

József Attila Tudományegyetem  
Budapest Média Intézet

**SZÍVES KALAUZ**  
**a televíziós alapismeretek oktatásához**  
**(szöveggyűjtemény)**

I. kötet

**Szerkesztő: Babiczky László**

Jegyzet  
kommunikáció-szakos hallgatók részére

**Kézirat**

Budapest, 1999.

## Bevezetés

*A dolgok értelmének felkutatása: védekezés a káosz ellen. Ha valamely jelenség az idő folyamán úgy megerősödik, hogy létét megszüntetni vagy befolyásolni már nem tudjuk, akkor igyekszünk értelmét találni, hogy el ne nyeljen bennünket. Az elméleti megismerés mentőöve tartja az embert a víz fölött.*

*(Balázs Béla: A látható ember)*

Szíves kalauz kíván lenni e két kötet a Televíziós Alapismeretek oktatásához, egyszerre segítve a tanárt, mert sok mindent nem kell elmondania. Így több idő jut megmutatni azokat az összefüggéseket, melyek ismerete nélkül nehéz ma boldogulni a gyorsan változó, alakuló médiavilágban, de reményeim szerint segíti a hallgató felkészülését is, mert elismeri, hogy a hallgató minden igyekezete és szorgalma ellenére egy valaminek szükében van és ez az idő.

E *szíves kalauz* feladata az, hogy megrövidítse a szükséges tudáshoz vezető utat, megadja azt az elméleti alapot, mely lehetőséget teremt az értő hallgatónak saját külön szakmai útjának, karrierjének megteremtéséhez.

Az első kötetben írásokat találunk a filmről, mint audiovizuális közlésmódról, ismertetést a filmgyártás folyamatáról. Mégis téved az, aki azt hiszi, hogy valami filmesztétikai szöveggyűjtemény tart a kezében, a válogatás szempontja ugyanis egészen más volt. Olyan írásokat gyűjtöttünk össze, melyek elméleti alapját képezik a televíziós alapismeretek gyakorlati oktatásának. A televíziós nyelv alapelemei azonosak, vagy legalábbis hasonlóak, mint a filmmé. Ez az oka annak, hogy a szakirodalomban ezeket a törvényszerűségeket, az audiovizuális közlésmód nyelvi, grammatikai szabályait nem fogalmazták át televízióra. E kötet olvasgatásra szánt kézikönyv tehát, melyet a gyakorlati foglalkozás tapasztalataival óráról-órára, foglalkozásról-foglalkozásra kell mindenkinek összevetnie. Hasznosítható, kreatív televíziós műsorkészítési készség csak így alakulhat ki.

*Babiczky László rendező*

Készült a Pentaprint Kft. gondozásában  
Nyomdai előkészítés: 3T+S Bt.  
Nyomta és kötötte: PROFI TIPO Bt.  
Bölcs István:

# Kézikönyv a filmesztétikai ismeretek tanításához I-IV.

(Részletek)

## I. A FILM MINT TECHNIKA

### 1. A filmgyártás

A *filmgyártás* előkészítő, a forgatási és utómunkálatokra tagozódik. Az *előkészítő szakasz* legfontosabb munkája a rendezői (technikai) *forgatókönyv* kidolgozása. Ezt követően a gyártásvezető a felvételvezető és az asszisztensek segítségével „szétszedi” a lapokra bontott forgatókönyvet; egymás mellé sorolják az azonos díszletben vagy külső felvételi helyen lejátszódó részleteket, hogy az egyes díszleteket addig ne bontsák le, amíg a bennük lejátszódó összes beállításokkal nem végeztek. Ezek alapján a rendező és a gyártásvezető kidolgozza a gyártás *ütemtervét*. Egyidejűleg a rendező kiválogatja a főszereplőket, és próbafelvételeket készíttet róluk. A díszlettervező a rendezővel történt megbeszélés szerint elkészíti a díszletek tervrajzát, majd felépítik a díszleteket. A jelmezek és a maszkok elkészítését a segédrendező megbeszéli a ruhatervezővel és a maszkmesterrel. A kellékes a segédrendező utasításai szerint beszerzi a szükséges kellékeket. Az előkészítő munkálatokat a külső helyszínek („*motívumok*”) kikeresése, a terepszemle zárja le.

A filmhez külön törzs, „stáb”, vagyis művészi, műszaki és ügyviteli csoport tartozik.

A felvételek a forgatási napokra történő beosztás alapján folynak. A *forgatási tervben* rögzítik, hogy egy-egy nap hány beállítást kell felvenni. A felvétel a következőképpen történik: a díszletet az operatőr elgondolásai szerint a fővilágosító munkásokkal bevilágíttatja. A bevilágítás azonban csak a színészekkel végzett mozgáspróbák után alakul ki véglegesen. A játékpróbák után, amelyeket a hangmérnök is meghallgat, a segédrendező kiadja az utasítást a csendre figyelmeztető duda megszólaltatására. Ezt követi a lámpák bekapcsolása. A segédrendező „*felvétel, indítás!*” vezényszavára a hangmester bekapcsolatja a hangfelvevő gépet és a segédoperatőr megindítja a filmfelvevő gépet.

A felvételi tárgy elé tartva a „*csapót*”, a filmre felveszik a beállítás számát. lecsappantva a „csapó” tetejét, a hangkamera felveszi a hang indítását („*startjel*”). és a színészek játszani kezdenek. A forgatás végén a felvevőgépek leállnak, a lámpákat kikapcsolják. Ezután vagy megismétlik a felvételt, vagy hozzáfognak a következő beállítás előkészítéséhez. A legkritább esetben vesznek fel egy beállítást csak egyszer. Nagy filmgyárakban többszörösen, többféle szemszögből is felvesznek egy beállítást. Ebből adódik, hogy a nyersfilm-szükséglet megállapításánál egy-egy filmhez a végleges hossz négy-ötszörösét veszik számításba mint „*túlforgatást*”. A laboratórium naponként előhívja a felvett képanyagot. Ebből és a hangfelvételek szalagjának lejátszásából a stáb megállapítja, hogy a felvétel megfelelő-e, vagy új felvételre van szükség.

A felvételek befejezése után következnek az ún. „*utómunkálatok*”. Ezek: a zene- és énekelvételek, zörejek felvétele, egyes párbeszédok szinkronizálása a képhez, vagy „*utószinkron*” segítségével történő felvételük, az összeállítási, vágási munkák befejezése, majd a hangkeverés. A film gyártása során ugyanis teljesen külön

hangszalagra veszik fel a párbeszédet, a zenét és a zörejeket. A végén három hangszalag tartalmát egy mágneses hangszalagon egyesítik. Ezt a rendező a hangmérnökkel együtt végzi. A hangkeverés alakítja ki véglegesen a párbeszédet, zörejek és zenei részek egymáshoz való viszonyát. A keverés után a film egy képszalagból és egy mágneses hangszalagból áll. A mágneses hangot ezután „átírják” fényhang-szalagra, majd a képet és a hangot egyetlen szalagra másolják. Erről a filmszalagról készülnek azután a mozikban vetítésre kerülő kópiák.

## II. A FILM MINT KIFEJEZÉSI FORMA ÉS MINT MŰVÉSZET

### 2. A mozgó fénykép

Az első, ami szemünkbe ötlük a moziban az, hogy a valóság mozgó fényképét látjuk és természetes hangjait halljuk.

Ma már megszokottak tetszik az a maga nemében rendkívüli dolog, hogy sikerült a mozgó jelenségeket képek segítségével mozgásukban visszaadni. Az *ember ősidők óta kísérletezett a valóság olyan másolásával, amely nem állítja meg a mozgó jelenségeket. Észak-Spanyolország Santander tartományában, az altamirai barlangban egy futó vaddisznó rajzát találták. A vaddisznó képének alkotója négy pár lábat rajzolt... Ezzel próbálta megteremteni a futás illúzióját, abból kiindulva, hogy a gyors futás szemlélése közben úgy látszik, mintha a lábak megsokszorozódnának. Ez szemünk tehetetlenségének következménye: még nem tűnt el az egyik helyzetben levő láb képe, amikor már másik helyzetben észleljük ugyanazt.*

*Később úgy próbálták a mozgást ábrázolni, hogy egy eseménysor különböző mozzanatait egymás mellett tüntették fel. Ilyen kísérlettel gyakran találkozunk ókori sírképeken és középkori festményeken. A képzőművészet azonban nem tudta megoldani a valóság mozgásának képszerű ábrázolását.*

Ahhoz, hogy az emberiség eljusson a mozgófénykép tökéletes fokáig, a technikai és társadalmi fejlődés hatalmas előrelépésére volt szükség.

A mozgófénykép jelentőségét mutatja az, hogy a korabeli közönség szenzációként fogadta. Vásári mutatvány lett belőle, s a nézők csodálták a tenger hullámainak mozgását, a forgalmas utcán nyüzsgő emberek képét vagy a robogó vonatot. Később aztán az új találmány megszokottá vált, de nem veszítette el hatását. A valóság természetes formáinak mozgásban való visszaadása olyan sajátossága a filmművészetnek, amelyet „nyelvezet”, „nyelvtana” tanulmányozásában elsősorban kell figyelembe venni.

*A film azonban közvetlenül, stilizálás és áttétel nélkül, természetes formáiban és mozgásában mutatja meg a valóságot. Ez megkönnyíti a felfogását. Fényképszerűségének adatrögzítő hitelessége bizalmat kelt, természetes formában mutatott mozgó jelenségei pedig közvetlen élettélményt adnak.*

De éppen itt vetődik fel egy probléma is. A művészetnek sajátos feladata az esztétikai tulajdonságok tükrözése. S ha a filmben a valóság hű képét látjuk, akkor hol vannak az esztétikai tulajdonságok? Hol van a jelenségek szépsége, komikuma, borzalma stb.? Hiszen a valóságról készült másolat, fénykép csak a felszín mutatja meg. Következésképpen csak olyan szépségeket, amelyek az életben is észrevehetők, éppen azért, mert a dolgok felszínén vannak. *Egy virág, egy táj vagy emberi arc*

szépségét könnyebb észrevenni, mint pl. egy emberi magatartás vagy emberi sors szépségét, esetleg tragikumát stb. Amíg a film csak a valóság másolatát adja, addig nem is művészet. Ahhoz, hogy azzá legyen, az esztétikai lényegét kell felszínre hozni sajátos élmény - a filmművészeti élmény - formájában. Erre a mozgókép önmagában nem képes. Szükség van még olyan művészeti eszközökre, amelyek a fényképbe bele tudják sűríteni azt a szépséget, fenséget, borzalmat stb., amit a művész különös érzékenységgel meglátott a jelenségben és meg akar mutatni.

### 3. A film kifejezési forma

Az ember gondolatait többféleképpen fejezheti ki, például hanggal (szóval). A legfontosabb kifejezési forma a szó. A különböző kifejezési formáknak megfelelően alakultak ki az egyes művészetek is: képzőművészet, zene, irodalom. De hol a film? A film az objektív valóságnak mozgásban való rögzítését teszi lehetővé. Képes a festészet, a szobrászat ezt megtenni? Nem. Csak a mozgás egyes pillanatait rögzítheti, de magát a mozgást nem. Képes erre az irodalom? Igen, képes, de csak a szó közvetítésével. A film viszont közvetlenül a mozgást elsősorban érzékelő látás számára dolgozik. De vajon egy kifejezési formával kapcsolatban csak művészetről beszélhetünk-e? Semmi esetre sem. Itt van például a legfontosabb kifejezési eszköz, a szó. A szó felhasználásának három alapvető módja van:

1. Szavak segítségével leírható, rögzíthető a valóság valamennyi jelensége (beszéd).
2. Rögzíthető és visszatükrözhető az objektív valóság és a mi viszonyunk ehhez a valósághoz, vagyis a mi véleményünk arról, ahogyan azt mi látjuk (irodalom).
3. Rögzíthetők, leírhatók az objektív valóság mozgástörvényei is a szó legelvonatott értelmében (tudomány, filozófia).

Ugyanerre a film is képes. Mint ahogy van is híradó film, tudományos film és úgynevezett „játékfilm”, vagyis művészi filmalkotás. Az irodalomhoz képest a film annyiból jutott előbbre, hogy a filmkép közvetlen valóságot ábrázol, míg a szó már absztrakció, és mindig általánosabb jelentőségű, mint a filmkép. A gondolat és a szó csak a valóság elvonatkoztatott általánosítása. Ily módon tehát a film bizonyos értelemben gazdagabb és sokrétűbb kifejezési forma, mint a beszéd. De azt is következtethetjük ebből a lenini megállapításból, hogy a film érzelmi és kedélyvilágunkra hat inkább, mint gondolatvilágunkra. Még hozzá közvetlenül hat. Ez igen fontos tanulság.

Nagyon fontos tehát megjegyeznünk, hogy a film mint olyan, nem egyszerűen művészet. Ennél sokkal több: kifejezési forma, mégpedig a huszadik századi ember olyan kifejezési formája, amely az élet bonyolultságát mozgásban tükrözi, és amilyent korábbi kultúrák nem hoztak létre. A művészi film ennek a kifejezési formának egyik megnyilvánulási módja csupán. Mi most a továbbiakban csak a művészi filmre, tehát *a filmre mint művészetre figyelünk.*

A filmnek más művészetekkel szemben igen fontos megkülönböztető jegye, hogy lényegében tetszés szerinti példányban sokszorosítható, és a legszélesebb tömegekhez szól. Míg egy könyvet egyedül lehet csak élvezni és megérteni igazán, addig a film gyakorlatilag csakis nagyszámú nézőközönség kollektív élményeként élvezhető. A film - százmilliók művésze. S ez meghatározza tartalmát is. A film százmilliókhoz kell hogy szóljon.

### 4. A filmnyelv fogalma és sajátosságai

„A film az élet dinamizmusát, a természet, a tömeg, a tárgyak mozgását rögzítette számunkra. Mindazt, aminek a mozgás a lényege. A természetet cselekvés közben ragadta meg” - mondotta Lumière híres operatőre, *Mesguich*. Ezzel a képességgel évezredek igényeit és szükségleteit váltotta valóra: megörökítette a minket környező világ „megfoghatatlan”, tovatűnő mozgásának dinamikáját. Ez az adomány a filmet egy csapásra hihetetlen nagyhatalommá tette. Az emberi élet, a természet, a társadalom tevékenységének olyan területei felé vezette, amelyek azelőtt megközelíthetetlenek voltak, ha nem is az emberi tudat, de a pontos megörökítés számára. A mozgó, fényérzékeny filmszalag az élet legkülönbözőbb rangú és rendű mozgásait hozta érzékletes közelségbe, pontosabban a mozgást magát reprodukálta teljes hűséggel, a valóságnak megfelelően, áttételek és csonkítások nélkül.

A mozgó filmképek az eleven valóságot láttatták: a hullámzó tengert, a pályaudvarra beérkező utasokat, a vágató lovat és lovasát stb. Ma már elképzelünk sem könnyű, micsoda varázslat volt ez. A filmvászonon minden élt: az emberek, a tárgyak, a falevelek az ágon, a szél játéka a fák lombján. Minden moccanás, apró rezdülés láthatóvá vált, érzékelhetővé, mint a valóságban. A film, mint a mozgásban levő dolgok, tárgyak, események pontos és érzékeny tükrök, rendkívül sokoldalú eszközzé vált. Az egész látható és érzékelhető fizikai világ felé fordult. Természeti folyamatok, technikai eljárások, tudományos módszerek csakúgy, mint a köznapi események feljegyzése és az emberi cselekvések gazdagon motivált, belső mozgásokat is kivetítő bemutatása egyszerre a film ábrázolási körébe került. A köznapi élet, a tudomány világa és végül a művészet szférája egyben a film alkalmazási lehetőségeit is jelzi. A film fejlődését, kibontakozását nyomon kísérve éppen az az érdekes számunkra, hogyan jutott el a mindennapi események közvetlen rögzítésétől a művészi ábrázolásig, hogyan vált technikai csodából művészetté. Az életről szóló egyszerű, közvetlen híradás (híradó), az élet mozgástörvényeinek feltárása (tudományos és oktató film), s az emberi sorsok alakulásának, típusok és jellemek fejlődésének művészi tükrözése (játékfilm) a film alapvető válfajait jelentik.

A film esetében a technika fejlődése visszahat magára az alkotásra is, sőt, mintha részt is vállalna a művészi teremtésben. A film technikai eszközei már nem pusztán mechanikai feladatra szorítkoznak, hanem beleszólnak a film nyelvének alakításába. Gondoljunk a kamera alkotó szerepére, a szélesvászon vagy a színesfilm problémaira; - a film kifejezési rendszere számára egyáltalán nem mellékes, milyen technikai adottságok állnak rendelkezésére.

Minden kifejezési forma magán viseli annak a társadalmi, szellemi légkörnek jegyeit, amelyben született. A film fejlődésében is fel kell ismernünk a modern civilizáció lázas és magával ragadó történetét. S az egyszerű felvevőgép, mely kezdetben csak a mozgás rögzítésére, a valóság mozgásának megismerésére szolgált, lassanként általános kifejező eszközzé vált. Bármilyen érzékeny eszközzé lett is azonban, azt az alapsajátosságát megőrizte, hogy mindig a valóságos életmozgás plasztikus képét adja, s minden további jellegzetessége ebből a fényképszerű hitelességből származik. Szuggesztivitása dokumentáló erején alapszik.

A film a valóság sokoldalú kifejezésére képes. Nemcsak művészet, amelynek esztétikáját annyi vonatkozásban próbáljuk elhatárolni a többi művészetétől, hanem mindenekelőtt általános, egyetemes kifejezési forma, amelynek hajlékonysága, árnyaltsága sok tekintetben a nyelvhez hasonlítható.

A mindennapos szóhasználatban a nyelv fogalmát ki szokták terjeszteni a művészetekre is, hiszen a művészet minden ága gondolatokat és érzelmeket közvetít. Ilyen értelemben beszélünk a festészet vagy a zene nyelvéről. Ha azonban hatókörük és egyetemességük tekintetében hasonlítjuk össze ezeket a „nyelveket” a beszélt nyelvvel, akkor nyilvánvaló különbségeket észlelhetünk. S itt nemcsak arról van szó, hogy a festészet vagy a zene nyelvével nem akar ki fejezheti ki magát, hogy ahhoz bizonyos speciális képességek, tehetség és alapos ismeretek szükségesek, hanem sokkal inkább arról, hogy nem lehet annyi mindent „elmondani” a festészet a zene eszközeivel, mint a beszélt nyelvvel, amely mindenféle tudattartalmat, gondolatot, érzést, szándékot stb. ki tud fejezni.

André Bazin állapítja meg helyesen egyik tanulmányában, hogy: „A filmnyelv jelentésbeli lehetősége gazdagabb és sokrétűbb a hagyományos művészetek nyelvénél. A filmet tekinthetjük az egyetlen olyan kifejezési formának, mely igazán versenghet a beszélt nyelvvel ... A rajznak vagy színnek szintén lehet technikai és prózai alkalmazása: a fekete táblára rajzolt fehér háromszög nem műalkotás, hanem közönséges matematikai ábra. Ugyanígy áll a dolog az építész rajzaival. De mégsem mondjuk, hogy a rajz és a festészet nyelv. Csupán kiegészítésként nyelvek, mert valamit jelenteniük kell, de ezeknek a művészeteknek a szempontjából a nyelv csak valamiféle félkész gyártmány, amelyet ritkán szakítanak el, és ritkán szakítható el a szintézistől, amely felettük áll. Ezzel ellentétben úgy véljük, hogy a film mint művészet hasonló az irodalomhoz, amelynek nyersanyaga, a nyelv, korábbi és önállóbb valóság. A filmnyelv logikailag szintén korábbi produktum, mint a filmművészet. Nincs pedagógiai zene, de van tudományos film, amely éppúgy foglalkozhat csillagászat, mint algebraival vagy kísérleti pszichológiával.”

Míg tehát a többi művészet esetében legtöbbször mintegy képletesen használható csak a nyelv fogalma, a filmnél ez indokoltabbnak látszik. A film önálló és egyetemes nyelvéből a filmművészet nyelve úgy válik ki, mint a szépirodalom nyelve a beszélt nyelvből. Azonos grammatikai, szerkezeti törvényeik vannak, amelyek éppen az érthetőség feltételei, csak hogy a művészi nyelv mindig rendelkezik olyan sajátosságokkal, amelyek éppen a művész egyedi ítéletalkotását tükrözik.

Ha a filmnyelvet a beszélt nyelvvel hasonlítjuk össze, szembevetve a filmnyelv konkrétságát a másik elvontságával szemben. Persze a filmnyelv is jelekkel, közvetítésekkel dolgozik és nem a közvetlen valósággal, mégis, a filmnyelv áll az összes nyelvek között legközelebb a konkrét valósághoz. *A filmnyelv eszköze a mozgó-hangos képrendszer.* A kép viszont, éppen mert a valóság képe, nem körülír vagy magyaráz, hanem egyenesen megmutat. Ez azt jelenti, hogy sokkal kevesebb szerep jut benne az úgynevezett „közmegegyezésnek”. A beszélt nyelvet és a matematikai nyelvet nem lehet megérteni előzetes tanulmányozás nélkül. Természetesen a film sem teszi. teljesen feleslegessé ezt az előzetes beavatást, de nem mindig és nem feltétlenül van rá szükség: bizonyos közlendőket a látvány elemi erejével közvetít számunkra. A táj szépségét, az emberi cselekedetek folyamatát a mozgóképek egyszerűen bemutatják, kiemelik a környező valóságból. A filmen bemutatott jelenség a konkrét valóság képe, és a kép itt közvetlenül tükrözi az eseményeket. A filmnyelv aprólékos pontossággal és érzékletességgel adja vissza a vonatérkezés, a megöntözött öntöző, a kongresszus tagjainak partraszállása vagy a kisbaba reggelije különféle epizódjait, hogy csak *Lumière* öspéldáit idézzük. Olyan konkrétsággal, amelyre a szó nem képes, amelyet a beszélt nyelv csak felidézni tud. De éppen a filmnyelv e kivételes



konkrétsága, élethez tapadtsága veti fel a kérdést, hogy lehet-e a filmnyelv segítségével gondolatokat és érzelmeket is kifejezni? Ha a mozgó képek mindig éppen azt, és csak azt mutatják, amit az egyszerű életjelenségek magukban hordoznak, hogyan jelenhet meg itt az emberi gondolat, vagyis az általánosítás lehetősége?

Ez valójában a filmnyelv használhatóságának kulcskérdése, és tegyük hozzá, művészi alkalmazásának éppen úgy, mint tudományos felhasználásának. A filmkép végleges konkrétsága ugyanis a kifejezés legnagyobb korlátjává is válhat, hisz mindaz, amit bemutat, szükségképpen egyszeri, egyedi, esetleges. Jogosan írja *Lebegyev*: „A képen mutathatunk lovat, bikát, békát, orrszarvút, de nem ábrázolhatjuk az *állat* fogalmát ... Ábrázolhatunk mozdonyt, autót, kombájnt, de nem ábrázolhatjuk a *járművet*”.

A beszélt nyelv legkisebb egysége is elvont - a filmnyelv legkisebb egysége is konkrét. Hol van tehát a lehetőség, ezt a konkrét képet az emberi gondolat szolgálatába állítani? A film formanyelvének, úgynevezett *grammatikájának* tanulmányozása éppen azt fogja feltárni, hogy a filmeszközök sajátos alkalmazásával, a rendelkezésre álló lehetőségek kiaknázásával hogyan képes a rendező az egyedi valóság részleteiből „értelmes”, tartalmas, gondolatot közvetítő közlést formálni. A film kifejező eszközeinek összessége megteremti annak a feltételeit, hogy segítségével a valóságot ne csak bemutassuk, hanem jelentéssel is felruházzuk, vagyis értelmezzük. A kép valóban teljesen objektív és konkrét, de az eszközök egész fegyvertára éppen arra szolgál, hogy e konkrét valóság-részleteket nagyobb összefüggések szolgálatába és szintézisébe állítsák.

A filmnyelv fejlődése nem más, mint út a bemutatástól, a közvetlen rögzítéstől a jelentésig. Minden eszköz felfedezése, vagy az újabb lehetőségek birtokba vétele éppen ezt a folyamatot tette gyorsabbá, ezt az átmenetet könnyítette meg és támasztotta alá.

Azt mondtuk, hogy a film legkisebb egysége is konkrét, a valóság képe. Mintha maguk a dolgok és az események szólnának hozzánk közvetlenül, minden közvetítés nélkül. A jel és a jelzett dolog egyetlen, azonos valóság. De ha kicsit közelebből vizsgáljuk a film építőköveit, nyilvánvalóvá válik, hogy a teljes valóság: megidézése itt is csak jelzésekkel, helyettesítésekkel, utalásokkal történik, még ha ezek a jelek sokban különböznek is a nyelv jeleitől. „A beszélt nyelv önkényes jelek rendszere - határozza meg érzékenyen Marcel *Martin* - a filmnyelv természetes jelek rendszere, melyek azonban önkényesen vannak választva és csoportosítva.” Eszerint igaz ugyan, hogy a film a valóság tényleges részleteivel, kiemelt mozzanataival, vizuális és akusztikai elemeivel teremti meg a maga világát, de a mindenséget nem szoríthatja be egyetlen alkotásba, ezért csak részlegesen, jelzésszerűen alkalmazza a valóságelemeket. Újfajta jeleket alkot, amelyek magukon viselik az eleven élet érzékien konkrét sajátosságait, de túl is mutatnak már rajtuk. A beszélt nyelv jeleihez hasonló absztrakcióig a filmnyelv nem jut el, de ez mit sem változtat jeleinek felhasználhatóságán még akkor sem, ha a nyelvi jel elvontsága, általánosító ereje hiányzik belőle.

A film tehát *jelekhez* folyamodik, mint minden kifejezési forma, s mint maga a nyelv. Eszerint egységes, összefüggő *jelrendszernek* kell elképzelnünk, amely a rendelkezésre álló jelekkel próbálja egyre pontosabban és érzékenyebben kifejezni magát. Mit kell itt jelen értenünk? A mozgó fénynek és hangnak azokat a megnyilvánulásait, amelyek a film egész rendszerében, az alkalmazás szabályainak értelmében, törvényeinek alávetve közvetítik az alkotó szándékait, gondolatait, ítéleteit, a fejlődés

folyamán kialakult olyan „megegyezéseket”, melyek vállalkozhatnak bizonyos dolgok helyettesítésére, képviseletére, közvetítésére. A fényelosztás, a kamera alkotó lehetőségei, a vágás és összeállítás váratlan effektusai mind ilyen jelek, melyeken keresztül az eredendő tudattartalom a közönséghez eljut. „*Jel az, - mondja egy ókori szerző -, ami az érzékelésnek. önmagát tárja elébe, a léleknek pedig önmagán kívül valami egyebet.*” Nos, a film eszköztára éppen ezeknek a jeleknek az összessége, amelyek önmagukon túl is képesek valamilyen tartalom jelzésére. A jelek tehát konkrét, meghatározott jelentéssel rendelkeznek, és éppen ezáltal tudnak számunkra többet közvetíteni, mint amit ténylegesen felvillantanak, megtestesítenek. A nyelv ismerete nem más, mint a jelrendszer kulcsának ismerete. Ennek birtokában válik a néző igazán érzékeny műélvezővé, aki a filmbe sűrített minden igazságot, alkotói látomást meg tud fejteni, át tud élni.

*A filmnyelv konkrétsága mellett másik szembeűnő jellegzetessége komplexitása, összetett jellege.* A beszélt nyelv eszközeit tekintve teljesen homogén. Minden árnyalatot, a gondolatok és érzelmek minden mozzanatát a szó segítségével fejezi ki. A filmnyelv viszont éppen az eszközök sokféleségével hat. Ez a sokféleség vonatkozik már az érzékelésre is. Nemcsak vizuális, látványi elemek, hanem auditív, hallható elemek is beletartoznak készletébe. De beszélhetünk komplexitásáról mélyebb értelemben is. A film abban különbözik a legtöbb közlési formától, hogy nemcsak közvetlenül az érzékeléshez szól, vagyis az ún. első jelzőrendszer konkrét fizikai, érzéki ingere, hanem a második jelzőrendszeré is, amennyiben a fizikai ingerek mellett a fogalmi beszédnek is fontos szerepet juttat.

A film oly sok irányban köti le a néző érdeklődését, annyi oldalról támadja meg és köti gúzsba figyelmét, hogy a maga szuggesztivitásának bűvkörébe vonja, mint egyetlen más kifejezési forma sem.

A film mozgó vizualitásában rejlő újszerű lehetőségeket eleinte - tudjuk - sokan túlértékelték, abszolutizálták. *Balázs Béla* például a *Látható ember* című könyvében egyenesen új korszak eljövételéről beszél, amely a konvencionálissá, üressé vált fogalmi beszéd helyére a vizuális nyelvet fogja állítani. „Az emberiség tanulja már az arckifejezések, taglejtések és gesztusok gyönyörű, gazdag nyelvét. Nem a süketnémák jelszavakat helyettesítő, szavakat jelző jelbeszéde az, hanem a közvetlenül megtestesült lelkek vizuális korrespondenciája. Az ember újra láthatóvá lesz...”

A kölcsönös megértés feltétele az egységes és tegyük hozzá, elfogadott konvenciók, szabályok kötelező rendszere, amelyek az eszközök használatának módozatait előírják. Ha tehát filmnyelvről beszélünk, akkor több-kevesebb precizitással beszélhetünk filmgrammatikáról is, amely a nyelv szabályait, közlési képességét kutatja és próbálja kodifikálni. A film nyelvtanának fogalma tehát a kifejezőeszközök használatának módszerét jelenti, következésképpen normatív jellegű. Persze a filmnyelv is, mint minden nyelv, változik, alakul. Sőt a filmnyelv története egész kivételes tempót és forradalmi, gyorsított ütemű fejlődést mutat fel, ez azonban nem változtat azon, hogy a filmnyelv szabályai is adott korszakban, általánosan elfogadott konvencióknak, egyezményes jeleknek számítnak, melyeket az érthetőség veszélyeztetése nélkül megsérteni nem lehet. Bármilyen gyorsan évülnek is el annak a nyelvnek bizonyos elemei vagy szabályai, magának a jelrendszernek alapelveit, meghatározó törvényszerűségeit mégsem érintik, a mozgó hangos képrendszert, amely a valóság

visszatükrözésének érzékeny konkrét és sokoldalúan érzékletes különleges formája. S ezért a filmnyelv grammatikája leírható, tanítható és tanulható diszciplína.

### III. A KÉP

#### 5. Kép, kocka vagy képsor

A film legkisebb autonóm elemi esztétikai egysége a *kép*. Ez a fogalom nem azonos az ún. *képkockával*, amely a film technikai egysége. Egy ilyen „esztétikai” kép, jelenet (amely egy helyszínen játszódik) gyakorlatilag számos filmkockából áll: s tartalmilag egyetlen mozgásegységet alkot.

Egy film átlag 50-100 képből, jelenetből áll. Egy-egy jelenet több *beállítást* foglal magában. (Ez a film legkisebb eleme.) Az operatőr egy filmben 400-500 beállítást vesz föl. A jelenetek, képek összefüggéséből keletkezik a *képsor*, a film legnagyobb alkotóeleme. Grammatikai hasonlással - s némi túlzással - azt mondhatnánk: a beállítás a *hang*, a *kép*, a *szó*, a képsor a *mondat* szerepét tölti be a filmben.

#### 6. A közel és a távol dramaturgiája

Az életben egyszerre csak bizonyos darabot látunk az elénk táruló világból, azt a darabot, amelyet nézőszögünk befog. Tehát egy sajátos képmező tárul elénk. De ebben sem látunk mindent egyforma intenzitással, hanem összpontosítjuk figyelmünket egyik vagy másik jelenségre, ezt mintegy kiemeljük, elszigeteljük környezetétől. A megfigyelés lehetősége attól is függ, hogy milyen távol van tőlünk a jelenség. Az emberi szemmel való érzékelés bizonyos perspektivikus törvényszerűségeket mutat: a távolabb lévő dolgokat kisebbnek látjuk. Meghatározott távolságra kell állnom egy embertől, hogy tetőtől talpig végigmérhessem, de ha a szemét akarom figyelni, akkor közelednem kell hozzá, hogy jobban láthassam.

Egyes dolgokat csak nagyobb távolságról lehet szemlélni. Hegyet például csak megfelelő távolságról láthatok, ha egészen közel megyek hozzá, akkor már nem hegyet látok, hanem sziklát vagy a talaj ferde síkját. Egy házat szintén csak bizonyos távolságról tudok áttekinteni, közelről legfeljebb falat, ajtót vagy ablakot láthatok. A közeli és távoli nézőpont mellett el lehet képzelni olyan távolságot, amelyről még látom a házat mint egészet, s bizonyos figyelem-központosítással, de helyváltoztatás nélkül a falat és az ablakokat is szemügyre vehetem. Ahhoz azonban, hogy az egész házról vagy hegyről kapjak megfelelő képet, szükség van bizonyos távolságra. Viszont egy kéz játékát, egy szem villanását vagy az arc finom mimikáját csak közelről figyelhetem meg.

