázolását.”³⁶

Tagadhatatlan, hogy a paulista mozi a „cinema nôvo”-val ellentétben sosem pályázott „művészfilmes” elismerésre. A rióiak mindig is sokkal nagyobb feltűnést keltettek a világban, mint a São Paulóban dolgozók, bár ez utóbbiak tömegeket vonzó népszerűsége és technikai felkészültsége vitathatatlan. E jól képzett technikai gárda tagja volt Icsey, aki úgy, mint itthon, Brazíliában is sok megbízást kapott. Legalább negyven nagyjátékfilmet forgatott, de összes munkája száznál is több lehet. Kisfilmjei közül a *Mario Gruber* című indult az 1996-os Berlieni Filmfesztiválon.

Talán a sok munkalehetőség miatt, vagy második feleségének, Odina Monteiro-nak (1963-ban házasodtak össze) köszönhetően Icsey végleg hűséges maradt új hazájához. A brazil nemzeti filmművészet kimagasló alakjává vált. Ezt a tényt a paulista sajtó kellőképpen hangsúlyozta is, hiszen sosem fukarkodott a dicséretekkel:

„A nemzeti filmgyártás legnagyobb operatőrének, Icsey Rudolfnak színes felvételei mégis kiemelkedőek, a *Casinha Pequena* (Apró házikó) című film java az ő munkája.”³⁷

„... az operatőr, ez a nagy és hozzáértő művész, Icsey Rudolf...”³⁸

„Az *A Compadecida (A könyörület)* felvételeit a legtöbbet díjazott és legismertebb brazil operatőr, Icsey Rudolf jegyzi. Ez mindent elárul.”³⁹

A magyar származású operatőr nemcsak Budapesten, hanem São Paulóban is kedvelt, jellegzetes figurájává vált a műtermeknek, forgatásoknak, a filmes társadalomnak:

„... Icsey Rudolf különös figura, éjfélkor sötét szemüvegében, arcára boruló sapkájában és vitorlavászon nadrágjában.”⁴⁰

Kalandos, sikeres pálya zárult le 1987. január 8-án, Icsey Rudolf halálával. Hamvait a São Pauló-i Vila Alpina temetőben helyezték el.⁴¹ A magyar kolónia nevében Ladislao P. Szabó a következő szavakkal búcsúzott tőle: „Rudi Bátyám már nem filmez errefelé. Szíve csendesen megszűnt dobogni São Paulóban”⁴², de emlékét őrzi a rengeteg filmkocka, melyeket élete folyamán a világ különböző pontjain forgatott.

Icsey Rudolf filmjei

Ez a lista tartalmazza az általam ismert összes filmcímet, de nem tekinthető Icsey Rudolf teljes életmű-jegyzékének. Az adatok megbízható forrás híján bizonyos esetekben hiányosak, elsősorban a külföldön készült filmeknél. Az adatgyűjtés során Icseynek a Magyar Filmintézetben található hagyatékát, Ábel Péter és Komár Erzsébet kutatási eredményeit, a Magyar Filmintézet adatait, Nemeskürty István *A képpé varázsolt idő* (Bp. 1984.) című könyvének függelékét és Fernão Ramos *História de Cinema Brasileiro* (São Paulo, 1990.) című kötetét használtam fel.

<i>Rákóczi-induló</i>	(1933. r: Székely István)	– segédoperatőr
<i>Halali</i>	(1934. rövid; Somkuti Istvánnal)	– rendező-operatőr
<i>Szanyi búcsú</i>	(1934. rövid; r: Paulini Béla)	– rendező-operatőr
<i>Vigyázat harapós!</i>	(1934? rövid; r: Békeffy László)	
<i>Vészprém</i>	(1935. rövid; Fekete Ferencsel)	– rendező-operatőr
<i>Café Moszkva</i>	(1936. r: Székely István)	– segédoperatőr
<i>Ember a híd alatt</i>	(1936. r: Vajda László)	– segédoperatőr
<i>Pókháló</i>	(1936. r: Balázs Mária)	
<i>Szenzáció</i>	(1936. r: Székely I., Vajda L.)	– segédoperatőr
<i>A magyar falu művészete</i>	(1937. rövid)	
<i>Észak felé</i>	(1938. dok; r: Bánáss József)	

- A leányvári boszorkány* (1938. r: Gertler Viktor)
- Magyar gépipar* (1938. rövid) – rendező-operatőr
- A magyar villamosipar* (1938. rövid) – rendező-operatőr
- A papveshős* (1938. r: Vaszary János)
- Pusztai királykisasszony* (1938. r: Csepreghy Béla)
- Várjú a toronyórán* (1938. r: Rodriguez Endre)
- A Bercsényi-huszárok* (1939. r: Cserépy László)
- Beszélő kővek* (1939. rövid; r: Cserépy László)
- Bors István* (1939. r: Bánky Viktor)
- Hölgyek előnyben* (1939. r: Martonffy Emil)
- Kelet felé* (1939. dok; r: Bánáss József)
- Magyar feltámadás* (1939. r: Csepreghy Jenő és Kiss Ferenc)
- Mátyás rendet csinál* (1939. r: Bán Frigyes)
- Nem loptam én életemben* (1939. r: Balogh Béla)
- Párbaj semmiért* (1939. r: Martonffy Emil)
- Pénz áll a házhoz* (1939. r: Balogh Béla)
- Rajkórapszódiá* (1939. rövid; r: Rodriguez Endre)
- Szervusz, Péter* (1939. r: Szlatinay Sándor)
- A tökéletes férfi* (1939. r: Szlatinay Sándor)
- Az utolsó Werczkey* (1939. r: Szlatinay Sándor)
- Az eladó birtok* (1940. r: Bánky Viktor)
- Erdélyi kastély* (1940. r: Podmaniczky Félix)
- Erdélyi szimfónia* (1940. rövid; Horváth Józseffel, Kiss Ernővel, Nagy Lászlóval és Zsabka Gyulával)
- Erzsébet királyné* (1940. r: Podmaniczky Félix)
- Hét szilvafa* (1940. r: Podmaniczky Félix)
- Kolozsvártól Zágonig* (1940. rövid; Horváth Józseffel) – rendező-operatőr
- Magyarország műemlékei* (1940. rövid; r: Cserépy László)⁴³
- München után* (1940. dok) – rendező-operatőr

- Pénz beszél* (1940. r: Csepreghy Jenő)
- Sok hűhó Emmiért* (1940. r: Szlatinay Sándor)
- Tű vagy a dal* (1940. r: Rodriguez Endre)
- Zárt tárgyalás* (1940. r: Radványi Géza)
- Bakonytól a Balatonig* (1941. rövid) – rendező-operatőr
- Csákó és kalap* (1941. r: Martonffy Emil)
- Európa nem válaszol* (1941. r: Radványi Géza)
- Édes ellenszél* (1941. r: Martonffy Emil)
- Életre úlétek* (1941. r: Rodriguez Endre)
- Film a filmről* (1941. rövid; r: Cserépy L.) – operatőr, szereplő
- Honvédek előre* (1941. front-riport; Horváth Józseffel, Kiss Ernővel, Nagy Lászlóval és Zsabka Gyulával, r: Bánáss József)
- A kegyelmes úr rokona* (1941 r: Podmaniczky Félix)
- Régi keringő* (1941. r: Bánky Viktor)
- A szűz és a gödölye* (1941. r: Zilahy Lajos)
- Annamária* (1942. Fekete Ferencsel; r: Hamza D. Ákos)
- Álomkeringő* (1942. r: Podmaniczky Félix)
- Bajtársak* (1942. r: Pacséry Ágoston)
- Dél felé* (1942. dok. Horváth Józseffel) – rendező-operatőr
- Férjhiűség* (1942. r: Daróczy József)
- Fráter Loránd* (1942. r: Kalmár László)
- Keresztúton* (1942. r: Bánky Viktor)
- Szabotázs* (1942. Berendik Istvánnal; r: Martonffy Emil)
- Szeptember végén* (1942. r: Zsabka Kálmán)
- Szép csillag* (1942. r: Jellinek Imre)
- Sziriusz* (1942. r: Hamza D. Ákos)
- Boldog idők* (1943. r: Rodriguez Endre)
- Egy szoknya, egy nadrág* (1943. r: Hamza D. Ákos)
- Futótűz* (1943. r: Farkas Zoltán)
- Machita* (1943. r: Rodriguez Endre)

- Magyar sasok* (1943. Karbán Józseffel, Kárpáti Zoltánnal, Paulovics Mihállyal, Piller Rudolffal; r: László István és Basilides Ábris)
- Muki* (1943. r: Ráthonyi Ákos)
- Nászinduló* (1943. r: Farkas Zoltán)
- Orient expressz* (1943. Fekete Ferencsel; r: Cserépy László)
- Ragaszkodom a szerelemhez* (1943. r: Hamza D. Ákos)
- Sárga kaszinó* (1943. r: Lajthay Károly)
- Sziámi macska* (1943. r: Kalmár László)
- Szováthy Éva* (1943. r: Pacséry Ágoston)
- Egy ember tragédiája* (1944. r: Németh Antal)
- Egy pofon, egy csók* (1944. r: Martonffy Emil)
- Éjjéli keringő* (1944. r: Zákonyi Sándor)
- Fiú vagy lány?* (1944. r: Kalmár László)
- A három galamb* (1944. r: Bán Frigyes)
- Mesegép* (1944. rövid; r: ?)
- Szabadság felé* (1944. rövid; r: ?)
- Aranyóra* (1945. r: Ráthonyi Ákos)
- Az MKP nagy júliusi népgyűlése Szegeden 1945-ben* (1945. rövid, Berendik Istvánnal; r: Pásztor Béla)
- Kommunisták Budapestért* (1945. r: Hamza D. Ákos)
- Szabad május elseje Budapesten* (1945. szerk. Gertler Viktor)
- Az elhagyott gyermek* (1946. rövid; r: Kertész Pál)
- Mesél a film* (1946. snittfilm; r: Pánczél Lajos)
- A Szovjetunió Magyarorszáért* (1946. rövid; Berendik Istvánnal; r: Kertész Pál)
- Magyar gépipar és kohászat* (1947. rövid; Seidl Károllyal, r: Fejér Tamás)
- Der Hofrat Geiger* (1947. Sente Lászlóval; r: Hans Wolff)
[Geiger udvari tanácsos]
- Das unheilige Haus* (1948? r: Szlatinay Sándor)
[A szentségtelen ház]

- Der Leberfleck* (1948. r: Rudolf Carl)
[A májfolt]
- Cantoria d'Angeli* (1947. r: Hamza D. Ákos)⁴⁴
[D'Angeli kórus]
- Rapture* (1949. r: Goffredo Alessandrini)
[Idegrohamok]
- Buffalo Bill a Roma* (? Szente Lászlóval; r: Giuseppe Acatino)
[Buffalo Bill Rómában]
- Donna Senza Nome* (1950. r: Radványi Géza)⁴⁵
[Névtelen asszony]
- In Estasi* [Extázisban] (1950. r: Goffredo Alessandrini)
- Quem Matou Anabela?* (1955. r: Hamza D Ákos)
[Ki ölte meg Anabelát?]
- Pensão de Dona Stela* (1956. Fekete Ferencsel, r: Fekete Ferenc és
[Dona Stela panziója] Alfredo Palácios)
- Arara Vermelha* (1957. r: Tom Payne)
[Vörös ara papagáj]
- Curuçú* (1957. r: Kurt Siodmak)
- A Doutora é Muito Viva* (1957. r: Fekete Ferenc)
[A doktornő nagyon heves]
- Moral em Concorrida* (1957. r: Fernando de Barros)
[Tisztességes megállapodás]
- Cara de Fogo* (1958. r: Galileu Garcia)
[Tüzes arc]
- Caséi-me com um Xavante* (1958. r: Alfredo Palácios)
[Egy xavante indiánhoz mentem feleségül]
- Chofer de Praça* (1958. r: Milton Amaral)
[Sofőr a térről]
- Estranho Encontro* (1958. r: Walter Hugo Khouri)
[Furcsa találkozás]
- Vou Te Contá* (1958. r: A. Palácios)
[Elmesélem neked]
- Jeca Tatu* (1959. r: M. Amaral)
- Aventuras de Pedro Malazartes* (1960. r: Amâncio Mazzaropi)
[Peches Péter kalandjai]
- O Mistério da Ilha de Vênus* (1960. r: Douglas Fowley)
[A Vénusz-sziget titka]

- Na Garganta do Diabo* (1960. r: W. H. Khouri)
[Az ördög torkában]
- Zé do Periquito* (1961. r: A. Mazzaropi)
[Papagájós Jóska]
- Mulheres e Milhoes* (1962. r: Jorge Ileri)
[Asszonyok és milliók]
- Tristêza do Jeca* (1962. r: A Mazzaropi)
[Jeca bánata]
- Casinha Pequena* (1963. r: Glauco Mirco Laurelli)
[Apró házikó]
- A Ilha* [A sziget] (1963. George Pffisterrel; r: W. H. Khouri)
- O Lamparina* (1964. r: G. M. Laurelli)
- Noite Vazia* [Üres éjszaka] (1964. r: W. H. Khouri)
- Meu Japão Brasileiro* (1965. r: G. M. Laurelli)
[Az én brazíliai japánom]
- Perto do Coração Selvagem* (1965. r: Mauricio Rittner)
[A vad szív közelében]
- O Corintiano* (1966. r: M. Amaral)
[Futballista a Corintias csapatból]
- O Corpo Ardente* (1966. r: W. H. Khouri)
[A forró test]
- Mário Gruber* (1966. rövid; r: Ruben Biáfora)
- O Quarto* [A szoba] (1967. r: R. Biáfora)
- Até que o Casamento nos Separe* [Míg a házasság el nem választ]
- O Jeca e a Freira* (1968. r: A. Mazzaropi)
[Jeca és az apáca]
- Agnaldo, Perigo á Vista* (1969. r: Reinaldo Paes de Barros)
[Agnaldo, ránézésre veszélyes]
- A Compadecida* (1969. r: Jónás György)
[A könyörületes]
- Pára Pedro* (1969. r: Pereira Dias)
[Állj meg, Pedro]
- A Arte de Amar Bem* (1970. r: Fernando de Barros)
[A szép szerelem művészete]
- A Moreninha* [Barna lány] (1970. r: G. M. Laurelli)
- Lua de Mel e Amendoim* (1971. r: F. de Barros és Perdo Carlos Rovai)
[Mogyorós- és mézeshetek]

<i>As Deusas</i> [Istennők]	(1972. r: W. H. Khouri)
<i>Independência ou Morte</i> [Függetlenség vagy halál]	(1972. r: Carlos Coimbra)
<i>Cleo e Daniel</i>	(? r: Roberto Freire)
<i>Grita á Meia-Noite</i> [Kíáltás éjféلكor]	(? r: Carlos Szili)
<i>Janjão</i>	(? r: ?)
<i>O Vendedor de Línguicas</i> [A kolbászárus]	(? r: Alfredo Palácios)

Jegyzetek:

A tanulmány adatainak legnagyobb részét Icsey hagyatékában (továbbiakban – H) találtam, melyet a Magyar Filmintézet kapott São Paulóból, Ladislao P. Szabótól. A H az intézet könyvtárában található, és a következőket tartalmazza:

- magánlevelek
- fotók, képek
- filmismertető, plakátok, műsorfüzetek, folyóiratok
- sajtókiadványok
- egy sajtó- és fotóalbum

- 1 „Icsey Rudolf, a kitűnő operatőr, akiről azt tartják, hogy lencséjével a lelket is le tudja fényképezni, ...” H – azonosítatlan sajtókiadvány az albumból
- 2 Vö: Kutasi Kovács Lajos: Magyarok a brazil filmvilágban
Magyar Hívek 1983/24 21. o.
Fernão Ramos i. m. szerint valószínűleg Carlos Szili volt a *Na Garganta do Diabo* [Az ördög torkában] című film gyártója, míg Andras Kalman a *Pensao de D. Stela* [Dona Stela panziója] elkészítésében vett részt.
- 3 Körmendi Pál: Magyar filmrendező Brazíliában
Ország Világ 1970. szept. 23. 25. o.
- 4 Hamza D. Ákos a Magyar Filmintézetben
Filmkultúra 1987/12 40. o.
- 5 Kristófi Károly: Egy reneszánsz ember
Mozgó Képek 1987. aug. 6. o.
- 6 Schöpflin György 1946. VII. 23-án kelt jelentése a budapesti *Politikatörténelmi Intézet levéltárában* található, 274. f. 10/19-es számon. A hivatkozott cikk, mely Hamzát állítólagos szélsőségesen jobboldali beállítottsága miatt támadta a *Világosságban*, a magyar Szociáldemokrata Párt napilapjában jelent meg, az 1946/163. szám 4. o., Zsolnai László tollából.