A mindennapi életben kialakul bizonyos megszokott távolság az egyes dolgokhoz, s ennek a távolságnak a változásai is annyira megszokottak, hogy fel sem tűnnek. Egy ötödik emeleti lakó megszokja, hogy a környező tetők fölött széles látóköré nyílik, s hogy az utcát vízszintesen felülről és messziről látja. Egy pilótának is megszokott látvány a mélyen alatta elterülő vidék, amely némelyik utasban rendkívüli érdeklődést kelt szokatlanságánál fogva.

A különböző távolságban levő dolgok értékelését az emberek a mindennapi életben is alkalmazzák. Ha hírrrel várunk haza valakit, már az utcán közeledő alakjáról, járásáról igyekszünk leolvasni a hírt. S ahogy az illető egyre közelebb jön, úgy próbáljuk az egyre inkább kivehető arcon és szemben kifürkészni a nyugtalanító újságot.

Jellemző vonása a közeli és távoli tárgyakra és emberekre, hogy különböző hatásban jelentkeznek: statikusabbak, ha távol vannak, és dinamikusabbak, ha közelebb kerülnek. Ennek többnyire az a magyarázata, hogy nagy távolságnál a vízszintes földet látjuk a vele derékszöget bezáró fával, emberrel, járművel, házzal. Közelebről ez a kiegyensúlyozott, nyugalmas viszony megbomlik, a látott vonalak ferdékké válnak, s így a közeli tárgy is bizonyos mozgalmasságot nyer. Ezt növeli még a tárgyak és helyzetek tartalmi vonatkozása is. Természetes, hogy egy közvetlenül előttem álló autó mozgalmassabb hatást kelt, mintha távolról és oldalról szemlélném. Egy közlőről rám tekintő szempár szintén dinamikusabb, mint egy távolálló ember. Mennyivel mozgalmassabb egy közeli fa kusza ágainak összevisszasága, mint távolról zárt foltot alkotó koronája.

A moziban ülve is azt tapasztalhatjuk, hogy az elénk vetített képeket nem egyforma távolságból fényképezték - ennél fogva a film különböző távolságból és különböző nagyságban mutatja a jelenségeket. Megfigyelhetjük a felvevőgépnek azt a tulajdonságát is, hogy - akár az élő ember szeme - nem mindenre állapodik meg, nem érdeklődik minden iránt. Egyes képeket megmutat, másokat elhanyagol. Például, ha valaki bejön egy szobába, ezt a film nem mutatja olyan részletesen, mint a színpad, hanem csak annyit látunk, hogy a szereplő kívülről lenyomja a kilincset, s a következő képben már bent beszélget a szobában. Nem kellett végignézni, amint belép, beteszi az ajtót és átmegy a szobán. Ezt a néző úgyis tudja, és tapasztalatai alapján kiegészíti azzal az egyszerű és mindennapi folyamattal, ami a két megmutatott kép között végbement.

Ez a kihagyás, a magától értetődő részek elhagyása viszont lehetővé teszi a fontosabb részek alaposabb jellemzését és megmutatását. Ennek egyik módja a közelebről való „szemügyre vétel.” Persze itt is, akár a fény esetében, sajátos megmutatásról van szó. Nem egyszerűen közlőről való fényképezésről, hanem a legmegfelelőbb távolság kiválasztásáról, sőt a különböző távolságok váltogatásáról.

Annak, hogy milyen messziről vagy közlőről látunk egy képet, a hatás szempontjából rendkívüli jelentősége van. A filmben látómezőnket lezárja a képkeret, s mindent, ami a kereten belül elénk tárul, a filmművész elrendezésében, komponálásában látunk. Tehát ugyanúgy, mint a képzőművészetben, *képszerkesztéssel* van dolgunk, azzal a különbséggel, hogy a megszerkesztett kép a filmben egy mozgó képsor egyetlen pillanata.

Rendkívüli jelentősége van a filmben a közlőről való megmutatásnak is. Nemcsak azért, mert jobban lehet látni a jelenséget, hanem mert másként lehet látni. Esztétikai mozzanatok jelentkeznek a *közeli* képben. A közlőhözás, a nagyítás más arculatot kölcsönöz a dolognak. Esetleg torzít is. Egy jól megválasztott közlő kép olyan vonásait tárja fel a jelenségnek, amelyben szépsége, esetleg borzalma, félelmetessége stb., tehát esztétikai tulajdonságai nyilvánulnak meg.

Tehát a távolság megválasztása, a kép keretének megszabása, művészi eszközként szerepel a filmben. Bizonyos helyzetet elfoglaló és abból fényképező felvevőgép

nemcsak mutat valamit, hanem valamilyennek mutatja a tárgyat.

## 7. A kompozíció

A filmkép mindig a valóság kiragadott részleteit tárja elénk, egy meghatározott, körülhatárolt síkon, térbelileg megszerkesztve. Ennyiben rendkívül közel áll a festői képhez, amely szintén a művész által kiemelt és új egységbe foglalt életrészletek zárt, külön világa, s melynek szerkezeti törvényeit meglehetősen jól ismerjük.

A *képkivágás* nem más, mint a művész (a kamera) valósághoz való közeledésének első állomása. Egyrészt a kép tartalmát határozza meg, vagyis azt, hogy mi kerüljön be a látómezőbe, másrészt az így kiválasztott anyag sajátos elrendezését. Ez a kiemelés, az egyes részletek „filmre ítéltése” elsősorban tartalmi kérdés. Az ilyen szelekció mindig két irányú döntést feltételez, az egyes mozzanatok előtérbe állítása mindig csak mások részleges vagy teljes rovására történhet.

A képkivágás feladata az is, hogy tér-érzetet adjon, hogy pontosan érzékelhetővé tegye, hol, milyen környezetben játszódik a cselekmény.

Tulajdonképpen a jó képkivágás teremti meg a harmadik dimenzió érzetét, a tér mélységi kiterjedésének átélését.

A képzőművészetből ismert komponálási módok többé-kevésbé a filmképekre is vonatkoztathatók.

A képkivágás jelenti a filmkép elhatároltságának megvalósítását. A valóság és a műalkotás, közötti távolság jelzésére minden művészetnek szüksége van. Gondoljunk a szobor talapzatára, a képkeretre, a színházi függönyre. A filmnél is megvan ez a távolság, ami a képkompozíció szempontjából szintén kiaknázható. Ez teremti a viszonyítás lehetőségét, a képen belüli elrendezés, tagolás, harmóniák kialakításának lehetőségét.

## 8. A plánok

A képkivágás természetesen meghatározza a képsíkok nagyságát, amelyet idegen szóval *plán*nak nevezünk (plan: francia, a. m. sík). A plán nagysága a kamera tárgytól való távolságától függ.

A plánok megválasztása mindenképp az elbeszélés világosságát, értelmességét kell, hogy szolgálja: a plánok nagyságát ugyanis aszerint, kell meghatározni, mennyi anyagot kívánunk az egyes képbe sűríteni, és mekkora figyelmet kívánunk kelteni az egyes részletek iránt. Minél intenzívebb hatásra, minél nagyobb érzelmi, gondolati részvételre törekszünk, annál nagyobb hangsúlyt adunk a megjelenítendő tárgynak, tehát annál közelebb hozzuk, annál nagyobb lesz a kép.

A plánoknak lényegileg három fő típusa van:

- figyelemösszpontosító plánok (*közeli*)
- a figyelemkibővítő plánok (*távoli*)
- a szemleges, ún. *átmeneti plánok*.

A plánok részletesebb nagyságrendjének meghatározása a jelenlegi gyakorlatban még mindig meglehetősen pontatlan. Mégis a meghatározás alapjaként szolgáló, emberi

figurához viszonyított mérték szerint a következő beosztásról beszélhetünk:

I. *Nagytávol*: Az alakok nagyon messze, szinte a horizonton látszanak.

II. *Távol*: Az alakok már közelebb vannak, de még mindig 30 m-nél messzebb a kamerától.

III. *Kistávol*: Az alakok a felvevőgéptől 30 m-re, vagy annál közelebb vannak, azonban még van „levegő” körülöttük, vagyis a képhatárt még sehol sem érintik. Ennek egyik variánsa az ún. egész alak, amikor az emberi alak betölti a képmezőt.

IV. *Félközel*: Az alak félig látszik, az alsó képhatár elvágja a figurákat.

V. *Közel*: Az alakot az alsó képhatár mellmagasságában vágja.

VI. *Nagyközel*: Csak a fej látszik.

A nagyközel egyik variánsa a *detail*, vagy *insert*, amely már a fejnek csak kiemelt részletét mutatja. Cselekményrészlet vagy valamilyen izolált tárgy kiemelésére is szolgál; dobáló kéz, revolver, stb.

VII. *Totál*: Nem egyszerűen az optikai távolság függvénye, hanem olyan beállítás, amely egy meghatározott jelenet összes szereplőt vagy egy teljes díszlet komplexumot foglal keretbe.

A plánok váltakozása, az a lehetőség, hogy a bemutatásra kerülő tárgyat közelebről vagy távolabbról, hangsúlyozottabban vagy szándékos „közömbösséggel” tárja elénk a rendező, a film formaképzésének egyik legfontosabb, legsajátságosabb eszköze. Ez az a mozzanat, melyben a filmművész a kamera segítségével behatolhat a tárgyba, alkotólag értelmezheti, hisz a pusztán mechanikus bemutatás helyett, a kamera változó "szemének" jóvoltából a dolgokat szubjektíven, egyénien láttatva sorakoztatja fel a filmvászonon.

A képformálás lehetőségei szerint nagymértékben a kamera „alkotó szerepétől” függenek, hisz a filmen megjelenő dolgoknak a kamera sajátos helyzete, látásmódja ad értéket, (azok a speciális nézőpontok, ahonnan és ahogyan a tárgyak és események mozgását rögzíti). Jogosan mondja Alexandre Astruc francia rendező és esztéta, hogy a „filmtechnika történetét lényegileg úgy tekinthetjük, mint a kamera felszabadulásának történetét.” Valójában ezt a gondolatot már *Arnheim* is megfogalmazta a harmincas évek elején. Ő is éppen azt vizsgálta, hogyan tud a kamera tárgytól való távolsága vagy beállítása új hatásokat létrehozni, a naturális valóságot átalakítani.

A kamera teremtő munkájának sokrétűségére jellemző, hogy az álló és mozgó kompozíciós eszközöket egyaránt birtokba veszi. Az álló eszközök közé tartozik az előbbi részben elemzett *képkivágás*, illetve az általa meghatározott képsík, a *plán*, de ezt a képsíkot is mindig más-más nézőszögből láttatja a kamera, amely speciális nézőszög nem más, mint a beállítás. (A mozgó eszközökre később térünk rá!)

Valójában a plán és a beállítás elválaszthatatlan egymástól. Minden képsíkot csak meghatározott szemszögből lehet felvenni és fordítva, minden nézőszög feltételezi egy meghatározott, kiválasztott képsík létezését, hisz csak azt tudja a felvevőgép lefotografálni. A változó beállítás a kamera tárgytól való távolságát és tárgyhoz viszonyított nézőszögét egyaránt megmászja; ez az értelmezőmunka egyetlen aktus eredménye. Ha a plánváltozások természetét még alaposabban tanulmányozzuk, kiderül, hogy valójában a plánváltozások a kamera mozgását is mindig feltételezik. Az egyes plánok és beállítások változásai a kamera helyváltoztatása révén jönnek létre akkor is, ha ez a mozgás nem a szemünk láttára történik, hanem a képen kívül reked. A filmtörténet kezdetén ez a kameramozgás javarészt virtuális maradt, a más-más

távolságból felvett képrészletek között vágás volt, hiányzott a folyamatosság. Ebből született a montázs forradalmi szerepe, mely ezeket a független képtöredékeket egy egészbe ötvözte. Azóta, „a kamera felszabadulása”, egyre nagyobb mozgékonyasága következtében ez a töredezettség megszűnt, mert a felvevőgép bárhová, bármikor képes követni az eseményeket és egyetlen, folyamatos egészben tárhatja fel a fontosnak ítélt (közelben felvett) és kevésbé fontosnak ítélt (távolabbról fotografált) dolgokat.

A kamera felszabadulásának történetében bizonyos értelemben visszahúzó szerepe volt hang megjelenésének. A hangosfilm kezdetén a mikrofon alkalmazása, valamint a dialógusok elszaporodása miatt újból nehézkessé, sokszor stagnálóvá vált a felvevőgép, mintha azokat az eredményeket is elfelejtette volna, amelyeket a némafilm nagy művészei kivívtak. A kameramozgás fejlődésének igazi forradalmi állomása a második világháború utáni évekre tehető az egyszerűbben kezelhető, könnyű kézikamerák létrejöttével. A kamera minden eddigi kötöttséget legyőzött, s most már valóban tér és idő ura lett. Az a kötetlenség és hajlékonyság amely a mai kamerakezelést jellemzi, méltán nevezhető új történeti szakasznak, a *filmírás* korszakának vagy ahogy még érzékletesebben megfogalmazták: *a kamera töltőtoll korszakának*.

## **9. A közelkép: a mikromimika művészete**

Balázs Béla is, Epstein is kivételes jelentőséget tulajdonított a premier plánnak a film formanyelvében. „Ez volt az első felfedezett új világ, melyet a filmkamera feltárt ... az egész kis dolgok csak közelről látható világa. A rejtett, apró élet ... Nemcsak új dolgokat mutatott, hanem a régiek értelmét is felfedezte a némafilm idején.” Epstein pedig így ír: „A látvány és a néző között semmi akadály. Nem nézzük az életet, hanem belehatolunk. Ez a behatolás mindenféle intimitást megenged ... A valóság jelenlétének csodája ez, az élet nyilatkozik meg nyitottan mint egy szép gránátalma, héjából kihántva, asszimilálhatóan, barbáru.”

A premier plán nagy teremtő ereje két vonatkozásban is váratlan ajándékkal lepett meg. Az egyik az emberi arc mikromimikájának feltárása, - a másik fiziognómiájának felfedezése.

Balázs helyesen emeli ki, hogy a közelképben az emberi arc legszubbjektívebb vonatkozásai juthatnak érvényre a szó konvencionális közvetítése nélkül. Az arc kifejezések rebbenésnyi változása, a szemek játékának legapróbb rezdülései a belső világot árulják el, hozzák felszínre. Pszichológiai, drámai értelmet nyer így minden, kis mozzanat, olyan összefüggéseket villant fel, amelyekhez az irodalomnak olykor hosszú oldalak kellene.

# **IV. A MEGVILÁGÍTÁS**

## **11. A fény képe**

Ha fényképről beszélünk, akkor - mint ahogy a fotográfia magyar neve is mutatja - fényről is szó van. Hiszen ahhoz, hogy fénykép jöjjön létre, fényt kell bocsátani a fényérzékeny anyagra.

Az embert rengeteg különböző hatású fény veszi körül élete folyamán. Lakása állólámpájának meleg fénye vagy a kályha lobogó lángjai, az esti utca fényei, a hivatal hideg világítása - mind sajátos hangulatot hordoznak. Vannak összetettebb, különlegesebb fényhatások is: a Duna vizének csillogása a parti lámpák fényében, vagy a Balatonnak a lenyugvó napot visszaverődő ragyogása, egy vasmű fényszemei, füstje és lángja stb.

Sokszor egyes fénybenyomások emberekhez kapcsolódnak. "Sötét alak", mondja a magyar nyelv. Valóban, az emberek a gonosztevők arcát hosszú árnyékokkal borítottak képzelik el. S ki ne ismerné a szemek beszédes csillogását?

A hegesztés villogó kékes fénye, a tűzvész félelmetes lobogása, a szén izzása, egy zseblámpa kúszó fényfoltja mind ismerős fény, amelyhez különböző képzetek és élmények tapadnak.

Tehát a fény láthatóvá tesz egy tárgyat, jelenséget, embert, de ugyanakkor bizonyos érzelmi telítettséget, hangulati hatást is kölcsönöz neki. *Nemcsak mutat, hanem valamilyennek mutat, vagyis értelmezi a tárgyat.*

S ha ez így van a fényvel, akkor még inkább így van elválaszthatatlan kísérőjével, az árnyékkal. Nemcsak az ég borulására gondolunk, hanem a különböző alakzatú árnyékokra, sőt az árnyékok mozgására is. A falevelek játékának árnyéka sajátos hangulatot kelthet, ha egy padon ülő lány arcára vetődik, aki egy fiúval van együtt. A magányos merengő ábrándozását is kedvesen kíséri a víz fölé hajló ágakon a víz által visszavert fény játéka.

Minden évszaknak, éppúgy, mint a különböző földrajzi helyeknek, megvan a maga sajátos fénytónusa. Más a téli táj ragyogása, és más a nyári fényözön, amely a magasabban álló naptól származik, és nem a havon verődik vissza. Más a tavasz csillogása, és más az ősz halványabb fénye. Éppúgy, mint ahogy a sivatag fényei különböznek a tajgától, vagy akár a mérsékelt égöv alföldjeitől. A mindennapos, megszokott jelenségek mellett az emberek többsége közömbösen és érzéketlenül megy el. A filmművész azonban felhasználja a fény érzelmi, hangulati, sőt olykor képzeteket keltő hatását. Ez éppen egyik fontos eszköze ahhoz, hogy a jelenségeknek ne csak egyszerűen másolatát adja, tehát nem a kópia, a reprodukció, a szürke hasonmás értelmében vett fényképet, hanem a fény és árnyék által jellemzett, érzelmileg telített, hangulatilag aláfestett valóságot.

## V. KAMERAÁLLÁS

### 13. „A dolgok másik oldala”

A kamera nézőpontja mindig értelmezi a felvett jelenséget, valamilyennek mutatja. Az életben is sokszor mondják, hogy „ez aspektus dolga”, hogy „a dolgok másik oldalát is meg kell nézni”. Nos, ennek az átvitt értelmű mondásnak reális alapja van. Különböző oldalról a dolgok, emberek, tájak, események más és más képet



mutatnak. Egy gyereknek a közepes termetű férfi is nagynak tűnik föl. hiszen az ő látószögéből, ha közvetlenül mellette áll, szinte az égbe kell néznie. De repülőről a legmagasabb ház is csak kis doboz és a leghosszabb kémény is csak gyufaszál.

Ezen túlmenően, a dolgoknak kialakult bizonyos nézőszögük, amelyet az ember hozzájuk való viszonya szabott meg. Előfordult, hogy olyanok, akik először ültek repülőgépen és pillantottak meg róla - nem is nagy magasságból - lefelé teheneket, nem ismerték fel őket. Autót, embert stb. gyakran látni magasból a városban, de teheneket igen ritka alkalommal nézhetünk a mindennapi életben felülről.

Sokszor ismerőseink arca csak meghatározott nézőszögből - vagy szemszögből vagy profilban - tetszik. Azt tartjuk kifejezőbbnek nála, az felel meg jobban egyéniségének.

A felvevőgép, a két szemünkön alapuló plasztikus látásunktól eltérően csak egy objektívvel lát, és ezért egyénibb, még jellegzetesebb képet mutat, Ebből következik, hogy a moziban látott képet nemcsak a fény és árnyék, nemcsak a képtávolság, nemcsak a képmező keretei határozzák meg minőségileg, hanem a beállítás, a látószög megválasztása is. Ez is gazdagítja érzelmi, hangulati hatását, ez is segít felszínre hozni belső mozzanatokot és folyamatokat.

Egy férfi öngyilkosságra való készülődését mutatja az *Eksztázis* című cseh film egyik jelenete. Először egy szék támlájának rácsán keresztül fényképez az operatőr. Ezzel felkelti a börtön, a fogság képzetét. Azután felülről, kissé oldalsó beállítást választ, és egész közeli felvételt készít. A férfi ebből a szemszögből úgy be van szorítva a képkeretbe, mint valami ládába. Sehol semmi távlat, de még szabad hely sem. Be van kerítve, be van zárva, már csak a halál következhetik.

A gép beállításával ugyanúgy ki lehet fejezni a tárgynak a környezethez való viszonyait, mint a képtávolság változtatásával. Így például az *Ember a havason* című magyar film temetési jelenetében alulról fényképezték a sírba süllyedő koporsót. Ez olyan hatást kelt, mintha maga a szemlélő kerülne a sírba, mintha előle fedné el a koporsó a világosságot. A tény erős érzelmi és hangulati hatás kíséri.

#### 14. A tank az égen

Egy mozdulatlanul álló ember más és más jellemet fejezhet ki a kamera állásától függően. *Szabályos szög*ből fényképezve: közömbös. *Alulról*: ijesztően gonosz, hatalmas öntudatos, bátor. *Felülről*: jelentéktelen; a többi emberhez képest nem számottevő; ijedt; magányos. A kamera állása plusz az ábrázolt tárgy távolsága végtelen sok lehetőséget rejt magában. A jó alkotóművész pontosan él ezekkel a lehetőségekkel. Választása akkor művészi, akkor kifogástalan, ha pontosan tükrözi a valóság egyes elemeiből általa elének vetíteni kívánt látomását, mondanivalóját, a maga véleményét a világról. (...)

(...) Lehet öncélú formai játék is; de - mindig attól függ, milyen céltudatos az alkotóművész - hallatlanul szuggesztív erejű, reális, idealista kép. Ilyen a teljesen megfordított kamerával fényképezett tank, amely mintha még az égen is üldözné a kiskatonát a *Ballada a katonáról*ban. Ez a beállítás a fasizmus embertelenségét, könyörtelenségét ábrázolja. Minden színészi játék nélkül, egy fordítva fényképezett mozgó tárgy segítségével.

## 15. A beállítás csodái

„Minden kép nemcsak egy darab valóságot, hanem egy szempontot is mutat. A *kamera beállítása belső beállítottságot is árul el*” - írja Balázs Béla. Valóban, a film képkompozíciója ezzel a szubjektív hozzájárulással válik teljessé: a világítás, képkivágás, plánváltás befejező aktusa a tőle mindig elválaszthatatlan nézőszög is, az a nemcsak külső szögtávolság, ahonnan az illető tárgyat, fényképezésre váró anyagot fotografálok, hanem annak megválasztása, hogy ez a sajátos szemszög kié is legyen, kinek a látását fejezze ki.

A beállítás ugyanis éppen úgy, mint a képkivágás, nemcsak arra törekszik, hogy a tárgyat a térben a lehető leghatásosabban helyezze el, hogy kiemelje kontúrjait, hanem ezt mindig a legszemélyesebben, a legegyszerűbb módon is teszi. A bemutatásra kerülő emberi dráma világából tekint ki vagy alá, hogy a legkisebb tárgyat, eseményt annak zárt rendszerében elhelyezze, ahhoz viszonyítsa - értékét az ott folyó belső értékrend szerint ítélje meg. Más egy kavics objektíve és más az *Országúton* Bolondja számára, akinek ez szimbolikus játékszer, amelyben filozófia sűrűsödik. Innen a kavics bemutatásának magától értetődő nézőszöge is: ő látja, tehát mintha csak belőle tekintenénk ki, - de a lánynak mutatja, tehát azt is érzékelteti, hogy az milyennek látja. Következésképpen változik a beállítás, a szemszög, hol a Bolond, hol Gelsomina bőrében van a kamera, és onnan nézi, próbálja megfejteni a világot. A filmkomponálás egyik alapvető csodája ez: a változtatható és szüntelenül változó beállítás, a kamera azonosulási képességének végtelen mozgékonyasága: egyszer a film egyik hőse, máskor a másik a fontosabb személy, és végül a kamerának arra is van mindig érkezése, hogy a néző hirtelen a kívülálló harmadik legyen, aki az egészet egyben láthatja.

A beállítás-változásoknak ez a lehetősége nagyfokú érzelmi azonosulást teremt - szinte érzéki erővel éljük át a hősököt érő benyomásokat. E speciális nézőszöveget a kamera állása határozza meg. De ezen túlmenően is, a sajátos látószög más-más értelmet adhat a tárgyakkal. E szerint különböztetünk meg lényegileg háromfajta gépállást:

*vízszintes gépállás:* az optikai tengely vízszintes a tárgyhoz képest.

*részutos gépállás:*

1. alulról: az optikai tengely ferde, a felvevőgép felfelé néz,
2. felülről: az optikai tengely ferde, de a felvevőgép felfelé néz.

*függőleges gépállás:* az optikai tengely függőleges.

1. alulról a gép felfelé néz,
2. felülről: a gép lefelé néz.

Rendszerint az alsó- illetve felső gépállások a hangsúlyozottabb, drámai értékkel bíró beállítások. Az alulról való fotografálás általában a személy vagy tárgy nagyságának kiemelésére szolgál. Lehet félelmetesség-fokozó ereje, mint a híres pudovkini katonacsizmák esetében, lehet az emelkedettség érzését kifejező. Wajda a *Hamu és gyémántban* adja meg ezzel a módszerrel Szcuka alakjának a pátosát. És különösen drámai hatású lesz ez a párttitkár halálának beállításában: a hirtelen kigyúló tűzijáték fényei mintha csak az ő feje köré vonnának sajátos glóriát.

A felülről való fényképezés éppen fordítva: a kicsinységet tudja kifejezni nagy érzéki erővel. Ennek is lehet fájdalmas, melankolikus vagy, pejoratív értelme. Pudovkin *Anyájában* refrénszerűen tér vissza az Anya kis törekeny alakja felső gépállásban,

amint a földön összezúzva zokog, matat, vergődik. A ránehezülő élet minden terhe élményszerűvé válik. A *Hamu és gyémánt*ban Maciek halálát látjuk a magasból fotografálva a jelképes szemétdombon, drámai párhuzamban az általa meggyilkolt Szczyka halálával.

A vízszintes beállítások is lehetnek különbözőek hátulról, oldalról, valakinek az alakján át (anschnitt) felvettek. Alkalmazásukat tulajdonképpen az előadás belső szükségletei határozzák meg. Emeljünk ki egy szép, hátulról való felvételt a *Mater Johannából*: mielőtt a páter dönt, hosszan, idegesítő feszültséget keltve időz a gép a durva fal előtt álló atya hátán. Beszédessé válik a vállak hajlata, a ruhán minden gyűrődés, a kamrában ráakódott szalma, előrevetítve elveszettségét, azt, hogy már „kilépett” a normális élet köréből ... Itt a kihagyás, a szándékos hangsúlyáthelyezés fokozza az intenzitást, a néző érzelmi részvételét.

Végül a gépállás utolsó lehetősége már átvezet a gépmozgásokhoz: a kamera ingása, rendezetlen, nyugtalan helyszín-változtatása. A *Patyomkin*ban használta Eisenstein először ezt a módszert: a gép hirtelen lendülései a géppuskatúztól megzavart tömeg iszonyát, félelmét fejezték ki. Kalatozov *Szállnak a darvak* című filmjének hőse előtt pedig így mosódott össze a világ, amikor a halálos sebesülés érte.

Már az eddigiekben is jeleztük, hogy az ún. álló és mozgó eszközök a gyakorlatban elválaszthatatlanok egymástól. Ahhoz, hogy a kamera hatásos képkivágást megfelelő nézőszögből tudjon választani, arra van szükség, hogy ezt a kamerát mozgásba hozzák. Minél fejlettebb lett a film technikája, minél könnyebben kezelhető a kamera - annál egyszerűbb lett mozgatása is, s egyszerűbb a képkompozíció mozgásban való, folyamatos megformálása. A film vizualitásának legsajátosabb vonása ez: a dinamikus jelleg, kontinuitás állandó élménye, az egyes kifejező képi formák „átfolyása” a másikba, szerves élete a mindig változó keretek között.

Ez az oka annak, hogy a gépmozgás fajtáinak, lehetőségeinek vizsgálata plasztikus kompozícióhoz kerül, jóllehet a film építő szerkesztésének, időben kibontakozó kompozíciójának már az egyik alappillére.

Akárhogy is nézzük, a filmben mindig mozgó képrendszerrel van dolgunk, s ez a mozgás az egyes képek anyagát, eszközeit csakúgy áthatja, mint a képek összességéből kerekedő rendszer bonyolult ívét.

## 16. Metaforikus beállítás

Gyönyörű képmetafora Eisenstein híres csillárja *Október* című filmjében, mely a forradalom első napjait mutatja Szentpéterváron. A Téli Palota ostroma. De csak kevés csatajelenetet látunk. Látjuk az „Aurora” páncéloshajó első lövését, és utána látjuk a trónterem hatalmas, gyönyörű csillárját megrezzenni. A beállítás fenséges, fejedelmi pompában mutatja a csillárt, ezer lógó fénytörő, szikrázó kristályával, koronához hasonlítva, kimondatlanul is szimbolizálja a cári hatalom fényességét. De megrezzent! Először alig. Aztán nem is kell mutatni okát, az ágyúlövéseket a fenséges csillár halkan reszketni kezd. Ha ezer kristály himbálva remeg, és törve szórja a fényt, az olyan emberfeletti, óriássá fokozott reszketést mutat, - Tiszte operatőr szellemes beállításában -, hogy az egész orosz arisztokrácia és burzsoázia pánikja benne remeg. Ez az egy képbeállítás olyan kifejező, hogy csataképek részleteire nincsen szükség. A csillár inogni kezd. Ezt az izgalmas feszültséget semmi se fokozhatná - himbálózni kezd -,

fölötte repedés támad a mennyezeten. Aztán leválik az egyik tartó. Lélegzetelállító drámai beállítás. A repedés tágul és - most! - leszakad az egész fenséges pompájú, tündöklő szépség! A kép szimbólumát senkinek sem kell megmagyarázni. Elvégeztetett.

## VI. KAMERAMOZGÁS

### 17. A mozgó beállítások

A felvevőgép beállításának statikus helyzetét vizsgáltuk eddig, mintha a kamera mindvégig röghöz volna kötve, illetve szükségleteinek megfelelően, alkalmanként más-más nézőpontot választana. De a helyváltoztatás megszakításokkal történt, ami egyben mindig új felvételt is jelentett. A két különböző helyről felvett plánt utólag ragasztották össze, állították egymás mellé. A kamerát azonban mozgathatjuk, és mozgása során valójában sokkal természetesebben tudja változtatni a nézőszögeket és a távolságot is, az előadás sokkal folyamatosabb jelleget nyerhet ezáltal.

A mozgó beállítás egyáltalán nem zárja ki az eddig tárgyalt beállítások egyikét sem; éppúgy lehet alulról vagy felülről fotografálni egy tárgyat, mint azokban az esetekben, csak éppen a beállítások „élete”, időbeli folyamatossága kelt másfajta élményt, dinamikusabb hatást, még fokozottabb azonosulást.

A gépmozgások egyik legfontosabb funkciója, hogy a térélményt fokozzák, tegyék reálisabbá. Amikor a gép a maga mozgásával bejárja a teret, érzékelhetővé válik valóságos kiterjedése, ezen belül a tárgyak és személyek egymáshoz való térbeli viszonya.

De mint említettük, elősegítheti a hősökkel való azonosulás lehetőségét. Amikor a gépmozgással úgy hozunk létre képváltást, hogy a folyamatosságot nem törjük meg, hogy nem alkalmazunk vágást, a hősökkel való együttthaladás sokkal intenzívebbé és zavartalanabbá válik.

Végül a gépmozgás kivételes dramaturgiai funkciót kaphat, mint az eddig elemzett kifejezőeszközök mindegyike. Vagyis nemcsak leírja az eseményeket, hanem a mozgásélmény hozzáadásával váratlan kifejező erővel ruházza fel a bemutatott élet-részleteket, értelmez, belső érzelmeket fejez ki, hangulatot teremt.

*Technikai szempontból a gépmozgás háromféle lehet:*

- A kamera saját tengelye körüli, vízszintes síkban maradó mozgása a gépfordulás, illetve a *panorámázás*.
- A kamera függőleges síkban való mozgatása, emelkedése vagy süllyedése: a *daruzás*.
- A kamera *kocsizása*: a felvevőgép a földön mozog, a tárgyhoz viszonyítva előre, hátra vagy oldalt. A dolgoktól, személyektől való távolságát változtatja, de ha azok is mozognak, velük együtt is haladhat a távolságot tartva.

A gép mozgékonyága szinte természetessé teszi, hogy ezeket a beállításokat a legritkább esetben választhatjuk el egymástól, hogy az egyes gépmozgások folyamatosan mennek át egymásba, pl. daruzásból kocsizásba, majd gépfordulásba.