- 7 Hamza D. Ákos a Magyar Filmintézetben
Filmkultúra 1987/12 42. o. (kiemelés tőlem)
- 8 Az említett magyar származású filmesekre vonatkozó adatok Ábel Péter kutatásaiból származnak. *Magyar Filmintézet kézirattára*. Fekete készítette pl. Szóts István *Emberek a havason* című, 1941-ben forgatott filmjének remek felvételeit. A filmről megjegyzi *Nemeskürty István*: „... az első magyar film, ami határainkon túl maradandó elismerést szerzett.” *A képpé varázsvolt idő*. Budapest, Magvető 1983. 597. o.
- 9 Levél a *H*-ban
- 10 Vö. Nemeskürty I.: *A magyar film története – függelék*
- 11 Nemeskürty I.: *A képpé varázsvolt idő*. 224. o.
- 12 *H* – azonosítatlan sajtókivágat az albumból (kiemelés tőlem)
- 13 Baráth Ferenc filmlevele a *Magyar Sasok* c. filmről
H – sajtókivágat (kiemelés tőlem)
- 14 *H* – azonosítatlan sajtókivágat (-s -s) aláírással (kiemelés tőlem)
- 15 *H* – azonosítatlan sajtókivágat az albumból
- 16 Vö. Nemeskürty I.: *A meseautó utasai*. Budapest, Magvető 1965. és u. ő.: *A magyar film története függelékei*
- 17 *H* és Ábel P. kutatásai alapján
- 18 Szilágyi Gábor: *Tűzkeresztiség*. Budapest, a Magyar Filmintézet kiadványa, 1992. 24. o.
- 19 *Magyar Film*, 1942. jan. 12. 7. o.
- 20 *A Szovjetunió Magyarországiért* című film dokumentációja a Magyar Filmintézetben található, dosszié száma: TÖ 68.
- 21 Vö. Molnár Gál Péter: *A Páger-ügy*. Budapest, Pallas 1988. 215. o.
- 22 João Bénard de Costa: *Brasil: antes e depois do Cinema Novo Colóquio Artes* 39. 1978. dec., Lisszabon (fordítás tőlem)
- 23 *A latin-amerikai filmművészet antológiája*. szerk.: Páldy Tamásné és Péter Sándor Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum kiadványa, 1983. 113–114. o.
- 24 Glauber Rocha: *A brazil film kritikai áttekintése* 44. o. fordítása kéziratban a Magyar Filmintézet könyvtárban
- 25 *H* – Ladislao P. Szabó megemlékezése Icseyről
- 26 *H* – levelezés Ministério das Relações Exteriores (külügyminisztérium) – Roberto Jorge dos Guimarães Bastos, Chefe da Divisão de Passaportes (az útlevélosztály vezetője), Rio de Janeiróban, 1957. május 10-én kelt levele alapján.
- 27 *A latin-amerikai filmművészet antológiája* 118. o.
- 28 Csala Károly: *A „chanchada”-tól a „cinema novo”-ig* Filmvilág 1971/3 28. o.
- 29 Thomas Farkasról, keveset tudunk, néhány szakkönyv említi nevét, mint São Paulóban élő magyar származású üzletemberét, aki az 1960-as években több rövid dokumentumfilm forgatását finanszírozta. V. ő.: *A latin-amerikai filmművészet antológiája* 147. o. és Fernao Ramos i. m.: 364. o.
- 30 Vö. beszélgetés Glauber Rocha-val In: *Filmélet* szerk.: Lukács Antal, Budapest, Magvető, 1968. 334. o.
- 31 *A latin-amerikai filmművészet antológiája* 127. o.
- 32 Uo. 120. o.

- 33 *H* – azonosítatlan sajtókivágat: kritika a *Cara de Fogo* c. filmről, Sérgio Barreto tollából (kiemelés, fordítás tőlem)
- 34 G. Rocha i. m. 74. o. (kiemelés tőlem)
- 35 Vö. uo. 52. o.
- 36 Uo. 88–89. o.
- 37 *H* – a *Diário de São Paulo* egy azonosítatlan számából (kiemelés, fordítás tőlem)
- 38 *H* – azonosítatlan sajtókivágat (kiemelés, fordítás tőlem)
- 39 *H* – azonosítatlan sajtókivágat (kiemelés, fordítás tőlem)
- 40 *H* – azonosítatlan sajtókivágat (kiemelés, fordítás tőlem)
- 41 Morre o fotógrafo Rudolf Icsey
Folha de São Paulo 1987. jan. 10.
- 42 *H* – Ladislao P. Szabó megemlékezése Icseyről 1. o.
- 43 *A Magyar Film* 1939 febr. 25 15. o. szerint ennek a filmnek az operatőre Magyar Tibor volt.
- 44 „A fényképezés Icsey Rudolf munkája, de különböző munkaengedély komplikációk miatt a főcímen asszisztensének a neve szerepel.” Hamza D. Ákos a *Magyar Filmintézetben* 42. o.
- 45 Egy filmismertető szerint az operatőr Pogány Tibor

elemi KÉPTAN elemei

A közlés vizsgálatokor a szemiotikai elemzés mindig abból és csak abból indul ki, ami a jelölés szintjén, a közlés felszínén kézzelfogható, nyilvánvaló formában megjelenik. Jó példa a közlések jelölő-lánccának, a jelölés szintjének elemzésére a „Schweppes Indian Tonic” képes sajtóhirdetése. Ezt a közismert hirdetést hosszú időn át valamennyi nagy nyugati képeslapban publikálták, sőt a márka reklámozása, most már új jelölő-formában (megváltoztatott képanyaggal) ma is folytatódik.³²²

Néhány szóban megpróbáljuk „átírni” ezt a képes reklámközlést.

A „Schweppes Indian Tonic” hirdetése a lap jobb oldalán helyezkedik el. Vékony, fehér, üresen hagyott csík választja el bal felől a többi információtól, jobbról az oldalhatárt fehér margó jelzi. Az elhelyezés már önmagában arra utal, hogy a reklámközlés nincs semmi összefüggésben a lap (az oldal) többi elemével, azoktól elkülönül, nem alkot velük kapcsolatot.

A hirdetés két képi közlést (elem-csoportot) tartalmaz. Egy fekete kesztyűs, előre kinyújtott női kéz tonikos üveget tart az egyikén, míg a másikon egy férfi és egy nő golfozik. Az első fotografikus, a második grafikus közlés.

Három szövegszerkezet (több, kisebb-nagyobb elemcsoportból álló közlés), három különböző helyen, melyeket nem hoztak egymással összefüggésbe. Erre utal elhelyezkedésük.

Mindezt egyszerre érzékeljük, észleljük. A képen nem határozták meg (legalábbis láthatóan, „jelezve”) az olvasás, az értelmezés sorrendjét. Bizonyos, az adott kultúrára jellemző értelmezési folyamat azonban ennek a képnek az észlelési sorrendjét is megszabja. (Például: kultúránkban balról jobbra olvasnak, és a képet is valószínűleg baloldalon kezdjük el „feltérképezni”.)

A kép, illetve a képek két olvasási, értelmezési szintet, lehetőséget kínálnak. Az első értelmezési lehetőség „kézenfekvő”, mert lát-

jük, észleljük az elemeket (kéz, üveg, golfozók). A második már korántsem határozható meg ilyen egyszerűen. A kép második szintű értelmezéséhez már két retorikai figura előzetes ismerete, sőt e figurák felismerésének képessége szükséges. Az egyik figura a kinyújtott női kéz (szinekdoché), a másik a golfozók (metonímia).

A „Schweppes Indian Tonic” hirdetésének egyszerűsége, áttetsző mivolta első pillantásra megtéveszt. A képből és szövegből kialakuló sajátos (a reklámközlésre jellemző) szerkezet nemcsak az információk sokaságát továbbítja, hanem értelmezési szinttől függően más és más információt közöl. Ezek az értelmezési szintek eltérő jelentésen alapulnak, az eltérő jelentések jelenléte a hirdetésben lehetővé teszi ezeket a különféle értelmezés-típusokat.

Egy adott reklámközlésben mindig több és többféle jelentéshordozó szerkezet (kép vagy szöveg) található, a reklámközlés ezekből alakul ki. Közülük néhány a közléshez nélkülözhetetlen, míg mások jelentése nem szükségszerű, de gazdagíthatja a közlést, és ezért fakultatívnak tekinthető.

A hirdetés különféle közléstípusai (= alkotóelemei: képek, mondatok, szövegegyüttesek) nem azonos mértékben járulnak hozzá a kommunikáció létrehozásához, nem azonos funkciót töltenek be a reklámban. Bizonyos funkcióbeli „szakosodás” figyelhető meg egy hirdetés szövegszerkezetében (ebbe most már a képeket is beleértve). Szükségszerűnek látszik első lépésként elválasztani a reklámot hordozó közléseket a többi közléstől, melyek a hirdetésben szintén jelen vannak. A „Schweppes Indian Tonic” elemzése a továbbiakban megvilágítja, mit értünk ez alatt.

Milyen közlések találhatók egy hirdetésben?

A jelölés szintje	A jelentés szintje
1. Az írott közlés(ek)	Funkció vagy érték
Az írott közlés elhelyezése a hirdetésben (tördelése).	A hirdetés-típus felépítésére utal.
Az írott (nyelvi) közlést franciául fogalmazták. Az „Indian Tonic” elnevezés (a termék nemzetközi viszonylatban elismert és ismert megnevezése), másként a „drink” (egy adott italtípus elfogadott és használt kategória-megnevezése) a szövegbe szervesen beépült.	A reklámközlés megértésének feltétele.
[Public Editions]	A kibocsátó reklámügynökség azonosításának lehetősége.
[Indian Tonic]	A termék azonosításának feltétele.
Schweppes	A termék kereskedelmi forgalomban használt megnevezése.
[Alkoholmentes, mérsékelt cukortartalmú]	A termék összetétele
[Nem étvágygerjesztő]	A termék tulajdonsága.
[Egy szelet citrommal vagy narancssal vagy csupán önmagában fogyasztandó]	A termék felhasználásának módozatai.
[A kifinomult ízlésű emberek itala]	A fogyasztók magas életszínvonalára történő utalás.
2. A képi közlés(ek)	
A képek elhelyezése	A reklámközlés felépítésére utal
Az üveg ábrázolása (bemutatása)	A termék és márkajele azonosításának biztosítója, feltétele.
(Üveget tartó) kinyújtott kéz	A deiktikus (vagy rámutató) funkció („felmutatása”).

A termékre utaló közlések

A termék „értékére” utaló közlés

A termékre utaló közlés

Kesztyűs kéz	A terméket fogyasztók élet-színvonalára történő utalás	A termék társadalmi funkciójára utaló közlések
Igazgyöngy karkötő	A terméket fogyasztók élet-színvonalára történő utalás.	
Golfozók	A terméket fogyasztók élet-színvonalára történő utalás.	

Szaténkesztyű és kinyújtott kéz

A „Schweppes Indian Tonic” hirdetésben a kép három, különböző szintű jelentést tartalmaz. A szimbolikus (jelölő = szaténkesztyű), a mozdulat képezte (jelölő = kinyújtott kéz) és az analogikus (jelölő = az üveg) jelölők egy, a közlésbe „bekódolt” jelentéshalmazt vannak hivatva érzékeltetni, mint erre az alábbi táblázat utal:

Jelölés	Jelentés	Alkalmazott eljárás (retorikai figurák)
Szaténkesztyű	Életszínvonal (csoport-réteg -hovatartozás)	Metafora
Kinyújtott kéz	Az „ereklye” felmutatása	Szinekdoché
Schweppes-üveg	üdítőital	Analógia (azonosság)

A két, retorikai eljárással szerkesztett képnek (kesztyűs kéz és golfozás) köszönhető, hogy kialakul az átvitt értelmű jelentés (a Schweppes az elegáns, gazdag, választékosan öltöző emberek kedvelt itala). A kinyújtott kézzel „feltartott” üveg (a gesztus vallásos, rituális) emlékeztet a pap mozdulatára, ugyanakkor jelképezi az emelkedettséget is.

Ezzel ellentétben, az aprólékos hűséggel tolmácsolt, visszaadott Schweppes-üveg fotografikus megjelenítésével igyekeztek minden elképzelhető „áttételt” lehetetlenné tenni. Így a kép nem nyújt mást, mint a tárgy hűséges másolatát, analogikus tükrözését.

Az üveg tökéletes képének köszönhető, hogy a vásárlás során, mielőtt a vevő már a termékkel, nem a hirdetéssel találkozik, felismeri

azt, „intim” kapcsolatba kerül vele. Az észlelés során felidézi a hirdetésben látottakat. A hirdetésben szereplő kép és termék közötti azonosság (hűség a tükrözésben, a reprodukálásban) a legtöbb olyan hirdetésre jellemző, melyek új termékeket vezetnek be a piacra, amelyek feladata a termékek márkajelének „bevésése” a vásárlók tudatába.

Miután egy adott termék már hosszú ideje a piacon van, feltételezhető, hogy a vásárlók ismerik alapvető tulajdonságait. A hirdetőik tudják, hogy ilyenkor az effajta reklámközlés már nem képes új információkat nyújtani (az információt csak emlékezetbe idézi), ezért át kell adnia a helyét más típusú hirdetési formának, amely már a termék sajátos tulajdonságainak ismertetésére irányul. A reklámkampány befejező szakaszában csak az efféle hirdetés képes felkelteni egy termék iránt ismételten az érdeklődést.

Azonosítás, összetétel, felhasználás

A Schweppes Indian Tonic hirdetés közléseinek száma nem csekély. Legalább tízet számolhatunk össze. Ezek a közlések egymástól jól látható, érzékelhető módon elkülönülnek mind tartalmukban, mind kifejeződési formájukban: Egyes közléseket a szöveg, másokat a kép hordoz, közvetít.

A kibocsátott információ jellege	Írott közlés	Képi közlés
Reklámozás	+	+
A termék megnevezése (azonosítás)	+	+
		(Az elnevezés mint jelölés a képi közléshez is tartozik)
A termék képi azonosítása	-	+
A termék összetétele	+	+
A termék jellemzői (tulajdonságai)	+	-

A kibocsátott információ jellege	Írott közlés	Képi közlés
A termék felhasználási módozatai	+	-
A termék bemutatása („felmutatás”)	-	+
A fogyasztó „bevonása”, érdekeltté tétele	-	+
Életszínvonalra utalás	+	+
A hirdetést kibocsátó reklámügynökség	+	-

A felsorolásból látjuk, hogy a reklámközlés közvetítette minden információt – három kivétellel – megtalálunk a szövegben (az írott közlésben). Mi hiányzik a szövegből, mit ad hozzá a kép a hirdetéshez?

A szöveg önmagában nem elegendő a termék megjelenítéséhez. Csupán a szöveg alapján csak a tudatban tudjuk rekonstruálni a termék képét. A fizikai valóság érzetét *csak a termék analogikus reprodukciója, fotografikus képe* teremtheti meg.

A szöveg (az írott közlés) személytelen, nem (közvetlenül) személyhez szóló. Nincs benne semmi olyan, melynek alapján a vásárló azt érezheti, hogy neki címezték a hirdetést, hogy hozzá szólnak, hogy tőle várnak valamit (= reakciót). Egyedül a hirdetés középpontjába állított (oda tördelt), üveget felmutató kéz (= „itt van, nézd, fogyaszd...”) váltja ki a nézőből, az olvasóból azt a meggyőződést, hogy *tőle* várnak valamit (= egy aktust: a vásárlást).

A hirdetés szempontjából másodlagos jelentésű képi közlés (a golfozási jelenet) a középpontba állított képi közléshez (üveget tartó kéz) kapcsolódik. Alapvetően újat, eredetit nem közöl, csak azt ismétli, hangsúlyozza, amire az elsődleges jelentőségű képi közlés is utalt (= kifinomult ízlésű, magas életszínvonalú emberek itala, *drinkje* a Schweppes).

Ugyanezt a viszonyt (alá/fölérendeltség) a jelentés közvetítése szempontjából megtaláljuk a középpontba állított képi közlésben magában is.

Itt a „szaténkesztyű” az „igazgyöngy karkötő”-höz viszonyítva (a jelentés szempontjából) elsődleges, az utóbbi az előbbinek alárendelt, mert kevésbé képes a rábízott funkció (= magas életszínvonal, kifinomult ízlés) jelölésére. „Kivonása” a képből nem jár a jelentés megsemmisítésével, csak a hirdetés átütő erejének csökkenését eredményezi. Többlet tájékoztatást nyújt, de a jelentés körét nem tágítja, a jelentést nem módosítja, nem változtatja meg.

„Hordozó” és „változó”

A hirdetés középpontjába állított kép (a szaténkesztyűs kéz) a maga tárgyi valóságában tükrözi, tolmácsolja a közlést. Jelentése: „Szaténkesztyűs kéz Schweppes-üveget emel a magasba”. Minden olvasó, néző számára világos azonban, hogy a kép nemcsak ezt jelenti, van átvitt, műszóval élve *konnotált* jelentése. A konnotált jelentésben a szaténkesztyű már a társadalmi osztály-réteg-csoport-hovatartozást, életszínvonalat, az igazgyöngy-karkötő a jómódot, sőt a gazdagságot, a Schweppes-üveg pedig ennek következtében egy csapásra „a kifinomult ízlésű emberek italá”-t jelöli.