A *panoráma* a gépmozgás olyan fajtája, amelyben a gép helyet nem változtat, csak tengelye körül forog. Legegyszerűbb alkalmazása a pusztán leírás: megismertet a környezettel. A *Hírosima gyermekei* című japán filmben a tanítónő megérkezvén a bombasújtotta városba körülnéz a romokon. A gép az ő tekintetét követi.

A neorealizmus nem egy művében találkozunk ezzel a módszerrel, különösen a nyitás és zárás képsoraiban, melyek életformákat próbáltak leírni, tárgyilagosan, a maguk reális körülményeivel: volt idő a részletek felsorakoztatására, még a jelentéktelennek tűnő tárgyak, személyek aprólékos bemutatására is. Rendkívül eredeti,

sokatmondó panorámát alkalmazott Máriássy Félix a *Budapesti tavasz* dunaparti képsorában, amikor a vízbeölt zsidók elhagyott cipőin siklik végig lassú, kibírhatatlan részletezéssel a gép. A jelenet érzelmi tartalma olyan hőfokú, hogy minél hosszabbra nyújtja, annál elviselhetetlenebb, fájdalmasabb, megrendítőbb. De éppen a maga egyszólamúságában, kommentár nélkülségében lesz crescendáló hatású ...

A *daruzás* a felvevőgép függőleges mozgása, a kamera emelkedése vagy süllyedése. Leíró jelentősége ennek is főleg a film expozíciójában, illetve befejezésénél van. A *Róma 11 óra* kezdődik pl. a felvevőgép süllyedő, közelítő mozgásával, hogy a hirdetésre jelentkező nők csoportosulását bemutassa - majd a film végén a gép ugyanezt a teret mutatja, a szerencsétlenség színhelyét, és a kapuhoz lesüllyedve látni engedti az egyik fiatal lányt, aki a reményt fel nem adva vág neki újból a lehetőségnek.

Rendkívül gazdag tartalmat kapott az *Emberi sorsban* a gép hirtelen felemelkedése révén a búzatáblabeli jelenet. Egyszerre érzékelteti a hős lelkiállapotát: a menekülés pillanatnyi felszabadulását, elnyugvását - másfelől az egyre hatalmasabbá táruuló, békésen ringó búzatábla képe feszültséget kelt, vészt jósol, félteni kezdjük hő-sünket, éppen, mert átéljük teljes kiszolgáltatottságát.

A *Sorompók lezárulnak* című filmben éppen fordítva, a gép hirtelen süllyedése fejez ki drámai tartalmakat: az öreg nyugdíjas az öngyilkosság gondolatával játszik, és ahogy az ablakon kitekint, a gép hirtelen zuhanása hozza kiáltó közelbe az utcakövek felnagyított képét: riasztó konkretizálásaként a halál szörnyűségének.

A darura szerelt kamera a legritkább esetben marad meg az egyszerű emelkedés vagy süllyedés lehetőségei között, rendszerint más mozgásokkal kombinálják, süllyedés során a nézőszöveget is változtatják, és a kameramozgás átalakul kocsizássá.

A *kocsizás* a gépmozgás fajtái között a legváltozatosabb formákat ígérő, leginkább kihasználható. A mai modern filmművészetben meg éppen kivételes jelentőségre tett szert, mert lényege a hősök kitaró kísérése, gesztusaik mikrokozmoszától környezetük, mindennapi miliójuk „makro” világáig, mindenüvé.

Az oldalkocsizásnak rendszerint leíró jelentősége van. Alekszandrov *Vidám fickók* című filmjében hosszú-hosszú perceken át írja le a kamera egy tengerparti fürdő közönségének groteszk, fura alakjait, Wajda *Csatornája* viszont a nyitóképekben az ostromlott Varsó romjai között vezet partizán hőseit libasorban, a kijelölt gyülekező helyig. A gép kocsizással követi őket. A végtelenségig kijátszott egyszerű felvonulás ettől a szokatlan időtartalomtól feszültséggel telik meg, és lassan felülemelkedik a puszta leírás ismeretközlő erején.

A hátrakocsizásnak is többféle értelme lehet.

Összefüggéseket fed fel, mintegy következtetést von le a látottakból. Pl. a *Talpalatnyi földben* Jóska kétségbeesett szétnézése a szétdúlt veteményeskertben; a kezében tartott, eltaposott káposztafejekről a gép hátrakocsizik, befogva az egész családot, akik úgy állják körül az összerombolt kutat, mint egy ravatalt.

Az elszakadás élményét fejezi ki az *Országútonban* a hátrakocsizás, amikor Zampano motorjával elrobog, hogy magára hagyja a féleszű lányt a fal tövében, fázósan összehúzóda.

Végül a magány, az elhagyatottság vagy a halál fájdalmát ébreszti, mint pl. az *Egy nyáron át tárcolt* című film végén, melyben a fiatal lány halálán érzett kétségbeesést érzékelteti. Talán a leggazdagabb tartalmú Renoir *Mezei kirándulásának* záró képsora, az esőben ázó folyó és folyópart hosszú, bánatos, egyre nagyobb részt magába foglaló rajza, amely már szinte szorongató erővel fejezi ki egy soha vissza nem

térő boldogság elmúlását, a búcsú nosztalgiáját.

Máskor egyszerűen a monumentalitás felkeltésének eszköze, mint pl. az *Aranypolgár* fináléjában, amelyben a gép szüntelen hátrálása és emelkedése a kincsek, gazdagság felmérhetetlen mennyiségét akarja számba venni, kifejezni.

A kocsizás leggyakoribb, legtöbbször használt formája azonban az előrekocsizás. Talán azért, mert ez áll legközelebb a normális emberi percepcióhoz, a megfigyelés mechanizmusához, amellyel az érdeklődésre igényt tartó dolgot, eseményt az ember szemügyre veszi.

Impozáns, nagyerejű bevezetést nyújt az *Aranypolgár* a kamera szüntelen előremozgásával. Titokzatos világba avat be és minél közelebb jutunk egy-egy kapuhoz, vélt nyugvóponthoz, mindig kiderül, hogy ezen túl is van világ, amit át kell törnünk. Az egyszerű „földrajzi” bevezetés mellett így kap ez az előrekocsizás gondolati, hangulati értelmet is, felvetve már az első percben a film főkérdését: mennyire lehet behatolni az ember életébe, áttörhetők-e a falak, amelyeket maga köré állított?

Drámai hangsúlyt kap viszont ugyanebben a filmben az a hirtelen előremozogás, amely a kandallóba dobott kacatok között fedezi fel Kane gyermekkori szánkáján a rejtélyes szót: Rosebud - Rózsabimbó - mint a titok nyitját, mely e zárt élet ajtajához szolgálhat kulcsul.

Truffaut *400 csapásának* fináléja nagyszerű, gazdag asszociációkat ébresztő közelítése érdemes említésre: miután a kis szökevényt hosszú idő óta követtük a tengerpart felé futtában, egyszerre rákocsizik a gép a gyerek premier plánjára, pontosabban „a gyerek fényképére, jelezve, hogy „nyilvántartott” lett, és a kisfiú kicsit riadt-bájú kamasz arca - a váratlan nyers mozgástól - még szomorúbbá válik, fenyegettségét éljük át hirtelen.

Feszültségkeltő, hiányzó cselekménymozzanatokat jelző megoldás a gép közelítése a *Mater Johannában* a tönkre vágott baltára: előre sejteti a lehetséges gyilkosságot, amely be fog következni.

Olykor nem is a kamera előremozgása, hanem ún. speciális gumioptika - varrioglauca - alkalmazása teremti ezt a hatást, a fontos mozzanatok váratlan, gyors közelbe rántását. Háborús filmekben gyakori az a lehetőség is, hogy a távcső üvegén keresztül pillantva hozzák közelbe a távolabb gyanútlanul menetelő vagy bűvő ellenséget.

A gyors ráközelítés mindig külön hangsúlyt ad az illető tárgynak vagy személynek, aki ezáltal felnagyítva elének kerül. Ezért, mint már utaltunk is rá - az emberi arcról készített premiereknek nagyfokú drámai, érzelmi telítettséget ad: jelzi a sorsdöntő pillanat jelenlétét. E tekintetben felejthetetlen *Mater Johannának* a beállítása, melyben, a már megbomlott agyú páter arcára közelít hirtelen a gép. Különösen fokozza ezt a hatást a képkompozíció szokatlan, merész dinamikája: az arc ugyanis a kereten belül szüntelenül ide-oda jár, ahogy az eszelős ember gondolatai táncolnak. S végül az egész kép baljóságát még erősíti a világítás „antirealizmusa” - hol a fél arc hol annál is kisebb részlet kerül a fénybe, mely az idegtánc belső feszültségét, vibrálását a maga eszközeivel külön aláhúzza.

A hangsúly komikai erejét használta viszont ki szellemesen Makk Károly a *Liliomfi*-ben, melyben a hős játékos elhatározását fejezi ki visszatérő módon ezzel a módszerrel. Valahányszor Liliomfi új szerepjátásra, új álöltözetre készül: a gép a premierig közelít, hogy az arc pillanatnyi felvillanásával, a szemek tréfás hunyorításával jelezze a móka kezdetét.

Mondottuk, hogy a „tisztá”, világosan elkülönülő gépmozgások tulajdonképpen nagyon ritkák. A gép mozgásának lényege, hogy a mozgás folyamatos, tehát a legkülönfélébb lehetőségeket kombinálja, egyikből megy át a másikba. Erre a sokféleségre kifejező példa Olivier *Hamletje*, melyben a gép mozgásának sikerült megadni a világos kifejtés, értelmes előadás mellett a diszkrét hangsúlyok és érzékeny hangulatteremtés minden rokonszenves vonását. A színészkirály és a színészkirályné szereplésének jelenetsorában a gép először a némajáték előadását mutatja, majd körbepanorámáz a teremben, hogy szemügyre vegye a közönséget, olykor viszont megállapodik egy-egy részleten, és ha érdekeset „lát”, közelébe megy. Így jelennek meg a király fokozódó rémületét eláruló premier plánok Hamlet egyre diadalmasabb képével váltakozva, majd Horatio ébredő kíváncsiságát mutatja, hangsúlyozza a kamera. A feszültség érzékelhetővé válik, a részletekből az egész légkör összeáll.

Végül a gép rántása, rendezetlen, kapkodó mozgása is lehet drámai jelentőségű. A *Vasvirágban* a táncolók közé vegyült, hogy maga is résztvevője legyen a tánc szédületének, ritmusának, a *Mater Johannában* a pap tébolyának tükre a cikázó, ide-oda kapkodó kamera, ahogy az eléje táruló tájat láttatja.

## VII. A MONTÁZS

### 19. A fogalom kettőssége

A magyar filmszakirodalom az esetek többségében szétválasztja a *vágásnak* és *montázs*nak nevezett rokon fogalmakat, a vágást elsősorban művészi kategóriaként értelmezve.

A *vágás* az a művelet, amelynek során a különböző helyeken, időben és beállításokban felvett filmszalagokat a forgatókönyvben leírt cselekmény sorrendjében összeállítják. A film felvételi sorrendje ugyanis nem követi a cselekmény időbeli sorrendjét. Belső felvételeknél az azonos díszletben folyó jeleneteket az időrendre való tekintet nélkül veszik fel. Egy képen belül is általában először az egyik irányban fényképeznek, és azután kezdik el az új irányba való fényképezést.

A sok jelenetből felvett film összeállítását a vágó végzi a rendező segítségével. E munkában megkülönböztetünk durva és finom vágást. Az előbbi a képek, jelenetek helyes sorrendbe illesztését jelenti, az utóbbi pedig a művészi hatások aprólékos kidolgozását, amely megadja a film végleges ritmusát (*montázs!*). A finom vágás határozza meg a film végleges formáját.

Tehát a vágás szabja meg az egyes beállítások, képek és képsorok egymásutánját, hosszúságát, belső szerkezetét, ritmusát, az egyes képek hangsúlyos vagy hangsúlytalan voltát, - végső soron az alkotás felépítését, tempóját. Ezért lehet mondani, hogy a vágás: „képsorszerkesztés”, illetve a *film* „*építő szerkesztésének*” eszköze (Pudovkin).

A vágás milyensége azonban nemcsak technikai, hanem művészi konzekvenciákat is rejt. Ekkor ilyen értelemben szoktunk *montázs*ról beszélni.

A montázs a film speciális kifejező eszköze, amely drámai mozzanatokot expresszív, szimbolikus vagy metaforikus elemek segítségével fejez ki. Lényegéről,



hatásmechanizmusáról a következő fejezetek tájékoztatnak.

## 20. Vágás és filmritmus

A képek összefűzését, összeállítását német szó (Schnitt) fordítása nyomán a magyar szaknyelvben *vágás*nak nevezik. Ezen a fotografált anyag legjobb felvételeinek kivágását, majd összevágását, összeállítását kell érteni, mind az egyes jeleneteken, mind a film egészén belül.

A moziban ülő néző sokszor észre sem veszi a vágást. Annyira természetesnek tartja a képek illetve képsorok változását, hogy bekövetkezését szinte nem is érzékeli. Ez azonban csak a helyszínen vagy nagyobb jelenetsorok változásánál van így. Amikor egy jelenséget a film több oldalról mutat be, akkor a vágás már nagyobb érzelmi hatást vált ki, nemcsak villódzásával, hanem a gyorsan egymásra következő új meg új beállításokkal is. És természetesen feltűnik a vágás akkor, amikor meglepő módon jelentkezik, mint például a *Megfelelő ember* című magyar filmben, amikor az elinduló színész képe után rögtön egy ló lépegető lábait látjuk.

A vágás segítségével folyik tehát a filmalkotás végleges kialakítása, egységbe szerkesztése. Természetes, hogy ennek megfelelően feladata többértű. Bennünket azonban csak mint „beszéd” érdekel, amelyen a filmművész mond valamit. S ennek a szerepének is csak közvetlen vonatkozásai. Mégis, hatását a film ritmusára, érzelmi vonatkozásai miatt meg kell említeni.

Beszéltünk magának a képmezőnek, a kompozíciónak nyugalmasságáról és mozgalmasságáról. A távolabbi beállítások a kiegyensúlyozott vonalak miatt nyugalmasabbak, a közelebbiek a ferde, esetleg groteszk vonalak miatt mozgalmassabbak. Már ez a körülmény is belejátszik a film ritmusába. Az egyes képsorok, jelenetek azonban különböző hosszúak. Váltakozásuk gyorsabb vagy lassúbb. Nagymértékben ettől függ, hogy a cselekményt időbeli kibontakozásában milyen üteműnek érzi a néző.

Például egy futóverseny finisének képsora pereg előttünk. A célhoz közeledve a híradók már többnyire nem messziről és hosszan mutatják a pályát, hanem közelről és szinte csak pillanatokra villantva fel a futót, egy nézőt s a stopperórával várakozókat. Ezek a villanások, a hosszan kijátszott nyugalmas képek helyett, fokozzák a film ütemét, gyorsítják ritmusát a nézőkre gyakorolt hatásában.

Természetesen a hatáskeltésnek ezt a módját játékfilmek is felhasználják. A *Körhint*a című magyar film táncjelenetében például hasonló módon teremtik meg a ritmus fokozódását: először távolról, hosszú jelenetekben fényképezték a táncolókat, az őket körülálló nézőket és a zenekart. Majd egyre közelebről mutatták a ringó derekakat, táncoló lábakat, arcokat, a bőgő vonóját, a hegedű húrjain játszó ujjakat. Ugyanakkor rövidült a képek időtartama is. Ezeknek az önmagukban is mind dinamikusabbá váló képeknek a villódzásából alakult ki az a drámai feszültség, amelynek megteremtésére a jelenet hivatva volt.

A valóságot természetes formájában megmutató mozgókép formálásában a vágás a ritmus teremtésén túlmenően is részt vesz. S mint a film többi művészeti eszköze, a vágás gyakorlata is magából a tapasztalati valóságból származik.

## 21. A montázs lélektana

A mindennapi életben megtalálhatjuk a különböző kiválogatott képeket egymás

mellé rakva az ember gondolkozásukján éppen úgy, mint a közvetlen szemléletben. Ahogy kilépünk a lakásból a lépcsőházba, az utcára, a villamoson, a munkahelyen új és új képsorok bukkannak elénk. S mindezeket számtalan kis epizód szakítja meg - találkozások, kirakatok stb. Nem beszélve arról, amikor az ember látogatásai, kirándulásai vagy szórakozásai közben sajátos új dolgok iránt érdeklődik. Gondolkozásunkban és emlékezésünkben azután átértékelődnek és átrendeződnek a dolgok, s különleges összefüggésekbe kapcsolódnak. Egy hely gyakran állandóan valakire emlékeztet, akivel ott ismerkedtünk meg, vagy akihez kellemes élmény fűződik. Ha visszagondolunk egy tárgyra, emberre vagy eseményre, akkor is sajátos módon rakjuk össze az emlékezetünkben maradt képeket. A hegy, a tó, a jellegzetes fák képét, a házat, amelyben X. Y. lakott. Lehet, hogy ki is maradt sok olyan tényező, ami az eredeti tájban megvolt, mégis így kapjuk meg az ismerős, hozzánk közelálló képet. Egy emberre való emlékezéskor a legkritikább esetben veszünk sorra minden részletet. A hajára, szemére, szájára stb. gondolunk, attól függően, hogy melyik tűnik ki valamilyen jellegzetes vonással.

S itt már látni azt a törekvést, amely a vágást a filmben áthatja: a tényezők sajátos összekapcsolásával kialakítani egy olyan képsort, amely már a lényegét mutatja. Ennyiben a vágás kapcsolódik a felvevőgép megszakított, új és új helyzetből való fényképezésével létrejött képekhez. De nemcsak az az érdekes, hogy milyen képeket fűz össze a vágás, hanem az is, hogy mely képek kerülnek közvetlenül egymás mellé, és milyen viszony keletkezik a két egymásra következő kép között.

*Eisenstein* szovjet filmművész és teoretikus mutatott rá helyesen ennek a momentumnak a jelentőségére, s úgy fogalmazta meg ötletesen a vágás törvényét, hogy  $1+1=3$ . Azaz, ha egy kép mellé másodikat állítunk, akkor nemcsak kettőt kapunk - a két kép tartalmát -, hanem a kettő viszonyából egy harmadik tartalmat is. Eisenstein példájánál maradva, ha egy frissen hantolt sírt ábrázoló kép után egy feketeruhás síró nőt látok a következő képen, akkor nemcsak sírra (halálra) és síró nőre gondolok, hanem a kettő viszonyából született új fogalomra - az *özvegy* fogalmára is. Az özvegyiséget, mint belső mozzanatot egyik kép sem fejezte ki láthatóan. Ez a két kép viszonyából vált nyilvánvalóvá.

S hogy a két kép viszonyítása alapján egy harmadik fogalom kialakítása nem jelent nehézséget, az a mindennapi gyakorlatnak köszönhető, amely erre megtanította az embereket. A filmművészet azután felhasználja ezt a lényegfeltárásban nagyon is nagy szerepet játszó, s amellet élményszerűséget és érzelmi hatást keltő lehetőséget.

Például egy olasz falu lakosságát látjuk a *Huszárok* című francia filmben amint a francia katonák közeledésére számítva, éppen a következő mondatot tanulják franciául: „Éljenek a hős francia katonák.” Ezután a vágás két huszárt mutató képet hoz, lovaik elszöktek, ruhájuk rongyos, ők maguk éhesek, és gyáván minden zajra összerezzennek. Ez a kontraszt magáért beszél.

A *Micsoda éjszaka!* című magyar filmben a rock-and-rollt táncolók után egy reszkető koldus képét vágják be. Ezzel fejezik ki az alkotók a tánc lényegét és kritikáját.

Egy hajó elsüllyedését látjuk a *Piccadilly* című angol filmben. Feltűnik egy tengeralattjáró periszkópja. Majd a szállítóhajó belseje. Hatalmas dörrenés hallatszik, s utána látni egy lezúduló nagy hullámot. Semmiféle kép nem mutatja a találatot, a süllyedést stb., s mindenki nemcsak tudja, hogy mi történt, hanem a megfelelő érzelmi hatással fogja fel.

Gyakran színészeket mutató jelenetek közé, érzelmi hatású természeti képeket

iktatnak be. Viharzó tenger felcsapó hullámain, vagy sötéten gomolygó felhőket mint a lélek háborgásának szimbolikus kifejezőjét. Eisenstein filmjébe még olyan képeket is bevágott, amelyeknek a cselekményhez közvetlenül nem volt közük. Pl. forgó, csillogó kerékpárkerekeket, a lendület kifejezésére, balalajkákat pengetés közben, a mensevik parlamenti szónokok édeskés, megtévesztő beszédeinek leleplezésére stb.

## 22. A montázs: képszerszerkesztés

Az igazi művészet az egyes képek összekapcsolásának módja. Arra, hogy az egyes képek összekapcsolásának külön mesterségbeli lehetőségei vannak, aránylag meglepően későn jöttek rá. A húszas évekig a filmek nagy többsége az író által elképzelt mese természetes logikája szerint gördítette a cselekményt, többnyire merev kistotál képekben, amelyeket egy-egy premier plán szakított meg. Az amerikai *Edwin Porter*, majd nyomán *Griffith* vették először észre, hogy nem szükséges ezt a sorrendet a szó epikai értelmében megtartani. Sőt! Éppen az az érdekes, az a filmszerű, hogyan változtatjuk meg ezt a megszakítatlan, folyamatos pergést, miként szakítjuk részekre a mondanivalónak megfelelően. Ily módon az időt a szó legszorosabb értelmében lenyűgözhetjük, és szolgálatunkba állíthatjuk, akár „meg is állíthatjuk.” A legelső példa az ilyen tudatos képszerszerkesztése Porter: *Egy amerikai tűzoltó élete* című filmje (1902). A primitív mese arról szól, hogy egy ház kigyullad, riadóztatják a tűzoltókat; egy tűzoltó megment egy kisgyereket. Ezt Porter úgy ábrázolta, hogy: látjuk, amint ég a ház, látjuk, amint abban szenved egy gyermek; jönnek a tűzoltók; ég a ház; még jobban szenved a gyerek; jönnek a tűzoltók; a tűz már a gyereket nyaldossa; létrán felkúszik a tűzoltó, a gyerek majdnem meghal; megint látjuk a tűzoltót; megint a gyereket; végül megmentik. Mi történt? Az, hogy a rendező az egyes képelemek vágásával, fölcserélésével, egymás mellé helyezésének módjával felcsigázta és fokozta izgalmunkat, megszakította az időbeli folyamatosságot. Ez a módszer később általánossá vált, és ma már minden hatodrangú cowboy-filmben is láthatjuk a képszerszerkesztésnek ezt az alaptételét: menekül valaki; üldözik; vágat a ló; vágat az üldöző lova is és így tovább. Griffith filmjeinek egész sorában alkalmazta a vágásnak és a montázsnek kitűnő példáit. *Dziga Vertov* és *Kulecsov* felhasználták Griffith tapasztalatait; s ezek nyomán *Pudovkin* és *Eisenstein* tudatosan megeremtették a montázs (a képalkotás) elméletét. Eisenstein pontosan kidolgozta a film felépítésének lehetőségeit. Valósággal matematikai alapon számította ki egy-egy fontos képsorának ritmusát. Az egyes képek összekapcsolásából született egység tehát: a képsor. A film: képsorokból áll. A jó képszerszerkesztés a legnagyobb művészet. Amikor a néző a moziban ülve egy-egy „jelenetet”, vagyis képsort élvez, illetőleg bosszankodik valamely „jelenet” unalmas voltán, nem is sejtí, hogy a képsor megalkotásának hallatlanul tudatos módja ragadta meg, illetve annak gyarló volta bosszantja. Eisenstein rendkívül erőteljesen hangsúlyozta azt az addig is ismert, de elméletileg eléggé fel nem dolgozott alaptételt, hogy a film: a mozgás ábrázolásának művészete. A mozgás időbeli jelenség. Igen ám! Csakhogy ami a filmben idő, az egyszersmind tér is; vagyis: bizonyos időegységnyi film-rész megfelel bizonyos méretegységnek is. X perc mozgása ugyanannyi, mint X méter mozgás. Tehát a tér és idő fogalma egybeesik! A film tehát, mondtuk, a mozgás ábrázolásának művészete. Miért állapítjuk ezt csak most meg? Azért, mert a mozgás kérdése nem a képekkel kapcsolatban, hanem a képek össze-

kapcsolásakor, tehát a képsor említésekor jelentkezik először. Hányféle lehet ez a mozgás esztétikai szempontból? Ez a mozgás kétféle: a képek összekapcsolásakor létrejött, szemmel néha nem is érzékelhető, belső, rejtett mozgás, népszerűen szólva a film ritmusa; és a szemmel is látható mozgás, ami cselekvésben nyilvánul meg.

A másodiknak említett mozgásfajta az úgynevezett direkt mozgás. A mai filmművészetben a direkt mozgás általában az élet természetességét mutatja, közvetlen, spontán.

Sokkal nagyobb figyelmet fordít a filmesztétika a másikkal, rejtettebb mozgásra, arra, ami a képsorok összekapcsolásának módjában nyilvánul meg. Különösen akkor volt ennek nagy jelentősége, amikor még a kamera nem mozgott, és így viszonylag merev síkokat, a már felsorolt plánokat kellett összehangolni. Ezt dolgozta ki Eisensteinék montázselmélete.

### **23. Mi befolyásolja a beállítás hosszúságát?**

A jelenet és a vágás tempója két egymástól független dolog. Rendkívül finom hatásokat érhet el a film a jelenetek tempójának és a képvezető vágás tempójának különböző kombinációival. Példa lehet egy futóverseny felvétele. Hosszú képek mutatják az egész mezőnyt. A versenyző lovak vagy autók legsebesebb iramban száguldanak. De a kép nyugodt. A jelenet tempója, maximális. A vágásé minimális.

Ám a finis utolsó másodperceit, valamirevaló rendező fokozott és gyorsított vágással fogja eleveníteni. Közben a versenyzők futásának tempója objektívan nem változott. De a képben mintha megállt volna ez az utolsó perc, hogy vizuálisan részletezhessen minden mozzanatát. Így fokozza a feszültséget. Ezerméternyi futást megmutatott a film egy képben, mely nem volt hosszú és lepergett öt másodperc alatt. De az utolsó száz méter viadalát, az egymagasságban haladó versenyzők küzdelmét húsz sebesen változó közelképben mutatja meg. Ahogy fej fej mellett lihegve nyernek, majd vesztenek félméternyi távolságot, míg - no most! - eléri a célt. Ez a húsz kép negyven másodpercig is tarthat. Reális időben tovább, mint az ezer méter lefutásának képe. De képidőben ez hat rövidebbnek. Időillúziónk, időperspektívánk az, hogy csak egy pillanatot láttunk felnagyítva, mint valami időmikroszkóp alatt. A jelenetet mintha meglassította volna a rendező. Hiszen az utolsó ötven méter viadalát látjuk még mindig és még mindig. De a közelképek vágásának sebessége fokozódik.

Ezek szerint háromféle idő jelenik meg a filmen:

1. A verseny objektív lefolyásának reális időtartama;
2. A filmben ábrázolt jelenet képidéje, időillúziója;
3. A vágásban összeállított részletképek, vagyis a filmszalag lepergésének reális ideje.

A vágás művészete elsősorban az egyes képek (beállítások) hosszúságának megszabásából áll. Ha egy milliméterrel hosszabb vagy rövidebb a kép, az már döntő módon megváltoztatja hatását, éppen úgy, mint ahogy a dallamot teljesen megváltoztatja, hacsak egy hangot csupán egy félhanggal változtatunk is meg.

A beállítás „hosszúságát” persze csak a filmszalagon mérjük. A vásznon csak lepergése idejét mérhetjük. Annak hosszúsága vagy rövidege pedig nem csupán vizuális ritmus kérdése. Mert a képen látható jelenet értelmét és tartalmát is befolyásolja annak tartalma. Méterrel mérve rövidíthetünk egy képen úgy, hogy belső hangulatát vontatottabbá tettük. Mert a kép belső tempója független attól, hogy hány méter a hossza, hány másodperc a tartalma. A belső mozgalmasságot gyakran éppen azok a

részletképek adják, melyeknek kivágásával ugyan megrövidül a jelenet „métrage”-a, de hosszadalmasabbá válik. Ha egy hangyabolyt mutatok messziről két méter kép hosszúságában, az is unalmas lesz. De ha közelképen mutatom a hangyaboly belső életének részleteit, az tizenöt méteren keresztül sem lesz unalmas.

A filmben minden esemény hasonlít kissé az ilyen hangyabolyhoz. A részletek közelképei és azok vágásának ritmusa teszik érdekessé és izgalmassá. Egy jó regény rövid tartalma is mindig unalmasabb az eredeti regénynél. Egy hosszú párbaj két vívó között izgalmasabb, mint egy váratlan törzsúrás.

A film eseményábrázolásának csak a legapróbb mozzanatok, az atomok látható mozgása adhat eleven tempót. Mondatok elmesélhetik az egészet úgy, hogy utalhatnak egyúttal ezer részletére. De a kép vagy az egészzet mutatja, részleteit elkenve, vagy közelképeket mutat, melyekben az egész nem látszik, hanem csak a vágás során adódik össze.

Asta Nielsennek az egyik régi némafilmjében (Vanina) van egy emlékezetes jelenet. Asta kiszabadította halálraítélt kedvesét a börtön cellájából. De még futnak a menekülők a börtön zezzugos folyosóin. És azok a folyosók végeleáthatatlanok. De egyhangú hosszúságuk nem unalmas, sőt éppen az a legizgatóbb, mert az adja fenyegető fiziognómiájukat. Hiszen tudjuk, hogy már csak másodpercek állnak rendelkezésükre. És minden ajtó, melyet végső reménységgel felnyitnak, nem a szabadba vezet, hanem új, hosszú, komor folyosót tár eléjük. Érezzük, hogy fogy az idő, mintha elcsurgó életük fogyna. És minden új folyosó komor és kérlelhetetlen sorsot mutat. Már tudjuk, hogy elvesztek. De még szabadon futnak. Hátha? Mögöttük a halál. Mennél tovább tart ez, annál jobban feszíti az idegeket.

## **24. A narratív és expresszív montázs**

A montázs különböző formait a filmesztétikai irodalomban sokféleképpen próbálták csoportosítani. Számunkra kiindulásként azonban e két alaptípus meghatározása a döntő, mert itt a célnak, a montázs funkcióinak lényegbevágó különbségeiről van szó. Nevezzük az első típust elbeszélő, *narratív* montáznak, amely a legegyszerűbb módon állítja logikai és kronológiai sorba a filmszalagra rögzített képrészleteket, azzal a céllal, hogy egy történetet meséljen el. Itt az egyes részletek közötti összefüggést elemi, logikai, pszichológiai elvek diktálják. Az *expresszív* montázs ezzel szemben a plánok különleges egymás mellé helyezését jelenti, hogy a két képrészlet sokkot váltson ki a nézőben. Így a montázs maga is meghatározott érzelmet és gondolatot fejez ki, ahol a figyelemkeltés eszközei szándékosan harsányak, meghökkentők és a néző asszociációs képességét messzemenően mozgósítják. Az expresszív montázs leghíresebb fajtája Eisenstein attrakciós montázsa.

## **25. A modern filmnyelv, a belső vágás**

A negyvenes évek táján legalább olyan jelentőségű átalakulással állunk szemben a filmművészetben, mint a húszas évek végén, a némafilm megszólalásakor. És a második világháború befejezése óta eltelt több mint 15 esztendőben ez az átalakulás egyre rohamosabb lett, míg létrejött a filmnyelv mai, modernnek mondott formája, mely

elég határozottan különbözik az ún. klasszikus esztétika által leírt nyelvezettől.

Miben jelentkezik ez az újdonság? *André Bazin* tett kísérletet először arra, hogy ezeket az új vonásokat összegezze: „filmet készíteni ma annyit jelent - írja, hogy világos nyelven és teljesen áttetsző módon adjunk elő egy történetet. Kevés gépmozgás, mely elárulná a kamera jelenlétét, kevés premier plán, amely nem felel meg szemünk normális percepciójának. A képkomponálás a cselekményt inkább ún. középlánokban fogalmazza meg, mert ezek realistábbaknak hatnak ... A kifejezés lehetősége teljesen szabad: a művészi szándék szolgálatában áll. Nem a kamera vagy a filmszalag valamiféle új tulajdonságának hatékonysága határozza meg kívülről a mű formáját, hanem a tárgy belső követelményei, úgy ahogy azt az alkotó érzi, és ami ilyen vagy olyan különleges technikát követel meg ... A film kezdetei óta először most dolgozhatnak a filmrendezők a technikát illetően normális feltételek között ... A modern rendező stílusa a tökéletesen magáévá tett kifejezőeszközökből teremődik, amelyek olyan engedelmes szerszámmá váltak, mint a töltőtoll ...”