Megkettőzött figyelemmel kell felkutatni egy kép elemzése során az ún. „megfelelő elemeket”, azokat, melyek a jelölők, tehát a jelentés alakítása szempontjából számba jöhetnek. „Leválasztani” róluk azokat, amelyek a jelölésben változást idéznek elő, de önmaguk nem jönnek számításba a jelentés alakításakor a jelölés szintjén, azaz nem rendelkeznek anyagi természettel.

Célszerű először is minden, a hirdetésben jelenlevő képi elemet számba venni. Georges Péninou ezeket a számbavehető elemeket (tárgyak, személyek képét) hordozóknak nevezte el.³²³ A „Schweppes Indian Tonic” hirdetésben melyek ezek a hordozók? Ilyenek 1) az üveget tartó kéz, 2) a golfozó férfi és nő, 3) a szaténkesztyű, 4) az igazgyöngy karkötő. Tüzetesebb vizsgálat után kiderül azonban, hogy az effajta kategorizálás, amely a képen látható tárgyakra, személyekre, mint jelölő elemekre épít, zsákutcába vezet, megghiúsítja a további elemzést.

Az elemzésnek így nem annyira a képen látható tárgyakra, sze-

mélyekre kell támaszkodnia, hanem azt kell számba vennie és feltárnia, hogy pontosan *milyen módon* jelennek meg ezek az elemek a képen, melyek azok a tényezők, amelyek meghatározzák az ábrázolt tárgy vagy személy megjelenítését. Ezeket a meghatározó, szüntelenül más és más formában megjelenő, önálló jelentéssel nem rendelkező, nem anyagi természetű, a jelentés alakításában meghatározó szerepet játszó elemeket – Roland Barthes nyomán – *változóknak* nevezjük.

A „Schweppes Indian Tonic” hirdetés középpontjába állított képen hat változó hatását, „jelenlétét” mutathatjuk ki. Mind a hat közreműködik a kép jelentésének megadásában, alakításában. Egymást erősítik, kiegészítik, átfedik. A változó *nem anyagi természetű*, jelenléte a képen, a jelölés síkján nem fedhető fel. A változó a jelentés (a jelölés) lehetséges módosításának olyan, variációkat tartalmazó tárháza, melyből *mindig csak egy lehetséges megoldás* választható adott képi közlés jelentésének meghatározására, alakítására. Miután minden változó független a többitől (például a *hovatartozást* jelölő változót vizsgálva, a kinyújtott kéz nem lehet csak vagy férfié, vagy nőé; a kéz helyzetét meghatározó változót figyelembe véve csak kinyújtott, vagy ki nem nyújtott; *a kézhez tartozó attribútumot* meghatározó változót tekintve csak kesztyűs vagy kesztyű nélkül) mód van arra, hogy egymásnak nem ellentmondó, egymást kiegészítő, egymástól elkülöníthető jelentéseket alakítsanak ki, miként erre az alábbi táblázat is utal:

Mi mindent jelölhet egy kéz?

Hordozó	Változó	A változó állapota a képen	Jelentés
A kéz	a hova (kihez) tartozást jelöli (férfi/nőé)	nőé	(nyitva hagyott)
A kéz	a helyzetet jelöli (kinyújtott/nem kinyújtott)	kinyújtott	„íme”

A kéz	a hozzá tartozó lehetséges attribútumot jelöli (kesztyűs/kesztyű nélkül)	kesztyűs	(eldönthetetlen)
A kesztyű	az anyagát befolyásolja (szatén/gyapjú)	szatén	„életszínvonal”
A kesztyű	formáját határozza meg (rövid/hosszú)	hosszú	„életszínvonal” „nagyvilági”
Az igazgyöngy karkötő	anyagát határozza meg (igazgyöngy/bizsu)	igazgyöngy	„életszínvonal”

A fentiekből ki kell derülnie annak, hogy a hordozó (tárgy, személy képe) önmagában még nem jelölőanyag, nem utal jelentésre, *de jelölővé tehető, jelentéshordozóvá alakítható.*

Se a kéz, se a kesztyű, de a karkötő sem képes arra, hogy *önmaga* jelölje a „felmutatást”, az „életszínvonalat”, a „kifinomult ízlést”. Az említettek jelölésére csak a változók működése, jelenléte révén válnak képessé. A jelentés nem a kéz, *hanem a kinyújtott kéz*, nem a kesztyű, *hanem a szatén kesztyű*, nem a karkötő, *hanem az igazgyöngy karkötő* csillogása (= jelölés) láttán, annak felismerésekor és értelmezésekor alakul ki bennünk.

Sokkal nehezebb a női kéz jelentésének megfejtése éppen azért, mert a szövegben nem történik rá utalás, és nincs változó, mely ráirányulna, meghatározná értelmezésének módját. Nincs, ami arra engedne következtetni, hogy a reklámkészítő bármiféle jelentéssel igyekezett volna felruházni.

Egy kesztyű nélküli, kinyújtott kéz lehetetlenné tette volna a „felmutatás” értelmezését, míg a kesztyű önmagában nem teszi lehetővé új, eltérő jelentés kialakulását. Csak a kesztyű *anyagának és formájának* pontos meghatározásával (az erre irányuló változók működése révén) alakítható ki az „életszínvonalra” utaló jelentés. Egyszerű behelyettesítés, felcserélés – például szatén kesztyű helyett gyapjúból készült kesztyű – maga után vonná az előkelő társadalmi hovatartozásra utaló jelentés „felszívódását”.

A reklámkészítő a változókkal „játszik”, a hordozókat nem áll módjában olyan szabadsággal kezelni, mint amilyen szabadon él a válto-

zők felkínálta gazdag variációs lehetőségekkel. Ott – miként a reklámban –, ahol a dolgok között, a funkciót tekintve hasonlóságok mutatkoznak, a jelentés alakítás folyamatába csak a változók vihetik bele az eltéréseket. A reklámalkotás folyamatában, annak végeredményeképpen többé már nem a hirdetés tárgya a jelentéshordozó, hanem a *különbség*, aminek érzékeltetésével sikerül meggyőzni a fogyasztót, hogy ez a termék eltér a többitől. Ezt nevezzük „a részlet mindent megváltoztat” jelenségnek.

A képes sajtóhirdetés közlésrendszere

Közléstípus	A közlésre ruházott funkció
A reklám felismerését, azonosságát elősegítő közlések (K 1)	A kibocsátott információ típus („reklám”) osztályozása
A kibocsátóra utaló közlések (K 2)	A közlést kibocsátó forrás azonosítása (a reklámügynökség nevének, az alkotó kézjegyének alapján)
Az írott nyelvi közlés (K 3)	A közlés tartalmának felfogását elősegítő vagy azt megerősítő szerep
A képi közlés (K 4)	A termék ábrázolása, bemutatása. A konnotatív közlés kifejezése, a konnotatív jelentés hordozása
A <i>kikövetkeztethető</i> , jelölő formában nem észlelhető konnotatív képi közlés (K5)	A tárgy (termék) <i>értékkel</i> felruházása, az olvasó, a fogyasztó érdekeltté tétele, bevonása

A sajtóhirdetés ötféle közléstípusra bontásával még nem merítettük ki a hirdetés (lehetséges) közlésgazdagságát. Más, a felsoroltaktól eltérő közlésfajták is közreműködhetnek a hirdetés jelentésének alakításában, továbbításában. Egyik igen gyakori, a felsorolásban nem szereplő ilyen közlésfajta lehet az ún. esztétikai jellegű vagy művészi közlés.

Az esztétikai jellegű közlés

Művészi közlésről a reklámban csak akkor beszélhetünk, ha a művészi alkotás szándékát nem csak feltételezzük (tehát a reklám észlelésekor felismerni véljük), hanem arról meggyőződhetünk, az alkotótól kapva bizonyosságot a reklámközlésben elhelyezett, a művészi alkotásra utaló jelölések révén. Ezek jelentése: „a reklám nem egyszerűen vásárlásra ösztönöz, hanem műalkotásnak is tekinthető.”

A reklámközlést – rendeltetéséből adódóan – igyekeznek megszabadítani minden olyan közlésfajtától, mely akadályozná a kereskedelmi jellegű közlések érvényesülését, gyengítené az utóbbi hatását, veszélyeztetné egyértelműségét. Még így sem lehet kizárni a reklámot alkotó különféle közlésfajták konfliktusát.

A jelentés továbbítására szolgáló, ennek érdekében tudatosan kialakított közlések némelyike egy-egy adott hirdetésben elősködővé válhat. Az előtérbe kerül, ha a közlésrendszerben neki szánt „szerepkör” fölé nő. (Például: az esztétizmus.)

Más közléstípusok (például a reklámügynökség neve, az alkotó kézjegye) a befogadóra nincsenek hatással, kereskedelmi ösztönző értékeket tekintve gyengék. A szakember számára viszont a jól ismert, tekintélyes ügynökség neve a hirdetésben jelentős funkciót tölt be.

E néhány példából is látható, hogy a hirdetés egyensúlyban tartása nem könnyű feladat. El kell kerülni azt, hogy a különféle közlésfajták semlegesítsék egymást, akadályozzák jelentés-létrehozó feladatuk teljesítését.

A reklám felismerését elősegítő közlés

A legelső közlés (közléstípus), amelyet egy hirdetés megtekintésekor észlelünk és felismerünk az, hogy „reklámmal” állunk szemben. A megállapítás első olvasásra magától értetődő. Az információtovábbító rendszerek (sajtó, film, televízió, plakát) útján kibocsátott közlésfajták nem mindegyikéről mondható el ez. Az újságot olvasgatva sokszor zavarban vagyunk a közlés jellegét (műfaját) illetően: a sajtóban, különösen ma, keverednek a műfajok.

A hagyományos hirdetési formák viszont hovatartozásukra vonatkozó jelölésekkel igyekeznek minden félreértést eloszlatni. Valahányszor a hirdetés megjelenítésének új, a hagyományostól eltérő formáját választják (ez a mai reklámalkotási törekvések egyik fontos jellemzője), kísérletet tesznek annak látható, érzékelhető jelölésére. Például, amikor más közlésrendszerre (sajtóra) jellemző formát választanak (reklám-riport, reklám-tudósítás), a reklámjelleg egy rövid, írott közlésből kiderül az olvasó számára.

A reklám egyetlen formája sem hat reklámnak, ha nem hordja magán a hirdetésre jellemző formai jegyek minél gazdagabb tárházát. A reklám-jelleget nem álcázni kell (nem is szabad), hanem hangsúlyozni.

A hirdetés reklám-jellegének 1) hangsúlyozása, 2) tompítása, 3) eltitkolása a reklám története során fontos szerepet játszott. A reklámformák változása szorosan kötődik e három említett tendencia érvényesüléséhez, illetve háttérbe szorulásához. A reklám fejlődése mindig azokban az időszakokban figyelhető meg, amelyekben az új kifejezési formákat, új hordozókat kerestek a reklámközlések számára. Az utóbbi időben ilyen volt: 1) a képregény, 2) a különböző zsurnalisztikai műfajok: riport, tudósítás, hír; 3) a folytatásos regény, 4) a fényképregény felhasználása reklámcélokra.

A képi (vagy ikonikus) közlés (K 4) megegyezik a hirdetésben észlelt képpel. A valóság leleplezése útján létrehozott, analogikusan másolt, nyomdai eljárások segítségével sokszorosított fotografikus tárgyképet *denotatív képi közlésnek* nevezzük, mivel azt hivatott tolmácsolni, ami maga a tárgy-kép. Valójában nincs olyan tökéletes analogikus másolás – különösen a reklámban nincs –, amelynek segítségével tükrözött tárgy-kép ne váltana ki egy, az adott, leképezett tárgyon, tárgy-csoporton, jelenségen túlmutató értelmezési kísérletet, ne eredményezné olyan jelentés létrehozását, mely nem következik a tárgy-kép által tolmácsolt dologból, hanem a látottak szabadabb, kötetlenebb értelmezésén alapszik; mely személytől, társadalmi-kulturális osztály-, réteg-, és csoport hovatartozásától függően változik, és amelyet a reklámkép *konnotatív jelentésének* (jelentésláncának) nevezzük.

A reklám képi közlése eltérő aszerint, hogy *a képi közlésre bízott funkció az ábrázolás (denotatív közlés) vagy a jelkép-alakítás (átvitt jelentés képzése).*

Az első esetben egybeesik a jelölés és jelentés: a képen látottak (a jelölőlánc) kimerítik a kép jelentését. A második esetben a jelölésből következik nemcsak a magától értetődő: *a jelölés visszavezethető jelentésre, de nem a reklámkép jelentésére.* Ezt az ún. átvitt vagy konnotatív jelentés hordozza.

A denotatív képi közlésekben a kép funkciója *a tárgyra utalás* (referenciális funkció). Bemutatva tájékoztatni, a tárgyról hű képet tükrözni, a tárgynak megfelelő formában ábrázolni. A kép informálásra törekszik, nem átvitt jelentésképzésre.

A konnotatív képi közlésben nem az analogikus másolással létrehozott és a konnotatív képi közlésnek alapjául, hordozójául szolgáló tárgy-képet értelmezi az olvasó. Tudja, hogy *a tárgykép csak hordozója az átvitt értelmű közlésnek*, melynek jelentését neki kell megfejtenie. A konnotatív képi közlés nem rendelkezik saját, rá jellemző jelölőlánccal, melyből jelenlétére egyértelműen következtetni lehetne. A sajátossága éppen az, hogy a konnotatív jelentés kifejezésére, jelölésére is a denotatív képi közlés milyen „veszélyeknek” van kitéve ennek következtében. Mindannyiszor nehézséget okoz értelmezése, valahányszor a kibocsátás vagy a befogadás folyamatában rendeltetésétől eltérő funkcióval ruházzák fel. Valahányszor célnak (jelentésnek) tekintik, amikor nem egyéb, mint eszköz (jelölő).

A kép értelmezése különböző szinteken

Az alkotás folyamatában különösen nagy ennek a kockázata, miután nagy a kísértés is, hogy a denotatív képi közlésen keresztül juttassa kifejezésre az alkotó személyiségét (K 4 + K 2). Mindannyiszor problematikus lesz tehát a reklámkép (mert az alkotó enged az esztétizmus csábításának), valahányszor önmagáért valónak hat, ahelyett, hogy azt fejezné ki, aminek kifejezésére hivatott.

A befogadó (olvasó-fogyasztó) részéről adódó értelmezési nehézség – elméletileg – két okra vezethető vissza. Az egyik esetben a

tárgykép (a denotatív képi közlés) maga túl összetett, bonyolult részletező vagy annyira egyszerű, hogy épp ez a megtévesztő. Így nem nyújt lehetőséget az azonnali értelmezésre, áthatolhatatlan a jelölőlánc és az olvasó nem jut el a jelentés feltárásáig. Miután egy képet ritkán teszünk le, egy lapot ritkán csukunk be anélkül, hogy a látotaknak valamilyen jelentést ne tulajdonítanánk, így előfordul, hogy a kép feltételezett (észlelt) jelentése nem elégíti ki előzetes várakozásunkat, igényeinket. Például ez történik a helytelenül értelmezett metafora esetében.

A másik esetben a tárgykép bőbeszédűnek bizonyul: túl sokat árul el, túl sokra enged következtetni, és a jelentések bőségzavarában nem tudjuk, mire gondoljunk. Nem tudunk *elvonatkoztatni* a látotaktól, a jelentést a képen (a denotatív közlésen) keressük, holott ez utóbbi csak eszköz, *relé*, amely továbbítja hozzánk a kép lényeges (ráruházott), konnotatív jelentését.

A felvázolt nehézségek mind abból adódnak, hogy az észlelhető, értelmezhető, kimunkált denotatív képi közlések mindegyike már jelentésre utal: önmagára. A kép, az ábrázolás (látszólag) automatikusan értelmezhető, jelentését gyakran visszavezetik (redukálják), leegyszerűsítik a *látottakra*, elfeledve, hogy a kultúra olyan szűrőt képez, mely a világra (mindenfajta ábrázolásra) ráhelyezve nem magát a dolgot közvetíti, hanem annak átértelmezett, az adott kultúrában érvényes és elterjedt jelentését.

A konnotatív jelentés felszínre hozásának, egyértelmű meghatározásának nehézsége abból fakad, hogy a denotatív képi közlés a maga jelölő-gazdagságában sokféleképpen értelmezhető. Így a viszony jelölés és jelentés között csak a legritkább esetben egyértelmű.

A konnotatív jelentés-alkotásra alapot szolgáltatató, lehetőséget kínáló jelölők nem töltik be a teljes képteret, hanem a fotografikus képi közlés egy-egy részletében húzódnak meg (természetesen csak képletesen, hiszen ezek nem „kézzel foghatók”). Az ilyen, a konnotatív jelentésalakításra szolgáló jelölő-szigetek a *konnotátorok*. A tükrözött tárgyképen tehát nem minden jelölő értelmezhető konnotatorként (az átvitt jelentés hordozójaként), ezek csak elszórtan lelhe-

tők fel a képen, ellentétben azzal a hiedelemmel, hogy a „képen minden jelent valamit”. A képi jelölés hordozója lehet a jelentésnek, de nem minden esetben hordoz a kép rábízott, előzetesen kialakított, konnotatív jelentést. Van úgy, hogy nem egyéb, mint a tárgy (a termék) képe.

A denotatív képi közlés a tárgy és a leképezett formában tükrözött jelcsoportja között létező kapcsolatra utal, míg a konnotatív képi közlés a jelcsoport és a jelhasználók (az olvasók, fogyasztók) között ver hidat.

A reklámközlésben a két, eltérő típusú közlés között a szerepek megosztásának lehetünk tanúi. A denotatív képi közlés tájékoztat, információkat közöl, a konnotatív képi közlés jelentést ad a teljes közlésnek. Feladata nemcsak ez. Kedvező lelkiállapotot kell kialakítania a reklámközlésben „felmagasztosított” tárgy befogadására (a vásárlásra). Ez érzelmi funkciója, feladata, melyért az egész reklámközlést kialakították. A konnotatív közlés a hirdetés pszichológiai hatással rendelkező ütőkártyája (mert magatartásformálói), míg a denotatív közlés a reklám információs központja (mert ismeretanyagot közöl a termékről).

Tárgyra utalás képpel

A hirdetés mindig meghatározott dolgot reklámoz. Sosem hiányozhat belőle a tárgyra utalás, az úgynevezett *referenciális* hivatkozás. A termék, melyre a szöveg hivatkozik, a hirdetések legtöbbször képen is látható, grafikailag vagy fotográfiaileg megformált. Megjelenését azonban szándékosan késleltetik, hogy a fogyasztók kíváncsiságát növeljék.

Más esetben szerepel a termék képe, de a szövegből hiányzik az utalás a kép tárgyára, annak márkájára, rendeltetésére, jellegére. Az azonosítást elősegítő, a szövegben megjelenő referenciális hivatkozás a hirdetési kampány későbbi szakaszában tűnik fel.

Korábban már utaltunk arra a reklámkészítésben gyakran alkalmazott retorikai figurára (szinekdochéra), amikor például a rész helyettesíti az egészet a képen, illetve a kép valaminek (a terméknek) részét ábrázolja.

A szinekdochével gyakran nem elégszenek meg a reklámkészítők, és megtoldják még a teljes tárgy képével. Ilyen esetekben a képteret szinte teljesen kitölti az egészzet felidéző és jelképező rész (szinekdoché), de kicsiben, a kép egyik sarkában megjelenik a termék teljes képe is.

Végül elképzeld, hogy a kép egyáltalán nem a termékre utal, hiányzik belőle a hivatkozás. A referenciális funkciót ilyenkor átveszi tőle a szöveg. Az effajta funkció megosztás inkább egyedi, mint általános jelenség a reklámozásban. Minden reklámközlésben a szöveg legfontosabb feladata a referenciális funkció ellátása marad, viszont a kép felépítése, jellege, megformálása attól függően változik, hogy a hirdetés célja *a termék bemutatása vagy tulajdonsággal, jelleggel történő felruházása*.

A termék bemutatásának formáját választó reklámozás lehetővé teszi a *név*, a *márka*, a *rendeltetés* bevezetését a piacra és a fogyasztók tudatába. Reklámeljárások egész sorának alapvető, lényeges funkciója nem egyéb, mint a termékek bemutatása.

Az ilyen típusú reklám két nagy csoportját különböztetjük meg aszerint, hogy cselekvést vagy állapotot ábrázol a kép. Cselekvés-ábrázolásról akkor beszélünk, amikor egy vagy több személy is jelen van a képen, míg állapot-ábrázolásról abban az esetben, mikor csupán a termék tölti be a képteret. A cselekvés formájában ábrázolt, de a termék bemutatását célzó hirdetés-típus megoszlik aszerint, hogy a bemutatását végző személy kapcsolatban van-e a bemutatandó tárggyal, vagy nincs. A terméket bemutató személy érzékelhető, fizikai jelenléte a képen a kommunikáció létesítését célozza. A képen látható személy, a bemutatott termék feltételezi, hogy van valaki, akinek szánják ez utóbbit, még ha ez a valaki (a fogyasztó) hiányzik is a képről.

Ujj-jal rámutatni

A termékek bemutatásának legmagátólértetődőbb formája, amikor a képen egy személy (vagy annak az ujjja) rámutat a termékre. A bemu-

tatásnak ezt a képi (ikonikus) formáját felválthatja, helyettesítheti a hirdetés szövegében szereplő, írott közlés formájában kifejezett megfelelője az „itt van” vagy „íme, itt van” vagy egész egyszerűen „itt” kifejezés. Az „itt (van)” szócska valami hozzánk térben közelálló dologra utal, melyre egészen pontosan rámutathatunk, és amelynek megjelenése, feltűnése azonnali. Éppen azért cserélhető fel, helyettesíthető a mozdulattan ábrázolt megfelelőjével, a rámutatással. A rámutatás tökéletesen kifejezi, hordozza azt a referenciális tartalmat, melyet az írott közlésben oly tömörséggel megfogalmaztak.

A reklámközlésekben gyakori, hogy az eredményesség érdekében megkettőzik a jelölést, azaz a más és más anyagú közegben (jelölésben) megismétlik más formában a kifejezni kívánandó jelentést. Ezért nem egyszer találkozhatunk olyan hirdetéssel, melyben a gesztus (rámutatás) mellett a szöveg is tartalmazza annak írott közlés formájában kifejezett megjelölőjét („itt van”). A bemutatásra épülő reklámnak ezt a típusát (a rámutatást ábrázoló, illetve szóban kifejező közlésfajtat) *deiktikus* közlésnek nevezik. A mutatóujj, mint a jelölés formája (rámutatás) vitathatatlaná teszi a közlés jelentését: „íme, itt van”. A deiktikus közlés összekötőkapocs és egyben választóvonal 1) a tárgy és a képen szereplő személyek között létesített, térbeli kapcsolatra épülő, cselekményt kifejező 2) és a térbeli kapcsolatot nélkülöző, csupán magát a tárgyat ábrázoló, állapotot rögzítő hirdetés-típusok között.

A tárgy-személy kapcsolatára épülő hirdetés-típus

A termékkel térbeli kapcsolatba kerülő, azt bemutató élőlény nem szükségszerűen ember, hanem lehet állat is. A „bemutatást” jelölő elemek (jelölések) egész serege szükséges ahhoz, hogy a kívánt jelentést („bemutatom önöknek ezt a terméket”) elérjék. Vonatkozik ez a megállapítás a termékre is: a képen látható tárgy még nem bemutatott tárgy. A „bemutatásnak” felismerhető jelölési formái vannak, a bemutatásra jellemző, azt kifejező kódok megalkotását és használatát feltételezi. Közülük némelyik a személyre (vagy más élőlény-

re), mások a bemutatott tárgyra vonatkoznak, azok jelölésének módját, formáját szabályozzák, írják elő, és a jelölési formákban ismerhetők fel. Közülük a leggyakrabban működő és érvényesülő kódokat ismertetjük röviden.

1) *A mozdulatokat szabályozó kódok.* Példa: előre nyújtják (felénk, fogyasztók felé) vagy nem nyújtják előre, mintegy felkínálva a terméket. A kinyújtott kézben tartott, mintegy felkínált termék felidézi a felmutatás mozdulatához tapadó képzeleteinket. Maga a gesztus rituális, felmagasztosító jelleggel (jelentéssel) bír: az újszülött, a győzelmi trófea, a kehely felmutatása.

2) *A tárgy és a személy közötti távolságot meghatározó kódok.* Példa: magához közel vagy magától távol tartja-e a tárgyat a képen szereplő személy.

3) *A tárgy elhelyezését (helyzetét) szabályozó kódok.* Ellentétpárok rendszerei ezek is, mint minden kód, melyekben a jelentéssel (jelentőséggel) bíró változóállapot jelenik meg mindig a reklámközlésben. Például az elől/hátul ellentétpárból állandóan az „elől”-t jelölő állapot (az elől elhelyezett tárgy) aktualizálódik, van jelen a hirdetésben, sohasem a bemutatást végző személy háta mögé rejtik a tárgyat. Másik, az elhelyezésben mutatkozó, jelentőséggel bíró ellentétpár a középen/szélen, harmadik a fent/lent.

A tárgy megjelenítését szabályozó kódok

Meghatározzák a tárgy ábrázolásának mikéntjét. A legtöbb hirdetés elkészítésekor komoly erőfeszítések történnek, hogy a parazita, jelentészavaró elemeket kiküszöböljék, eltávolítsák a képről. A hirdetést a tárgyra igyekeznek koncentrálni. Például a kivágás leszűkítésével. Más és más jelentése van a hirdetésnek, ha például a tárgy egészében vagy egy részletében kerül a képre. A deiktikus közlésekben általában teljes tárgyképet mutatnak, és inkább a bemutatást végző személyt vetik alá a „megcsonkításnak”: a kéz elegendő a rámutatás vagy a bemutatás képzetének felidézéséhez.

Az éles/életlen ellentétpár alkalmazásával az előtérbe helyezett

tárgyképnek éles, a háttérben elhelyezkedő személynek elmosódó kontúrokat adnak. Így fejezik ki (a jelölés) jelentését: „az éles fontos, az életlen figyelmen kívül hagyandó”.

Gyakori, hogy a bemutatott tárgy méretében, arányiban szándékosan felnagyított. Ez a tárgy méretét (illetve a tárgynak adott méretek szerint változó, eltérő jelentésre visszavezethető jelölési formákat) szabályozó kód működésének, érvényesülésének eredménye.

Az állapot ábrázolása

A termék és a bemutató személy térbeli kapcsolatára épülő hirdetés-típus leggyakoribb megjelenési formája a deiktikus közlés. Vele ellentétben a másik hirdetés-típus képviselője, a termék és a bemutató személy térbeli kapcsolatát nélkülöző, csak a tárgyra koncentráló, a képkivágást arra leszűkítő, elbeszélő (cselekmény elemet nem tartalmazó) reklámközlés.

Legtöbbször szembeállítva, teljességében ábrázolják a tárgyat. A hirdetés ilyenkor csupán a termék vizualizálására, képi tükrözésére vállalkozik. Hiányzik belőle az összetett jelentés kialakításához szükséges minden más jelölési forma, mert a tárgyat *jelenlétére* redukálták, a *márka*, a *név* hordozására. Az állapot-ábrázolásra vállalkozó hirdetés önmagát fosztja meg a variációs lehetőségektől. Egyetlen változtatás áll rendelkezésére: az *ismétlés*. Vagy a később megjelenő hirdetésekben újra hozni már a látott, ismert képet, „bevézni” azt a fogyasztók tudatába, vagy egy és ugyanazon hirdetésben a tárgyat többször ábrázolni. Az egyedi termék reklámozásánál ezzel az eljárással áttérnek a termék-*sorozat* reklámozására.

Retorika a képköltésben

A kép segítségével történő, bemutatásra építő reklámközlések közül a legnehezebben megvalósítható az a típus, melyben a termék egy maga tanúskodik a tökéletességről. A hirdetés leszűkül a termék analogikusan tükrözött képére. A kép előterében ábrázolják, a háttér életlensége kiemeli körvonalait. A fényt ráirányítják, miközben a

háttér árnyékban marad. A teret egymaga tölti be, a háttér üres. Színes, a háttér fekete. Szöveg alig kíséri az ilyen képet.

Szemben ezzel a minden tekintetben kivételes kifejezésmóddal, melyet csak az eljárásainak tökéletességével szembeötlő, a művészet rangjára emelt fotografikus tükrözéssel érnek el, a *metaforikus* ábrázolásra építő képes hirdetés a tulajdonságot nem a tárgyképpel, hanem retorikai eljárás bevezetésével kívánja jelölni.

A *metafora* alkalmazása a reklámkészítésben számtalan előnnyel jár. Az első a metafora két alkotóelemének (az azonosítottnak és az azonosítandónak) motivált (indokolt) kapcsolatba hozásából adódik. Az azonosított és az azonosítandó között nem szükségszerűen, önmagából adódó a kapcsolat, mivel mindkettő önállóan, egymástól függetlenül is megállhat. Metaforában egyesítésük, kapcsolatba hozásuk pontos célt szolgál, miután szándékosan kötöttek benne össze két, egymástól független, távol eső jelenséget. Mégis, kapcsolatba hozásuk indokolt volta (motiváltsága) eredményezi, hogy azonnal értelmezhető a metaforához folyamodó alkotói szándék és a kifejezni való jelenség. A metafora hallatlan előnye, hogy azonnal érzékelteti a hangsúlyozni kívánandó tulajdonságot, értéket (frissesség, természetesség, lágyság). Sőt, a reklám értelmezését leszűkíti, korlátozza erre az értékre, nem enged tág teret a fantáziának, nem szolgáltat alapot a találgatáshoz, mivel elvonatkoztatott az ábrázolásban (a kifejezésben) a tárgy minden más tulajdonságával kapcsolatba hozható és értelmezhető jelöléstől.

Az azonosított és azonosítandó kapcsolatba hozásának eredetisége első pillanatra meghökkentő, miután egész eltérő közegekbe tartozó tárgyak, jelenséggel kerülnek a metaforában, az ábrázolás révén kapcsolatba. (Például az almába mélyesztett slusszkulcs az alma gyakorolta ellenállhatatlan kísértést van hivatott jelölni.) A *metafora* alkalmazása azt igényli, hogy az azonosítandónak, az azonosított rovására láthatóan, érzékelhetően nagyobb teret biztosítsanak a képmezőben. A tárgykép (az, amihez hasonlítunk) eltűnik a képmezőből vagy apróra zsugorodik, míg a hasonlítandó betölti a képmezőt, válik a kép témájává. A kizárólag referenciális tartalom (a tárgyra

utalás) ennek következtében átengedi a teret a vele kapcsolatban felidézett asszociációnak, amely a jelentés hordozójává válik. A termék jelentősége csökken, tulajdonságáé viszont megnő.

A metafora (akár naiv, akár gondosan kimunkált, egyszerű vagy keresett) mindig valamiféle világszemlélet, értelmezés hordozója. Jelentőségét nem annyira a metaforában kapcsolatba hozott dolgok adják, mint inkább a metaforából sugárzó szemlélet.

Kevéssel sokat

A metaforikus ábrázolásnak egyetlen hátránya van., Mivel a kép arra épül, amihez hasonlítják a tárgyat, a terméket, a tárgykép (termékkép) hiányzik a reklámábrázolásból. A termék jelenléte a képen gyakorta a készítettő egyik igénye, ezért különösen népszerű és gyakori a másik retorikai eljárás bevezetést a reklámkészítésben.

A *metonimikus* ábrázolás³²⁴ körébe tartozik a *szinekdoché* alkalmazása.³²⁵ Ez lehetővé teszi, hogy a tárgyképet bemutassák a reklámban, megőrizték jelenlétét, de ugyanakkor (túl az analogikus ábrázoláson) a termék tulajdonságára is utaljanak, a terméket adott jellemzővel ruházzák fel.

Rendszerint a kép középterét lefoglalva jelenítik meg azt a részt, amely a terméket van hivatva jelölni, míg fent vagy lent, az egyik sarokban megjelenik maga a termék teljes képe is, lekicsinyített méretben, analogikusan ábrázolva.

A *szinekdochéra* épülő képszerkesztésben (ellentétben tehát a metaforával) az ábrázolt termék nem tűnik el a képmezőből. Sőt azt hatásosan hódítja vissza, mivel egyetlen rész (elemével) képes felidézni az olvasó tudatában annak egészét.