Bazin alapvető jelentőségű fejtegetéséből az derül ki, hogy eljött az ideje a „felnőtt” filmművészetnek, amelyben már nem a filmnyelv minduntalan hangsúlyozott automómiája, más művészetektől elválasztó specifikumai játszanak szerepet, hanem a művészet egyetemes szempontjai, amelyben a kifejezés kérdései szükségképpen alárendelt szerepet játszanak. A „caméra stylo” elmélete - mely *Alexandre Astuc*tól származik - is ehhez hasonló felismerésre jut. „A film fokozatosan eljut ahhoz, hogy egyszerűen kifejező formává váljék - írja, mint ahogy minden művészet az ... Lassanként nyelvvé lesz, nyelvvé, vagyis olyan formává, amelyben és amely által a művész éppúgy kifejezheti legelvontabb gondolatait, mint személyes megszállottságát ahogy a mai esszé és regény. Ezért nevezem ezt az új korszakot a kamera töltőtoll korának. Ennek a szóképek határozott tartalma van. Azt jelenti, hogy a film fokozatosan megszabadul a vizualitás, a képért való kép, a közvetlen anekdota és konkrétság zsarnoki uralmától, hogy olyan hajlékony és érzékeny írásmóddá váljék, mint az írott nyelv.”

Azt mondtuk, hogy ehhez az átalakuláshoz bizonyos új technikai felfedezésekre volt szükség. Mindenekelőtt a hang játszott itt fontos szerepet. A hang ahogy azt az előző fejezetben részletesen elemeztük - megszabadította a képet a felesleges, magyarázó betétektől, vagyis azoktól a kizárólag leíró és indokló mozzanatoktól, amelyekre jobb híján a film vizuális nyelvének szüksége volt. A technikai fejlődés kihatott magára a felvevőgép kezelhetőségére is, könnyebbé, mozgékonyabbá vált a kamera, s ezzel a hős és az események követése is könnyedebbé és szabadabbá. Részint a kamera mozgékonyasága, részint a nagyobb fényérzékenységű filmszalag jóvoltából, a képmélység kihasználhatósága is megnövekedett. A háttérben játszódó események egyidejű érzékeltetése újabb drámai tartalmat nyújtott a filmkompozíció számára. Végül a szélesvászon alkalmazása is közrejátszott a modernebb szerkesztés kialakításában.

Ezeknek az új technikai lehetőségeknek a felhasználásával a filmnyelv szükségképpen gazdagabbá lett, vagyis; finomabb, árnyaltabb, kevésbé feltűnő megoldások révén tudja az intenzív hatást, a hőssel való azonosulást szolgálni.

Míg azelőtt minden a montázs volt, a kifejezés minden terhét az viselte, mindent a változó beállítású plánokkal és azok tartalmával kellett ábrázolni, most ez a koncentráció feloldódik, és a tartalom mintegy megosztódik a különböző kifejezési szférák között. Látvány, hang, gépmozgás, képmélység legalább annyira beszédesek, mint azelőtt a montázs volt. Megszűnik a tér és idő különös felparcellázása (ami a

montázs alapja volt), a gép sokkal nagyobb egységekben, az események reális kiterjedéséhez sokkal közel állóbban fejezi ki a közlendőket. Ezzel a módszerrel teljesen átalakul a plánozás klasszikus értelme. Nem egymástól élesen elvágott és összeállított apró képrészletek folyamatosságából alakul ki a jelenet értelme, hanem ezt a vágást és összeállítást mintegy virtuálisan maga a kamera végzi el. A kamera kocsizik közel vagy távol - az elbeszélés belső szükségletei szerint - a tárgyhoz, vagy kíséri türelemmel a hőst a maga útján, anélkül, hogy akár térbeli, akár időbeli megszakításokkal élne. Kettős következménye is van ennek. Fokozott valóságérzet, valóban tanúja vagyok annak, hogy semmi „csalás” nem történhet, a kamera mindig nyomon van és nem engedi, hogy a hősnak titkai legyenek előtte. A rendező nem önkényesen állítja előtérbe a drámai mozzanatokot, hanem azok teljes életszerűséggel bomlanak ki a valóságos anyagból. A másik a folyamatosság jóleső élménye. Mintha magának az életnek közvetlen áradása jutna itt szóhoz, dinamikája nem egy külső, konstruált ritmus többé, hanem az életfolyamat természetes mozgása. Ezáltal is fokozódik az azonosulás érzése. Együtt megyünk a kamerával, vagyis a hőssel, vele együtt jutunk el érdekes és érdektelen vidékekre, találkozunk össze meghökkentő és ostoba, jelentéktelen részletekkel.

Nézzünk egy példát. Henri Colpi *Ilyen hosszú távollét* című filmjében a hősnő a biztrója körül ólálkodó csavargóban eltűnt férjét véli, gyanítja felismerni. Amikor a férfi elmegy az ajtó előtt, az asszonyt az izgatott érdeklődés utána csábítja. A kamera követni kezdi az asszonyt. A városszéli utcákból a folyópartra érünk, a köves rakpartról egy félreesőbb kis fabódéhoz, mely a férfi otthona, majd be a házba, a szegényesen berendezett kalyibába, ahol a férfi alszik ... Az út percekig tart, a rendező teljes időtartamban és realitásban rögzítette ezt a cselekvéssort, nem alkalmaz szüneteket, vágásokat, legfeljebb a gép könnyebb közeledésével és távolodásával teremti meg a folyamat belső ritmusát. Így is látjuk olykor az asszony szorongó arcát, vagy máskor járásának nyugtalan ritmusát, arra is van mód, hogy az egész asszonyi alak hirtelen összezsugorodó arányait láttassa velünk az elhagyatott, kihalt tájban. De a modern film „nyelvtana” szerint Colpi ezt nem tucatnyi képrészlet, beállítás apró egységéből építi fel, hanem egyetlen nagyívű, mégis mozgalmas kompozícióban.

Nem arról van szó tehát, hogy a montázsépítés régi elvei teljesen elavultak, csak arról, hogy módosulnak az új lehetőségek közepette. A kamera tárgytól való távolságának így is megvan a maga drámai értelme, csak nem olyan hangsúlyozott, olyan feltűnően kirívó. Mintha átfolyának, átalakulnának egymásba a különböző nagyságú plánok. És az is igaz, hogy a szélsőségesen nagy vagy távoli beállítások ritkábbak, sőt majdnem hiányoznak. Nem a végletes kontraszthatásokból szerkeszti meg Colpi ezt a képsort, mint a klasszikus némafilm idején, hanem inkább az ún. középplánokban, amelyeket olykor egy-egy pillanat erejéig kicsit távolabb vagy közelebb vesz fel.

A képsor szerkesztésének ezt a módszerét nevezte el *Geraszimov belső vágásnak*, a módszer azon elvét kidomborítva, hogy itt tulajdonképpen egy virtuális, nem valóságos, ám mégis ható vágásról, nézőpont változtatásról van szó. A belső vágás alkalmazása kihat a film ritmusára is, mert a klasszikus, ún. éles vágással szemben egy sokkal folyamatosabb ritmikát teremt, a sok kis részlet lüktető egymásutánja átadja helyét a nagyobb ívű szerkezetnek. Megváltozik így a plán és képsor egymáshoz való viszonya is, hiszen éppen a plánok egymásba való átmenete és feloldódása kapcsán a képsor azonos a képrészlettel, az egyetlen plán maga lesz a képsor.

A modern filmnyelvet, mint a fejlődés dialektikus előrehaladásának egyik ál-

lomását kell tekintenünk. Úgy "tagadja" meg a klasszikus filmnyelv törvényeit, hogy közben vívmányait is megőrzi és felhasználja. Így a montázsról sem mond le, hanem azt a kép plasztikájába olvasztja be. De ugyanakkor nem mond le többé a kép térbeli és időbeli egységéből kibontakozó sajátos hatásokról sem.

## VIII. A FILMHANG

### 26. Beszéd, zaj, zene

Igen fontos filmesztétikai alapfogalom a hang is. A hangnak háromféle dramaturgiai funkciója lehet:

1. beszélt szöveg, dialógus;
2. élet-zörejek, egyéb zajok;
3. zene.

A legfontosabb mindhárommal kapcsolatban, hogy a hang nem mindig, sőt ritkábban követi a maga természetes folyamatosságában a cselekményt. Balázs Béla már 1931-ben, a hangosfilmről írott filmesztétikájában (*A film szelleme*) világosan rámutatott erre: „Az akusztikai kiegészítés legkövetkezetesebb formája a szinkron hangvágás. A hang csak behallatszik a képbe. Nem látjuk a forrását. Nem láthatjuk a beszélőt. Csak a hallgatót látjuk, és vele együtt hallgatjuk a másik beszédét.” Ennek a módszernek számtalan kitűnő példáját láthatjuk nap mint nap. Egyik klasszikus megoldás Fábri *Körhintájának* az a képsora, mikor a körhinta árnyékában, a zöldvendéglői asztalnál beszélgető apa csendes, tervezgető hangját halljuk, szinte szuggerálja a lányát; de mi egy kis bogarat figyelünk és látunk - a lány szemével. De ebből is következik, hogy a dialógusnak filmen egészen más szerepe van, mint színpadon. A jó filmdialógus - mondhatnánk példaképpen némi túlzással - kép nélkül nem érhető. Csak a képpel együtt van értéke. Példa erre a *Ballada a katonáról* több képsora. Például: a katona szappant és üzenetet visz egyik bajtársa feleségének. Észreveszi, hogy az mással él. Megveti. Érezteti is az asszonnyal a megvetését. Gyengébb filmben direkt dialógust hallanánk: a katona elmondaná, hogy helytelen, amit az asszony tett, s hogy ő azért megveti. Ebben a filmben azonban ilyenforma dialógust hallunk: „Szappant is hoztam. Nem iszik egy csésze teát? - Nem! Sietek.” - De e mögött a nagyon fontos párbeszéd mögött, a képekkel együtt, minden ott rejtőzik. Mik ezek a képek? A lépcsőházból visszazaladó katona; a szappanbuborékokat eregető kisfiú és az azokat elkapó leány; a dívány melletti székre tett pipa és ezer más apróság.

Azt is tudnunk kell, hogy a párbeszédnek nem mindig bírnak a dialógus értékével és szerepével. Olasz filmekben például, amelyekben általában sokat beszélnek, a beszélt szöveg igen ritkán közöl valamit velünk; annak csak életrajz szerepe van, tehát esztétikailag a zörejek közé számítható. S a rendező ezt tudatosan így is tervezte meg.

A harmadik tényező, a zene, a film hangulati aláfestésére hivatott. Ha jól megfigyeljük, egyre inkább kiszorul a filmből. Sok olyan film van, amelynek egyáltalán nincs kísérőzeneje. Még több olyan, amelyben csak egyszer-kétszer szólal meg, s akkor is valami reális okkal. (Zenegép, rádió stb.) A pusztán hangulatfestő, minden indok nélkül felcsapó kísérőzene :elavult jelenség. Ma már világos, hogy az ilyenfajta zene a filmnek nem szükségképpen velejárója, hanem a némafilm öröksége volt, amikor



zenekarok, kisebb mozikban pedig zongorák leplezték a film nézéskor érezhető félelmetes némaságot. Elmondhatjuk, hogy a hangosfilm legnagyobb értéke az, hogy végre művészi rangra emelheti a némaságot. Némaság csak ott megrendítő, ahol elvi lehetőség van a hangra. Például: a *Ballada a katonáról* című filmben Cshraj nagyon komolyan él a - mint említettük - ma már ritka módszerrel, és filmjének néhány fontos képsorát kellemes, dallamos zene kíséri. Azonban éppen akkor, mikor a legfontosabb képsorhoz érünk, nemcsak a zene, hanem minden más zaj tökéletesen elhallgat. Még olyan zaj is, amilyenek a jelenléte reális és természetes. Valószínűtlen, meghatott némaság veszi körül anyát és fiát a találkozásokor; érezzük, hogy egy pillanatra megszűnt létezni számukra a környező világ.

Vannak természetesen zenés filmek is. Itt nem a szórakoztató filmipar árucikkeire kell gondolnunk, hanem tudatosan alkotott zenei filmekre. Ezeknek van és lehet létjogosultságuk. De ilyen film csak akkor tarthat számot a műalkotás rangjára ha nem filmmé konzervált operáról hanem a film imént felsorolt sajátos eszközeivel készült alkotásról van szó, amelyben a hang mindenképpen nélkülözhetetlen elemi szükséglet.

## 27. A szimbolikussá vált, izolált hang

Nagyon megkapó Vergano hangjelenete *Il sole sorge ancora*<sup>1</sup> című filmjében. A halálra ítélt forradalmár papot a vesztőhelyre kísérik a németek. Tömeg gyülekezik útja mentén. Egyre nagyobb, sűrűbb tömeg veszi körül, egyre szorosabb gyűrűben. A pap előbb halkán, majd hangosabban imádkozva halad közöttük. A kamera kíséri, kocsizva. A pap mindig a képben marad, a tömegből nem látszik egyszerre több kéthárom fejnél, melyek mellett éppen elhalad a pap és vele a kamera. A pap a litániát mondja. Kéthárom ember suttogja a refrént: „Ora pro nobis.” De amint a pap tovább és tovább halad, egyre hangosabb lesz a refrén. Nem látunk többet kéthárom embernél, de egyre többet hallunk, félelmetes crescendóban. A kép mindig közelkép marad, mely tömeget nem mutathat, de már harmincan, már százan, kétszázan mondják: „Ora pro nobis.” Harsogó ár dagadását halljuk. Egy akusztikai népfelkelést, melynek fenyegető ereje és indulata félelmetes hangszimbólummá nő. Éppen ezért, mert a tömeget nem látjuk. Mert ha látnók, akkor annak a hangzivatarnak meglenne a magyarázata, hiszen ennyi ember hangja halkabban nem is szólhat. De akkor elvesztené különös jelentőségét. Mert soha akkora tömeget nem mutathat a film, mint amekkorát a szimbolikussá vált, izolált hang éreztet, melyet már reális tér nem rögzít. Ez a nép hangja. És mégis a mártírpap közelében hallom, a mártír néma arcjátékára felelő párbeszédben.

## 28. A kép és a hang aszinkronja

Közelképben, melyben a környezet nem látható, a beszivárgó hang néha titokzatosan hat, egyszerűen azért mert nem látjuk minek, kinek a hangja. A kíváncsiság és várakozás feszültségét kelti. Vagy úgy, hogy a közönség nem tudja, miféle hangot hall, de az, aki a filmben hallja, az arrafelé fordítja arcát és már látja a hang forrását, hamarabb, mint a közönség. Feszültségek és meglepetések gazdag hatáslehetőségeit

---

<sup>1</sup> És mégis felkel a nap (1945)

nyújtja a kép és a hang ilyen kezelése.

Az *aszinkron hang*, vagyis mikor nem annak a hangját halljuk, amit a képben látunk, megnőhet jelentőségében. Ha a hang vagy szó nincs odaragasztva forrásának képéhez, túlnőhet annak méretein. Nem ennek vagy annak a véletlen dolognak szava már, hanem általánosabb érvényű szózatként hallatszik. Említettem annak a szép olasz filmnek Ora pro nobis-át, amely olyan fergeteges népharag kifejezésévé nő a közeli képekben, hogy a legnagyobb fotografálható néptömeg képe is csak kicsinyítené a hatást. A hang pátosát vagy szimbolikus hatását aszinkron alkalmazással éreztetetheti legbiztosabban a rendező.

A hang aszinkron használata a hangosfilm legkifejezőbb eszköze. Szinkronfelvételekben a hang voltaképpen csak naturalisztikus kiegészítése a képnek. Arra jó, hogy a film még hasonlóbb legyen a valósághoz. De az aszinkron felvételben a hang függetlenül a képtől, párhuzamos jelentést, kísérő értelmezést adhat a filmjelenetnek.

Az egyik háborús orosz filmben egy fiatal katonát látunk, aki első rohama alkalmával nem bírt az idegeivel és bajtársait cserbenhagyva, meglapul egy gránát-tölcsérben. Közelkép mutatja arcán, hogy csukott szája nem beszél. Mégis halljuk szavát. Belső monológját halljuk és feszülten megindultan hallgatjuk, mit beszél magában.

Ha valóban beszélve, monológ formájában mondotta volna el ugyanazokat a szavakat, túrhetetlen lett volna a jelenet. Mert a „nem természetes” monológ mai színpadon is nehezen tűrhető. Még kevésbé viselhető el a természetességhez kötött filmben. De hát, hogy ember hangja szóljon, mikor nem beszél - az még kevésbé természetes ... De éppen ezért lehetséges! Mert már a természet lehetőségein kívül van és mérhető annak hitelesítő mértékeivel, még kevésbé természetes, hogy egy ember koci sebességével járasson a földön? Amíg közel van a valósághoz, addig a valóság túlzásának hat. De ha egész távol van tőle, akkor mese vagy szimbólum. Ha az ember szárnyal repül, akkor versenyre kelhet a repülőgéppel is. Nem mérjük többé természetes mértékével.

Az *aszinkron hangnak nem kell természetesnek lennie*. Hatása szimbolikus és szellemi térben, értelménél fogva kapcsolódik a dolgokhoz. A hangosfilm ezt a leggazdagabb és legmélyebb művészi kifejezést még alig használta ki. Pedig ebben az irányban van jövőjének, fejlődésének útja. A hang és a kép ilyen szabad kontra-punktikus használata fogja a hangosfilmet megszabadítani a primitív naturalizmus béklyóitól és ez fogja lehetővé tenni, hogy a némafilm egyszer már elérte, de közben elvesztett kifinomodottságát újra érvényesíthessük filmjeinkben.

Az aszinkron hangosfilmben két szinten mozoghat a cselekvés: hangban és képben, párhuzamosan. Teszem: látom azt, ami külsőleg történik. Közben hallom azt, amit az emberek magukban gondolnak és éreznek. Vagy akár fordítva: a mesélő mondja, mi történik. Azt látnom is fölösleges. Amit látok, az a belső képzetek sora. Képasszociációk irracionális folyamata. Így fog majd kialakulni új műfajként a filmballada, a filmlíra is. A verset halljuk és kísérenni fogja képek áradása mint zenekíséret. Mozgó illusztrációk, melyek a megrendült lélek belső képeit idézik.

Ha egy hallgató ember fejét egyedül látjuk a képben és halljuk a másik embert hozzá szólni, akkor a kép aszinkron, holott a jelenet naturalisztikusan szinkron lehet. A hangok ugyanabban a szobában hallatszanak, csak nem ugyanabban a képben. Az ilyen kettéosztásnak is lehetnek kontrapunktikus hatásai. Szemem figyelme egy néma arcra koncentrálva egészen más dolgokat lát, mint amiket közben a filmkockán kívüli térből

hallok. Ez is adhat olyan kontrapunktikus hatásokat, amelyenek színpadon lehetetlenek voltak, de lehetetlenek a némafilmben is.

## 29. Realisztikus és funkcionális zene

A hangosfilm forradalmi változást hozott a filmzenében. Mindenekelőtt azzal, hogy a zene megszűnt az egyetlen hangzó elem lenni, mert a zörej és az emberi szó is szerephez jutott. Azokban az esetekben, melyekben a zene ezeket a szférákat akarta helyettesíteni, most már rendelkezésre állt a valóságos, életszerű anyag is, a zene visszavonulhatott saját területére. Talán paradoxul hangzik, mégis ebből következik, hogy a zene a maga alárendelt pozíciójában így tudott, ezzel a „hatáskör csökkenéssel” művészi rangra emelkedni. A maga szűkebb világában így koncentrálhatott a saját lehetőségei teljesebb kiaknázására.

A hangosfilm zenéje a tekintetben is különbözik a némaétől, hogy most végre lehetővé vált a film egészében való elhelyezésére, a zene a film kompozíciójának szerves része lett. Nincs többé szükség a zene illusztráló szerepére, inkább arra tör, hogy előrevigye a cselekményt, hogy asszociációkat keltsen, kiteljesítse a film lírai és érzelmi szövetét.

A zene sokféle módon kerülhet felhasználásra a filmben. Legegyszerűbb formája, ha mint a filmben bemutatott élet szerves része jelenik meg: a hős énekel (*Párizsi háztetők alatt*), vagy olyan helyszínekre jutunk, ahol zene szól: étterembe, bárba, lakásba, ahol rádió szól stb. (*Biciklitolvajok*). A zene e kibontakoztatása a reális életből is ad azonban valami többletet. Éppen a *Biciklitolvajok* említett példája igazolja azt, hogy bár ott a zene (legalábbis nagyobb tömbben, összefüggőbben) mint az életben reálisan szereplő mozzanat hangzik fel - egy étterem kis zenekara adja elő a mélabús melódiát - a zenei anyag megválasztása olyan, hogy hangulata tovább sugárzik, fájdalmasságában a hősök érzelmeit, csalódottságát éljük át. De gondoljunk olyan példákra, melyekben ez a megfelelés még teljesebb, mint pl. a *Fekete Orfeuszban*. Itt a zene tulajdonképpen felöleli a teljes cselekményt, és noha a film egész zenei anyaga teljesen reális, benne sűrűsödik az alkotó egész mondanivalója, vallomása.

Ez a realista fogódzó nagyon fontos a film számára. Mert ha meggondoljuk, indokolt az a sokak által hangoztatott nézet, hogy a zene és a film, lényegileg el-lentmondó természetűek. A film egész nyelvének valósághoz tapadó, életszerű hitelenségétől távol áll a zene absztraktabb világa. Míg a film vizuális síkja elsősorban a hétköznapi valóságot adja, s csak alig tetten érhető rajta a művész formáló munkája, a zene megjelenése nyilvánvalóan „idegen”, külső hozzájárulás, mely az alkotó értelmezését nyújtja. Ezért tér vissza minden realista irányzat a filmzene rendkívül redukált és körülhatárolt alkalmazására, arra a formára, amelyről fentebb beszélünk. És még a kevésbé puritánul realista iskolák is ragaszkodnak többé-kevésbé ahhoz, hogy legalább a zenei téma indítása, első felvetése valóságos szituációból nőjön ki. Innen emelkedik aztán a maga önálló területére a muzsika, hogy érzelmi tartalmat fejtsen ki és értelmezzen. Ezekben az esetekben tehát már nem is arról van szó, hogy a valóságos zene (rádióból, utcai dalolásból, füttyülésből adódó melódiák) éppen egybevágna a kívánt hangulattal, hanem ezektől a reális helyzetektől elszakadva árad szét, töltődik fel a zenei anyag, hogy a maga „dramaturgi funkcióját” ellássa. A *Körhintában* Pataki Mari álmódosítását Fábri a következőképpen építi fel zeneileg. A vásárban vagyunk. A vurstli

verklíjének vad ritmusa szól, és ahogy Mari mindjobban elszakad a nyüzsgő vásári sokaságtól, s visszaidézi a valaha oly boldog napokat, hirtelen az addigi zaj fölé emelkedve előnt mindent valami áradat, valami ábrándos, gyönyörű zene. A verkli hangja szól, de egész nagyzenekar terebélyesíti a szólamot. Mámorító, az emlékek fátyolán át megszépült muzsika ringatja magát.

A zene bevezetése és elhagyása, valamint a csend megfelelő „elhelyezése” a rendezőtől pontos pszichológiai ismereteket követel. Maurice Jaubert írja: „Az érzéki egyensúly megbontását, amelyet a zene vált ki a nézőben, gondosan meg kell fontolni és elő kell készíteni. Ez lehet pl. egy brutális zenei sokk, (a zenekarnak sikolyhoz kapcsolódó fortissimoja) ... vagy a zene észrevétlen bevezetése más hangok közvetítésével (a vonat kattogása zenei ritmus csírája lesz, amely pedig átfejlődik teljes szimfonikus zenévé; a szél sivítása fokozatosan átmeleg a hegedűk hangjába) stb.” Vagyis tudomásul kell venni, hogy a zene „belépését” inkább elő kell készíteni mint „kilépését”; vagy pl. azt, hogy a csendet leggyakrabban csak akkor vesszük észre, ha már megtört. Eszerint igaz ugyan, hogy a zene könnyen és szabadon formálható anyag, filmbeli szerepeltetése mégis minden egyes alkalommal megfontolást, ötleteket igényel.

A film számára komponált zene sokféle funkciót tölt be. Lényegét tekintve azonban két fő formájáról szólhatunk: a *realisztikus és a funkcionális zenéről*.

*Realisztikus felhasználásáról* akkor beszélünk, ha a zene a film anyagából közvetlenül adódik. A különféle zenés filmek minden válfaja idetartozik: az operafilm, balettfilm, musical vagy azok az esetek is, amikor valamilyen zenés előadás jelenik meg a cselekményben, pl. egy kabaréban, koncertteremben vagy akár valamelyik szereplő énekének formájában. Éppen ezért ezt a muzsikát, mivel a cselekmény részét képezi, a film forgatása előtt kell létrehozni. Sok esetben egyenesen erre a zenére, pontosabban a megkomponált zene "visszajátszására" állítja be a rendező a jeleneteket.

Számunkra azonban érdekesebb az ún. funkcionális zene problémája, mert a zene igazából itt válik a filmszerkezet fontos összetevőjévé.

A *funkcionális muzsikának* sokkal bonyolultabb és sokrétűbb a cselekménnyel való kapcsolata, mint a realisztikusnak, hisz nem a cselekmény része többé. Itt a zene kiemel, aláhúz, hangsúlyoz vagy közvetít bizonyos mozzanatokot, a drámai tartalom és nem a cselekmény tényezője. A zene ezeket a funkciókat csak úgy láthatja el, hogy megszűnik „kíséret”, rossz értelemben vett állandó jelenlevő lenni.

Balázs Béla:  
**A látható ember**<sup>2</sup>  
(Részlet)

**ELŐSZÓ, MELY HÁROM FELHÍVÁSBÓL ÁLL:**

**I. Bebocsátást kérünk!**

Helyénvalónak találok kis könyvemet ősi szokás szerint azzal bevezetni, hogy meghallgatást kérek. Mert figyelmetek nemcsak előfeltétele szerénytelen vállalkozásomnak, hanem tulajdonképpen célja is. Nem elegendő, hogyha csak meghallgattok, az ügyet értsétek meg; formálgassátok, fejlesszétek tovább, amit majd elmondok.

Mert egyelőre nem sokat mondhatok nektek. Mégis, ha egyszer felfigyeltetek, ha megértettétek, hogy itt van mit észrevenni, már nyert ügyem van; majd jönnek mások, akik többet mondhatnak. Süket füleknek azonban kár beszélni.

Éppen ezért könyvemet a *film művészetfilozófiájának* első kísérletét kéréssel kezdem, amit az esztétika és a művészettörténet tudós öreihez intézek. Ezt mondom nekik: Immár évek óta új művészet áll Akadémiátok kapujában és bebocsátást követel. A filmművészet kér helyet, szót, képviselőt a klasszikus művészetek között. Méltaságok hát végre-valahára egy tudományos értekezésre: áldozatok neki egy fejezetet kiterjedt esztétikai rendszereitekben, ahol olyan sok minden kapott már helyet. A faragott asztallábaktól a hajfonóművészetig, csak éppen a film nem. Mint jogfosztott, megvetett pórnép a büszke kastély előtt, úgy áll a filmművészet az esztétika képviselőházának kapujában, és bebocsátást követel az elmélet szent csarnokaiba.

Én vállaltam, hogy közbenjárok érdekében, mert tudom, hogy az igazi elmélet csöppet sem szürke, ellenkezőleg, a szabadság tág lehetőségét biztosítja minden művészetnek. Térkép a művészet a vándora kezében, megmutat minden utat, feltár minden lehetőséget, s ami azelőtt kényszerítő szükségszerűségnek tűnt, arról most kiderül, hogy csak véletlen út sok száz másik között. Az elmélet adja meg a bátorságot a kolumbuszi felfedező utakhoz, és minden lépést a szabad választás büszke tettévé emel.

Honnan ered a bizalmatlanság az elmélettel szemben? Hiszen még hogyha téves is, nagy műveket sugalmaz. Az emberiség csaknem minden nagy felfedezése téves feltevésekből származik. És ha az elmélet már nem működik megfelelően, könnyű tőle megszabadulni. De a pusztán véletlen „gyakorlati tapasztalatai” mint súlyos, áthatolhatatlan falak zárják el az utat a megismerés elől. Művészet elmélet nélkül még sohasem vált naggyá.

Mindezekkel semmiképpen sem azt szándékozom bizonyítani, hogy a művészetnek „tudóskodó”-nak kell lennie, és jól ismerem az elterjedt (túlságosan is elterjedt!) nézetet az „öntudatlan alkotás” értékéről. Azonban minden attól függ, a szellem öntudatának mely fokán alkot a művész „öntudatlanul”. Az östehetség öntudatlan zenei kompozíciója és az ellenpontant ismerő, tanult zeneszerző ugyancsak öntudatlan alkotása között mégiscsak van valami különbség!

Az elmélet értékéről azonban bizonyára nem is kell meggyőzni a tudós urakat, akikhez most fordulok. Inkább azt kell bebizonyítanom, hogy a *film* méltó a

---

<sup>2</sup> Az eredetileg németül megjelent könyv első lapjait a legutóbbi magyar kiadás alapján idézzük (Gondolat, Budapest 1984. 7-16.)

művészetelméleti értékelésre.

De hát van-e egyáltalán olyan dolog, amelyet nem érdemes elméletileg is megvizsgálni? Hát nem az elmélet emeli ki a dolgokat a homályból? Megvilágítja őket saját jelentőségük fényével, értelmet ad nekik! És ne gondoljátok, hogy ez az értelemadás az ember nagylelkű adománya. A dolgok értelmének felkutatása: védekezésünk a káosz ellen. Ha valamely jelenség az idő folyamán úgy megerősödik, hogy létét megszüntetni vagy befolyásolni már nem tudjuk, akkor igyekszünk értelmét találni, hogy el ne nyeljen bennünket. Az elméleti megismerés mentőöve tartja az embert a víz fölött.

Nos, kedves filozófus uraim, siessünk. Legfőbb ideje! A film ma már valóság, méghozzá általános, társadalmi és lélektani szempontból annyira mélyreható valóság, hogy akarva, nem akarva foglalkozni kell vele. Mert a film századunk *népművészete*. Sajnos, egyelőre nem olyan értelemben, hogy a nép lelkéből ered, hanem, hogy a nép lelkét formálja át. Természetesen egyik tényező függ a másiktól, hiszen nem lehet hatással a tömegre az, amit már előre nem kíván. Hiába fintorognak a finom esztéták, ezen nem lehet változtatni. A nép képzelőerejét és érzésvilágát a film termékenyíti meg, formálja át. Hiú beszéd azt vitatni, helyes-e ez így, vagy sem. Hiszen csak Bécsben esetenként 200, azaz *kettőszáz* mozi játszik, egyenként átlagosan 450 férőhellyel. Naponta három-négy előadást tartanak. Ez, háromnegyedrészát véve alapul, csaknem 300.000 (*háromszázezer!*) mozilátogatót jelent minden nap, egy közepes nagyságú városban.

Volt-e valaha bármelyik művészet ilyen népszerű? Kísért-e egyáltalán valaha szellemi megnyilvánulást ilyen érdeklődés, kivéve talán a vallási szertartásokat? A városi lakosság fantáziájában és érzésvilágában a film vette át azt a szerepet, amelyet valamikor a mítoszok, legendák és népmesék töltek be. Ne adjon ez a megállapítás alkalmat mélabús esztétikai és erkölcsi összehasonlításokra! Erre még visszatérünk. Egyelőre vizsgáljuk meg ezt aényt, mint társadalmi jelenséget. A népdal és a népmese elválaszthatatlanul hozzátartozik a folklorisztikához és a művelődéstörténethez. Meg kell állapítanunk, hogy a jövőben lehetetlen átfogó néprajzi vagy művelődéstörténeti munkát írni a film figyelembevétel nélkül. Ne felejtjük el, hogy a népdal és a népmese se volt mindig „szalonképes”! És aki a film előretörésében veszélyt vél felfedezni, annak elsősorban kötelessége ennek a jelenségnek elméleti gyökereit kutatni. Itt ugyanis már nem irodalmi szalonok belső, intim ügyéről, hanem a nép egészségéről van szó!

Foglalkozzék hát a filmmel a művelődéstörténet - hallom a választ -, ez nem esztétikai vagy művészetfilozófiai kérdés. Az esztétika valóban a gőgös és arisztokratikus tudományok közé tartozik, egyike a legrégebbeknek, hiszen még azokban az időkben született, amikor minden kérdés a lét és nemlét végső értelmét kutatta. Ezért aztán az esztétika régen és véglegesen felosztotta a világot és új jelenségek számára nehezen talál helyet. A múzsák köre a világon a legválasztékosabb társaság! És joggal, hiszen mindegyik művészet az ember sajátos kapcsolata a világgal, lelkének külön dimenziója. Amíg a művész ebben a dimenzióban mozog, alkothat soha nem látott és nagyszerű műveket, de művészete mindig a régi marad. A távcső és a mikroszkóp segítségével ezer meg ezer új jelenséget fedezhetünk fel, mégis mindig megmaradunk a látóérzék keretein belül, csupán ezeket a kereteket tágítottuk szélesre. Ám egy új művészet olyan, mint egy új érzékszerv. És ezek nem szaporodnak olyan gyakran. Mégis azt mondom nektek: a film új művészet és éppúgy különbözik a többitől, mint a zene a festészettől vagy ez utóbbi az irodalomtól. A film az emberi lélek

gyökeresen újszerű megnyilatkozási formája. Ennek bizonyítását kísérlem meg.

Minden bizonnyal új dolog a film, de nem művészet - állítjátok, nem feltétlen és önkéntelen megnyilatkozása az emberi szellemnek, hiszen kezdettől fogva ipari jellegű. Nem a lélek, hanem az üzleti érdek és a gépi technika terméke - ezt kifogásoljátok.

Nos, egyelőre még azt a kérdést sem döntötték el, hogy az ipar és a technika vajon valóban mindenképpen ember-, tehát művészetellenes jelenség-e? Erről azonban most nem beszélek, csak felteszem a kérdést: honnan tudjátok, hogy egy film művészi? Hogy ezt a kérdést eldönthessétek, először fogalmat kell alkotnotok arról, milyen is a valóban művészi, jó film. Félek, hogy a filmek minőségét hamis mértékkel méritek, más, tőle alapjában idegen művészetek mértékével. A repülőgépet, mert országúton használhatatlan, nem lehet egyszerűen „rossz autó”-nak nevezni. A film is sajátos, egyéni utakon jár.

És ha eddig valóban minden film művésziellenes és rossznak bizonyult volna is, nem az-e a feladata minden esztétának, hogy felkutassa *a filmművészet elméleti lehetőségeit*? Ezeket még akkor is érdemes lenne megismerni, ha megvalósulásukra nem lenne semmi remény. Az igazi, az alkotó elmélet nem tapasztalati tudomány, teljesen fölöslegessé válna a teremtő elmélet, hogyha addig kellene vele várni, amíg a művészet már a gyakorlatban is tökéletesen kifejlődött. Az elmélet, ha nem is kormánykereke, de legalábbis iránytűje a művészetek fejlődésének. És csak ha már megismertétek a helyes irányt, beszélhettek eltévelyedésről. Ezt a fogalmat: a film elmélete. nektek kell megalkotnotok.

## **II. A Rendezőkhöz és minden barátomhoz a filmszakmában**

Ti csináljátok a filmet, nem szükséges értenetek is. Minden fogásnak a kisujjaitokban kell lennie, nem a fejeteekben. Mégis, barátaim, minden hivatás létezésének feltétele saját elmélete. A gyakorlattal úgy áll a dolog, mint a csodadoktor tudományával. A kuruzsló nem ismeri az elméletet, receptjeit a tapasztalat diktálja, gyakran valóban ügyesebben gyógyít a tanult orvosnál. *De csak abban az esetben, ha olyan betegséggel van dolga, amelyhez hasonlót már kezelt.* Tanácstalan, ha új feladat elé állítják. Hiszen a tapasztalat lényege, hogy csupán a már megismert esetekre vonatkozik, új feladat megoldásához hasznavethetetlen. A kísérletezéshez a film azonban kissé költséges vállalkozás. A technika terén sem kísérleteznek találomra. Az elmélet először meghatározza a célt, számol a lehetőségekkel és csak a cél felé vezető utat egyengeti.

Ti tudjátok a legjobban, hogy a film fiatal művészet, minden nap újabb feladat elé állít benneteket, ahol nem segít semmiféle régi tapasztalat. A rendező kénytelen tudatosítani az eddig öntudatlanul követett elveket, így alakul ki céltudatos, alkotó művészi módszere.

A zseniális és ösztönös megérzés nem sokat ér, amikor teljesen újszerű feladatokat kell megoldanotok. Az „öntudatlan” művészi módszerrel dolgozó rendezővel szemben rendszerint a filmgyár nagyon is tudatosan számító vezérigazgatója áll, és nem elég, hogyha csak a gyakorlatban, a kész filmmel tudja új ötlete használhatóságát bebizonyítani. Eleve lemondhat arról, hogy filmet forgasson, ha nem tudja a producort jó előre, tehát elméletben megnyugtatni és meggyőzni igazáról.

Végül is: ti szeretitek azt az anyagot, amellyel dolgoztok. Gondoltok rá, ha nincs

is éppen a kezetek ügyében, eljátszotok az ötlettel. Ez a játékos gondolkodás már maga az elmélet. (Csak a szó hangzik olyan csúnyán.) Ti szeretitek mesterségeket, de az csak akkor szeret viszont benneteket, ha alaposan megismeritek.

### III. Az alkotás örömről

Kénytelen vagyok a közönséghez is intézni néhány mentegetőző és önigazoló szót, mert csaknem bűnösnek érzem magam előtte. Úgy érzem magam, mint a paradicsomi kígyó, amelyik a tudás és bűnbeesés fájáról enni adott az ártatlanoknak. Hiszen a mozi mostanáig a naivság boldog paradicsoma volt, ahol nem kellett okosnak, műveltnak és válogatósnak lenni, sötétjében, akár egy bünbarlang mákonyos légkörében, még a legműveltebb és legkomolyabb szellem is szégyenkezés nélkül levetkőzhetne kötelező neveltetését és szigorú ízlését, s gyermeki természetességgel adhatta át magát a közönséges, primitív báméskodásnak. A néző nemcsak a munka fáradalmát, de lelki bonyodalmait is kipihenhette a moziban. Nevethetett, amikor valaki a mozivásznon a fenekére esett, bőven onthatta (a sötétben!) az együttérzés könnyeit olyan dolgok láttán, amelyeket irodalmi formában kötelező volt megvetéssel sújtani. Feszélyezte ugyan, hogy kedvére van az elcsépelet, tingli-tangli zene. De hála istennek, a mozinak semmi köze a műveltséghez. Kábítószer, akár az alkohol. És most egyszerre válják művészetté a film is, amelyhez érteni illik? Legyünk műveltek a moziban is, tegyünk különbséget jó és rossz között, mint a bűnbeesés után?

Nem, barátaim, higgyétek el, nem akarom az örömöket megzavarni. Ellenkezőleg. Megpróbálom éržekeiteket, idegeiteket érzékenyebbé tenni. Mert a film megértése nem ellenkezik az elfogulatlan, édes gyermeki örömmel. A film fiatal, romlatlan művészet, az emberi lélek eddig felfedezetlen, de ősi megnyilatkozásaira támaszkodik. Ezért hozzátartozik megértéséhez, hogy elsajátítsátok egyszerű, kezdetleges szemléletmódját. Továbbra is nevezhetek és sírhattok, de nem kell többé ezt a „gyöngeséget” szégyellnetek.

És ami az élvezetet illeti, hát ahhoz talán nem kell „érteni”? Táncolni is meg kell tanulni. Az ínycenc, az élvezetek mestere, mindig egyúttal műértő is. Minden műértő megmondhatja: a tudatos élvezet az élvezetek legmagasabb rendű formája. (Talán az elmélet is csupán az élet művészetének kifinomult formája?)

Ha különválasztjátok a jót a rossztól, talán sok minden elvész majd számotokra. De ennek fejében elsajátítjátok a valódi értékek élvezetét. Az eredeti drágakövet könnyen megkülönböztetitek a hamistól. A filmgyártók is jól tudják ezt, éppen ezért reklámozzák látványos filmjeik milliós költségeit. Az érték a dolgoknak különös vonzerőt ad. A milliók azonban csupán az árát, nem az igazi értékét jelzik a filmnek; dehát a film nemcsak pénzbe, hanem sok-sok tehetségbe, szellembbe, ízlésbe, szenvedélybe is kerül, ez az erőfeszítés csillog és izzik néha benne, mint a valódi ékszerek tüze, és ezt az értő többre becsüli, mint a befektetett milliókat.

Az ínycenc számára különleges élvezet, amikor a borban felismeri a szőlőfajtát és az évjáratot. Szinte vegyelemzi nyelvével az italt. Az esztétika sem egyéb, mint a művészetnek ilyenfajta értő ízlelgetése, mellyel a mű belső életét fedezhetjük fel és gyönyörködhetünk benne. Aki erre nem képes, éppúgy nem ért a művészethez, mint ahogyan nem ért a sporthoz az, aki a versenynél csupán a célhoz ért utolsó pillanatára kíváncsi. Pedig a célhoz vezető út, a győzelemért folyó küzdelem a legizgalmasabb. A műértő szemében minden egyszerű esemény; minden futó jelenség: teljesítményé,



minden végrehajtott tett: győzelemmé válik, amelyen még érezni a küzdelem életadó melegét.

Persze, mondhatjátok erre azt, amit a tudós esztéták: a film tehát mégsem művészet, hiszen eleve csak kritikátlan, művészietlen közízlést igyekszik kiszolgálni, és megértése nem igényel különösebb szellemi erőfeszítést. Ez az általánosítás azonban nem állja meg a helyét. Elismerem, hogy csaknem annyi rossz filmet csinálnak, mint amennyi csapnivaló könyvet írnak, azt is elismerem, hogy a filmgyártás óriási befektetést igényel, ezért a filmvállalkozó nem kockáztathatja az esetleges balsikert, és mindenképpen számolnia kell a fennálló szükségletekkel. Mi következik ebből? Az, hogy töletek, a ti igényeitektől, a ti ízléseitektől függ, milyen filmeket kaptok. A film minden más művészetnél szorosabban függ össze a társadalommal, bizonyos szempontból a közönség teremti a filmet. Minden más művészeti alkotást a művész tehetsége, ízlése határoz meg. A filmnél a közönség tehetsége és ízlése a döntő. Ez az együttműködés határozza meg a ti nagy feladatokat. Egy új, hatalmas, korlátlan lehetőségeket rejtő művészet sorsát tartjátok kezetekben. Ahhoz, hogy jó filmeket kaphassatok, meg kell tanulnotok érteni valamit a film művészetéhez. Tanuljátok meg észrevenni a filmművészet szépségeit, hogy megszülethessenek ezek a szépségek. És amikor megértjük majd a filmművészet lényegét, akkor mi, a közönség, fogjuk igényeinkkel átformálni, újraalkotni a filmet.

Hevesy Iván:  
**A filmjáték szerkezete**<sup>3</sup>  
(Részletek)

Azok a messzemenő különbségek és mélyenfekvő egyezések, amelyek a filmjáték és a színpadi dráma, illetve a filmjáték és a regény közt megmutatkoznak, tisztára a film technikai karakteréből következnek. Technikai szükségserűségek és technikai lehetőségek döntik el a filmjáték egész koncepcióját és belső formáját. Ezek a technikai tényezők valamennyien a film alaplényegéből adódnak. Az alaplényeg a reprodukció: történet és valóságot ad; anélkül, hogy miként a színpadi drámát, idő és téregység korlátozná. Ez a reprodukív jelleg azonban nemcsak esztétikai formáját és belső drámaiságát határozza meg a filmjátéknak, hanem egész felépítési menetét, a drámai rendezés legkisebb részletét is.

Két mozzanatra osztható fel a filmrendezésnek feladata, elvi és gyakorlati szempontból egyaránt. Az egyik a jelenetek egymásután kötésének módszere, a film tulajdonképpen drámai megszerkesztése, a másik pedig az egyes jeleneteknek, tehát az elemeknek megalkotása. Egyformán fontos tényezői ezek a mozijátéknak: jól megalkotott jelenetek, moziszerűtlen, vontatott kapcsolással vagy elevenen és drámaian pergő rosszul elgondolt jelenetek: nehéz volna megmondani, hogy melyik rekeszti ki leginkább a teljes film-dráma-hatás kialakulását. Ennek feltételei a mozinál teljesen újak, mert már a jelenet fogalma is egészen más értelmezést kap a filmjátéknál, mint a színpadi drámánál. A színpadi drámában a bedíszletezett miliók ritkán változnak, legtöbbször csak a felvonásokkal együtt és így nem ezek tagolják fel igazán a darabot a rendezés szempontjából. Az összetevő elem ott az a jelenet, amely ugyanazokkal a szereplőkkel folyik le, mert amint középük új szereplő jön, vagy közülük egy szereplő eltávozik, új jelenet kezdődik. A filmnél a milió, akár natura, akár díszlettel, számtalanszor változhat. Ezért is, meg technikai okokból is a rendezési egység, a jelenet nem a szereplők számának változásaihoz alkalmazkodik, hanem a milióváltozáshoz. A filmjátékban egy jelenet, illetve egy kép addig tart, ameddig a cselekmény ugyanazon a szintéren játszódik le. Pontosabban meghatározva, ameddig a felvevő gép lencséje változatlanul van beállítva. Mert ha marad is a régi szintér, de a gép helyet változtat vagy szögfordulást végez, hogy ugyanannak a szintérnek csak egy részét adja, valamilyen irányban kiszélesítse, megnagyítja egy detailt vagy egy arcot adjon, minden ilyen esetben már új jelenethez, új képhez érünk. Ez a képszerű tagolódás természetesen következik a film technikájából és drámakifejező lehetőségeiből. Nem valóságot ad, hanem a valóság reprodukálását és így számára nem is a kiindulópont, a valóság az, ami elsősorban fontos, hanem az a beállítás és az a nézőpont, amelyet ezzel a valósággal szemben elfoglal.

Igen széles és igen tág az a szintér-keret, amely a színpadi drámának adódik egy-egy felvonásban. Kell is, hogy tág legyen, mert nagyon kevés van belőle: az egész cselekménynek négy-öt ilyen tág szintéren kell lefolyni. A filmjáték ellenben, felhasználva reprodukív voltából következő fürgeségét, szintérváltoztatásának korlátlan

---

<sup>3</sup> *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című 1925-ben megjelent kötet II. részének (A filmjáték szerkezete és képkalkotása) I. fejezetéből idézünk (Magyar Filmintézet - Múzsák Közművelődési Kiadó reprint kiadása, Budapest. 1985. 31-38., 42-44., 45-48.).

lehetőségeit, a színpaddal szemben mindig igyekszik a színteret szűkíteni. Teszi ezt egyszerűen azért, hogy mindig a dráma szempontjából legfontosabb momentumra koncentrálja a nézők figyelmét. Ezen a ponton tehát már egy olyan jelenséggel találkozunk, amely megint a film kifejezési lehetőségeinek többletét jelzi a színpaddal szemben. Többletet mutat fel és igyekeznie is kell ezt az előnyt kihasználni, hogy pótolja a kimondottan szuggesztív szó hiányát. A filmjáték rendezője úgyszólván szuverén ura és irányítója a néző figyelmének, amit a színpadi rendező igazán nem mondhat el magáról. Ha a darab igazi, belső drámaisága gyenge, akkor neki már semmi eszköze sincs a figyelem megkötésére. Az pedig egyenesen kiszámíthatatlan, hogy a közönség figyelmét a dráma szempontjából sokszor milyen lényegtelen vagy esetleg oda sem tartozó motívum ragadja meg. A filmjáték rendezője ezzel szemben szinte kényszerítően tud irányítani. Megvannak hozzá a technikai lehetőségei, megint csak a reprodukív karakter következményeképpen. Népes, sokalakos jelenetekből kiemelhet néhány szereplőt, megnagyítva közel hozza őket, hogy semmit se lássunk, csak mozdulataikat és arcjátékukat. Elmehet a legapróbb nüanszokig, hogy tudatosan a centrumra állítson valamilyen drámai motívumot. Egyet rezzen a kép és az egész tabló, kert vagy terem eltűnik, hogy egy sarkot, egy részletet lássunk, éppen azt a pontot, amelyre a cselekmény súlya áttolódott. Újabb rezzelés és a kiszakított csoportból már csak egy alak válik ki vagy csak egy arc. A háttér, a milió, mind eltűnik ebben a bemutató, első síkban, a premier-plánban, hogy semmi el ne fordíthassa érdeklődésünket az arc játékaról, amely amellettt ebben a sokszor néhány méteres nagyításban a legfinomabb részletekig érvényesül: pillák rebbenése, pupilla ideges tágulása, arcvonások érzéstükröző szubtilis elváltozásai. Még tovább mehet a filmjáték rendezője: a szereplőnek is csak egy részét viszi a premier-plánba. Egy láb az asztal alatt, ideges rándulással érezteti a meglepetést, egy kéz, mely hirtelen indulattal ragadja meg a hajó korlátját vagy egy ruha szegélyét, tehetetlen dühben vonagló ököl, görcsös merevséggel szét-szétfeszülő ujjakkal, ábrándos simogatás, odaadó becézés egy fejen vagy egy másik kézen és ezekhez hasonlóak, millió változatban, mint elegendők arra, hogy egy képnek témát, drámaisággal, eseménytel teli témát adjanak.

Nem is lehet összehasonlítani ebben a tekintetben a színpadot a filmjátékkal, annyira szegényes és tehetetlen az még csak meg is kísérelni ilyesféle kifejezési lehetőségeket. A színpadi drámának egy-egy jelenete nemcsak időben van végzetesen megkötve, hanem a térben is, éppen valóságos, jelenvaló fizikai volta miatt. A színpadi drámának mindig számolni kell azzal a csökkenthetetlen távolsággal, amely a rivalda és a nézők között megvan és széksorok szerint egyre növekszik. Ez a távolság a perspektivikus látás változhatatlan törvényei szerint kisebbíti meg a szereplőket és teszi minden széksorral hátrább egyre összemosódottabbá a szereplők arcát. Így azután a színpadi mimika lehetőségei egészen eltörpülnek a filmjáték arckifejezési eszközeihez képest. A filmjáték a szereplők és nézők között lévő távolságot a premier-plán segítségével, mint egy mesebeli mérföldjárom csizmával, egyszerűen keresztülugorja. A premier-plán azon kívül hogy átlépi a távolságokat, meg is nagyíthatja a dolgokat és így a dráma külső formaeszközeit nemcsak a színpadon, hanem a valóságon is áttemeli. Azt viszont felesleges külön hangsúlyozni, hogy ez a fizikai megnagyítás mennyi új belső és drámai kifejezést tesz lehetővé. A legegyszerűbb példa erre éppen az arcjáték. A filmjátéknak ezt az óriási fölényt a színpadi játékkal szemben még egy körülmény fokozza tovább, amely körülmény megint csak a film reprodukív alaptulajdonságából következik. A színpadi dráma szereplője benne áll a valóságos térben és így testtartása,

mozdulata, arca a nézőtér mindegyik pontjáról más-más képet mutat. Precízen szólva úgy lehet ezt kifejezni, hogy a színházban mindegyik néző más-más projekcióját kapja a színpadnak éppúgy, mint a színész mozgásban és arcban megnyilvánuló játékának. *A színpadi színész játéka tehát nem lehet az összes nézőkre egyértelmű már a hatás elindításában sem.* A film ezzel szemben nem adja a reális három dimenziós teret, hanem annak kétkiterjedésű síkprojekcióját. Így mindenki, aki a vászonnal szemben ül, akár jobbra akár balra a főtengelytől, ugyanazt látja. A képen már minden egy vizuális megadottságban van és a dolgok egymáshoz való távolsági viszonya független a néző helyzetétől. Nem történhetnek meg eltakarások, alakok zavaró egymástfedései, mint a színpadon és nem történhetik meg az sem, hogy a közönség egyik fele a színészek jobb, a másik csak a bal oldalát látja. Ezáltal *a síkra-projiciáltság révén, a filmjáték egyértelműbbé válik, mint a színpadi játék.* Legalább elindulásában, mert maga az érzelmi és egyéb hatás úgyis különbözik minden néző egyénisége és kulturáltsága szerint. Ez már kívül esik a formán és egyképpen megvan színházban és moziban.

Egyértelműség a játékban, amelyet azután helyenként a premier-plánba hozás fokoz fel, nem egyedüli forma-megnyilvánulása a film technikájának. Ugyanez, a reprodukció, biztosítja a filmjáték színészének azt a szabad mozgási lehetőséget, amelyet a színpadon hiába keresnénk. A színpad körülkorlátozza a mozgást a maga néhány négyzetméteres területén. A film azáltal, hogy a felvevőgép egyszerűen utána megy a cselekménynek, a színhely terét a végtelen felé tágíthatja, akár minden megszakítás nélkül. A film így a történés meg nem szakadó folytonosságát tudja szuggerálni. Ez a térkitágítás azonban nemcsak hátrafelé vihető keresztül, hanem éppen úgy előre, a nézők irányában is: cselekmény színtere a film-fotográfia virtuális reprodukciójában szinte keresztül vonulhat a nézőkön, vagy azokat maga előtt tolhatja. De nemcsak a cselekményszíntér mozoghat teljes korlátlansággal előre vagy hátra, hanem az egyes alak is ebben a cselekményszíntérben. A színpadon a színész csak oldalt távozhat el, vagy pedig néhány lépés után a háttérben. A filmszínész ugyanezeket megteheti, de sokkal hatásosabban. Akár percekig láthatjuk a háttér mélysége felé távozó alakját és ő közben megjátszhatja, akár csak sziluettben kifejeződő testtartással, az eltávozás lelkiállapotát. Ha a színpadról kimegy egy szereplő, például erős lelki felindultságban, a háttér felé megy, arca egyre kisebbnek látszik, és miután kénytelen legalább félig hátrafordulni, egyre rosszabbul és töredékesebben. A filmképen azonban a színész a nézők felé is eltávozhat: jön felénk, indul a totál-képből, közeledik, beér a second-plánba, itt már félalakja borítja be a képsíkot, innen tovább a premier-plánba, amely már csak testének felső részét, vagy csak az arcát adja, természetesen erős felnagyításban és e nagyítás révén is egyre tisztább és fokozottabb pszichikai hatásban.

*Korlátlan, egyetlen irányban sem megkötött szabad mozgáslehetősége a színtérnek és e színtérben korlátlan mozgáslehetősége a színésznek: ez az első fundamentuma a filmrendezésnek.* És miután a filmjáték a drámai jelenetek elgondolásában a színpadi drámából indult ki, éppen ez a korlátlanság válik elindítóvá új utakra, ez lesz milliányi filmszerűen új drámai lehetőség bőséges forrása. Minden ponton megállapítható, hogy ez a drámaalakító korlátlanság egyszerű formai következménye a film reprodukív technikájának. Ugyanebből ered a filmnek másik nagyon fontos formaképző megnyilvánulása. A filmkép reprodukív eredetű és ennek eredményeképpen nemcsak a térben mozog korlátlanul, hanem az időben is. A színpadi drámának a felvonáson, vagy legalább egy nagyobb felvonásrészén keresztül meg kell tartani a reális időfolytonosságot. A filmnek egy másodpercebe sem kerül, hogy a reális

idő folytonosságát megszakítva előre ugorjon a drámai folyamatban egy órát, egy napot vagy akár egy esztendőt. Ez viszont a film számára lehetővé teszi, hogy önmagát egymás után helyezt, időben egymás után következő, de fizikailag egybe nem kapcsolódó eseményrészekből állítsa össze. És éppen ez adja meg a film sajátosságos elbeszélő módszerét, amellyel regényszerűen, genetikus folytonossággal lépésről lépésre kíséri a történéseket. Ha ezt a genetikus folytonosságot nemcsak a cselekmény lényegében valósítaná meg a filmjáték, hanem a külső történésben is, reális időben meg nem szakítotttságot akarván adni, akkor éppen legnagyobb erejével nem élhetne, időben ugráló korlátatlanságával. A film ezért, ösztönösen és tudatosan, a kontinuitást a történés lényegére értelmezi és úgy valósítja meg, hogy a cselekmény időben folytonos menetéből kiragadja a lényegeset és e lényeges momentumokat egymás után fűzve, belőlük *drámai folytonosságot teremt*. Meg kell nézni, a lehető legtágabb értelmezéssel, hogy miket érez a filmjáték lényeges elemnek. A színpad a lényegeset és a szükségeset nagyon körülhatárolva értelmezi: minden történelmi elemnek szorosán a végső drámai explikáció felé kell irányulnia. A film epikusabb és szélesebb hangú, mert lényegesnek értékeli minden elemet, amely a történésfolyamatba változást, valamilyen monoton eseménymozgásba akármilyen jelentéktelen fordulatot hoz. A filmjáték úgy adja elő a drámát, hogy kivonatolja a történés jellegzetes pontjait és ezeket egymásután kapcsolja(...)

Zárt formát ad a drámaiságnak a színpad, nyitottat a film. Ez a meghatározás végeredményben ugyanoda helyezi el a filmjátékot, mint az elvi összehasonlítások: a dráma és a regény közé. De ez az elhelyezés ugyanakkor, amikor rámutat az azonosságokra és hasonlóságokra, kiemeli a film speciális formáját és sajátos módszereit is. Hangsúlyozni kell azonban, hogy a módszerek igazi fontosságát sohasem az elvi, hanem mindig a gyakorlati szempontok döntenek el. Mert elvben alig lehet egy műformánál, például a filmjátéknál olyan megnyilvánulást említeni, amelyre azt ne lehetne mondani, hogy az lényegében megvan egy másik műformában is, például a színpadi játékban. Ha azonban a gyakorlati eredményeket tekintjük, egyszerre megváltozik az összehasonlítás mérlege.

Igen jó példa volt erre az előbbi: öt vagy ötezer jelenetre bontás elvben alig különbség, a gyakorlatban azonban a kétféle, egymástól lényegesen elütő drámai forma elválasztó határvonala. És ha tovább megyünk, ez a határvonal egyre határozottabbá válik és mindinkább olyan területeket választ el egymástól, amelyeknek alig van érintkezésük. Felbukkannak a kifejezési lehetőségek, amelyek egyenesen abból születtek meg, hogy a filmjáték akár ötezer részre is felbonthatja a cselekményt a tér és idő szempontjából és akár öt másodpercenként is új jelenetet adhat. Ez teszi lehetővé a filmjátéknak azt a jellegzetes eljárást, hogy az egyidejűleg, szimultán lefolyó történés-motívumok hatásának szimultán egyesítését kísérelje meg. A film mint kiváltképpen időbeli művészet, eseményelemeknek csak egymásutánosságát adhatja, de nem az egymásmellettségét. A szó fizikai értelmében tehát paradoxon a filmjátékban szimultaneizmusról beszélni. Kétségtelenül megvan azonban ez a szimultanizmus pszichológiai hatásban. Gyors egymásután látjuk a következő képeket, amelyek mindegyike csak egy-két másodpercig tart: utcai csengőt megrángató kéz, kapu előtt ugató kutya, felriadt öreg szolgál, ágyban ébredő, ásító férfi. síró kisgyerek. A képek, igaz egymásután következnek, a hatásuk mégis az, hogy mindezek a momentumok egyidőben folynak le. És ez a fontos, semmi más.

Nagyon jó példa a filmjáték dráma-szimultanizmusa megint arra, hogy elmélet és megvalósulás néha milyen szöges ellentétben állhatnak egymással. Hiszen ez az egyidejűség nem is egyidejűség! Akkor lenne az, ha a képsíkot, amely a vásznat betölti, felosztanák öt részre: egyiken a csengőt rángató kéz, a többin az ugató kutya, felriadó szolga, ásító férfi, síró gyerek látszana. Egymás mellett, egyszerre, nem pedig egymás után. Nemcsak hogy nem szimultanizmus ez időben, hanem például éppen az ellenkezője annak, amit a képzőművészeti, festészeti szimultanizmus akar. A festői szimultanizmus egymás mellé helyez és ezáltal egyidejűvé tesz olyan eseményrészeket, amelyek a valóságban időben, tehát egymás után folynak le. A végeredmény azonban azonos úgy a filmjátéknak, mint a festészetnek szimultanizmusában: a lelki hatás koncentrálására összesűrit, összehalmoz egybetartozó motívumokat. Ebben a közös célban aztán el is tűnik az ellentét, gyakorlatilag megvalósul az a szimultán hatás, amely elvben úgylát paradoxon. Nemcsak a filmjátékban, hanem a piktúrában is. Mert hiszen ha a festő egymás mellé helyezi, egyidejűvé teszi is az időben következő motívumokat, a szemlélő ezeket úgysem appercipiálhatja egyszerre, hanem csak részenként, egymás után.

Ezzel a beállítással a filmjáték szimultanizmusra való törekvése úgy mutatkozik meg, mint egy más formában jelentkező tendencia motívumkoncentrálása, drámai sűrítése. Ennek a szimultán módszerű sűrítésnek pedig kétféle fontos alkalmazása van. Az egyik abban áll, hogy általa a rendező hangsúlyozni tudja minden felírás-magyarázat nélkül a drámai motívumok szoros egybetartozását. Ez az egybetartozás általában csak a külsőségekre, a külső történetre vonatkozik. Gondoljunk itt az előbbi példára a csengetéssel. Ok és az okozatok jelennek meg itt gyors egymásutánban. Jön egy cselekményrész: a csengetés és ezt halmozva követi a csengetés eredménye. Olyan összefüggés ez, amely a lehető legdrámaibb: az egyik cselekményrész újabb cselekményrészt indít el. Sokszor azonban a szimultán sűrítés még bensőbb, pszichológiaiabb összefüggéseket akar megmutatni. Éppen ebben mutatkozik második alkalmazása. Egymás mellett mutatja meg az okot és okozatot, a tettet és következményét akkor is, ha azok esetleg időben és térben távol is esnek egymástól. Például az áldozat szenvedését és a gonosztevő lelkiismeretfurdalását, a randevúra menő hűtlen asszonyt és a türelmetlenül várakozó férjet. (...)

*Egymással belső rokonságban álló és mégis két eltérő módszer fejlődött tehát ki a filmjátékban a drámaiság koncentrálása céljából: az egyik végigkíséri a cselekményrészek valóságos sorrendjét, azonban térbeli és időbeli átugrásokkal kihagy mindent, ami a drámát nem viszi előre, a másik pedig egyidőben vagy egymással párhuzamosan lefolyó eseményeket helyez gyors egymásutánban egymás mellé. Akármilyen módszerű azonban ez a drámakoncentrálás, minden esetben megegyezik abban, hogy általában véve egyenletesen elosztott, homogén, nem törekszik csomópontokra és fordulópontos szituációkra, mint a színpadi dráma, hanem inkább regényszerűen adja a történések kivonatát. A regény is meg tudja tenni, hogy csak azokat a részeket kapcsolja egymás után, amelyeknek szerepük van a drámai vagy lelki fejlődés szempontjából és ugyancsak meg tudja tenni, sőt nagyon sokszor meg is teszi, hogy párhuzamosan vezet egymás mellett közös cél felé szaladó vagy pedig ellentétesen ható történéselemeket. A regény és a filmjáték módszerében azonban, így a részletesebb összehasonlításban, nemcsak az azonosságok domborodnak ki, hanem az elválasztó különbségek is. A regény a színtereket, mozgásokat általában a drámaiság külsőleg is*

megjelenő megnyilvánulásait csak elképzelteti és nem tudja azt a maga realitásában vizuálisan is megmutatni, mint a filmjáték. Amint új színtérre megy át, elképzeltető leírást kell adnia. Már ez a körülmény maga nagyon megnehezíti a regénynek azt, hogy túlságosan gyakran változtasson színteret. Elvben ugyan ennek semmi akadálya nincsen és a teljes mozgékonyság tekintetében a regény éppen olyan szabad, mint a film: a tér- és időátugrásokat éppen úgy megvalósíthatja az elképzeltetéssel, mint a filmjáték a maga reprodukív technikájával. Egyéb ökonomikus szempontok, gyakorlati kényszerűségek azonban nagyon megszorítják a regénynek ezt a szabadságát. A film megteheti, hogy egy tíz másodpercig tartó motívum kedvéért is új miliőt vetítsen fel. Hiszen neki nem kell előbb megadni a színteret és azután adni a cselekményt. Nála ez a kettő összeesik: a valóságos történés a valóságos színtérben. A regényírónak nem volna gazdaságos egy mozdulat, egy gesztus vagy egy elemi cselekményrész kedvéért mindig új és új színtérleírást adni. Nemcsak azért, mert így a drámai történet nagyon könnyen elveszhetne a vizuális miliőrajzok tömegében, hanem azért is, mert ez az olvasó fantáziájának vizuális rekonstruáló erejét nagyon gyorsan kifárasztaná. Ezért a regény kénytelen lemondani a gyakorlatban elvi lehetőségeiről és megelégedni ritkább színtérváltoztatással. Elvben egyébként is mindazt meg tudja valósítani a regény, amit a filmjáték: a parallelvezetési szimultanizmus éppen úgy módszere a regénynek, mint a filmjátéknak. Olyan kis részletekre való szétbontása, mint a filmnél a csengetés példában láttunk, nincs módja a regénynek. A kis részletekre való felbontás a három drámai művészet: színpadi dráma, regény és filmjáték közül csak az utóbbinak sajátja és lehetősége. Két momentum teszi neki ezt lehetővé: az egyik a reprodukív technika, amely nem köti térhez vagy időhöz, ellentétben a színpadi drámával, a másik pedig, ellentétben a regénnyel, az a körülmény, hogy könnyen, kevés fáradsággal appercipiálható szemmel látható történést ad. Ez az összehasonlítás a filmjátékot, mint a legszabadabb és legteljesebb drámaábrázolási lehetőséget mutatja be, amely éppen szabadságánál és teljességénél fogva a másik kettőnek is minden formai és hatáslehetőségét magában rejti. Nem beszélve természetesen a színpadi dráma élő szavainak szuggesztivitásáról és a regény analízáló, gondolatközlő, intellektuális eszközeiről.