A képmező leszűkítésével, a kivágással, a részletet „nagyközeliben” történő ábrázolásával a fénykép útján előállított *szinekdoché* a részlet kiemelésével nem a termékre akar utalni. Azt jelöli, hogy minek kell észlelni (= jelentés) a gépkocsit: luxuscikknek, életszínvonal-jelzőnek, kényelemnek. A hiányzó tárgykép egészére érvényes jelentést tükröz, mivel a részlet nyomán kialakított jelentés kisugárzik a hiányzó egészre. Éppen ezért a *szinekdochéra* épített ábrázo-

lásban minden a (változó) részlet kiválasztásán és ábrázolásán dől el. A kiválasztandó részletnek azért két követelménynek kell megfelelnie:

1) jellemző legyen. Vannak a jelentés továbbítására alkalmatlan, mert nem jellemző (üres) részletek. 2) Olyan ábrázolásban kell megjeleníteni, képpé formálni, hogy a jelentés érzékeltesse, hogy jelölővé válik, ami szintén a részlet helyes megválasztásától függ. Semmit nem ér az olyan részlet, amely nem tartalmaz olyasmit, ami segít elvezetni a kívánt jelentéshez.³²⁶

A termék jelleggel, tulajdonsággal történő felruházására építő reklámkészítésben az előbbiektől eltérő, újabb eljárás segítségével a terméket cselekmény-sorozat középpontjába helyezik, annak főszereplőjévé teszik meg. Az ilyen (*metonimikus*) eljárással készült képeket lélektani szempontból a *társításos átvitel* (asszociációs transzfer) jelenségére, szerkezeti szempontból (felépítésüket tekintve) pedig az elbeszélésfajtákban érvényesülő, a cselekmény egyes részleteit összekötő, köztük a kapcsolatot biztosító szabályrendszerre építik.

A tárgy mint az elbeszélés főszereplője

A tárgy csak akkor válik az elbeszélés szereplőjévé, hordozójává, ha a reklámképen sikerül cselekménybe (jelenetbe) helyezni. Úgy ábrázolni, hogy a kép láttán kialakuló jelentés csak cselekménysorozat értelmezéseképpen, annak „lefordítása”, valamint verbalizálása révén jöjjön létre.

A legtöbb cigaretta-hirdetésben (ha azok a tárgy bemutatására épülnek = cigarettadoboz az asztalon) egy vagy több személy szívja a hirdetendő márkát (Marlboro). A mosóport hirdető reklámképen mosást végző háziasszonyt látunk. A termékek ily módon, ezekben a hirdetésekben a cselekmény kiváltó okaivá válnak. A metonímiára szerkesztett hirdetéseknek itt azzal a típusával találkozunk, amely a *szomszédosságot*, két elem közti összefüggést érzékelteti, illetve erre a kapcsolatra épül. A két elemet (háziasszony + mosópor) az olvasó összefüggésbe hozza, és a jelentés a kettő asszociálása révén bonta-

kozik ki. Az elbeszélés mozgásba lendül, mert a tárgyat cselekménybe (esetleg cselekménysorozatba) helyezték be.

A hirdetésben szereplő személyek új, eddig ismeretlen kategóriája jelenik meg itt, akik szereplői, megelevenítői a jelenetnek, akinek az a funkciója, hogy biztosítsák a cselekmény kialakulását. *Megjelenítik* a hirdetést, míg bemutatásra épített reklámban a személyek funkciója staffázs-szerepre redukálódott.

Az elbeszélésben a tárgyak (a termékek) kétféleképpen jelennek meg. Vagy logikusan beépülnek a jelenetbe, amelyben meghatározott, pontos, performatív szerepet töltenek be. Vagy a jelenetet tárgyak nélkül ábrázolják, rendezik meg, a jelentettől függetlenül, a jelölésben hangsúlyozva, hogy azzal nincsenek összefüggésben.

Legtöbb esetben a képi közlés teljesen átalakul. A képtér főtengegyéről egy tárgy képe átkerül a tér egy jelentéktelenebbnek ítélt pontjára. Méreteiben csökken. Már nem egymaga tölti be a képteret, megosztja azt. A kép nagy totálban ábrázol, bekerül a tárgy környezete.

Mikor a tárgy ürügyül szolgál az elbeszélés bevezetésére, státusza döntően megváltozik, Kérdés, lehet-e csupán a tárgyakat elbeszélni? Mert könnyű a megoldás, ha személyek is szerepelnek, de annál nehezebb, ha csupán tárgyak. Kétségtelen azonban, hogy az elbeszélés szükségszerűen nem igényli személyek jelenlétét. Sőt, vannak olyan helyzetek, amikor még személyek bevezetésével sem lehet cselekményt előteremteni.

A bemutatásra épülő reklámközlésekben (láttuk) a tárgyat kiemelő személy jelenléte nem volt elegendő, hogy az elbeszélő formát megteremtse. Ezért gyakran azt a megoldást választják, hogy ugyanazon hirdetésen belül a személynek kettős szerepet szánnak. Az „elbeszélés terében” (a képtér közepén) főszereplő, a „bemutatásra szolgáló képtérben” mellékszereplő, ahol átengedi a főszerepet a terméknek.

A tárgyakat akkor lehet hatásosan bevonni az elbeszélésbe, ha a cselekmény hordozójává teszik meg őket. A kinyitott üveg mellé helyezett pohár, az üveg mellett heverő, „éppen most” eltávolított kupak vagy a megkezdett sajt megannyi, magyarázó szöveg nélkül is sokat mondó, szavakba szedhető elbeszélés, melyet a képzelőerő min-

den nehézség nélkül rekonstruál, és amelyek megváltoztatják a tárgyak rendeltetését. A tárgyak megszemélyesítésének hatalmas, képzelőerőt mozgató lehetőségei mellett az elbeszélés hordozójává változtatott termékek nem kisebb jelentőségű perspektívát nyitnak a reklámkészítők előtt.

Szín és tipográfia

A reklámközléssel (a reklámfotóval) szemben támasztott első számú követelmény, hogy felkeltse az érdeklődést, vonzza a tekintetet. A kép figyelemfelkeltő képessége jele annak, hogy az adott közlés, a vizuális ingerek sokasága közepette is funkcionál, betölti hivatását.

A legtöbb, a reklámképre vonatkozó elmélet elsőrendű fontosságot tulajdonít a fotó figyelemfelkeltő képességének. A reklámfotó ilyen alapon történő megítélése azonban nemcsak korlátozó erejű, de elégtelen is, mivel a reklámképet figyelemfelkeltő jelzésre redukálja.

A képet (fotót vagy grafikát) tartalmazó hirdetések figyelemfelkeltő ereje természetszerűen nem egyenlő, ez azonban nem elsősorban az adott hirdetés felépítésének következménye. A plakátok és az illusztrált sajtóhirdetések számának szüntelen növekedése olyan vizuális ingerkörnyezetet alakít ki egy adott hirdetés körül, hogy annak érvényesülési lehetősége minimálisra csökken.

A hirdetés jelentésének követelményszerűen jelentkező érvényre juttatása magyarázza a reklámképek egy részének túlzásba vitt, a feltűnést kereső ábrázolásmódját. Sok reklámkészítő úgy értelmezi, hogy ez a „szakmai követelmény”. Bátran állíthatjuk ezzel szemben, hogy a „jó” reklám a közlendő (a gazdasági információ) érvényre juttatása, azaz hangsúlyozott formában történő jelölése egy, a műfajra jellemző sajátos kódrendszer felhasználásával, nem pedig csupán a tájékoztatás, az ábrázolás, minden jellegzetesség nélkül. A reklámközlés jelentőségétől független jelölési szándék a kapcsolat (a kommunikáció) megteremtésére szolgál.

A termékek piacra dobásának időszakában a reklám feladata elsősorban az, hogy egy termék létezését tudatosítsa a vásárlókban. Ilyenkor a kép jelző funkciója különösen fontos. Később, mikor a

termék már bizonyos hírnévre tett szert, a jelző funkció háttérbe szorul, és előtérbe kerül a termék tulajdonsággal történő felruházásának szükségessége. A termék egyéniesítésére szolgál a „márkásítás” folyamatában egy sereg eljárás és kód alkalmazása.

1. *A szín (vagy kromatikus) kódok érvényesítése.* A reklám figyelemfelkeltő képességét elsősorban a színek kiválasztásával és felhasználásával igyekeznek növelni. Elsősorban úgynevezett agresszív színeket alkalmaznak. A reklámközlést ezekben az esetekben csaknem kizárólag a színre építik, redukálják.

2. *A tipográfikus kódok érvényesítése.* A reklámfotó figyelemfelkeltő képességét tipográfiai eszközökkel igyekeznek növelni. Ilyen eljárások: a) a képtér jól érzékelhető feldarabolása, a közlés linearitásának (balról jobbra) megtörése; b) a felhasznált betűtípusok változtatása; c) a betűk méretének módosítása (hatalmasra növelt betűk); d) tipográfiai jelölők bevezetése, alkalmazása (keret, aláhúzás).

3. *A fotografikus kódok érvényesítése.* A kompozíció változtatása révén, a képmező terének szűkítése/bővítése útján (kiemelés/feloldás), a háttér hangsúlyozása/kiiktatása segítségével a tárgyak, termékek képe természetesen megfelelőjüknél nagyobbra/kisebbre növelhető/zsugorítható, a tekintet irányítása megoldhatóvá válik.

4. *A közlés felépítését (az ábrázolást) ér vényre juttató (morfológikus) kódok.* A képmező, a hirdetés egészének megszerkesztése igényli, hogy a jelentést hordozó felületek, zónák vonzzák a tekintetet, azt ne a jelentéstelenné (információszegénynek) ítélt körzetek térítsék el. Egy kép feltérképezése, vizsgálata nem a véletlenszerűségnek engedelmessé váló mechanizmusok eredménye. A különböző kutatások kimutatták, hogy egy oldalon vannak hangsúlyosnak és hangsúlytalanoknak ítélt zónák; hogy a képtér egyik vagy másik pontján elhelyezkedő elemeknek nem azonos az esélyük, hogy az érdeklődést felkeltsék. A tapasztalatokból levont következtetések előírják, hogy ha egy kép (egy elem) az érdeklődést fel akarja kelteni, követni kell a szerkesztésre vonatkozó szabályokat: a) a képet úgy kell szerkeszteni, hogy a tekintetet minden belépési pontról a tárgy képe felé vezesse; b) a tárgy a képmező közepét foglalja el; c) a tárgyat mindig

az előtérben helyezték el; d) a több részletből álló képmezőben az átkötés (a *szekvencia-szerkesztés* lehetősége) adva legyen az olvasónak.

Kép és/vagy tükörkép

Az illúziók gyártása mindennapos jelenség az Egyesült Államokban. Egy idő óta már nem is maguk az illúziók, hanem előállításuk folyamata szolgáltatja a legérdekesebb aktualitást. Annyira hozzászoktunk már az illúziókhoz, hogy hajlamosak vagyunk a valóságot összecserélni velük – írta D. J. Boorstin. Még ez sem elég. Egyenesen azt követeljük, hogy az illúziók száma nőjön, szebbek, csillogóbbak legyenek.³²⁷

Az illúziók világa a képek világa. A képek problémája (korunk nagy problémája) így fogalmazható meg: *mi az, ami a képen látható világból valóság?* Boorstin könyve az illúziókeltés művészetéről szól, arról, hogyan láttat az objektív az Egyesült Államokban, hogyan érik el Amerikában, hogy abból, ami a fényképen látható, lehetőleg semmi ne hasonlítson a valóságra. Talán kezdjük azzal, hogy túlzó elképzeléseink vannak a valóságban megtörtént események mennyiségét illetően. Volt idő, mikor az újságolvasó a lapot letéve így panaszkodott: „Hogy milyen unalmas a világ!” Ma viszont: „Hogy milyen unalmas ma az újság!” Száz év óta ugyanis az újságtól szenzációs események özönét várjuk. Az újsághirdetésekkel kapcsolatos magatartásunk változása tükrözi a világ eseményeivel kapcsolatos megváltozott állásfoglalásunkat. Furcsa módon azt hisszük, hogy mindennapi életünk gazdagodnék, ha velünk spontánul történő események hiányát *megrendezett eseményekkel*³²⁸ pótolnánk. Boorstin megrendezett eseménynek nevezi az emberek mindennapi életét elárasztó új típusú, szintetizált valóságot (sajtókonferenciák, interjúk, alapkövetés, felavatás stb.), melyeket a tömegközlelési eszközök (képes sajtó, film, televízió) állítanak elő. A megrendezett esemény sajátossága, hogy jelentőségét nem a történésnek, az ember életében játszott döntő hatásának, hanem az eseménynek biztosított publicitásnak köszönheti. Nem önmagában jelentős, hanem azáltal válik jelentős-

sé, hogy hírt adnak róla, egyet jelent a valóság manipulálásával, arányainak torzításával. A jelentéktelenből így válik jelentős, a jelentőségteljes – azáltal, hogy kikerül a közlésre alkalmasnak talált szférából – jelenték- és jelentéstelen.

Mi jellemzi a megrendezett eseményt? A megrendezett esemény nem spontán történés. Történik, mert gondoskodtak arról, hogy megtörténjék, előre látták, kiprovokálták bekövetkezését. Azzal a határozott céllal provokálják, hogy közlés tárgya legyen. Körülményeit úgy alakítják, jellegét aszerint változtatják, hogy milyen közlésformának (fénykép, riport) szánják. A megrendezett esemény és a valóság kapcsolata nem egyértelmű. Míg a valóságos esemény lényegét az adja, hogy megtörtént, a megrendezett eseményét az, hogy mi okból történt. Ezért a választ erre a kérdésre, mint egy prófécíát, már tartalmazza.

Mintegy ötven éve az újságban, a filmen, a tájékoztatásban a megrendezett események egyre nagyobb helyet foglalnak el. Igaz, hogy mind többet várunk belőlük és mind többet is kapunk.

A hírek, események iránt tanúsított érdeklődés a XIX. században kezdett erőteljesen megnyilvánulni. Egész addig az újságok hasábjait másodkézből szerzett értesülések, hajók és postakocsik indulásának menetrendje, gyakorlati tanácsok, kereskedelmi és törvényszéki híradások töltötték meg. Az általános érdeklődésre számot tartó aktuális képek, riportok mintegy százötven éve jelentek meg először. Az események továbbításában és tolmácsolásában jelentős változást hozott az 1830–1840 között működésbe állított távírőszolgálat. Ettől kezdve a hírek tárgyalás alapját képező árucikké váltak. Hamarosan újabb találmány segítette a sajtó és a hírközlés fejlődését: lehetővé vált folyamatosan szöveget nyomni az újság mindkét oldalára. 1870-ben a *New York Tribune* már óránként 18 ezer példányt bocsátott ki a sajtó alól. Mindezek az események részét képezik annak a forradalmi változásnak, mely végül lehetővé tette a képek (nyomtatott betűk, személyeket, tájakat, eseményeket ábrázoló illusztrációk és fényképek) elkészítését, megőrzését, nyomását, terjesztését.

A nyomtatás gyorsaságában mutatkozó fejlődés már magában forradalmi jelentőségű esemény volt. Ennek ellenére eltörpült az új technikai lehetőségek mellett, melyeket igénybe vettek a valóság tükrözését célzó képek elkészítésében. A fénykép hamarosan tökéletesen háttérbe szorította a nyomtatott szöveget.

A fényképnek köszönhető, hogy a *hasonlóság* elsődleges kritériummá lépett elő a hírközlésben. A fénykép azonban nemcsak tükrözte, de megszépítette a „sivár” valóságot. Természetben a Grand Canyon is csak az eredeti Kodakchrome silány másának, reprodukciójának hatott.

Az átélt események, a valóság új lehetőségei csábítóan hatottak az újságkészítőkre. Az eredetihez, a valósághoz hasonló fényképek készítésére ösztönözték őket. Az olvasókból nézők váltak, akik hamarosan többre tartották, inkább igényelték a fényképek „valódiságát”, mint az elbeszélt esemény eredetiségét, spontán voltát. Az újságkészítőkre egyre nagyobb nyomás nehezedett, egyre erőteljesebben jelentkeztek az igények, melyek a megrendezett, „valóságosnak ható” események alkotására készítették őket. A hírek begyűjtéséről és tolmácsolásáról áttértek a hírek gyártására, előállítására. Az Egyesült Államokban azóta is szünet nélkül szélesedik a szakadék a hírek és a megrendezett események között. Olyan mértékben, hogy ma már nem lehet tudni, mi a valóság az eseményben, mi az ami megtörtént és mi csupán a körítés. A megrendezett események szervezői, alakítói arra töreksznek, hogy azok érdekesebbek, vonzóbbak legyenek, mint a spontán események. A megrendezett események, éppen azért, mert érdekesek, teljesen kiszorítják az emberek érdeklődési köréből a valóságos eseményeket.

Megrendezett esemény, sztereotípiá

Walter Lippmann, ma már klasszikusnak számító *A közvélemény* című könyvében, 1922-ben a *sztereotípiáról* a következő meghatározást adta: „A sztereotípiá a végtelenségig egyszerűsített séma, mely segítséget nyújt a jelenségek megértésében és megértetésében.” Bizonyos

vonatkozásban a sztereotípiák hasonlatosak a megrendezett eseményekhez: egyszerűsíténe, ahelyett, hogy a jelenségek összetettségét igyekeznének visszaadni. A sztereotípiák és megrendezett események az ember ismeretvilágát redukálják, korlátozzák, ugyanakkor viszont színpadiasabbá, érdekesebbé igyekeznek tenni azt. Lippmann könyve olyan időszakban íródott, mikor a megrendezett események még nem árasztották el teljesen a mindennapi életet. A fotóriport még gyerekcipőben járt. A *New York Times* 1919-ben szervezi meg világfotó-szolgálatát. Az *első telefont* 1924-ből származtatják: az „American Telephone and Telegraph Company” küldi a *New York Times*-nak a clelandi republikánus konvencióról. Az *Associated Press* fotószolgálatát 1928-ban hívják életre. 1936-ban megjelenik az első fénykép-magazin: a *Life*. Kevesebb mint egy év alatt 1 millió olvasóra tesz szert, akik mind a megrendezett események minél tökéletesebb tolmácsolására, újabb és újabb szenzációkra kíváncsiak. A megrendezett események iránti igény és a fotográfia társadalmi ambíciói ezen a ponton találkoznak, és azóta sem hagyták el egymást.

Az egyedi és a reprodukció

André Malraux *A csend hangjai* című könyvében kifejti, hogy a ma élő művészek számára a legtöbb gondot a reprodukciós technika, másképpen „a grafikai forradalom” fejlődése okozza.

Valaha a természet ábrázolása, sőt másolása, a színek pontos visszaadása már önmagában problémát jelentett az alkotó számára. Ma a fényképezőgépek és korszerű nyomdagépek segítségével könnyen előállítható a színeket hűen tükröző, tökéletes reprodukció, a fénykép. Malraux szerint a fénykép elterjedésével arányérzékünk fokozatosan eltűnik. Bármilyen alkotás lefényképezhető, bármilyen méretű, pontos reprodukció készíthető róla. A reprodukálás tökéletessége együtt jár a veszéllyel, hogy fokozatosan csökken bennünk a műalkotásokat megkülönböztető jegyek (többek között a méret) iránti igény. Az egyedi alkotás, az eredeti darab presztízse szűnő-

ben, miután egyre könnyebb és olcsóbb színesben reprodukálni „tökéletesebbet”, mint az eredeti.

Fényképen az apró sumér szobrocska az egyiptomi kolosszushoz hasonló méretet ölt. A Metropolitan Museum of Arts (USA) bélyeg nagyságú festményreprodukciókat árul, azt állítva, hogy ezáltal lehetővé teszi, hogy bárki gyűjteményt szerezzen és gyönyörködjön ezekben a képekben. Valaha az egyedi darab értékét épp valódi volta, eredetisége szolgáltatta, és kölcsönzött neki méltóságot. Ma, amikor a reprodukciós technika tökélye folytán az eredetihez hasonló példányok gépi úton állíthatók elő, eredeti alkotás és reprodukció azonos szintre kerül. A reprodukció hitelessége feledteti az eredeti minőségét, nagyszerűségét. A legtökéletesebb, többszínnyomásos eljárások, a nagylátószögű objektívvel nagyra növesztett banális tárgyképek élethűbbnek tűnnek, mint az eredeti. A képbe belefeledkezve, nem veszünk tudomást a tárgy banalitásáról, csupán a reprodukció tökéletességét csodáljuk.

Az ember álma teljesült. A fényképezés mágikus szertartása révén sikerült a Grand Canyonról pontos képet készíteni. Az eredmény nem az, hogy egyre jobban szeretjük a természetet vagy a szépséget. Inkább saját gépünket, önmagunkat szeretjük. Az amatőr megbűvölve tapogatja fénymérőjét, igazgatja szűrőjét, beállítja elektromos vakuját. Semmiségeket fényképez. Nem is a téma érdekli, figyelmét maga a tevékenység köti le.

A fényképezés – bármilyen furcsán hangzik is – a millió és millió amatőr számára nem az önálló jelentéssel bíró alkotás létrehozásának lehetősége, hanem egyfajta nárcisszizmus: „Láttad a Mona Lisa fotómat?” A fényképezés lehetővé teszi minden amatőr számára, hogy „eredeti” műalkotást hozzon létre arról, ami a szeme előtt zajlott le, tárult fel, és amely ugyanabban a formában még egyszer nem ismétlődik meg. A pillanat elmúlik, de a fénykép megmarad. Valaha a műalkotás készítése ezt jelentette: kiragadni a pillanatot a végtelen időből, élőbbé tenni a képet, mint valóságos mását. Olyan korban élünk, amikor mindenki számára adott ez az alkotási lehetőség, hála a fényképezőgépnek, videokamerának.

Kamerával kezében, minden fényképező/videózó azt érezheti, hogy sajátos, egyéni képet (felvételt) készített, még akkor is, ha a felvételen őbelőle semmi sem látható.

A fénykép mint modell

A fénykép mindenütt és minden formában jelen van. Az élet szinte valamennyi területén modellnek használják. Az emberek öltözködésükben, viselkedésükben, életmódjukban hasonlítani akarnak ahhoz, amit a fényképen láttak. Mi jellemzi a fényképet mint modellt? Először is összetett. Előre megtervezett, mint a megrendezett esemény, minden részletében azt a célkitűzést tükrözi, hogy meghatározott funkciót töltsön be: orientáljon. A fénykép előállítás, mint a megrendezett eseményé, költséges, mindig van mögötte „megrendelő”. Ezek a fényképek összetettek, bonyolult konstrukciójúak, ellentétben a valaha készített fényképekkel, melyek egyszerűsítettek, néhány figyelmet felkeltő dolgot rögzítettek. Vége a híres „His Master’s Voice”-féle képeknek, melyen a kutya a gramofon előtt ülve, fülét hegyezve hallgatja gazdája lemezre rögzített hangját. Ez az egyszerű, szerkezetileg könnyen érthető kép ma már nem elég kifejező. Csupán mert túl egyszerű, nem eléggé manipulálható.

A fénykép már nem egyszerű jelkép, valami, ami könnyen megjegyezhető, nem rögzít, mint ahogy eredeti társadalmi rendeltetése kívánta. Orientál, modellt képez. Személy, intézmény, termék vagy termékcsoport, szolgáltatás gondosan kidolgozott, körültekintően ábrázolt tükrözése. Értékek modellre szűkített hordozója, melyet egyre nagyobb mennyiségben állít elő a nyomtatási és terjesztési technika birtokában levő fogyasztási társadalom. A fénykép nem a valóság tükröződése, egyszerű, de kifejező reprodukciója, hanem megjelenítője, hordozója mindannak, amit készítői a világról mondani szeretnének, ahogy láttatni akarnak.

A képek eluralkodása ösztönzően hat a konformizmusra. Konformistáknak nevezhetjük azokat az embereket, akik igyekeznek a fényképeken látottakhoz *hasonlítani, hasonlóan élni, hasonló eseményeket*

keresni. A megrendezett események világában – napjainkban – a képek szabályozzák a viselkedést, helyettesítik a magatartásnormákat. Az emberek idővel hozzászoktak, hogy képeket alkossanak, ha bizonyos magatartást akarnak kiváltani másokból. Volt időszak, amikor a kereskedő, ha kalapot akart eladni, felszólította, felkérte a vevőt a vásárlásra. Ma a meggyőzés módja kevésbé közvetlen. Az eladó meggyőző szavait a fotók hipnotikus ereje váltotta fel. Miért kellene erőlködni, meggyőzni, a kép mágikus ereje egymaga kiváltja a kívánt reakciót: a vevők vásárolnak. A kép segít a termék eladásában, ugyanakkor a termék a képek hordozójává, terjesztőjévé vált.

A kép feltűnő, vonzó és konkrét. Könnyebben megjegyezhető, mint a szavak. Egyszerűsít. Rejtve, eltávolítva mindazt, ami nem kívánatos, zavaró, a fénykép egyszerűbb, mint a tárgy, intézmény, szolgáltatás, amiről készül. Az igazán hatásos kép a végletekig leegyszerűsíthető, hatékonyságát azonban elveszti akkor, ha szavakká alakítják. A fényképből ilyenkor fogalom válik, ahelyett, hogy mint kép, mint megszerkesztett modell funkcionálna. Jelenleg ez a veszély, a feloldódás, a megsemmisülés veszélye fenyegeti a Kodakról kialakított képeket is.

Igen kevés az esély a képek modell voltának, ál(om)világának leleplezésére. Mint a megrendezett események, a fényképek is annál érdekesebbek a nézők számára, minél nagyobb erőfeszítést kell tenni, hogy valóságos arányaikra, jelentésükre visszavezessük őket. A reklám épp ezért törekszik ma arra, hogy részletesen taglalja, miként készülnek a reklámképek. Furcsa, de minél többet tudunk a trükkökről, melyek a képek készítésében, kidolgozásában szerepet játszanak, minél bonyolultabbnak látjuk előállításukat, annál több örömet lelünk az elkészült fényképben, annál érdekesebbnek tartjuk. Tervezésének, megalkotásának nehézségei bizonyítják számunkra, hogy nem véletlenül estünk csapdájába, bűvkörébe, hogy nem vagyunk fajankók, akik bárminek bedőlnek.

A ma látható fényképek sajátosságai, a képekben-gondolkodás következményei világossá válnak, ha szembeállítjuk azzal, aminek helyébe lépett: az ideálokban gondolkodással. A képek megváltoztat-

ták az ideálokat is. Az ideálokat elérni igyekszünk, nem pedig idomulni hozzájuk, mint a képen látottakhoz. Közel egy évszázad óta a képek jelentősége nő, az ideáloké csökken. A grafikai forradalom növelte a képek tömeges előállításának esélyeit. Új, tökéletes gépeket állítottak munkába, melyek pontosan és elegánsan reprodukálják az arcokat, körvonalakat, tájakat és eseményeket, míg más gépek továbbítják az így kialakított, elkészült képeket, újságba, hetilapba, zsebkönyvbe, lemezre nyomják őket, filmre előhívják, csatornán közvetítik. A lapok gyors terjedése, a példányszám növekedése, a nagy lap-formátum ösztönzően hatott erre a fejlődési folyamatra. Mindez a felejthetetlen fényképek alkotására és tökéletesítésére ösztönzött. Ahogy nőtt a képek mennyisége, a nagyszerűbbnél nagyszerűbb fotók száma, oldódott fel, tűnt el az ideál, vált közhellyé, értéktelenedett el a képeken látottakhoz viszonyítva.

A képi gondolkodás, a képek nagyüzemi termelése a reklám kialakulásának ösztönzője. A mai amerikai reklám-típus abban az időben jelent meg, amikor az unalomig ismételt, naivan leíró apróhirdetések már nem hatottak ösztönzően, veszítettek érdekességükből. A modern reklám azon a napon született, amikor a tájékoztatást szolgáló apróhirdetést felváltotta a „látszat-aktualitás”. Az apróhirdetések régebben gyakran egy éven át változatlan formában jelentek meg, és a lapok szokásos reklám-rovatát képezték. Magától értetődő, hogy az effajta hirdetés nem kínált fikarcnyi érdekes aktualitást sem. 1848-ban James Gordon Bennet arra az elhatározásra jutott, hogy két, egymást követő napon ugyanazt az apróhirdetést nem fogadja el. Elhatározása késztette arra hirdetőket, hogy naponta változtassák a hirdetések szövegét, ami az aktualitás érzetét keltette, még akkor is, ha ezek az álesemények csak látszat-aktualitást jelentettek. A hirdetés tartalmazott olyan alkotóelemet is, amely hiányzott a megrendezett eseményből. Ugyanis amíg minden megrendezett esemény rendeltetése az, hogy rögzítsék, terjesszék, addig a reklám nem csupán utalás valamire, hanem a minőség jelzése is. A minőség jelzésére a reklám folyamadott a képi ábrázoláshoz, mint a meggyőzés közve-

tett, kifinomult formájához és ezáltal a megrendezett eseményt és a magatartásszabályozást ötvözte.

A nagy mennyiségű színeskép, mely a világról készül és készült, ahelyett, hogy világosabbá, érthetőbbé tette volna a valóságot, inkább elkendőzte. A képek nem a valóságot tükrözték, hanem új valóságot teremtettek. A képek okozta forradalmi változás legjelentősebb tényezője ebben lelhető fel.

A fényképezés szociográfiája

Nap mint nap, újságokban és folyóiratokban, könyvekben és az oktatásban, a falakon és a plakátokon, üzemekben és laboratóriumokban találkozunk a fotográfia valamilyen formájával, jelen van mindennapi életünkben. A fényképezés ipart, kereskedelmet teremtett, az emberek életében szerves tevékenységgé vált. Hogy mennyire, annak igazolására és alátámasztására néhány adat elegendő.

1969-ben az Egyesült Államokban 63 millió amerikai hódolt a fényképezés szenvedélyének.³²⁹ A japánok felmérése szerint minden száz japán közül 85-nek van fényképezőgépe.³³⁰ Egy tanulmány állítása szerint³³¹ Hollandiában a lakosság 73 %-a, Luxemburgban 68 %-a, az NSZK-ban 62 %-a, Franciaországban és Angliában 60 %-a, Svájcban 50 %-a saját géppel fényképez.³³² A *Réalités* (Párizs) folyóirat felmérése szerint, olvasóinak 46 %-a hasznos és érdekes időtöltésnek tartja a fényképezést, a fényképezőgépet pedig értékeesebb használati tárgynak, mint a tranzistoros rádiót, a lemezjátszót, a televíziós készüléket, a filmfelvevőt vagy a magnetofont.³³³ 1969-ben 3 700 000 000 dollárért vásároltak fényképezőgépet, filmet, fotócikket az Egyesült Államokban, ahol a hivatásszerűen fényképezéssel foglalkozók száma elérte a százezret.³³⁴

A fényképező ember

A fényképezőt gépe elválasztja a világtól. A kiválasztott tárgyra figyelve, gépét ráirányítva, meghatározott pillanatban a fényképező gépét elkattintva dönt: választ. Választása eredménye megváltoztat-

hatatlanul rögződött a fényérzékeny lemezen. A fényképezés aktusában a gép kétségtelenül nélkülözhetetlen szerepet játszik. A technika fejlődése a fotográfiában is meghatározó erejű: lehetővé teszi valaha elképzelhetetlennek vélt felvételek létrehozását. A fényképező azonban nem a gép rabszolgája, kiszolgálója, hanem az objektív irányítója. „A fotográfusnak előbb meg kell értenie a jelenségeket, csak azután fényképezhet” – mondotta Margaret Bourke-White a *Fortune* és a *Life* magazinok riportere.

Egy évszázaddal ezelőtt fotográfuson a portrékészítőt értették. Ma a riportert. A fotóriporter a hivatalos fényképezők legismertebb kategóriáját képezi. A fotóriporteri mesterség szép, de nehéz. A „nagy fotó” elég ritka egy riporter életében. A híres *sokk-fotókat* (a „Blücher” süllyedése az első világháború idején, a jugoszláv király meggyilkolása Marseille-ben) nem egy esetben alkalmi fotográfusok készítették, akik éppen ott tartózkodtak az esemény színhelyén. A kép minősége ugyan kívánnivalót hagy maga után, de ki törődik ezzel, mikor az esemény maga olyan drámai, mikor a kép így is a világlapok első oldalára kerül.

Elméletben nincs egyszerűbb, mint előre megtervezett eseményeket (államfői látogatás, emlékműavatás, futballmeccs stb.) megörökíteni. Gyakorlatilag viszont nem könnyű egy eseményt képekben visszaadni. A fotóriporteri munka legtöbbször megbízatás, a megörökítendő esemény ismétlődő. Ilyen kötöttségek mellett kell formát találni a kifejezendő tartalomnak.

Minden riporternek van sajátos munkamódszere. Egyesek szüntelenül kattogatják gépüket, mások az egyetlen beállítást hajkurásszák, sőt vannak olyanok is, akik újra játszatják az eseményt, mely néha életszerűbb, mint a valóság. A riporter jelentőségét társadalmi funkciója szolgáltatja. A sajtófotó jelentőségének növekedésével együtt járt a fotóriporter társadalmi megbecsülésének emelkedése is. A fotóriporter feladata, hogy az eseménytől távollevőket képviselje, éljen a kép adta kifejezés lehetőségével, a meggyőző és nélkülözhetetlen eszközeivel.

A fotóriporter mellett a fényképezés másik ismert képviselője a

portrékészítő. A portrékészítő a festő helyébe lépett. Gyorsabban dolgozik és kevesebbet kér. A portrékészítők skálája széles: az angol királyi udvar fényképészétől a személyi igazolványokba fotót készítő mesteremberig minden, e szakmát gyakorló belefér ebbe a kategóriába.

A hivatásos fényképező még számtalan foglalkozási ágban tevékenykedik: dolgozik mint ipari fényképész, reklám- és divatfotós. Paradox módon azok, akik a legtöbb újat tárják fel az emberiség számára, a legkevésbé ismertek. A tudományos kutatásban a fotográfia komoly szerephez jutott a túl gyors vagy túl lassú folyamatok rögzítésében, a láthatatlan jelenségek láthatóvá tételében. A fénykép rögzít olyan jelenségeket is, melyek a létezésének időtartama a másodperc 15 milliárdnyi része.