André Bazin:  
**Korunk nyelve<sup>4</sup>**

**A film helye napjaink életében**

A film jelentőségét a modern életben már nem kell bizonygatni. Elegendő, ha néhány számadatra hivatkozunk: naponként emberek tízmilliói keresik fel a százezernyi elsötétített termet, ahol áldoznak az árnyak új „vallásának” szertartásai szerint. A megfelelő gazdasági számadatok nem kevésbé ékesszólóak. A statisztikák azonban nem tudósítanak a lényegről. Kulturális hatásának súlyát tekintve a film (ha úgy tetszik, a rádió mellett - ám ez főként terjesztési technika -, a sajtó mellett - ám ez elsősorban információs eszköz, a politikai formálás vagy deformálás eszköze -, a reklám mellett - ám ennek kulturális értéke korlátozott és ingadozó - ) szinte a művészettel való kapcsolat teljességét jelenti a városlakók nagy része és a falusi lakosság mind szélesebb rétegei számára. A XIX. században a közoktatás nagy törvényhozói úgy vélték, megszüntethetik az írástudatlanságot az elemi iskolák elszaporításával, a tankötelezettséggel és a könyvtárak közkinccsé tételével. A valóságban az írott nyelv általános elsajátításában elért bámulatos fejlődés alig segítette a könyvek elterjedését, legalábbis az olyan könyveket, amelyeknek szellemi és művészi értéke vitathatatlan. Az analfabetizmus eltűnése jóformán csak a napisajtó példányszámának szédületes emelkedését segítette elő.

Az elemi iskola kifejlődésének korszakában jelentek meg a gondolatközlés új technikái. A mechanikus művészetek: a fonográf (s később a rádió, amely a fonográf továbbfejlesztése) és a film majdnem túlszárnyalta a nyomdát, szédületes hatásfokkal. Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, nem egészen arról van szó, hogy anyagi versengés folyik a könyv és a film között (hiszen a filmre adaptált regények példányszáma rendszerint növekszik). Inkább arról van szó, hogy komplex és mély összhang van a modern civilizáció egésze és a film kínálta új kifejezőeszközök között. Hadd emlékeztessünk rá, hogy feltalálói csupán játékszernek tekintették a filmet, úgyannyira, hogy a filmipar néhány évig a vásári bódékba szorult, Paprikajancsi és Káposztás Zsuzsi meg a Szakállas Hölgy mellé, s így könnyű elképzelnünk, hogy a közönség ellobbanó elragadtatása után a film a szemfényvesztők, mutatványosok szakmája maradt.

A film szédületes, hallatlan és előre nem látott fejlődése abban a percben kezdődött, amikor ez az új technikai vívmány megtalálta az egyetemes rendeltetésének megfelelő témákat. Minden úgy történt, mintha a társadalom már öntudatlanul várta volna a film üzeneteit. Varázslatos megtermékenyülés következett be, amikor az, ami addig csupán technika volt, kapcsolatba került azokkal a homályos lehetőségekkel, amelyek ott rejlenek minden civilizáció mélyén, és amelyek minden korban létrehozzák az uralkodó művészi formát (a középkor gesztáit és építészetét, a XVI. század festészetét, a XIX. század regényét).

---

<sup>4</sup> Bazin: *Mi a film?* (Válogatta és szerkesztette: Zalán Vince, - Osiris, Budapest, 1995. 7-15.)



## **Korunk népművészete**

Célunk ebben a rövid tanulmányban nem az, hogy néhány csábító, de erősen hipotetikus tételt állítsunk fel a film (technikája, gazdasága és szociológiája) és a XX. század civilizációjának mély rokonsága között. Csupán arra szorítkozunk, hogy az elmélkedés lehetséges irányát jelöljük ki.

Kétségbevonhatatlan tény, hogy a film korunk népművészete; hogy a középkor óta, ilyen vonatkozásban, semmi sem hasonlítható hozzá. Voltak népszerű művészetek, népművészetek, szétszórtan a folklór különböző elemeiben vagy a kézműves mesterségek között. De nyilvánvaló, hogy ezek a művészi formák eltűnőben vannak, s hogy ma a „népművészet” szónak más jelentése van. Egy művészet népszerűsége többé-kevésbé attól függ, milyen földrajzi kiterjedésre képes, s hány emberhez ér el. A hagyományos népművészet, mely egy földrajzi tájra vagy egy mesterségre terjed ki, felváltotta a tömegek művészete, mely túlterjed a földrajzi nemzeti határokon is, a modern társadalmi és gazdasági viszonyok művészete, a gyors közlekedési eszközök korának művészete (amely a televízióval a permanens univerzalitás felé tör).

Tudatára ébredtünk annak, hogy a beszélt vagy az írott nyelv már nem tud lépést tartani a közlés fejlődésével, amely már nem ismer határokat, csak a modern igazi technikát. Vannak eltűntethetetlen nemzeti különbségek, azonban bizonyos technikai egység már átfogja szinte az egész földet. A gépkocsi, a telefon, az írógép már bizonyosfajta konkrét nyelv, melyen emberek százmilliói beszélnek.

## **A tárgyak nyelvezete**

Ehhez az életmódbeli univerzalizációhoz hozzá kell kapcsolódnia egy sokkal közvetlenebb kifejezőmódnak, amelynek a nyelvezete is konkrét és egyetemes: a tárgyak nyelvezetének.

Egyébként érdekes megfigyelni azt, hogy a nyelv dialektikus módon lassan háttérbe szorul a filmben. A nyelv a rajzból keletkezett, a képből, amely a hieroglifa szimbolikáján keresztül vált tiszta jellé. A modern szó ma már nincs közvetlen kapcsolatban a képnek azzal a kezdeti félrealizmusával, amelytől elvonatkoztatva keletkezett. A kép azonban párhuzamos szerepet kezdett játszani a nyelvezettel. A Biblia mellett, amely ugyan írott volt, de a klerikusokon kívül senki sem tudta olvasni, a szobrászat, az üvegfestészet, a vallásos festészet, sőt az egyszerre vallásos és didaktikus színház is, a tudás terjesztésének hatalmas eszközeivé váltak. Kifejezték és megerősítették mindazokat az eszméket és mítoszokat, amelyekből a középkori nyugati civilizáció élt.

Bátran feltehetjük tehát magunknak azt a kérdést, hogy a film diadala a XX. században vajon nem annak a nyelvi ellentmondásnak és technikai paradoxonnak feloldásából ered-e, amelyet - tulajdonképpen a valóság valamely lenyomata - a film képvisel?

Persze minden művészet a maga módján nyelvezet akkor, ha a művésznek van mondanivalója, és ezzel a művészi áttétellel akarja kifejezni. A festmény, akár a költemény, jelekből alkotott kompozíció, amelynek az a feladata, hogy érzelmeket és gondolatokat közvetítsen. Ebből a szempontból a film nem más, mint a folytatása a

többi művészetnek. Szignifikációs lehetőségei azonban annyival gazdagabbak és változatosabbak a hagyományos művészetekénél, hogy teljesen különállónak tekinthetjük, s az egyetlen olyan kifejezési technikának, amely valóban vetélytársa a beszélt nyelvnek. A vers szavakból készül, a szó azonban előbb volt jel és nyelv, mielőtt művészi méltóságra emelkedett volna. A szó egészen más célokra is szolgálhat, mint versek költésére, sőt is kérhetünk általa az asztalnál, vagy megkérdezhethetjük, merre van egy keresett utca. A rajz és a szín is használható csupán technikailag, prózai célokra: a geometriai órán a táblára rajzolt háromszög nem műalkotás, hanem egyszerű matematikai jel. Az építész tervrajzai sem műalkotások. Mégsem mondjuk azt, hogy a rajz és a festészet nyelvek. De mégis azok, mert szükségük van arra, hogy valamit jelképezzenek, a jel azonban csak ritkán elválasztható vagy elválaszthatatlan mellékterméke egy szintézisnek, mely túlmutat rajta. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy a film olyan művészet, mint az irodalom, amelynek elsődleges anyaga a nyelv, egy őt előző és autonóm realitás. Persze, a film nyelve is logikusan megelőzi különböző, művészi vagy nem művészi megnyilvánulásait. Nincs pedagógiai zene, de van tudományos film, amely szól csillagászatról vagy kísérleti lélektanról. Néha elfeledkezünk erről az igazságról, mivel a film eddig jobbára *a priori* esztétikai formákban jelent meg. Pedig ez csak mennyiség kérdése: egy méter tudományos filmre száz fiktív film jut. Ami annyit jelent, mintha a beszélt nyelvet tíz esetből kilencszer regények vagy színművek írására használnánk.

## Elsajátítani a filmet

Mint minden nyelvezetet, a filmet is meg kell tanulni. Valójában ezzel nem sokat törődünk, mert a film állandóan körülvesz bennünket, gyermekkorunk óta, s azt hisszük, sokkal könnyebb filmet nézni, mint megtanulni olvasni. Pedig még rengeteg ember van a földön, aki sohasem látott filmet. Néhány évvel ezelőtt részt vettem Észak-Afrikában egy autóbusz-mozi útján; nem kellett messzire mennünk, hogy olyan törzsekre találjunk, amelyek akkor láttak életükben először filmet. S még Franciaországban is találunk olyan öreg hegyi pásztorokat, akik „sohasem mentek moziba”. Midőn elmúlik az első percek meglepetése, a szűz közönség egészen természetes és megszokott jelenségnek tartja a film vetítévásznának képeit. A párizsi Grand Café első nézői 1895-ben jól megértették, miről van szó: egy vonat befut a pályaudvarra; a baba reggelizik. Úgy tűnik tehát, hogy a film mindenki számára közvetlenül felfogható nyelvezet. És ennek okát képeinek konkrét jellegében, *a priori* egyetemességében jelölhetjük meg, s ez az egyetemesség maga a külső világ. Ha azt mondom egy eszkimónak, "csinos nő", nem valószínű, hogy valami elragadót hall, az azonban bizonyos, hogy Gina Lollobrigidát nem fogja bálnának nézni.

Ez így van! Mégis, erről az evidenciáról érdemes vitatkozni. A Grand Café nézői megértették, hogy egy mozdony közlekedik feléjük, de erős fenntartással fogadhatjuk csak el azt a feltételezést, hogy ugyanilyen jól megértették volna azt az örületig felfokozott gyors mozdonymontázst, amelyet huszonöt évvel később Abel Gance használt *A száguldó kerék* című filmjében (ha egyáltalán elképzelhető a fejlődés ilyen visszavetítése). Nyilvánvaló, hogy a *Vonat érkezése* és a húszas évek némafilmje között már egy nyelvezet terebélyesedik ki, a montázs nyelvezete. Az első film csak arra szorított, hogy *megmutassa* a vonat érkezését. A vetítévászon az eseményhez viszo-

nyítva csupán egy bizonyosfajta tükör volt. Abel Gance pedig a tér elemzésével és az idő szintetizálásával valami egészen más dolgot csinált. Nem egy gyorsuló sebességű mozdonyt mutat be. Ez fizikailag nagyon nehéz volna (de nem lehetetlen, voltaképpen ezt csinálta Renoir az *Állat az emberben* elején), mert milyen nézőpontból is szemléljük egy ilyen hatalmas tárgyat, hogy világosan megláttassuk sebességének növekedését? Gance képeinek többsége statikus: a mozdony kéménye, a fülke, a fűtő a kazán előtt, a sebességmérő. Azonban a mozgás képei önmagukban még nem adják a mozgás látványát. A közelkép a forgó kerékről nem azt *mutatja*, hogy a mozdony sebesen halad. A kerék egy helyben is foroghat. És aztán: mi a biztosíték arra, hogy éppen a kérdéses mozdony kerekét látjuk? Forgó kerék, csak ennyit mondhatunk róla! Éppen azért Gance nem azt javasolja, hogy mutassunk egy mozdonyt, mely egyre gyorsabban halad, hanem a montázs által megalkotott tér- és időjátékkal *jelezni* akarja a sebességet, a gyorsulást, és lélektanilag is, ahogy a fűtő tudatában tükröződik. A kettő között óriási a különbség. Gance már azon a fokon van, amikor a gondolat kifejeződik a nyelvezetben: amikor a konkrét átcsap az absztraktba. Ekkor született meg a film nyelvezetének szótana és mondattana.

### A konkrét elnyeli az elvontat

Hogyha ma levetítem egy szűz közönség előtt *A száguldó kerék*nek ezt a képsorát, talán gyönyörködnek majd benne, de mit fognak *látni* belőle? Egészen egyszerűen a mozdony elejét meg a végét. Ezt azonban a figyelmük és a gyönyörködésük átváltoztatja, mert a közönség egyúttal filmet is néz; s a látvány és az élmény nem azonos. Ez nem feltételezés, magam is számtalanszor ellenőriztem vidéken, és akármelyik pedagógus is megfigyelheti gyerekeken, ha filmet nézet meg velük, aztán megkérdi tőlük, mi tetszett nekik. Kiderül majd, hogy

1. a gyerekek számára más a képek tartalma, mint a tanár számára,
2. ez a különbség mindig a konkrét javára és az absztrakció rovására adódik.

Ez egyike azon csekély számú lélektani törvényeknek, amelyekre biztosan támaszkodhatunk a filmpedagógiában. Példának vett képsorunkban Abel Gance egyetlen pontos és világos eszmét akar kifejezni, minden esetlegesség kizárásával, a gyerekek azonban tíz konkrét részletet fognak felfedezni benne, amelyek mindegyike érdekli őket. Íme egy példa, amelyet a *Revue de Filmologie*-tól kölcsönöztem, s amely még 1940-ből való. Angol misszionáriusok, akik szerették volna kipróbálni a film didaktikai lehetőségeit, Dél-Afrika fekete lakosságát akarták filmmel oktatni. A választott filmszalag számukra tökéletesen alkalmasnak tűnt céljaik elérésére. Ellenőrizni óhajtván feltevéseiket, megkérdezték a nézőket, mondják el, amit láttak. Legnagyobb meglepetésükre mindannyian azt felelték, hogy egy fehér tyúkot láttak. A misszionáriusok, akik jól ismerték a filmszalagot, semmiféle fehér tyúkot nem láttak rajta. Újabb vetítés után is ugyanerre az eredményre jutottak. Vágóasztalon, képről képre átvizsgálva a filmet, kiderült, hogy az egyik képkocka sarkában feltűnt egy pillanatra egy fehér tyúk, minden jelentőség nélkül, ezeknek a nézőknek a számára mégis ez tűnt jelentőségteljesnek és fontosnak mindabból, amit a vásznon láttak.

Egy ellentétes példával magam is megerősíthetem ezt a tapasztalatot. Marcel Carné *Mire megvirrad* című filmjében fontos szerepük van Jean Gabin szobájában a tárgyaknak. A berendezés egyszerű és szegényes, egy szegény munkás padlásszobájáról

van szó. Mégis, amikor a vetítés után megkérdeztem, milyen bútorokat láttak a szobában (csupán 6 db volt, beleértve az éjjeliszekrényt is), rendszerint a nézők többsége meglepedkezett egy jól látható, hatalmas empire komódról. Legalább százszor megfigyeltem ezt, kb. tízezer nézőnél; csupán egyszer volt ellenkező tapasztalatom, nagy meglepetésemre, mert akkor csak a film első három tekercsét vetítettem, és ekkor mindenki látta a komódot. Íme, ennek a magyarázata, amelyből következtetéseket vonhatunk le a rendezői munka elemzésére vonatkozóan: a komódról azért feledkeztek meg, mert a film egyetlen momentumában sincs lélektani vagy drámai szerepe, vagyis nem *jelent* semmit, nincs *jelentése*. A film olyan jól szerkesztett, olyan sűrű szövetű, hogy a misszionáriusok tapasztalatával ellentétben, a nézők figyelmét teljes mértékben a rendezés szimbolikája köti le, az az absztrakt, elvont jelentés, érték, amelyet a tárgyaknak tulajdonít. Ebből az következik, hogy a néző figyelmét nem vonja el a komód, hiszen annak csupán a díszlet valóságos tételében van feladata, azért meg sem látjuk. Ezzel szemben azoknak a nézőknek, akik csak három tekercsét láttak, még nem tárult fel ez a jelentésváltozás. A bútorok még nem kaptak szimbolikus jelentést, amelyet a cselekmény révén kellett volna elnyerniük, ezért valamennyi tárgy még megmaradt a komód szintjén, s így a komódot sem felejtették el, noha kétharmaddal kevesebbszer látták, mint azok a nézők, akik az egész filmet végignézték.

### **A realizmus koeficiense**

A film paradoxona az, hogy elvont eszmét csupán a realitás egészében és konkrét ábrázolásának eszközével tud kifejezni. De ez az ereje, s egyszersmind a veszte is. Mindaz, ami a vásznon történik, a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el. Úgy érzékeljük, mint a valóság egy szeletét; a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből. A film tehát ábrázolás és nyelvezet is, de az emberek az egész világon mindenek előtt ábrázolásként érzékelik. A nyelvezet kultúrát tételez fel, és tanulást igényel. Már az első moziműsorban, *A kishaba reggelije* című film láttán a nézők elragadtatva felkiáltottak: „A falevelek mozognak!” Vagyis ezt a jelenetet a nézők úgy értették, ahogyan a rendező is akarta. Ezek a nézők, akiknek bemutatták, hogyan eszi egy csecsemő a papiját, észrevették, hogy a háttérben rezegnek a gesztenyefa levelei, amelyeket a szél mozgatott, és ezt sokkal érdekesebbnek tartották annál, ami az előtérben történt; éppen úgy, ahogy a derék bantu négek is mást láttak, mint amit a misszionáriusok nekik mutatni akartak.

### **Megismerni**

Mi következik mindebből? Két ellentétes, mégis egymást kiegészítő javaslat.

1. El kell vetnünk azt az illúziót, hogy a film egy *ipso facto* egyetemes nyelvezet, függetlenül attól, hogy milyen jellegű és fokú a nézők kultúrája. Mint minden nyelvezet, a film is megköveteli a pontos értelmezést, begyakorlottságot, mely egyszerre tudatos és ösztönös, amely nélkül például élvezhetetlen egy irodalmi remekmű is. A filmnek is van nyelvtana: szótana, mondattana és stilisztikája. Amikor Franciaországban először mutatták be Orson Welles *Aranypolgárát*, Denis Marion el-

szórakozott azzal, hogy szembesítse a különböző kritikák értelmezését; ily módon tizenkét különféle verziót kapott, nem művészi értékeléseket persze, hanem a film realitásáról szóló ítéleteket. Az elsötétített termék törzsvendégei, a profi filmnézők különféle módon értelmezték a filmet, illetve meséjét. Ma már, amikor az *Aranypolgár* többször végigjárta a filmklubokat, egyszerű, átlátszó, tökéletesen érthető filmmé vált. Ugyanúgy, ahogyan Jean Renoir *A játékszabály* című filmje, amely sokáig összetettnek és konfúzusnak tűnt számomra; mikor legutóbb újra megnéztem, azt kérdeztem magamtól, vajon mi tűnhetett benne számomra oly homályosnak? Ez azt jelenti, hogy Welles és Renoir megelőzte korát. Gazdagították a kinematográfiai kifejezést. Filmjeik nem voltak rosszul megírva, nem voltak komplikáltak vagy homályosak, csak amit mondtak, előttük még senki sem mondta ki, éppen azért meg kellett teremteniük egy olyan finomságú és teljes nyelvet, amelyet kezdetben nem mindenki értett meg, de amely később fokozatosan, a finomság és a teljesség által vált a film közkincsévé. Ugyanígy formálják a nyelvet a nagy írók, miközben használják is.

2. De ellenkezőleg is igaz az, hogy ha a film nyelvezet, melyet bizonyos fokú kultúra nélkül nem lehet megérteni, ez a nyelvezet mégis olyan, amely az érzékelhető világ közegében manifesztálódik, és megegyezik azzal. Ettől a privilégiumától nyeri rendkívüli meggyőző erejét. A többi művészet nem tudja elrejtani felhasznált eszközeit. Kénytelenek vagyunk bevallani, hogy felhasználják a *szavakat*, a *formákat*, a *hangokat*, hogy megragadhassák értelmüket és érzékenységüket. S bármilyen ékesszólóak és elragadóak is, tudatában maradunk eszközeik közvetítő szerepének. Egy szónok „jól” beszélhet, mindazonáltal beszél, ezzel szemben a film úgy tesz, mintha csupán megmutatna, s hasznot húz az objektivitás rá nézve kedvező előítéletéből. A kinematográfiai műveltségre tehát nemcsak azért van szükség, hogy jobban tudjunk különbséget tenni, hogy jobban felismerjük a jó művek gazdagságát, hanem azért is, hogy megismerjük azokat az eszméket, amelyeket a film a realitás leple alatt tudatunkba akar csempészni. Nem a kifejezetten propagandafilmekről beszélek, hiszen azokat rendszerint már a címképük leplezi, hanem csaknem valamennyi filmről, amelyek ilyen vagy olyan módon, de mind propagandafilmeik. Nem mindig rendszeres és kiszámított propagandáról van szó, a szó pontos értelmében, azonban minden film közvetít bizonyos életformát, erkölcsöt, egy rendszer vagy egy civilizáció értékeinek finom hangsúlyozását; hogy ezeket az ideológiai befolyásolásokat elfogadjuk-e vagy sem, azt csak a kulturált ember képes tudatosan eldönteni.

(*Brencsán János fordítása*)

## Gelencsér Gábor: Képtelen képek (A médiarealizmusról)<sup>5</sup>

Megmutatni a nem létezőt - a kép, az ábrázolás sok évezredes dilemmáját fordítja ki sarkaiból az ezredvég digitális számítástechnikája. Ebben a pillanatban lehetőség van arra, hogy új Marilyn Monroe- vagy Humphrey Bogart-filmek készüljenek - egyelőre csak a szerzői és személyiségi jogok jelentenek akadályt. A *Jurassic Park* óta azon törik a fejüket a technikusok, miképpen lehetne az őslények után nem létező színészeket mozgatni a vásznon. A *holló* című filmben pedig már látható is az eredmény: a forgatás közben elhunyt főszereplőt a még hiányzó jelenetekben számítógépen generált mása(?) „alakította”. Vajon pusztán film és technikatörténeti érdekességről van szó, vagy gondolkodásunkat, valóság és képmás viszonyát átértelmező ismeretelméleti fordulatról?

A mesterséges képelőállítás lehetősége önmagában nem jelent semmit, hiszen mindenfajta képalkotás, készüljön akár kommunikációs, akár mágikus, akár művészi céllal, mesterséges képzelőerő és kifejezés eredménye; továbbá a kép(más) létrehozója a „másolat” elkészítése során nemcsak jelentést, üzenetet, szándékot artikulál, hanem kép és valóság vonatkozásában, intencionális aktusként, megfogalmazza önmagát is. Ennek a viszonynak a mibenléte évezredes szellemtörténeti kanyarok után most triviális zsákutcába torkollik. A valóság ugyanis mintegy helyet cserél a képmással; a kép nem jelent vagy megmutat, hanem *valósággá válik*, a valóság pedig, képmásától fosztottan, prezentáció és reprezentáció között a pad alatt, ügyefogyottan várja, hogy „adásba kerüljön”. A mesterséges képalkotás tehát nem önmagában jelent fordulatot; a médiagala-xissal összefüggésben, a valóság elvalótlanodása és képmással történő helyettesítése felé vezető úton a film, a televízió, a videó és a számítástechnika biztosított szabad jelzést.

Valóság és reprodukció viszonyában a film nyitott először új távlatokat. A fotó után a mozgókép újabb, fokozhatatlannak tűnő lépést jelentett a hű valóságábrázolás terén, ám Lumière vonatának elrobogása után a nézőket furcsa mód inkább a képzeletbeli valószerű megjelenítése kötötte le. S ez elsősorban nem trükkök alkalmazását jelentette, hanem a film alaptermészetének lényegére mutatott rá: mindannak, ami a vásznonra kerül - az animáció és néhány más, experimentális törekvés kivételével - , a valóságban is végbe kell mennie. Amint a Holdra szállásról fantáziáló író szavait mozgóképen meséli el a vásári mutatóványosból lett ősfilmes, hiába keveredik a hihetőség határán túlra, állítást fogalmaz meg. Fiktív állítást - s ezzel Meliès a legnépszerűbb filmtípust, a játékfilmet hozta létre. „A kép akkor is valóságos, hogyha hamis” mondja Umberto Eco, vagyis saját összefüggésrendszerükben a játékfilm „hamis” képei is valóságosak, méghozzá a konkrét valóság valóságát hordozzák. A rövidre zárt, s így kicselezett mesetudat nem tehet mást, átadja magát a fiktív tényeknek, beleél, azonosul elfogad - vagy elutasítja az egészet. A görög hagyományú vizuális megismerés-folyamatnak nincs esélye a konkrét képekkel szemben.

A játékfilmhez képest az úgynevezett dokumentumfilm tovább fokozza a valóság reprodukciójából adódó feszültséget, hiszen itt már nem a fikció idézőjelében kell elfogadnunk a képek állítását, hanem létező igazságként kell szemlélnünk őket. Amennyire játékfilm esetén a valóság *reprodukciója* köti a képzeletet. úgy a dokumen-

<sup>5</sup> Megjelent a Pannonhalmi Szemle 1995/1. számában

tumképeknél a valóság reprodukciója zárja ki a tárgyszerűséget. A mozgóképi jelentésadás és jelentéstulajdonítás immár száz esztendőszövevényes történetében a valóság illuzorikus ábrázolása volt az egyetlen magától értetődő pont annyira magától értetődő, hogy a filmi közlés kutatói csak egy-egy kifejezőeszköz, műfaj vagy irányzat kapcsán utaltak rá.

A mozgóképek valóságosságát egy új médium, a televízió, méghozzá a televíziós hírközlés állította előtérbe. Az elektronikus képrögzítés valóság és képmás hagyományos filmi összefüggésén nem változtat, azaz a tévében is meg kell történnie mindannak, amit közvetít. Az új mozzanat a széles körű elterjedtségben és a képmásközvetítés egyidejűségében rejlik. A "világfalu" "monitorpolgárainként" egyszerre részesülünk ugyanabból a valóságból. Lenyűgöző és zavarba ejtő élmény. A műholdas műsorszórás segítségével gyakorlatilag az egész civilizáció ha nem is ugyanazt nézi, de egyforma képeket bámul. Az intim körülmények között szerzett univerzális ismeret megszerzése a távkapcsoló kezelésén kívül semmilyen tevékenységet nem igényel. Nem kell utánajárnunk, megtapasztalnunk, kilesnünk, megértenünk vagy átélnünk, hiszen egyszerűen ott sorjáznak a valóság képei a szobánkban - és valamennyi embertársunk szobájában. A passzivitás védtelenné tesz, a közlés egyetemessége elkápráztat: inkább hiszünk a televíziónak, mint a saját szemünknek; a talk show-ban látott sorsdráma jobban megrendít szomszédunk tragédiájánál; a sarkon történt balesetet akkor illesztjük a valóságos események sorába, ha este a tévéhíradó is beszámol róla. Ahogy a környező világban egyre nagyobb mértékben a képek alapján tájékozódunk, úgy nő a média hatalma. A valóságközvetítés, illetve -birtoklás monopóliuma körül dúló látványos politikai és gazdasági csatározásokkal párhuzamosan a világtévé a maga hasonlatosságára formált tévévilágot teremt. A műsorrend diktál: nem a híradó van a hír kedvéért, hanem fordítva, s hírek akkor is lenni kell. ha nincs, hiszen most fél órán keresztül ez a műsorszám megy. Az elmúlt évek közép-kelet-európai politikai eseményei, különösen a romániai „forradalom”, látványosan tárta fel a televíziós hírközlés természetét. Felborult a műsorrend. Nem klipesített híreket láttunk, hanem az előre kiszámíthatatlan események szerkesztették az adást. Nem történt más, mit a szó igazi értelmében vett közvetítés; változás csak az információátadás nagyságrendjében és gyorsaságában következett be. A forradalmárok a 19. század közepén a nyomdát, a 20. század elején a telefonközpontot, közepén a rádiót, e század végén a tévét foglalták el először, s legközelebb nyilván az állam számítógépközpontját veszik célba. Ebben az összefüggésben a hírközlés terén nem történt paradigmaváltás, a tévé belesimult az egyre tökéletesedő kommunikációs csatornák sorába. Romániában a valóság képei tehát, ha csak néhány pillanatra is, szétzúzták a műsorrendet, s ebben a „barbár rendetlenségben” nemcsak a televízió közvetlen és egyidejű valóságábrázolásának eredeti hatására döbbenhattünk rá, hanem arra is, mit veszünk, miről maradunk le a békésebb hétköznapiakon. S már nem egyszerűen a műsorrend kényszeréről van szó. A helyi televíziózást felváltó globális csatornák nemcsak szerkesztik a valóságot, meg is rendezik. A szomáliai partraszállást a CNN nyomására az esti főműsoridőhöz igazították ...

Valóság és fikció egymásba csúszásának, összekeveredésének már-már abszurd példája a reality show. A krimik és az akciófilmek fiktív valóságára unottan legyintő néző valami igazira áhítozik, készítsünk tehát műsort a hétköznapiokról. E mögött természetesen közvetlenül a nézőszám növekedése, közvetve pedig a pénz munkál (több néző - magasabb hirdetési díjak), nem szabad tehát arra gondolnunk, hogy soha nem

látott demokrácia tör ki a médiapiacra, s a műsor azokról szól, akikről és akiknek készül. Már a műfaj elnevezése sokatmondó: valóság esztrádköntösben, azaz az akciófilmek és újabban a háborús hírek hatásdramaturgiáját most megtörtént, hétköznapi események töltik meg tartalommal. Félórára mindenki lehet sztár - mondta annak idején Andy Warhol a pop kultúráról, s a tévében akár mennyire igaz történetről legyen szó, a hétköznapi emberből is menthetetlenül sztár lesz. Egyrészt ezek a műsorok nem igaz, hanem különleges történeteket mutatgatnak. Legalább bűnözőnek, perverznek vagy esztelen rekordhajásznak kell lennie annak, aki a szerkesztők érdeklődésére számot tarthat. Másrészt a történetek elbeszélését nem valamiféle valóságkövető dramaturgia irányítja. A cinéma vérité elvének és a cinéma direct módszerének megcsúfolásaként a valóságos események nyomába a képi és narratív közhelyekkel felfegyverzett kamera indul. A fikciós látásmód és formakultúra kereszteződik dokumentarista érdeklődéssel, s a végeredmény nem más, mint az igazság feláldozása a hatásosság oltárán. A történetek nem a történet szereplőiről szólnak, hanem a műsorról. A félórás sztárokat meghempergetik a médiacirkusz porondján, majd ki-, illetve visszadobják a külső sötétségbe, ahol csak a képernyő katódcsöve ad számukra némi fényt, hiszen ott folytatódik az újabb sztárok fogyasztása. Szépen beszélt minderről Fellini a *Ginger és Fred*-ben, nehezen elviselhető képekkel szembesített Oliver Stone a *Született gyilkosok* című filmben.

A valóság és az illúzió között húzódó határ végleges felszámolását segíti az ún. virtuális valóság élményének megteremtése. A virtuális valóságba belépő térutazó sisakot húz a fejére és kesztyűt az egyik kezére. A sisakról két, közvetlenül a szem elé helyezett képernyő digitális technikával lövi egyenesen a retinára a képeket, a számtalan érzékelővel ellátott kesztyű pedig a kéz mozgását követve irányítja az utazást. A közvetlenül a retinára vetített kép lényege az, hogy teljesen kitölti a látómezőt, olyan vizuális élményt nyújt, amilyent eddig csak a természetes látás biztosíthatott. Az érzékelő kesztyű segítségével mozogni is lehet a mesterséges látómezőben - ha felemeljük a kesztyűt, a „kezünket” látjuk a szem előtt, de „haladni” is képesek vagyunk -, s ezzel a valóságélmény teljessé válik.

A virtuális valóság megteremtése, mint szinte valamennyi technikai találmány, a hadiiparnak köszönheti létét: a pilóták kiképzésekor használt szimulátorok tökéletesítése során született. Beláthatatlan lehetőségeket jelent az orvostudományban, biológiában, fizikában, hiszen lehetőséget nyújt például egy molekula „körbejárására”. Minden technikai újítás, így a virtuális valóság lehetőségeinek végiggondolása is lenyűgöz és elriaszt. Gyógyítani lehet vele, de az élő szervezet részecskéinek átrendezése mint létező lehetőség, a laikust is félelemmel tölti el. A hadiipar kapcsán pedig hajlamos rá az ember, hogy egy bizonyára igen civil, ám roppant humánus javaslattal éljen. Ha már a haditechnika szimulált és éles működése között szinte semmi különbség nincs az iraki háború tévéközvetítése egy számítógépen kivitelezett akciófilmre hasonlított, s egyes pilóták vallomása szerint nem is éreztek különbséget az igazi rakéták kioldása és a szimulátor gombjának megnyomása között -, akkor talán elég lenne a csatákat a virtuális valóságban megvívni, s a „game over” után kihirdetni a győztest.

Valóság, valódi, igaz - kiüresedett vagy legalábbis relativizálódott fogalmak. Új világkép születik - a szó szoros értelmében új kép a világról. A mozgóképpel útjára induló évszázados folyamat betetőzéseként most olyan új kép születik a világról, ami a világban nem létezik. Feje tetejére áll eredeti és másolat évezredek tradíciója: a valóság létező elemeiből nem létező valóságot, pontosabban valóságfikciót vagy virtuális



valóságot lehet létrehozni, s ez, mint láttuk, igazibb a tapasztalati világnál.

A mesterséges képek létrehozása a filmes, illetve a fotográfiai valóság rögzítés manipulálásának szándékával jött létre. A manipuláció szót itt nem feltétlenül negatív értelemben kell használnunk, egyszerűen a valóságot reprodukáló filmszalag vagy kép utólagos átalakítására utal abból a célból, hogy valamilyen képzeletbeli, nem létező világot valóságosként ábrázoljon. A képek retusálásától a különféle trükkökig rengeteg lehetősége van ennek, s persze valóban nem zárható ki a rosszindulatú félrevezetés sem, különösen a fényképek kapcsán. A hagyományos fotográfiai manipulációnak azonban, bármilyen tökéletes is, mindig nyoma marad, ha más nem, az eredeti. A digitális képrögzítés viszont felszámolja a nyomokat. A kép elemi részecskéi, a pixelek digitális jellé alakulnak, s e jeleket a számítógép lebonthatja, majd ismét összerakhatja - másképp. Az új változat nem lesz más, mint egy újabb „dokumentum” a lemezen; az előzmények letörölhetők, a kép elemenkénti újjáépítésének varratai nem látszanak. Az „eredeti” és a „másolat” digitális struktúrája egyforma, s ezzel a két fogalom hatályon kívülre kerül.

Ha végiggondoljuk kép-képmás-valóság láncolatának átalakulását egészen a mesterséges képmáskészítés lehetőségéig, s ha figyelembe vesszük kép és valóság média hatására történt felcserélődését, talán nem túlzó következtetés mesterséges képek helyett mesterséges valóságról beszélnünk. A digitális képrögzítés következményeként Vilém Flusser az új képzelőerő megszületését köszönti. Nem csak új *képzelőerőről* van azonban szó. A képek pixelpontonkénti rögzítése, lebontása, majd újraalkotása nem annyira a valóság megismerésére/elképzelésére indítja az embert, inkább megalkotására/átalakítására. Szerencsénk lesz, ha csak egykori sztárok sétálnak vissza a nappalinkba ...

## Bíró Yvette: A kép: ez a titokzatos tárgy<sup>6</sup>

Természetesen minden baj a Bibliával kezdődött. Amikor az írás azt mondja: „Ne csinálj magadnak faragott képet; és semmi hasonlatosságot azoknak formájára, melyek ott fenn az égben vagynak, se azoknak formájára, melyek a földön itt alant vagynak”, meg lettünk bélyegezve (vagy elátkozva?) örökre. Miért lett ilyen szigorúan tilos képeket alkotni, az ember vágyait, félelmeit, szerelmét vagy álmait kivetíteni és megtestesíteni? Kinek állt érdekében (vagy ki tartott attól?), hogy megfosszon a belső igénytől, hogy észleleteinket és vágyainkat érzékelhetővé, láthatóvá, tapinthatóvá tegyük? A *féltékeny* Isten volt az, aki a maga hatalmát teljes láthatatlanságában akarta fenntartani; aki nem engedhette, hogy bármivel is pótolják vagy helyettesítsék, ami a vetélytársává válhat. A parancsolat annak tökéletes megértése volt, hogy a képalkotás valódi hatalom; hatalom a múlt idő és a végesség fölött, mert általa az ember természetük szerint pusztuló tárgyakat és önmagát halhatatlanná kívánja, képes tenni. Talán szükségtelen mondani, minél szigorúbb volt a tiltás, annál erősebb lett a kihívás; és lázadások hosszú története bizonyítja az ember leküzdhetetlen vágyát arra, hogy az élet tárgyait és viszonyait újrateremtse, lemásolja és sokszorosítsa. Egészen médiakorunk katasztrófáig, Baudrillard kifejezésével élve, amelynek során e sajátos képi ábrázolások, mint egy különös járvány révén, annyira elárasztottak, hogy komolyan fennáll annak a veszélye, hogy e folyamat magának a valóságnak végzetes megsemmisítéséhez vezethet.

Ezért, jóllehet a képek a dolgokat láthatóvá teszik, és térbeli alakot kölcsönöznek nekik, a képalkotásnak lényegi kapcsolata van az idővel is. Nyomon követve a mimézis meglehetősen szövevényes történetét, az alábbiakban e különleges viszony néhány aspektusához szeretnék megjegyzéseket fűzni.

Ha a modern képalkotás három, egymástól jól megkülönböztethető stádiumára gondolunk, meglepő látni, milyen nagy mértékben hatott a technológia a képek vonzó megjelenési formáira. De nem szabad megfeledkeznünk Heidegger figyelmeztetéséről, mely szerint „a technológia lényege egyáltalán nem technológiai”. Megállapítható ugyan, hogy a fotografikus, a kinematografikus és az elektronikus kép korszaka a klasszikus realizmus gyakorlatához, a modernizmushoz és a posztmodernizmushoz kapcsolható, a kérdés számomra most inkább az: milyen a képek időábrázolása és az a mód, ahogyan az idővel bánnak.

A *fotográfia* abban a pillanatban jelenik meg, amikor az ipari társadalom látvány iránti szükséglete egyfajta „örületté” válik, amikor a képek társadalmi méretű megsokszorozása a világ valamiféle gyarmatosítását kezdi jelenteni. A tanúságtevő élethűség következtében a fotó bizonyosságként, evidenciaként jelenik meg. Az embernek a mechanikussal való helyettesítése lehetővé teszi az ellenőrzést, a tömegességet, és felszabadítja az időt. A fotó a való világot egyfajta dokumentumként ragadja meg, melyben a dolgok nem vesznek el, hanem továbbra is hozzáférhetőek maradnak. A valóság „pénze”, a tapasztalat „pénzneme”, melyet birtokolni, másolni és forgalmazni lehet. A fotó megfagyasztja, s ezzel tárolni is tudja a pillanatot. Ezt nevezi Bazin mumifikálásnak.

---

<sup>6</sup> A tanulmány egy 1990-es előadás kibővített változata.

Magyarul a szerző *A rendellenesség rendje (Film/kép/esemény)* című kötetében olvasható. (Cserépfalvi Kiadása, Budapest. 1996. 110-121.)

A fotóban általában az igazság és a vitathatatlan hitelesség médiumát látják. A tudósok fényképeket használnak a bolygók feltérképezéséhez és a szubatomiális részecskék azonosításához, a rendőrség és az ügyészek a bűntények felderítéséhez, és újságszerkesztők az események dokumentálása céljából. Még mindennapjaink amatőr fényképei is a társadalmi valóság lakmuspapírjai a szemek milliói számára. A fotó - mint mondta valaki - „emlékezettel ellátott tükörként szolgál”.

Így hát időbeli természete a múltra, a „befejezett jelenre” vonatkoztatja. Ez volt, megtörtént ez a fotó közvetlen tartalma, jóllehet nem maga a dolog, hanem csak nyoma annak. Ez az oka, hogy a fénykép mindig felkelti a veszteség, a visszahozhatatlanság érzését is. És ezért tapad hozzá oly sok nosztalgia. A fotográfia felfalja az időt minden fénykép egy fajta *memento mori*. Fényképet készíteni valamiről annyi, mint osztozni egy másik személy vagy tárgy sebezhetőségében és halandóságában. Éppen a pillanat kimetszésével és megfagyasztásával tanúsítja minden fénykép az idő könyörtelen „szétoldódását”. A fotó a halál ügynöke, mint Barthes nevezi, egy paradigma, mely nem több, mint egy kis kattánás, mégis maga a végérvényes halál. Mi sem könnyebb, mint a fotót hibáztatni a látvány banalizálása, az egyszer megtörtént, az esetleges ismétlése miatt, vagy éppenséggel azért, mert a véletlenszerű rögzítésével derealizálja a konfliktusokkal teli világot. Ha kiragadjuk a szöveggörnyezetéből, nem marad belőle más, csupán a létezés áttetsző burka.

A *film* nagy újdonsága persze mozgásképtelensége, ami viszont teljesen új időélményt hoz létre. Susan Langer híres meghatározása szerint a film „végtelen most”. Az áradó képek legszerencsésebb analógiáját pedig Eisenstein nyújtotta, amikor a robbanómotorban végbemenő explóziók sorozatához hasonlította őket, amely az állandó előrehaladást lehetővé teszi. Az ábrázolás konvencionális tér-idő egységét szétzörgeti, de a különálló darabokat alkotó módon áthasonító, újraszervező film lett a legfontosabb eszköze a modern gondolkodásra jellemző dialektika kifejezésének. Szerkezetében az ellentmondások és a paradoxonok játsszák a főszerepet. Tárgyát szüntelenül mozgásban tartva, valamint eszközeivel is térben s ugyanakkor időben pozíciót módosítva, a filmkép magát a változást testesíti meg és fejezi ki. Anélkül, hogy elveszítené objektivitását, a film a külső tárgyi világ dinamikáját egyszerre tükrözi és átalakítja, s közvetlenül szubjektivitást és szándékot fejez ki. Időélménye megfelel a modernizmus *durée*- és diszkontinuitás-értelmezésének. Folyamatos előrehaladó mozgásában különböző időszerkezetek vannak sorba rendezve és rétegezve. A film ábrázolásában mind a várakozás, az anticipáció, vagyis a jövő (a vágy), mind a jelenlét, mind az emlékezet, mind a múlt időbelisége, érzéki alakot ölt. Ugyanígy testesül meg benne az idő visszafogása és megnyújtása is. A térbeli kifejezőeszközök révén a fotó sík, elvont tere az élő, lélegző világ konkrét anyagává sűrűsödik. Bahtyin leírása a térről, mely „az idő mozgásaival, cselekménnyel és történelemmel telítődik és azokra felel”, sok tekintetben még alkalmasabbnak látszik a film, mint az irodalom jellemzésére. A kronotópia térben testesíti meg az időt. „A térbeli és időbeli mutatók egy nagy körültekintéssel kigondolt konkrét egészben egyesülnek.” A folyamatosság és a megszakítottság, az összefüggő és az összefüggéstelen összefonódik, s szolgálatába állítja a mellérendelést, az ellenpontot és az egyidejűséget, megvalósítva ezzel azt a fajta többszólamúságot, amellyel eddig csak a modern zenében találkoztunk.

A harmadik, *elektronikus stádium* magával vonja "a természetbe és a tudattalanba való behatolást és azok gyarmatosítását" is (Jameson), melyet mostanában olyan nagy szavakkal szeretnek illetni, mint rombolás, fenyegetés, nukleáris holocaust

és így tovább. Ez a jelenség, úgy tűnik, egyaránt magában foglalja a környezet tökéletes bekebelezését a tömegkommunikáció által, és a piacra bocsátható tudatalatti vágyak előállítását. Elérkezett a posztmodernizmus kora.

A posztmodernizmus technológiája a fotografikus és a kinematografikus kép analóg minőségét információ-bitekre egyszerűsíti, sematizálja, melyeket sorozatban továbbít. Ezáltal alapjaiban rendül meg a fotografikus ábrázolás hitelessége. A közvetlen - s korántsem csupán egyetlen - veszély a számítógépes képalkotás, mely az elektronikus technológiából fejlődött ki, s amely mindenki számára lehetővé teszi, hogy kényére kedvére megváltoztassa a képet. Ez a technológia könnyűvé teszi a fotografikus képek újrakomponálását és összekapcsolását, s mindezt úgy, hogy az eljárás módja gyakorlatilag rejtve marad a néző előtt. Bizonyosnak látszik, hogy a fotók a jövőben kevésbé lesznek tényyszerűek; sokkal inkább csupán tényyszerű képződmények, faktoidok lesznek, egyfajta nyugtalan és nyugtalanító, hibrid képanyag, mely nem annyira a megfigyelt valóságon és a tényleges eseményeken alapul, hanem a képzeleten. Ez a váltás nemcsak a fotográfiáról kialakított képünket változtatja meg, hanem sok más, korábban nagy becsben tartott, a valósággal kapcsolatos fogalmunkat is.

Az elektronikus kép alternatív, másik világot teremtett, mely a nézőt is magába fogadja egy alig temporarizált térben. Ez a kép megszakított, és nélküli a közvetlen összefüggést, nem kivételként, hanem valamiféle szórt átvitelként érzékeljük. Mivel nem a tapasztalati valóságot, az empiriát teremti újjá, és nem a személyes szubjektivitást ábrázolja, egyfajta „metavilágnak” tekinthető, ahol az érzelmek és érzelmi értékek csupán magában a megjelenítésben objektivizálódnak. A vonatkozási rendszer nagyjában-egészében eltűnt. Baudrillard kifejezésével, csupán szimuláció mely már nem utal semmilyen eredeti tárgyra, hanem egyfajta valóságfeletti realitást, „hiperrealitást” hoz létre. Mivel ezekben a filmekben a múlt újra átélését vagy a jövő megsejtését sokkal inkább ösztönzés és vágy, mint hiteles felidézés jellemzi, az elektronikus időbeliségnek egy fajta elsődleges, közvetlen értéke jön létre, mely alkalmat ad a szelektálásra, a visszajátszásra és az összekapcsolásra. Az elbeszélés időbeli egységének vagy kohéziójának helyébe a töredékek és villódzó epizódok sokasága lép. Az elektronikus kép könnyű kézzel összeállított kollázsok közvetlen és véletlenszerű formációja, mely a történelmet hasznosítható hulladékok halmazaként kezeli, és az elbeszélést és a logikát szívesen felcseréli a vibráló játékkal, képekből, idézetekből, laza kommentárokból és más szabad formákból összeállított látványossággal. Ezek a munkák gyors, széttöredezett ritmusokat, bizarr szembeállításokat, minden kronológiát és logikát szétzúzó szerkezeteket alkalmaznak, minden elérhető tárgyat újrahasznosíthatnak, feldarabolnak és kannibalizálnak. Az időbeliség paradox módon - mint Sobchak mondja éppen a megszakítottság, a diszkontinuitás homogén élményében ölt alakot. Az idő önmagába látszik visszatérni egy olyan szerkezetben, melyre az egyenértékűség, az ekvivalencia és a megfordíthatóság, a reverzibilitás a jellemző. A várakozás és felidézés időbeli szerkezetével való szakítás egy különös időtlenséget eredményez, mely egyben a tértelküliség érzetét is kelti. Absztrakt, megragadhatatlan tér ez, minden mélység nélkül, s bár telítve van káprázatos színekkel és megkapó ritmusokkal, ez nem képes pótolni a hiányzó gazdag élményt, az igazi textúrát, valamint az átélhető érzelmeket. Az események megszakíthatatlan egymásutánja és a szédület már csupán egyfajta kinetikus izgalmat eredményez. A felszín, a felszíniesség lakhatatlan világa ez. Érzelmek helyett csupán egyfajta szabadon lebegő intenzitást nyújt, az eredmény pedig eufória és mámor. Az egész világ csupán trükknek, mesterséges

effektusnak látszik.

Ezek a megjegyzések talán segítségünkre lesznek a modernista és posztmodernista képalkotásról szóló mostani vita megközelítéséhez.

Kiinduló állításom szerint, bár a modern és a posztmodern közötti szembenállás nagyon divatos mostanában, éles elkülönítésük a filmművészetben nem igazolható. A közismert történeti adottságok miatt, amelyek a film felgyorsult fejlődésére jellemzőek, az egyes fejlődési stádiumok sokkal jobban átfedik, kiegészítik és módosítják egymást, mint más médiumok esetében. A modernizmus még távolról sem dőglött oroszlán. Ami pedig a posztmodernet illeti, kétségtelenül része a modernnek, és semmiképpen sem pusztá tagadása vagy ellentéte annak.

A filmet illetően távol áll tőlünk Charles Jencks önhitt biztonsága, aki pontosan megmondta, mikor halt meg a modern építőművészet, 1972. július 15. délután 3 óra 32 percet jelölve meg, amikor a híres St. Louis épületnek dinamittal megadták a kegyelemdőfést. Mi inkább amellett vagyunk, hogy visszaköveteljük a modernizmus élethez való jogát, és segítsük megvalósítani ígéreteit.

Ha a posztmodernet sokan olyan önellentmondásos, tudatos és önpusztító tendenciák határozzák meg, melynek különös sajátossága vagy hajlandósága a megkettőzés és az ambiguitás, én megpróbálom bebizonyítani a közelmúlt vagy újabb filmek néhány szép példáján, hogy mindkét csoportba könnyedén bele lehet őket sorolni.

A posztmodern egyik alapvető ellentmondása úgynevezett kettőssége, azaz egyszerre befelé és kifelé irányuló természete, lévén egyszerre különös mértékben önreflektív, valamint erősen az élethez és az aktuális történethez kötődő. Más szóval: egyfajta dokumentarista történetiség találkozik benne ironikus, játékos módon a formalista önreflektivitással és a köznyelvi anyag használatával.

Vegyük Chris Marker *Nap nélkül*jét. Marker lenyűgöző filmje egyrészt csupa dokumentumanyagból áll, másrészt viszont olyan szöveg, mely a lehető legnagyobb rétegezetséget mutatja, elhomályosítva az ábrázolás áttetszőségét. Hihetetlenül személyes és költői; narratív szerkezete komplex módon szerveződik a levi-straussi „szemantikai és esztétikai rendbe”, önmagában hordozva üzenetét. Marker célja nem kevesebb, mint az, hogy az „idő spiráljának” élményét közvetítse.

Egy félkomoly keretet használ fel ürügyként, hogy a narrációnak helyet biztosítson, mintha levelet írna valaki egy ismeretlennek - és ennek az emberi hangnak az artikulációja a maga szüneteivel, sejtetett hangulatváltásaival, magyarázataival és személyes hangvételével külön réteget alkot, egyben pedig a vizuális ábrázolás ellenpontjául szolgál. Így egy összetett dialogizálás vonul végig a filmem „egyik jelentésnek a másik jelentésére, egyik hangnak a másik hangra rétegzése” - mint Bahtyin írja -, valamint a hangok kombinációja. Mindez a komoly és játékos, a tünékeny és a lényeges között ingadozva megy végbe, valami olyan sugárzó és kifinomult módon, hogy a felhangok voltaképpen többet fejeznek ki, mint bármely más nyíltan kifejtett vagy feltárt jelentés.

Marker filmjének vizuális világa szabadon sorjázó, áradó képekre, szuverén töredékekre épül, megannyi fényt, színt és ragyogó megfigyelést tartalmazva, a befogadás határait kockáztatva. Ezért mondhatnánk, úgy látszik, túllép a modernizmus térénumán, a posztmodern kápráztató telítettségét idézi. Marker a vadász szívósságával folytatja - a vad? a megismerés? valamely cél? - keresését, miközben felfedezőútjának, benyomásainak megragadó darabjait tárja elénk. A látvány örvénylése hivatott az idő

említett spiriláját vagy örvényét kifejezni. De nemcsak az. A film egész ún. nagyszerkezete is ezt az ívet vagy mozgást követi, szabályos *diminuendóval* érzékeltetve az emlékezet kopását, az elraktározott képek fokozatos homályosulását. A film feszültsége éppen ebből adódik, az erőfeszítésből, amellyel megkísérli megragadni és megőrizni az élmény egykor eleven tartományait, hogy ellenálljon az idő rombolásának. Mint Marker mondja, az emlékezés nem ellentéte, inkább burka a feledésnek. „Nem emlékezünk, hanem átfogalmazzuk emlékezetünket...” Miközben a „szívet megdobogtató dolgok” után kutat, és az elröppenő és visszavonható jelenségek világában mozog, a dolgok múltkonyságát éljük át. De ugyanúgy érzékelnünk kell, kép és szöveg együttesével, a dolgok heveségét, agresszivitását is, a dolgokét, melyek érzéssel vannak tele, s amelyekkel egy-egy pillanatra azonosulunk és eggyé válunk. Marker azt sugallja, hogy az új biblia az idő végtelen mágneses szalagja lesz, melynek állandóan újra kell olvasnia önmagát. S most ismét előttünk a posztmodern táj: romcsok, töredékek, romok. Csak nekik van joguk a halhatatlansághoz. A búcsú szertartásával kell megtisztelnünk mindazt, ami volt és elveszett, eltörött és elhasználódott - mondja. - Így állítja színre az élet az idő munkáját.

Az időnek ez a munkája válik Marker izgalmasan gazdag filmjének vezérmotívumává, központi metaforájává, mely természetszerűleg nem kínál semmiféle lezárást. Az élmény lényege a zsúfolt telítettség, a bőség szédülete, igazi *vertigo*.

Semmi sem példázhatná jobban a francia hagyománnyal való kapcsolatot, mint a látásnak, gondolkodásnak ez a módja. A szemlélet átfogó egyetemessége, az univerzalitás nagy narratív archetípusa vagy mítosza rejlik mögötte, a személyiség humanista képzetének igénye, illetve mindezek elvesztésének kockázata, ismereteink határainak vallatása. Marker a múlt és jövő közötti feszültség felismerésében a változó dolgok átlátására törekszik, és pontosan tisztában van sebezhetőségükkel. Múlандó, futó pillanatokot jegyez fel, melyek értéke, jelentése nagyon is személyes, esetleges lehet. De éppen azért, hogy hangsúlyozza a középpont (valamely egységes világmagyarázat) belső ellentmondásait, egyszerre tételezve és tagadva szervező erejét, ez a középponti erő (gondolat?) paradox módon diadalmaskodik.

Meglehet, az ész erőtlensége az idővel folytatott egyenlőtlen küzdelemben, de nem ennek az erőtlenségnek a feltárásában és a veszteség drámai történetének bemutatásában. E paradoxonok, beleértve az inkongruitást fölényesen vállaló ironia jelenlétével, oda vezetnek, hogy a film meghaladja a klasszikus modernizmust, és eljut ahhoz, amit nyugodtan nevezhetünk a posztmodern határának.

Az amerikai változat természetesen szembetűnően különbözik ettől. Más a hagyománya, és más a hagyományhoz való viszonya. Ha az amerikai film fővonulatában a klasszikus melodráma állott, érthető, hogy az ezzel való ambivalens kapcsolat: a kisajátítás és megtagadás, a felhasználás és visszaélés hadműveletei alakítják új formáit. A nyolcvanas évek posztmodern indulatának legkristályosabb példáit nyilván David Lynch kínálta. ő lett a bálványrombolás koronázatlan királya, bemutatva az amerikai álom (és filmbeli ikonjai) degradálásának bizarr, az abszurdig menően szürreális képeit. Mind a *Kék bársony*, mind a *Vesztett a világ* az erőszak, vad közönségesség és másfelől a naiv romanticizmus gyilkos ábrázolása. Ami Lynch szemtelen merészsége és zavarba ejtő újdonsága, az a parodisztikus túlzás szélsősége, vagyis saját eszközeivel rombolja a hamis, idejétmúlt ideálokat és megrögzött szemléleti formáikat. Semmi ízléstelentől, harsánytól, semmiféle durva, nyers szembeállításától nem riad vissza. A szuper giccs olyan hangos diadalt ül a történeten, a képek

látványosságán, hogy elemi csábítását ássa alá. A triviális pop színei, összeférhetetlen halmozottsága szüntelenül kikezdi, megzavarja a mese ostoba szentimentalizmusát. Ez már nem „az érzelmek zűrzavara”, hanem a világé, a posztindusztriális társadalom ethosza, és a viszonyai között felnövő, nehezen nagykorúsodó fiatalok csak ennek termékei, védtelen áldozatai, infantilizmusba rekedt képviselői. Lynch ezt a külső erőszakot és belső, nem éppen ártatlan hiszékenységet ábrázolja megsemmisítő, könyörtelen, perverz humorral.

A műfajok és stílusok újraértelmezése, keresztezése fontos aspektusa a modernből a posztmodernbe való átlépésének, minthogy azonban témánk éppen a határok, különbségek és kapcsolatok vizsgálata, érdemes elővennünk ez átmenet egyik legjelentősebb példáját, Scorsese *Taxisofőrrjét*, a *film noire* remek kései „átiratát.”

Ez a méltán klasszikussá lett kult-film megoldásának nyugtalanító ambivalenciája miatt, váratlan belső hangváltása miatt lett annyiféle interpretáció tárgyává. Mikor a baljós, tragikus elbeszélés hirtelen egy még keserűbb, komikus fordulatra vált, a hős minden mozdulatát, indítékát, egész világát újra kell gondolnunk, anélkül, hogy bármi egyértelműséghez fogódzót kapnánk. A taxisofőr, De Niro és a város egyformán megzavart, sérült, erőszakba torkolló életet görget, egyik a másikat tükrözi. Mintha mindenki az örület vagy elvadult mániákusság határán állna, reménytelen magány és ócska, filmekből kölcsönzött, gyermeketeg álmok között. A silány készlet és a délutáni televízió még silányabb szellemi bővlijának fogyasztójaként nem csoda, ha a hős egyre jobban megháborodik, a mérge akadálytalanul mélyre hatol, míg fel nem robbantja, meg nem öli őt. Scorsese először hozta közelünkbe, zsigerig hatoló érzékletességgel, ennek a zaklatott, eldobásra épülő kultúrának, a mai nagyváros múlttalan, pillanatnak élő, szüntelen fenyegető légkörének természetét. Az értékek tökéletes hiánya, a szólamokká fajult politika, a megállás nélkül mindent eladásra kínáló reklám, a nyomorúságos pornó-mozik, a szemérmetlen prostitúció, tolakodó agresszivitást, félelmetes ingatagságot teremt. A lét elképesztő zsúfoltsága, a minden értelemben vett szemét halmozott jelenléte közönyössé, ám belül dúlttá teszi az embert. Az ölésben magát megvalósító vietnami veterán is egyként lehet hős vagy bűnöző, és nincs kritérium, amely eldöntené, minek fogják minősíteni. Mert az éjszakai sofőr csakugyan a nagy amerikai filmhősök gyermeke: egyszerre John Wayne és a hitchcocki *Psycho* patológikus hőséneke leszármazottja: tiszta szívű, becsületes, ártatlan nőt védő és megmentő lovag és ijesztő, eszelős különc. Egyik a másikkal csak úgy férhet meg, ha a világ nemcsak eltűri, de gerjeszti, ösztönzi is ezt a kettősséget. Így lesz Scorsese végső megoldása messze a filmsztorin és annak hagyományain túlmutató, felkavaró kérdés. Travis meghal ugyan a nagy lövöldözésben, hirtelen mégis feltámad. Nemcsak a legenda megszépítő meditációjában, hanem fizikailag is. A valószínűtlen fordulat meglepetése, új távlatra való nyitása nem lehetne nagyobb. A hiteles valóságból a dolgokat továbbgondoló, latolgató képzelet, a meditáció birodalmába lépünk. Ei kell tünődnünk azon, lehetséges-e, hogy a vérfürdőt rendező gyilkost hősként ünnepelje a társadalom, és ha igen. mit jelent ez? Hisz nem lesz-e ez eszerint nemcsak a hősiesség leggyilkosabb kigúnyolása, hanem e szép új világ kivégzése is?

Scorsese filmábrázolása nem kevésbé eredeti, mint dramaturgiája. Nemcsak azzal előlegezi a modernen túli, poszt-módot, hogy a töredékesség, a-lineáris építkezés elliptikus szerkezetét roppant bátran és elegánsan kezeli. Hanem még inkább azzal, hogy a hős jellemzését, a pszichológiai elemzést tudatosan mellőzve, néhány kulminációs ponton ragadja meg, kivételes intenzitásban ráközelítve gesztusai, szokásai

szokatlan, vad részleteire. Különösen a végső, véres leszámolás aránytalanul hosszas és senkit sem kímélő rajzában érvényesül ez. Ha jobban odafigyelünk, szembetűnik, hogy e finálé aprólékos kidolgozottságot és teátrális stilizáltságot mutat. Túl a realitáson. Csakugyan, mintha a megszállott, eszelős hős szemszögéből látnánk az eseményeket. És éppen ez az előkészítetlen, hirtelen határátlépés jelzi a művészi szemlélet újdonságát. Scorsese a mesterséges felnagyítással, az írásmód szándékos felmutatásával - az artisztikum hangsúlyozására még lassított felvételt is alkalmaz! - kilép a meséből, és kommentátorrá, reflektív szerzővé válik, aki a nézőt is magával hívja, gondolkodásra szólít. Itt azonban tulajdonképpen még egy csavar működik. Mert Travis nézőpontja nem más, mint a médiaké. A vér, borzalom, erőszak „játéka” iszonyatának élvezete a televízió ismert ajándéka. De Niro csak azt látja és vetítheti vissza a világra, amit a tv naponta nyújt. A film a médiavilág felidézésével az egész (poszt)modern élet szerkezetét, az epidémia kórtüneteit jeleníti meg. Ez magyarázza, hogy e végső jelenet stílusa, az addigiaktól eltérően, szándékosan a média szenzációstílusát követi, gátlástalan harsánysággal belénk sulykolva groteszk túlzását.

Az „ízléstelen”, a mértéktelen, az erőszakkal élő és visszaélő, a pszichológiát mellőző, a vad túlzásokkal és ugrásokkal dolgozó, a groteszket a tragikussal keverő írásmód meghaladni látszik a klasszikus modernizmus hűvös tartottságát. A *Taxisofőr*, a *film noir* legeredetibb folytatója és megtagadója, egy évtizeddel a posztmodern nemzedék előtt valósított meg valami jelentős váltást. Mikor megkérdőjelezi a konvenció formuláit - akár az eszményklisékben, mint a férfias hősiesség és a női passzivitás szent erényeit, akár a tónus, hangvétel vonatkozásában, mint a szentimentalizmus és retorika nem egy eljárását -, egyszerre alkalmazza ismerős elemeit, és mutatja fel veszedelmes destruktivitását és morbiditását. S bár De Niro szívhez szólóan mondja, hogy ő „isten magányos lovagja”, mégis gyilkos, saját örületének eszelős utasa, fenyegetve másokat is, hogy meghívja őket egy hideglelős éjszakai utazásra.

A magas és tömegművészet határainak összemosása fontos új tényező, ami csak részben következik a tradicionális genre-filmek mintáinak csúfondáros újraalkalmazásából. Igaz, a film filmet szül, a régi forma újabb variációt hoz létre, mégis többről van szó. A pop- vagy tömegkultúra legolcsóbb trivialisitásai is benyomakodtak a posztmodern művekbe, a giccsnek, a nyersnek abszurdig való fokozásával.

A tv hatása tagadhatatlan. Az össze nem illő, heterogén anyag feldolgozhatóságot meghaladó begyömöszölése röpké percekbe, alapjában változtatta meg valóságérzékelésünket, és alakította a posztmodern előadásmódot. A rap zene, a videóklippek hatása is természetesen érezhető ezekben a művekben, akadálytalanul ugorva a borzalmasból a könnyed derűsbe, a legelemibb összefüggést vagy kapcsolatot is eltörölve. Az iszonyúnak a kifinomulttal vagy akár őszintével való szemérmetlen nivellálása, a goromba megszakítások a videókollázs gyakorlatához, valamint a mindennapi tévészés huszonnégy órás, szünet nélküli élményéhez kapcsolható.