A hivatásos fényképező társadalmi rangja látszólag nem módosult egyenes arányban a képeknek napjainkban tapasztalható, megnövekedett jelentőségéhez mérten. Almásy Pál mesélte, hogy amikor mint újságíró mutatkozik be, így jelentik be: „a főszerkesztő úr”. Ha viszont mint riporter, akkor csak így: „a fotós van itt”. Az „úr”-ból mesteremberré alakul át, akinek az úr megszólításra sincs jogcíme.

A hivatását gyakorló fotográfusnál azonban lényegesen többen vannak azok, akiknek a fényképezés időtöltés, szórakozás, szenvedély. Közülük nem egy később a fényképész szakmát választja. Legtöbbjüknek nincsenek ilyen ambíciói. Az amatőr fényképező csupán emlékei megőrzésére törekszik: családi képeket, egyszerű, nem világrengető eseményeket rögzít. A nyaralás kiváló alkalmat szolgáltat a fényképezésre, lehetőleg színesben, mert az „valóságosabbnak hat”. Franciaországban az amatőr fotók több mint 52 %-a színes, az Egyesült Államokban ez az arány eléri a 70 %-ot.³³⁵ Az amatőr fotók tárgy szerinti megoszlása érzékelteti, hogy mit keresnek az amerikaiak az életben mint megörökítendő témát, mint ábrázolásra méltó jelenséget: gyermekfotó 31 %; tájfotó 23 %; családi fotó 22 %; háziállatok 8%.³³⁶

A gép adottságai jelentős szerepet játszanak a fényképezésben. A teljesen önműködő masina rövid ideig nagy sikert aratott piacon kerülésének korszakában. Az amatőrök egy része azonban idegenke-

dett tőle. Úgy vélték, hogy a hagyományos géptípusok nagyobb lehetőséget biztosítanak az egyéni elképzelések megvalósításában. Megint mások azért fordultak el a túl tökéletesített géptípusoktól, mert többé nem letek élvezetet a fotózásban. A barkácsolás öröme, mely a hihetetlen technikai fejlődés korában az emberi tevékenység egyik nélkülözhetetlen alkotóelemévé vált, elveszett. „A fényképező eljárászadodik a gép beállításával, a távolság és fény szabályozásával, szűrőt alkalmaz, vakulámpát tesz fel, és végül el sem kattintja a gépet. A beállítás és készülődés minden energiáját felemészttette, minden cselekvés-igényét levezette.”³³⁷

Az amatőr törekvése arra irányul, hogy minél hamarabb egyéni jellegű adjon felvételeinek. A technikával tisztában van, és a fényképezésben olyan jelentőségre igyekszik szert tenni, amilyent nem sikerült elérnie munkájában, szakmájában. Az amerikai statisztika tanúsága szerint az Egyesült Államok lakosságának 50 %-a tölti szabad idejét fényképezéssel. Ez a százalékarány olyan magas, hogy egyetlen más, szabadidőben gyakorolt tevékenység aránya sem mérhető hozzá.³³⁸

Az amatőr képeinek készítése közben felfedezi magában az egyéniséget és azt szeretné tükröződve vizionlítani képein. Az amatőr minden igyekezete ellenére képeinek témája és kivitelezése hasonlít másokéra. Bár nincs tudatában annak, de azokat a csapásokat követi, melyeket híres alkotók vágtak előtte. Tudnia kellene erről, hisz megannyi jel utal rá. Egy-egy falu határában például a gondos idegenvezető, jelzi az érdeklődésre számot tartó műemléket. Az amerikai parkok némelyikében még azt a helyet is megjelölik, ahová gépet állítani kell. Így aztán szinte természetes, hogy a fényképezőt többé már nem érdekli a kép témája. Azt keresi miként, honnan készítse a felvételt, aztán majd ha elkészül – talán – meg is nézi.

Majd mindegyik amatőr képesnek érzi magát művészi alkotásra, csupán azért, mert gépét használni tudja. Elfelejt, hogy abból, hogy valaki ismeri a helyesírást és a nyelvtan szabályait, tud írni, még nem következik magától értetődően, hogy irodalmi alkotásra alkalmas.

A lefényképezett ember

A fényképezésre alkalmas, felkínálkozó tárgyat kereső fotográfust számára különleges élvezetet jelent a csendéletek, tájképek, virágok és kövek, fémek és kristályok megjelenítése, de még ennél is izgatóbb az ezerféle emberi arc ábrázolása. Érthető, hogy a fotográfust ennyire izgatja az emberi arc rejtélye.

Az amatőr nem akar egyebet, mint megőrizni a számára kedves arcot, a hivatásos fényképező viszont a híres ember portréján keresztül szeretné felfedezni és felfedeztetni annak egyéniségét, jellemét.

Az önmagát lefényképeztető embert a pillanat megőrzésének vágya hajtja. A fénykép ugyan nem tesz halhatatlanná, de egy ideig kétségtelenül őrzi a vonásokat, valaki emlékét.

A fényképező lencséje előtt az emberek reakciója változó. A helyzet (melyben a fényképezés aktusa történik), az egyén társadalmi helyzete, az ország egyaránt befolyásoló erejű tényező. Almásy szerint a boldog ember sokkal nehezebben hagyja magát lefényképezni, mint a szerencsétlen. Úgy tűnik, hogy az „áldozat” némi vigasztalást talál abban, hogy „érdekesnek” tekintik, hogy foglalkoznak vele.

A magáncélra készített fényképet nem szánják a nagy nyilvánosság elé. Más viszont azok esete, akik hivatalból fényképeztetik magukat. A közélet, a film és a televízió világának ismert személyiségeit lehetőleg előnyösebb oldalukról mutatja a fénykép. A felvétel előtt gondosan mérlegelik a beállítás szögét, a pózt és figyelembe vesznek minden olyan szempontot, amely az egyéniség előnyös vonásait hangsúlyossá tenni segít: a lefényképezendő ember ugyanis fotogénikus szeretne lenni. A természetes szépség – ha van ilyen –, az elegancia, a jó megjelenés önmagában még nem elegendő a jó fényképhez. „Isten tudja születésünkkor, hogy pápát csinál belőlünk. Akkor hát miért nem formált bennünket kissé fotogénikusabbra!!” – sopánkodott XXIII. János pápa az öt fényképező Karsh előtt.³⁴⁰

A fényképező számára a legnagyobb probléma az, hogyan adja vissza modellje egyéniségét a képen. Sokan úgy vélik, hogy jól kell ismerni az alkotók művészetét ahhoz, hogy az egyéniséget tükröző portrét készíthessenek róluk. Az írók például különös pózt vesznek

fel a fényképezőgép előtt, arcukat gyakran elfedik. Huxley úgy ült modellt, hogy beteg szemét ne lássák a képen. De Beauvoir elbűjt, Shaw megkövetelte, hogy impozáns szakálla a maga teljességében rajta legyen a képen.³⁴¹ Bárki kerüljön is a képre, a fotográfus „keze nyoma” mindig rajta marad a klisén. Ha a modell úgy akarja, hagyja őt a kívánt pózba helyezkedni, de kivárja a pillanatot, amíg az ember a póz mögött felfedi valódi énjét.

A fényképet néző ember

A felvétel megtörtént, a fényképet előhívják, másolják. Ettől a pillanattól a fényképezőtől és modelltől független tárgyként funkcionál: dokumentum. Egy kor dokumentuma, melyet a képet szemlélőnek meg kell fejtenie. Szemünk előtt vonul el a fényképen újonnan felfedezett világ – új, még ha benne élünk is –, melynek dimenziói eltűntek a sima, fényes papíron. Hogy hol mindenütt látni fényképeket, azt említettük már. A fotó felhasználása egyre nagyobb és nagyobb méreteket ölt. A fénykép a festmény babérjaira pályázott, és esélye van arra, hogy meg is szerezze azokat, ha már meg nem szerezte: előállítási költsége, ára alacsonyabb, mint nagybecsű elődjéé. Hovatovább a televízió sem zárkozhat el felhasználása elől. Egyre gyakrabban látni, hogy filmen és televízióban állóképek montázsából teremtenek új kifejezési formát.

A fénykép megváltoztatta látásunkat. Hozzászoktatta az embereket, hogy a dolgokat változó nézőpontból szemléljék, mert a változó nézőpontból a dolgok is más és más oldalukról mutatkoznak be. Szemléletmódosító hatását már jól érzékeltette Majakovszkij, mikor így írt: „Azt tanácsolom minden írónak, vásároljon fényképezőgépet és tanulja meg használni.”³⁴²

A fénykép realizmusa

A fotográfiában az objektivitás és az igazság modelljét látjuk. Amikor megragadja a valóság arculatát, választása sosem önkényes, hanem azoknak a szabályoknak engedelmeskedik, melyek a valóság-

képet egységes látomásba rendezik, a vizualitás törvényeinek megfelelően. A választás tehát a tárgy összes tulajdonságain belül a láthatóakra esik, melyek térben és időben körülírtak. A fotográfia olyan konvencionális rendszer, amely a teret a perspektíva törvényei szerint határozza meg. A fénykép az emberek számára a látható világ objektív, realista ábrázolása, mert olyan társadalmi rendeltetéssel ruházták fel, melynek célja az objektivitás és realizmus.

Pierre Francastel szerint a fényképészet a látásával megközelítőleg azonos feltételek mellett rögzíti mechanikusan a képet. Korunkban a képekkel ábrázoló, megjelenítő művészetek jelentősége megnőtt, a valóság sajátos újraalkotásának vagyunk tanúi, melyet minden művészeti ág a rá jellemző eszközökkel ér el. Társadalmi rendeltetésük határozza meg azonban esztétikai szemléletünkben megnyilvánuló normarendszerüket. A fényképészetről elmondhatjuk, hogy olyan „nyelvet” alkot, melynek se mondattana, se tágabb értelemben vett grammatikája nincs, még nem alakult ki.

Mikor a társadalom realizmusról beszél a fényképezés kapcsán, nem tesz mást, mint megerősíti önmagát abban a hitében, hogy az általa objektívnek tartott valóságkép ténylegesen egybeesik a valósággal. A fényképészet látásmódja elmúlt idők művészeti kánonjai szerint formálódik. A látható és az érthető egyazon fogalommá válik, határuk összemosódik. A valóság ábrázolásában minden fényképező valamilyen normarendszerre támaszkodik, mely sokszor tudtán kívül determinálja nemcsak a választás tárgyát, de a megjelenítés módjait is, és annak segítségével értelmezi a megjelenített jelenséget. Az eltérés, a megszokott formák mellőzése, az újfajta látásmód kialakítására irányuló igyekezet gyakorta vált ki nemtetszést, mivel a műélvezőben kialakított normarendszer nem ad alapot a megítéléshez.

A fényképészet úgy él az emberek tudatában, mint az az eszköz, melynek segítségével a leghűségesebben visszaadhatjuk a környező valóságot. Ezt az elképzelést az alakította ki, hogy a kép nem emberi erőfeszítés eredményeként jött létre, hanem azt gép állítja elő. Az emberek tudatában a gép fogalma általában a tökéletesség, a pontosság, a valósághűség fogalmaival asszocializálódik. Miután a fény-

kép, e sajátos „gépi” produktum sosem erőfeszítésből születik, véleményük szerint nem felel meg a műalkotás ama kritériumának, hogy az minden esetben erőfeszítés eredményeként jön létre. Elképzelhetetlen számukra – az emberek túlnyomó többségéről van szó –, hogy létezik olyan fénykép, melyet nem mindenki lenne képes megalkotni. Szerintük a fényképezés aktusa csupán annyi, hogy megnyomunk egy gombot. Úgy vélik, ha az erőfeszítés nem, akkor a kép tárgya kell, hogy igazolja a fényképezés jogosságát. Szórakozásból fényképezni – ezt eleve elképzelhetetlennek tartják. De ha mégis létezik ilyesmi, azt elítélik. A festészetben kifejtett erőfeszítés azonban, mégha a festmény tárgya nem is igazolja a kifejezett tevékenység értékét, részükről feltétlen tiszteletet és megbecsülést érdemel. A fényképészetnek a képzőművészetek rendszerében elfoglalt bizonytalan helyét tehát magyarázza a műélvezők egy része által szükségesnek tartott erőfeszítés hiánya.

Vajon a fényképészet, amely a gép kiszolgáltatottja, a tárgyról adott kép művészi megformálásával kimeríti-e az alkotás kritériumát? Meltán várják-e el az emberek, hogy a legtökéletesebb reprodukciós technika, a fotográfia ne adjon mást, mint szép képet, még inkább egy szép dolog ábrázolását, sőt egy szép dolog szép ábrázolását? Kétségtelen, hogy a fényképezés, különösen ha színes anyagra történik, tökéletesen kielégíti az amatőrök széles táborának esztétikai igényeit. Azt jelentené ez, hogy a általuk készített képek esztétikai szándékot vagy ideált valósítanak meg? Képeik jellege a technikai kötöttség következtében már eleve meghatározott. Igaz, hogy az alkalmi fényképezők többségének nincs olyan gépe, mely technikai tökéletességével képes lenne szinte minden helyzetben jóminőségű képet produkálni. Az is igaz, hogy az amatőrök és kereskedők által meghatározott esztétika főleg tilalmi jellegű (nem mozogni, nem dönteni meg a gépet, kerülni az ellenfényben való fényképezést stb.). A szabályok igazságát általában a gyakorlat is igazolja, éppen a gépek rossz minősége következtében. A technikai nehézségekre való hivatkozás az első pillanatban meggyőzőnek tűnik. A kiváltó ok: a technikai nehézségek által határolt érdeklődési területet már előzőleg ko-

rülzárja a társadalmi tiltások egész sora, mely megszabja, mit lehet és mit nem lehet fényképezni. Az amatőrök között kialakult esztétikai alapelveket a fotóban megvalósuló és a fotóról alkotott ítéletek logikusan tükrözik.

A kép antropológiája

A kép minden esetben társadalmi funkció kifejezője. Ezért tesz a szociológia erőfeszítéseket, hogy megfejtse a funkciók mibenlétét, és hogy milyen jelentéstartalommal látják el azokat.

Kitűnő példa erre a faluközösség körében érvényesülő esztétikai jellegű, de valójában etikai tartalmú szabályok egész sora. A vidéki emberekről készített csoportképeken az egyének mindig szigorúan előírt forma szerint rendeződnek el. A tekintélyes póz, mely leginkább jellemzi tartásukat az objektívvel szemben, szimbólumrendszerünk fontos eleme. Ez a rendszer rögzíti azokat a magatartásformákat, a viselkedés mikéntjét, amit más emberek társaságában önmaguk számára kötelezőnek éreznek. A hagyománynak leginkább megfelelő elrendezés szemből ábrázolja az alakokat és kínosan ügyel arra, hogy a kép középpontjában helyezkedjenek el. A testtartás és a tekintet kifejezően jelképezi a társadalmi kapcsolatok statikus és hierarchizált voltát. A csoportképeken annyiszor megtalálható frontális lehetőség arra, hogy önmagunkról olyan képet adjunk, amilyent tudatosítani szeretnénk másokban. Ez a kép mások számára a csoporthoz tartozó egyének egységéről, összetartozásáról tanúskodik. A csoportképeken a frontalitásra való spontán törekvés igen mélyen kötődik a kulturális értékrendszerhez. Olyan családi képek, amelyeken egyesek szórakozottnak tűnnek, általában kiváltják a rosszállást. Az emberek ebben az összetartozás hiányát látják, mivel a családi csoportképnek éppen az a célja, hogy bizonyítsa a család mint csoport egységét.

Az arcképen minden esetben jelen van a modell önmagáról alkotott ítéletének néhány eleme. A falusi embernek rossz közérzetet okoz, ha fényképezik, mert a fénykép arra kényszeríti, hogy más

csoportok róla alkotott, nem mindig hízelgő véleményének esetleg tápot adjon.

Az egyén szeszélyétől független az elv, mely különbséget tesz fényképezhető és nem fényképezhető között. Mégis a közös fénykép: egyéni célra készült egyedi termék. Jelentése, értéke csak meghatározott, véges számú embercsoport számára van. Jogosan érezzük terhesnek egyes emberek erőszakosságát, mellyel munkájuk gyümölcsét elélni tární igyekeznek. Fényképeikből rendszerint hiányzik az a többlet, ami műalkotássá avat egy közönséges tárgyat.

A falusi ember számára érthetetlen a gépet vaktában kattogató, a pillanatot elkapni akaró fényképész magatartása. Véleménye szerint nem minden tárgy és nem minden alkalom érdemli meg, hogy lefényképezzék.

A városban élők egészen más fogalmat alkotnak a fényképezésről. Bizonyíték: a nyaralásról készített képek. Nyaralás alkalmával az emberek nagy száma nem tartja magára kötelező érvényűnek az általa egyébként elfogadott erkölcsi-esztétikai normákat. Furcsa érzés tapasztalni, mennyire nehéz függetleníteni magunkat beidegződéseinktől. Ahelyett, hogy spontánul lencsevégre kapott jeleneteket fényképeznénk, melyek alátámasztanak a fentebb elhangzott feltételezéseket, a valóságban ennek épp az ellenkezője történik, Beállítjuk az alakokat, rájuk szólunk – „vegyél fel valami természetes pózt”, holott a természetességnek nincs nagyobb ellensége, mint a póz, melyben nem valódi értékünk, hanem önmagunk mások részére szánt képe tükröződik, melyben énünk társadalmi tartalmából a magunk válogatta, általában kedvező vonások uralkodnak. Az elrendezés nélkül készült kép a maga spontaneitásában éppen ezeket az elemeket nélkülözi. A városban élő amatőrök széles táborában is a társadalmi normák határozzák meg a fényképezés esztétikájának elveit, az azonban mégsem abszolút és teljes. Tisztában vannak azzal, hogy létezik tudományosan kidolgozott esztétika, mely nem fogadja el az általuk alkotott elveket, de mégsem tudnak szakítani a saját maguk kialakította esztétikai normákkal, melyek társadalmi kondicionáltsága nem kétséges. Igyekeznek elkerülni, hogy a két esztétika ellentmondá-

sossága ítéletükben zavarja őket. Így fordulhat elő, hogy bár más műfajú fényképeket is készítenek, a családi fényképalbumot sem ítélik el. Ez a kettősség sohasem annyira szembeszökő, mint amikor arra kényszeríti az alanyt, hogy megkülönböztesse, mi az, amit szeret, és mi az, amit szeretnie kellene: »szép, de nem jutott volna eszembe lefényképezni ezt«, »igen, ez nagyon szép, már akinek tetszik, de nem az én esetem«. Olyan tipikus megnyilatkozások ezek, melyekben benne van annak a tudata és a sajnálkozás azon, hogy nem tudjuk megtagadni spontán ízlésünket.

Témaválasztás és ítéletalkotás

A fényképezés tárgyának kiválasztása nem önkényes, hanem már előzőleg kidolgozott esztétikai normarendszer szabályainak engedelmeskedik. Az ilyen esztétikai normarendszer mögött esetek túlnyomó többségében etikai normarendszer a motiváló elem. Jól példázza ezt egy halott katonáról készített fénykép, melyet több embernek megmutattak. Íme néhány vélemény: „Ez nem szép. Nem szeretem az ilyesmit. Különben is a háború ellen vagyok, és sosem fényképeznék ilyesmit” – „Erkölcsei szempontból ellene vagyok ennek a fotónak. Ez egy semmitmondó kép, ami csak hivatásos katonákat érdekelheti.”

Az elutasító ítéletekben valójában olyan esztétikai állásfoglalás nyilvánul meg, mely azt állítja: a „jelölő” (az ábrázolat) mindenestül alárendelendő a „jelölt”-nek (az ábrázoltnak). Az alárendeltség nyilvánvaló, szembeszökő a fényképészetben, ellentétben más művészeti ággal. A fényképezés művészete illusztráció, melynek szándéka a láttatás. Olyasminek a láttatása, amit a fényképész választott ki, és amiért erkölcsi felelősséggel tartozik. A kép nézői átveszik a szerző objektív szándékát, midőn annak, amit hangsúlyozni vagy elmarasztalni kíván, hangsúlyos, vagy elmarasztaló jelleget tulajdonítanak.

Joggal nevezhetjük ezt „funkcionalista” esztétikának. Az értékítélet szükségszerűen tartalmaz meghatározott létkörülményekre vonatkozó utalásokat, korlátozott mértékben. Az utalások a funkció vagy a szándék típusát mutatják, amit a megvalósított fénykép fel-

fed. Az érvelés makacssága – mellyel a megkérdezettek emlékeztetnek arra, hogy ítéleteik csak bizonyos határok és körülmények között érvényesek – tanúsítja, hogy burkoltan vagy szándékosan elutasítják a gondolatot, hogy egy fénykép »általában«, minden feltétel nélkül tetszhessen.

A fényképező szándékát, melyet a kép elkészítésekor igyekezett megvalósítani, könnyen felfedezhetjük, ha a képet különféle, a közönség sokrétűségét jól reprezentáló alanyok értékítéletének vetjük alá. Tetszésünket, ítéletünket, létfeltételeink irányítják. Ezért értjük meg egy kép „mondanivalóját”, ha az számunkra nyilvánvaló funkcióval rendelkezik, ha szemléletünkbe, gondolkodásmódunkba tartalmának ilyen vagy olyan jellege következtében pozitív vagy negatív formában beépíthető. A nyilvánvaló funkciójától megfosztott fénykép, ha hiányzik belőle az, aminek értékét és jelentését köszönheti, személytelenné válik, lehetetlenné teszi akár az alkotói szándékkal, akár az eredménnyel való azonosulást.

A fotót mindig aszerint ítélik meg, hogy milyen funkciót tölt be azok számára, akik nézik, vagy mit jelenthet szerintük másvalaki számára. Az esztétikai ítélet így leggyakrabban hipotétikus ítélet formáját ölti magára. Hallgatólagosan elismeri különféle „műfajok” létezésének lehetőségét, azok „tökéletes” voltát. Az alkalmazhatóság körét szabály írja körül. Az első ítélet a kép megtekintése után majdnem mindig az eredetét illeti. A tetszésnyilvánítás befejező aktsa, hogy ebbe vagy abba a műfajba sorolják, vagyis társadalmi rendeltetéssel látják el. A különféle műfajok meghatározásában elsődleges szerepet kap rendeltetésük, az, hogy kik számára készült. Az aktfótotkat legtöbbször olyan szavak kísérik, melyek a jelentést társadalmi rendeltetésének sztereotípiáira redukálják: »ez az a fotó, amit a kábat alatt mutogatnak«.

A művészfotó is csak akkor kerülheti el ezt a kategorikus, megcsonkító” ítélezést, ha társadalmi magatartásforma eszközeként értékelik. Néhány fotó hovatarozása nem egészen biztosan ítéelhető meg, miután nem vagyunk tisztában eredetükkel. Ha »mindegy, hogy hová tartoznak«, mentesülünk attól, hogy minőségükről esztétikai

ítéletet mondjunk: „Ha ez egy híres színész elmaszkírozott arca, akkor rendben van, ha nem, akkor semmit nem ér az egész».”

Érthető, hogy a »közízlés« elsősorban a fotótól érzékelést, információt kíván vagy erkölcsi érdeklődésen alapul. Körömszakadtáig visszautasítja a »jelentéstelen«-nek tartott dolog vagy jelenség elismerését, értékelését. Amikor azonban hajlandó elismerni a jelentéstelenséget, magát a fényképezés aktusát vagy a foto készítőjét értékeli jelentéktelennek. A falusi ember megérti, hogy valaki fényképet készít gyökérről vagy egy halom kavicsról, de ennek nem tulajdonít semmi értéket. Csodálkozik, sőt egy kicsit megbotránkozik a városi ember frivol fantáziája láttán, mert magát a fényképezést jelentéktelen és frivol tevékenységként értékeli, olyannak, ami csak városi embernek való.

A kép alárendelése valamilyen célnak: igen erős követelés. Eltekinteni ettől, egyet jelentene megfosztani a fényképezés tevékenységét rituális jellemvonásától. A lefényképezett tárgy értékét vonnánk kétségbe, ha azt mernénk állítani, hogy a fényképezés alapmotívumát esztétikai kutatás is képezheti, és hogy bármilyen tárgyról lehet képet csinálni. Ebből következőleg a családi fényképek készítése és nézegetése feltételezi, hogy esztétikai ítélőképességünket félretettük, mivel a tárgy és a köztük lévő kapcsolat „szent” jellege feltétel nélkül elegendő, hogy igazolja a kép elkészítésének jogosultságát.

A fényképezésről folytatott spontán beszélgetés ritkán zajlik az esztétika síkján. Még ritkább, hogy úgy beszéljenek a fényképezésről, mint művészi alkotó folyamatról. Érdekes, fordított arányosság figyelhető meg a fényképezett tárgy és a kép esztétikai tökéletessége között. Minél rituálisabb a fénykép tárgya, annál kevésbé követelhetjük meg, hogy művészileg tökéletes legyen. Példák a csecsemőről, tájacról vagy a családhoz tartozó állatokról készített fényképek.

Általánosságban megállapíthatjuk, hogy egy fénykép, legyen bár figuratív, ha nem tudunk neki azonnal funkciót tulajdonítani, nem vívja ki elismerésünket. Azt várjuk a fényképtől, hogy mindig tartalmazzon az elbeszélésre jellemző szimbólumrendszert, és hogy az al-

legóriához hasonlatosan, félreértés nélkül kifejezzen valamilyen magasabbrendű jelentést. Kiindulópontot adjon, mely a többértelműség veszélye nélkül elősegíti, hogy kibontsuk a fénykép hordozta jelentéstartalmat.

Az esetek túlnyomó részében a tárgy a legfontosabb kritériuma annak, hogy teszik-e vagy sem a kép. Bizonyítékul arra, hogy a szép kép egyet jelent a társadalmilag szépnek ítélt dolog képével, egy felmérést idézünk, melynek során néhány tárgyról megkérdezték, vajon lehetne-e róluk szép, érdekes felvételt készíteni, vagy csak jelentéktelent, csúnyát. A megkérdezettek véleményéből az alábbi hierarchikus sorrend alakult ki, viszonylag függetlenül attól, hogy milyen társadalmi osztályhoz tartoztak (A zárójelbe tett számok százalékarányt fejeznek ki.) A felsorolt jelenségek a következők: naplemente (78), tájkép (76), macskával játszó kislány (56), szoptató anya (54), népitánc (46), csendélet (38), híres műemlék (27), kígyó (20), kötél (16), káposzták, roncsstemető, koldusok vitája (12), sebesült (8), autóbaleset (1).

A felsorolásból kiviláglik, hogy a tárgyaknak tulajdonított társadalmi tartalom – a tárgyak jelentéstani többértékűsége – mennyire meghatározza a választást.

A kép sajátos tulajdonságai közül egyedül színes volta az, ami képes kedvező irányban befolyásolni az eredetileg elutasító ítéletet, ha magát a kép témáját jelentéktelennek találják. Így történhet, hogy a legjelentéktelenebbnek ítélt képekről végső soron mindig elhangzik a fenntartás, hogy „ha ez színes lenne, lehetne szép”.

A jelentést nélkülöző képet visszautasítjuk. A visszautasításban a jelentéstartalomtól megfosztott és érdektelennek ítélt kép iránti ellenszenv tükröződik. Egy foto értékét az általa szolgáltatott információ világos megfogalmazása szerint értékeljük, melyet szimbólum vagy allegória formájában hozzánk, nézőihez eljuttat. A közízlés a foto megítélésekor kapcsolatot vél felfedezni az ábrázoló és az ábrázolás tárgya között, mely megítélése szerint magasabbrendű kapcsolat, mint a fényképből következik, mivel ebben a formában a tartalom nem jelenik meg a maga sokrétűségében. Talán ezért keresik

olyasvalaminek a „jelét” benne, aminek a jelölésére nem vállalkozott. Az ilyen magatartás egyébként nemcsak a fényképezéssel szemben tapasztalható, hisz a klasszikus zene vagy az absztrakt festészet esetében hasonló a helyzet: a „jelet” és a „jelentést” nem sikerült kapcsolatba hozni egymással.

Ahhoz, hogy a képen értelmet fedezhessünk fel, tisztában kell lennünk azzal, milyen szándékkal, milyen célra készült. Minél könnyebben felállítható a „jelölő” és az általa „jelölt” közti kapcsolat a maga teljességében, annál kedvezőbb esztétikai ítéletet vált ki. Vidéken és városban egyaránt, a nem kielégítő kulturális szinttel rendelkezőknél az ábrázolt dolgok szeretetének hierarchikus sorrendje kompromisszum eredménye, amely a kép értelmezésének és az értékítéleteknek a konfliktusából születik. Amikor nincs konfliktushelyzet, mint pl. anyaság esetében, az ítélet általában egyhangúlag kedvező. A technikai hibák, amelyeket a leggyakrabban és a leghevesebben róttak fel a jelentést nélkülöző fényképnek (pl. az életlenség), egyszeriben dicsérendő erényekké válnak („az élesség hiánya ebben az esetben művészi” – „ez szükséges a témához” – „ebben költészet van”). Rávilágít erre az egyik megkérdezett által adott válasz: „olyan dolog ez, amit becsukott szemmel is értékel az ember”. A kevésbé „beszédes” képek vagy amelyekből többféle jelentés olvasható ki, mindig bizonyos zavart okoznak az embereknél.

A jelentést nélkülöző tárgyat megelevenítő fénykép nemcsak azért okoz felháborodást, mert semmivel sem mond többet, mint a tárgy, amelyről készült, hanem mert az ember sokkal kevésbé hajlandó elismerni: a „jelölt” nélküli „jelölő” azért jelentéstelen, mert saját magának egyszersmind „jelölője” és „jelöltje”.

Miért tagadja ilyen élesen az emberek nagy többsége a jelentést nélkülöző tárgy ábrázolásának jogosságát? Azért, mert egy jelenség vagy dolog ilyen fajta újraértelmezésében felfedezni vélik a fotográfus azon szándékát, hogy az emberek egy részét, akik számára nem érthető a kép, kizárja a műélvezők sorából. Misztifikálásra való hajlamot éreznek ki belőle, és azt az ábrázolt tárgy ellen elkövetett mervényletnek tekintik ●

Jegyzetek

- 322 Péninou, G.: *Reflexion sémiologique et création publicitaire, I. Genèse et objet de la recherche sémiologique en publicité. II. Eléments de méthode. III. Eléments de doctrine: Structure du manifeste*. RF du M, N^os 19–21–28. 1966, 1968. Paris.
- 323 Ez a megkülönböztetés *változó és hordozó között* először R. Barthes-nál szerepelt. (*Système de la mode*. Paris, Ed. du Seuil, 1967.)
- 324 A *metonímia* a retorika egyik alakzata (figura). Szemben a *metaforával*, amely a behelyettesítésen alapuló eljárás (= valami helyett valami mást mutatunk), a metonímia a felcserélésen, a térbeli vagy időbeli (= egymásutániség, egymásmellettség) viszonyok megváltoztatásán alapul.
- 325 A *szinekdoché* a felcserélésnek azt a fajtáját képviseli, amikor például a sokat a kevéssel, a részt az egészsel cserélik fel, és ezt ábrázolják. A leggyakoribb példák a szinekdochéra: 1. az ing minőségét a mandzsetta tisztasága; 2. a gépkocsi gyorsaságát a sebességváltó és/vagy a műszerfal képe idézi fel.
- 326 A Schweppes Indian Tonic hirdetésben a szaténkesztyűs kéz egy szinekdochén alapuló ábrázolás. A részlet (a kéz) kiválasztásán túl a különböző változó állapotokban történő ábrázolás tette lehetővé, hogy a kívánt jelentést tolmácsolja.
- 327 Boorstin, D. J.: *The Image or what happened to the American Dream*. Penguin Books, London, 1963. 314. p.
- 328 „Pseudo-event”: összetételben a pseudo szó jelentése „ál, látszatkeltő”.
- 329 *Wolfman report on the photographic industry in the United States*. Modern Photography Magazin, 1970. dec.
- 330 Kanamaru, Shigene: *Japan Photographic World in 1969*. Japan Photo Almanach, 1970.
- 331 *Radioscopie de l'Europe*. Éd. Readers Digest, Paris, 1970.
- 332 *Informations Kodak*, Paris, 1970.
- 333 *Réalités*. (Párizs) 1967. december.
- 334 *Wolfman report ...* – i. m..
- 335 *Informations Kodak*, Paris, 1970
- 336 *Survey amongst photofinishers*. Photo Dealer Magazine, New York, 1960. február.
- 337 Boorstin, D. J.: *Image, Coll. 10/18*, Paris, 1971
- 338 Peterson, P. G.: *Leisure Time Activities*. Bell and Howell Comp., 1962. márc.
- 339 Strelow, L.: *Manipulierte Menschenbildnis oder die Kunst fotogen zu sein*. Düsseldorf, 1961
- 340 Freund, G.: *Le monde et ma caméra*. Paris. Denoel, 1971
- 341 Volkov-Lonnit, L.: *Majakovszkij a fotoiskuzstvo*, Szovjetszkoje Foto, Moszkva, 1963. július.

- A tér-idő jelölése (Jerry Lee Salvaggio) 1
- Jelek a filmben (Horányi Özséb) 46
- A filmmúzeum és filmarchívum úttörői (Lajta Andor) 63
- Filmgyártás és -kölesönzés Magyarországon 1896–1919 között (Ábel Péter) 71
- Konzonanciák és glisszandók (Báthory Erzsi) 96
- Aki a lelket is le tudta fényképezni (Szilágyi Ágnes Judit) 121
- elemi KÉPTAN elemei (Szilágyi Gábor) 142

TARTALOM