Az ár? Természetesen nem elhanyagolható. Sem érzelmi, sem értelmi azonosulásra nincs mód. Erőszak, gyilkosság, szenvedély mind egyformán működik, ugyanazon a szinten. Mind egy show részei. Trükk. Lehet az esemény nevetséges vagy borzongató, csak tűnékeny, pillanatnyi fizikai izgalmat okoz. S miután mindig halálos túlzással élnek, csak közömbösséghez vezethetnek. Az eredmény: unalom, lélektelen közöny.



Fel kell tennünk a kérdést: gyakorlat vagy stílus, gazdasági fejlődési fok vagy pusztá fogalom a posztmodern? Akárhogy is: még ha látványosan fölébe került is a modernizmusnak, a modernizmus még nem halt meg. De az is igaz, hogy meg kellett haladni ahhoz, hogy megmenthető legyen. Ha a kultúrát a mítoszok összességének lehet tekinteni, vagy, mint Lévi-Strauss mondja, olyan készletnek, mely valóságos ellentmondások képzeletbeli megoldásait tartalmazza, akkor e jelenlegi ellentmondások együttesét figyelembe kell venni, és nem egyszerűen bírálni vagy elutasítani. A posztmodern kultúra hagyományaihoz való ellentmondásos viszonya, a szemét, a lom és a pop felhasználása („beemelése” a diszkurzusba) a nemes értékek mellett, jelentősen kiterjesztette az ábrázolás körét. A médiakor kérdéssé tette, inkább, mint eddig bármikor, a valósághoz való viszonyunkat és kifejezési formáinkat. De még ha felismerjük is a kép többértelműségét, kettősségét feltárás és leplezés között, bizonytalanlanná téve, megzavarva információnkat, ez még nem jelenti azt, hogy a valóságot jóvátehetően megölte. Összetört, felforgatott állapotában persze nem felel meg az egység és a harmónia klasszikus fogalmának. Nem csoda, hogy a kortárs diszkurziós stratégiákat egyfajta skizofrén etika is jellemzi. Mivel egyszerre kívül is, belül is vannak az ábrázolt világon, kritikaiak is és cinkosak is - a konfliktus belső és valódi. Az ellentmondás kiküszöbölhetetlen. Lyotard azt mondja, tartsuk tiszteletben mind az igazságra, mind az ismeretlenre irányuló vágyunkat. Más szavakkal, az anticipáció nem úgy működik, mint a jövő valamiféle megalapozott felfogása, mely az oksági összefüggések logikáján alapul. Időélményünk, időhöz való viszonyunk, mint már utaltam rá, alapvetően megváltozott, egyfajta labirintikus vagy kaotikus ismeretlen érzetét kelti. Az előre megjósolhatatlan, szeszélyes változások önmagukba visszaforduló köröket, a ciklikus visszatérések pedig ismétlődő mintákat mutatnak. A posztmodern szemlélet bevallja az előző művészi eredményekhez való kötődését, habár tagadja azok kétségbevonhatatlan érvényét. De éppen a különbség értelmében vett heterogenitásban gondolkodni segíthet az új érzékenységek kialakulásában. Még a látszólag felszínes posztmodern mű sem tagadhatja meg a múltat vagy a történelmet, hanem támaszkodik rá, noha a maga eklektikus módján. Mindenképpen, nincs okunk rá, hogy ne figyeljünk egyidejűleg a hagyományra és az újabb képalkotás néha meghökkentő eredményeire. Van-e becsületesebb álláspont Walter Benjaminénál, hasadt, de nyitott lelkű Angelus Novusánál, aki azért tekint vissza, hogy megtalálja az utat előrefelé? Vajon ez az angyal volna a féltékeny isten hírvivője, aki a képalkotás veszedelmétől, romboló látától óvhat meg minket?

*(Dr. Tokaji András fordítása)*

## Bíró Yvette: A Filmnyelv és a beszélt nyelv<sup>7</sup>

A filmnyelv összetettsége, eszközeinek érettsége joggal veti fel a film és a nyelv közötti összehasonlító vizsgálódások lehetőségét. Néhány év óta e kutatásoknak elég nagy irodalma van, melynek célja és értelme éppen az, hogy a morfológiai leírás, rendszerezés, lingvisztikai fogalmak kölcsönvétele segítségével közelebb juthassunk a film struktúrájához, hogy kifejező-rendszerének árnyaltsága a tudományos analízis eszközeivel is körülírható legyen.

Bár manapság a filmnyelvről már mint elfogadott, egzakt tartalmú fogalomról beszélünk - sokan mégis kétségbe vonják használatának jogosultságát. A nyelv egyetemességével a filmnyelv nem veheti fel a versenyt. A nyelv legfontosabb kritériumainak talán többé-kevésbé megfelelhet a film nyelve, de a különbségek számottevőbbek.

A döntő eltérés a beszélt nyelv és a filmnyelv között a jel - a legkisebb jelentéstani egység - motivációjában rejlik. A nyelvben a szó nincs közvetlen, szükségszerű összefüggésben a jelölt tárggyal, a nyelvi jelek egyezményes jelek, ebből adódik, hogy a világon számtalan nyelv létezik. A filmnyelv ezzel szemben közismerten egyetemes, nemzetközi. A filmnyelv konkrétsága azt jelenti, hogy a jel és a jelölt tárgy között közvetlen összefüggés van. A film mindig a legkézenfoghatóbb tárgyiassággal mutatja be a mozgó, eleven valóságot, és ennyiben „legrövidebb úton” közelíti meg az egyértelműség kritériumát.

Ez az egyértelműség azonban egy bizonyos ponton túl korláttá is válik. Hiszen a nyelvnek elegendő hajlékonysággal és tehetséggel kell rendelkeznie az elvont fogalmak, a gondolatok és érzelmek kifejezésére is! Hogyan tehet szert a filmnyelv erre a „második jelentésre”, arra a mélyebb tartalomra, ami a közvetlen tárgyi felidézésen túl kezdődik?

Úgy, hogy bár a jelek természete megszabja használatuk módját, mégsem küszöböli ki a személyes elemet a motivációban. A bemutatás hogyanja a szubjektív szempontot is magában foglalja: azt, ami egyéni, hasonlíthatatlan.

A jelentésnek ez a két rétege szorosan összefügg. A második réteg, a „mögöttes tartalom” nem szakadhat el a konkrét látványtól. Nem lehet annak ellenére, vagy vele szemben, sajátosságait semmibe véve jelentőségteljes. A legszemélyesebb látásmódból születő megoldás sem lehet soha önkényes, mert csak a film anyagán belül, az adott, megidézett valóság világán belül található meg a művész a kifejező formát. Ezért tekinthetjük a filmet kétszeresen kifejezőnek: a leírás technikája révén, azáltal, hogy érvényre juttatja a tárgyak kifejezőerejét, és az ábrázolásmód sajátossága révén, ahogyan a művész egyénisége ezt az objektív tartalmat hangsúlyozza, élénk tárja - mindig figyelembe véve magának a tárgynak eredendő, immanens tartalmát.

Ez az expresszivitás a filmnek egyszerre erénye és bűne. Ebből adódik túlzott érzékletessége, szinte vulgáris hatékonysága - de talán ezért nincs mai napig Voltaire-je vagy Tolsztoja sem.

Természetes ugyanis, hogy a filmre vett mozgókép minden szóbeli leírásnál közvetlenebbül, egyszerűbben, félreérthetlenebbül állítja eléink a kívánt dolgokat. A bemutatott hősök a filmen fizikai tulajdonságaiknak szinte teljességében tűnnek fel: alkatuk, hajszínük, arcélük és gesztusaik szinte minden jellegzetessége egy perc alatt

<sup>7</sup> Bíró Yvette: *A film drámaisága*. (Gondolat, Budapest, 1967. 57-71.)

átélhetővé válik, éppen úgy, mint az életben. Amihez a regényírónak sokszor oldalak kellene, hogy egy emberi külső jellemzőit érzékletesen olvasói kincsévé tegye, az itt, a filmen, egyetlen pillanat érzéki benyomásában válik élményünkké. Audrey Hepburne Natasája a *Háború és béke*ben egy tört pillanat alatt elénk varázsolja Tolsztoj csodálatos kis hősnőjét, kislányos tisztaságát, játékosságát. Nem kell elmesélni, hogyan borul a gesztenyebarna hajkorona fehér homlokára, hogyan tartja karcsú kezét, milyen könnyed és táncos a járása: mindezt magától értetődően látjuk a képen és mélyen belénk ivódik.

Ugyanígy vagyunk a bonyolultabb dolgokkal is. Fellini országútjai, elhagyott terei, Kuroszava vad és buja tenyészetű erdője, Renoir melankolikus folyópartjai már nemcsak egy táj, hanem sokkal inkább „lelki tájak” megjelenítése. Bármilyen poétikusak is azonban ezek a részletek, szuggesztivitásuk most is dokumentáló erejükön nyugszik, csak annak alapján jöhetnek létre.

Itt érkeztünk el ahhoz az ugróponthoz, ahol a pusztá dokumentációból továbblendülhetünk: a jelentés, sőt a többletjelentés felé. Itt kell megtalálni azokat a lehetőségeket, melyek a dolgok naturális, közvetlenül adott konkrétságától felemelhetnek egy általánosabb szintre. Ha a bemutatott mozgó képek értéke nem kizárólag az, hogy egy meghatározott valóság-részletet elevenítenek fel, hanem jelentésük is van, valami nagyobb egész részeként utalnak az általánosra, átfogóbb élményekre, tartalmakra, gondolatokra, akkor a képjellé vált, bár megőrizte konkrét tárgyiasságát is.

A jelek használatának motiváltsága vagy önkényessége nem az egyetlen különbség a filmnyelv és beszélt nyelv között. A verbális nyelv jelrendszerét szigorú szabályok határozzák meg, melyek a legelemibb szinten is kötelezőek. A film „szótára” azonban, jeleinek összessége sokkal meghatározhatatlanabb. A film képei sem számukban, sem kiterjedésükben nem korlátozottak, hanem végtelenek, hiszen a valóság végtelen áramlásából emelnek ki számunkra tetszés szerinti egységeket - a nyelv elemei viszont minden szinten körülírtak, s normatív szabályaik vannak. Ezért is teljesen hamis, pontatlan az a gyakori állítás, hogy a plán megfelel a szónak, a szekvencia a mondatnak. Pedig mennyivel gazdagabb információt tartalmaz egyetlen plán, például egyetlen premier plán, mint akár egy mondat! Valójában minden plán egy-egy bonyolult tartalmú kijelentést képvisel. A nyelv legkisebb egységeinek normatív előírásai vannak (hogyan épülnek például a fonémákból szavak) - a film-plánokra és főleg a film szekvenciáira ilyen előírások nem vonatkoznak.

Mindez nem jelenti azt, hogy a film nyelvében nincsenek általános érvényű szabályok, hogy a film teljesen szabad, önkényesen alakítható kifejezésforma volna. Az az érdekes, hogy milyen szinten érvényesülnek ezek a kodifikációk. A film nyelvében is kialakultak a fejlődés során bizonyos egyezményes jelek - gondoljunk például a váltakozó montázs „jel”-ére -, melyek feladata éppen a bonyolultabb közlekedők szolgálata, de ezek csak magasabb szinten nyerhetnek alkalmazást.

A konkrét képek jelzéssé, majd jellé válása már csak azért is szükségszerű, mert a film, bármennyire széles körű és kiterjedt is ábrázolási világa, a valóság teljességét mégsem tudja bekebelezni. Sűrítésre, kifejező tömörítésre, összevonásokra van szüksége ahhoz, hogy a legegyszerűbb közlést is megtehesse. Már a legegyszerűbb fokon szembeűnő, hogy a kép olyasmit is tartalmaz, ami közvetlenül nem érzékelhető benne, de ami az egészben való szerepéből, sajátos funkcionális helyéből mégis természetszerűleg következik.

Az *Országúton* nyitóképe a tenger távoli képét nyújtja. Előtte végtelen, sivár,

homokos part. Ennek háttéréből tűnik fel először a lány, fura sötét köpenyében, mely csak kiemeli „hagymafejét”. Szeme riadt, különös nádköteg a hátán.

Apró, szapora léptei amúgy is groteszk lényét még komikusabbá teszik.

A távolból az anya sápirozó kiáltását halljuk, majd feltűnik ványadt, öreg alakja is fekete rongyaival, karján az ijedt kisgyerekekkel. (...).

A rövid képsorban minden mozzanat konkrét valóság: tenger, homokos part, eleven emberek, tényközlő beszéd, valóságos zörejek. Ám a film mégis távol áll attól, hogy a jelenség mennyiségileg teljes életét örökítse meg: kis részleteket emel ki és ezeket csoportosítja, míg az érzékileg, hangulatilag egységes kép összeáll és egy emberi dráma különös tájaira vezet. De a többi művészet kifejező jeleit valamiféle absztrakt, előzetes közös megállapodással elfogadott rendszerből veszi (hang, szín, mozgás stb.), a filmnyelv különlegessége azonban, hogy jeleit is a legközvetlenebb valóságból meríti. A fény és árnyék, a tárgyak kontúrja, az arcok és tájak fiziognomiája mind konkrét valóság részletek, melyek eleven kiterjedésükben, mozgásukban kerülnek rá a vászonra. De „kiemeltségük”, egymáshoz való viszonyítottságuk révén mégis tömörebbek, érzelmileg és gondolatilag gazdagabbak, mint a hétköznapi valóságban és ennyiben képesek arra, hogy önmagukon túlra is utaljanak, jelezzenek nem látható, ám mégis lényeges, általános összefüggéseket.

Amikor azonban a filmnyelv absztrakciós lehetőségeit vizsgáljuk, nem szabad szem elől téveszteni azt sem, hogy éppen az utóbbi évtizedekben milyen sok sikeres kísérlet történt a film intellektuális szintjének felemelésére, a közvetlen naturális hűségre, a mechanikus fotografálás leküzdésére. Szemünk előtt alakul, fejlődik, válik egyre érzékenyebbé a filmnyelv, ami azt is jelenti, hogy a nemrég még olyan nagy szkepszissel fogalmazott elmarasztalások kezdik érvényüket veszíteni. Tudomásul kell venni, írja Cohen-Séat idézett könyvében, „hogy a film még nem jutott túl az utánzó harmóniák szakaszán. Filmjeink, hogy úgy mondjuk, a vizuális és hangbeli onometopeia, a primitív szószerintiség korszakában járnak ...”

Valójában itt is érdekes probléma merül fel. Mert a film, éppen úgy, mint más kezdetleges nyelvek, ugyanakkor hallatlan gazdagsággal rendelkezik - egy-egy árnyalat érzékeltetésére. Ahogy Epstein is szellemesen írja: olyan „szóbősége” van minden kis részlet megragadására, mint az eszkimóknak, akik külön szavakat használnak pl. a hó különböző fajtáira, a vadászat különböző nemeire, bár ez kétségtelenül abból a szegénységből származik, amivel az elvont fogalmak terén állnak. Mégis, éppen ez a bőség, a filmnyelv sokrétűsége, sokoldalú érzékletessége lehet az alapja annak, hogy az általánosítás magasabb régióiba is felkerüljön és elvezessen mindenkor az érzelmek és gondolatok átfogóbb igazságaihoz.

A film absztrakciós lehetőségeinek kidolgozásában a legnagyobb szabású gyakorlati és elméleti lépéseket közismerten Eisenstein tette. Milyen izgalmasak, máig sem fakuló gondolatai! Elméleti írásai többek között azért is olyan jelentősek számunkra, mert attól sem riadt vissza, hogy kísérleteinek pontos eredményeiről és kudarcairól is számot adjon.

A normális filmbeszéd fogalmát egész természetes módon a trópusok és a primitív metaforák túlzott használata előzte meg. Érdekes, hogy ebben a vonatkozásban beleütköztünk a legősibb kor módszereibe! Hiszen például a kentaur «költői» figurájában azért egyesítették az embert és a lovat, hogy egy képpel közvetlenül nem ábrázolható gondolatot fejezzenek ki (vagyis azt, hogy egy bizonyos vidék emberei »gyorslábúak«, igen gyorsan futnak) (...) Ilyen módon próbálta Eisenstein és némelyik

kortársa a film eszmei és intellektuális határait tágítani a maga művészi igényei szerint. Eizenstein elgondolása az volt, hogy a filmen minden a montázs révén nyer értelmet, következésképpen az egyes képek tartalmát a maximális tömörséggel, kifejezőerővel kell felruházni, hogy jellé válják. E jelek szembeállításában, egymás mellé helyezésében jelenne meg az új minőség, - a fogalom. Az intellektuális montázs elméletében a vég-sőkig vitte a kép - szó és a képsor - mondat analógiát, annyira, hogy ezzel olyasmivel is megterhelte az egyes képeket, ami meghaladta teherbíró „képességét”. A néző elvesztette a kontaktust, nem értette meg az alkotói szándékot.

Eizenstein később maga is ráébredt arra, hogy a helyes felismerések olykor elragadtatták. A képkocka ideológiai engram - jel; „észrevettük a képek szembeállításában az új minőségi elem, az új megjelenítés, az új fogalom kialakítását. S miután észrevettük, szükségszerűen túlzottan ebbe az irányba haladtunk.”

- S amikor (az *Októberben*) egymás mellé állítottuk a menseviket és a hárfát, a menseviket és a balalajkát, új minőséggel, új területtel bővítettük a párhuzamos montázs kereteit: a cselekvés szférájából átvittük az értelem szférájába.

Az ehhez hasonló, meglehetősen naiv szembeállítások korszaka elég gyorsan elmúlt. Ezek a formai szempontból kissé »barokkos« megoldások arra törekedtek (és nem is teljesen eredménytelenül), hogy a némafilm alkalmazható féleszközeivel megelőzzék azt, amit a hangosfilmben a zene oly könnyen megoldott. „Az egyszerű fogalmak kidolgozása tehát maga is összeállítások folyamatában meg végbe” - vonja le a végső konklúziót.

Eizenstein arra is utal, hogy a primitív metafora szükségképpen jelenik meg a nyelv történetének hajnalán, az első átvitt, gondolati fogalmak kialakulásának idején. Érthető, ha a filmművészet fejlődésének kezdetén is efféle metaforákkal volt zsúfolva a nyelv. Mint a szóvirágok, különösképpen, „szellemességként” díszítették az anyagot, és ez a feltűnő forma ellentmondott annak, hogy a folyamatos közlés természetes eszközei legyenek.

Egyet kell értenünk Plazewski megjegyzéseivel: „az intellektuális filmművészet hívei ahelyett, hogy a filmnyelvből hiányzó absztrakciót a nagyobb filmbeli egységekben (jelenetekben, szekvenciákban, az egész filmben) keresték volna, ellenkező irányban haladtak: a látszólagos analógiáktól megtévesztve az egyes képekben keresték az absztrakciót. A kép viszont természetének megfelelően ellenállt ennek a feladatnak. Ebből fakad, hogy az intellektuális filmművészet módszereivel vágott képek a nézőt vagy megzavarták, vagy nem keltettek benne semmiféle asszociációt ...”

Már Eizenstein is emlékeztet arra, hogy bizonyos megoldások egyszerűen a némafilm korlátozottságából adódtak és ezért viselik magukon annyira a „féleszközök” jellemzőit, de mégis „megelőzték azt, amit a hangosfilm oly könnyen megoldott”.

Ha a hangosfilmet, mint egy teljes filmtörténeti korszakot tekintjük, mely nemcsak a hang asszimilálásával lépett előre a fejlődés útján, hanem egész eszköztárában is nagyobb érzékenységre és mozgékonyagra jutott - akkor indokolt a fenti fogalmazás.

A hang adottságainak birtokbavétele valóban kiteljesítette a filmnyelv sokrétűségében szunnyadó kivételes lehetőségeket. Hozzájárult ahhoz, hogy az eseményeket, dolgokat, embereket és tárgyakat ne csak bemutassák a filmképekben, hanem érzékletessé tegyék az értelmezés, a jelentés, az alkotói látás komponenseit is. Ezáltal elvezette a filmet ahhoz, hogy a többi művészet példájára igazi gazdaságról, többértelműségről is beszélhessünk, a láthatóság rétegei mögött újabb rétegek, további

közlendők feszüljenek.

A film szerkezetét gyakran hasonlítják a szimfonikus kompozíció összetettségéhez, számtalan hangszerének sokaságát a filmbeli kifejezőeszközök egymást kiegészítő szerepével állítják párhuzamba. Végül az egész elrendezésében „hangszerelésről” is szólnak, mely az egyes résztvevők változó feladatait írja körül a mondanivaló kifejezésének szolgálatában.

## Lev Kulesov: **A montázs, mint a filmművészet alapja**<sup>8</sup>

Könyvemnek az a célja, hogy megismertesse az olvasót munkámnak - a kulesovi csoport munkájának - módszereivel.

Nem a kialakult módszerről fogok beszélni, hanem arról, hogyan alakult ki és hogyan fejlődött. A munka, amelyet a filmművészet területén végeztem és amelyet a csoportunk végzett, 11-12 évvel ezelőtt kezdődött, és csak az utóbbi években sikerült jelentős eredményeket elérni - hála a forradalomnak és az összes gyártási elv megváltozásának.

A kezdet nagyon nehéz volt és szükségesnek tartom az összes szakasz felvázolását, amelyen a munkánk végighaladt.

Az imperialista háború elejére az orosz filmgyártás elég nagy méreteket öltött; olyan árut kezdett gyártani, amely piacra került és bizonyos bevételt hozott. Emberek tömege vetette rá magát a filmre - színészek, rendezők, forgatókönyvírók, operatőrök -, akik könnyen akartak meggazdagodni az új üzleten, de a filmipar Oroszországban annyira szervezetlen volt, hogy nagyjából kalandorok lepték el. Ily módon a filmesek banditák, kalandorok, meghatározhatatlan foglalkozású és meghatározhatatlan társadalmi státusú emberek konglomerátumát alkották, és ami a legfőbb, ezek az emberek nem tudtak semmit és mindenáron arra törekedtek, hogy pénzt csikarjanak ki a filmgyártásból, és egyáltalán nem érdekelték őket a film kulturális haladása és fejlődése.

Ugyanakkor szenvedélyes érdeklődés bontakozott ki a film körül, írni kezdtek róla az újságokban és folyóiratokban. Egyesek azt mondták, hogy ez igazi művészet, mások pedig azt, hogy a film egyáltalán nem művészet, hanem pusztán ostobaság stb.

Felületes cikkek, felszínesen elragadott bírálatok jelentek meg, sőt mintha kritikái harc alakult volna ki, mindez azonban teljesen komolytalan volt.

És ekkor egy kis csoport, művészek, filmesek, akik velem együtt komolyan érdeklődtek a film iránt, kérdések egész sorát tette fel magának, és hozzálátott azok megoldásához. Mindenekelőtt azt mondtuk magunknak, ahhoz, hogy meghatározzuk, mi is a film, meg kell ismernünk azokat a specifikus tulajdonságokat és a nézőre gyakorolt hatás elérésének azokat a specifikus eszközeit, amelyek csak a filmre jellemzőek és semmi másra.

Mondjuk, ha a művészet valamelyik más területét nézzük, például a zenét, akkor meghatározott hanganyagot találunk benne. A természetben rendkívül sok hang van, és a zeneszerzők ezeket a hangokat, ezt a zenei anyagot meghatározott rendbe sorolják, meghatározott függő viszonyba állítják egymással, vagyis valamilyen - harmonikus, ritmikus - formába szervezik, és ily módon létrejön a zenemű.

Azt is értettük, ami a festészetben történik: anyaga a forma és a szín, és ezeket szervezi meg; a művészeti ágak minden más fajtájában is ugyanilyen pontosan meg lehet határozni az adott művészeti ág anyagát, feldolgozásának és megszervezésének módját.

Amikor a film területén próbáltunk eligazodni, nagyon nehéz volt meghatározni, mi is az anyaga, hogyan szerveződik meg ez az anyag, mi a filmben a

---

<sup>8</sup> Részlet a szerző *A film művészete (Tapasztalataim)* című, 1929-ben megjelent kötetéből. Magyarul a teljes szöveg a *Filmművészet és rendezés* című Kulesov-válogatásban olvasható. (Válogatta: Zalán Vince. - Gondolat, Budapest, 1985. 86-98.)

fő, alapvető hatáskeltő eszköz, miben különbözik a film a látványosságok összes többi fajtájától és az összes többi művészeti ágtól. Számunkra azonban nyilvánvaló volt, hogy a filmnek megvan a saját speciális hatása, mert a film nézőre gyakorolt hatása feltűnően különbözött a többi látványosságtól, és csak az adott művészeti ágra volt jellemző.

Ekkor elemezni kezdtük a filmeket és hozzáláttunk felépítésük vizsgálatához; ahhoz, hogy meghatározzuk a filmhatás fő erejét; fogtuk a film egy snittjét, alkotórészeire bontottuk, és azt kezdtük tárgyalni, hol és miben rejlik az a filmszerűség, amely a filmfelépítés alapját meghatározza.

Képzelnék el, hogy fogunk egy snittet, amelyben ragyogó színészek ragyogó díszletek között ragyogó jeleneteket játszanak el. Az operatőr nagyon jól vette filmre ezt a jelenetet. Megnéztük ezt a snittet a vásznon, és mit láttunk? Nagyon jó színészek élő fényképét, nagyon jó díszletek élő fényképét láttuk, egy nagyon szórakoztató jelenetet, egy érdekesen elgondolt szüzsét, remek fényképezést, stb., de ezeknek az elemeknek egyikében sincs filmművészet. A film tehát olyasvalami, olyan fotografikus eszköz, amely mozgást rögzít; mindaz viszont, amiről szóltam, semmi közöset sem mutat a filmművészet, a film fogalmával. Látjuk, hogy itt nincs semmi olyan sajátos eljárás vagy eszköz, amely filmi hatást gyakorol a nézőre. Amikor eljutottunk ezekhez a nagyon ködös következtetésekhez - amelyek kimondták, hogy abban amit láttunk, nincs semmi filmművészet, semmi olyan sajátosság, ami csak rá jellemző -, folytattuk kutatásainkat. Végigjártuk a mozikat és figyelni kezdtük, milyen és hogyan készült filmek gyakorolnak maximális hatást a nézőre, vagyis milyen filmek segítségével, a filmkészítés milyen módszerével köthetjük le a nézőt és - következtetésként - tudatosíthatjuk benne azt, amit elgondoltunk, amit be akartunk mutatni, és úgy, ahogyan mi akartuk. Nekünk akkor egyáltalán nem volt fontos, hasznos-e ez a hatás a nézőre vagy pedig káros - nekünk csak az volt a fontos -, hogy megtaláljuk magát a filmhatás eszközét, és tudtuk, ha egyszer megleljük ezt az eszközt, akkor a szükséges irányba tudjuk fordítani. Elhatároztuk, hogy megfigyeléseinket a központi mozikkal kezdjük, de a kezdet kezdetétől tudtuk, hogy ezekben a mozikkban nagyon kevés használható dolgot találunk megfigyeléseink szempontjából. Először is, mert oda a gazdagabb közönség járt, és a gazdag és művelt közönség körében rossz modornak számít, ha valaki kimutatja érzelmeit: az embernek uralkodnia kell magán és a lehető legenyhébben reagálnia arra, ami a vásznon történik. Másodszor, a drága mozikba abban az időben inkább romantikus felbuzdulásból jártak - sötét volt, páholyok voltak - és mindez kényelmes környezetet teremtett ahhoz, hogy kellemesen töltsék el az időt jó ismerősükkal. És harmadszor, a drága mozikba a nézők zöme pszichopatológiai okokból járt, vagyis „a kedves Polonszkijt”, „a kedves Makszimovot”, „a kedves Holodnaját, Karallit” stb. mentek megnézni.

Az olcsóbb mozik közönsége műveletlenebb, sokkal durvább, sokkal közvetlenebb, nincsenek pszichopatológikus vonásai, és ezért sokkal hevesebben reagál arra a cselekményre és látványosságra, amely előttük pereg. Ezért ha tetszik nekik a film valamelyik mozzanata, akkor ez a közönség tapsol, kiabál, hogy ez jó; ha pedig valami nem tetszett nekik, fütyülnek és hangosan méltatlankodnak. Ezt a közönséget könnyebb volt megfigyelni és levonni a szükséges következtetéseket. És lám, kiderült, hogy először is nem az orosz filmek tetszenek a legjobban, hanem a külföldiek.

Az utóbbiak kerítették leginkább hatalmukba a nézőt és készítették arra, hogy reagáljon. Ennek nagyon egyszerű a magyarázata. A külföldi filmek technikája ugyanis sokkal magasabb szinten állt, mint az orosz filmeké; a külföldi filmekben tisztább és



határozottabb volt a fényképezés, gondosabban válogatták meg a színészeket, szórakoztatóbb és gazdagabb volt a rendezés, és ezért a külföldi filmek már egyedül tisztaságukkal és technikai minőségükkel nagyobb közönséget vonzottak, mint az orosz filmek. A külföldi filmek közül az amerikaiak váltották ki a maximális hatást, a legnagyobb üdvrivalgást. Amikor nyilvánvalóvá vált számunkra, hogy a nézőre gyakorolt hatás szempontjából az amerikai filmek állnak az első helyen, nekikezdünk tanulmányozásuknak; már nem az egyes snitteket elemeztük, hanem a film egész konstrukcióját. Vettünk két filmet - mondjuk egy amerikai és egy orosz -, és láttuk, hogy óriási különbség van köztük. Kiderült, hogy az orosz film nagyon kevés, ugyanarról a helyről felvett, hosszú snittből áll, míg az amerikai roppant sok különböző helyről felvett, rövid snittből, s ezt elsősorban az magyarázta, hogy az amerikai néző a mozijegyért kiadott pénzéért maximális benyomást, maximális látványosságot, maximális cselekményt akart kapni. Az amerikai filmben egy meghatározott méterszámon belül isten tudja hány eseményt kellett felvenni és a legelőnyösebb, legkényelmesebb módon bemutatni, mert, ismétlem, dollárjáért az amerikai néző teljes látványosságot akart.

Nos, az amerikai filmek eme kommersz beállítottságának, valamint az amerikai élet tempójának - amely sokkal gyorsabb, mint az orosz és az európai élet stílusa - köszönhetően az volt a szembetűnő, hogy egész sor, igen apró snittből, kis jelenetek sorozatából állnak, amelyeket valamiféle meghatározott sorrendbe ragasztanak össze, szemben az orosz filmekkel, amelyek akkoriban nagyon kevés és hosszú jelenetből álltak, melyek igen egyhangúan követték egymást.

Amikor tovább dolgoztunk és ellenőriztük a film nézőre gyakorolt hatását, összehasonlítottuk az amerikai filmeket az oroszokkal, meggyőződünk arról, hogy a film hatásának alapvető eszköze, az az eszköz, amely csak a filmre jellemző, nem egyszerűen az adott snittek tartalmának megmutatása, hanem ezeknek a snitteknek a megszerzése egymás között, kombinációjuk, konstrukciójuk, vagyis a snittek viszonya, sorrendje, egymással való felcserélhetőségük. Ez a nézőre gyakorolt filmhatás alapvető eszköze.

Nem annyira a snittek önmagában vett tartalma, mint inkább két, különböző tartalmú snitt összekapcsolódása, egyesítésük és váltakoztatásuk módja a lényeg.

Az amerikai filmekben, mivel a snittek nagyon gyorsan váltakoznak, a néző világosan érzékeli a váltakozásoknak és váltásoknak ezeket a kombinációit. Az orosz filmekben a snittek rendkívül lassan váltakoznak, és a váltakozásokból fakadó hatás ereje az orosz filmekben összehasonlíthatatlanul gyengébb, mint az amerikaiakban. Képzeljünk el, mondjuk, egy körülbelül 10 verszta hosszú kerítést; ennek a kerítésnek az első felét pirosra festették, a másikat zöldre. Aki a kerítést festette, azt szeretné elérni, hogy a kerítés mellett elhaladó tudatosítása e két szín váltakozását, a zöld és a piros viszonyát, hogy megértse, hogyan hatnak együtt, milyen az összhangjuk. Képzeljünk el, hogy körülbelül 5 versztát zöld szín mellett haladunk, aztán ez pirosra vált, és most 5 versztát piros szín mellett megyünk; majd képzeljük azt, hogy a kerítés még hosszabb - és tovább, újabb 5 versztányira kék szín következik -; míg azonban eljutunk a kékig, elfelejtjük, hogy a piros előtt zöld volt, mert hihetetlenül sok időt fecsértünk ugyanannak a színnek a befogadására. Ha ez a kerítés arsinonként változtatja a színét - zöld, piros, kék, zöld, piros, kék stb. - 15 versztán át, akkor egész idő alatt az adott három színkapcsolat kombinációját fogjuk érzékelni.

Ugyanez történik a filmben is: a hosszú snittekben, a jelenetek lassú

váltakozásánál rejtve marad a filmanyag egész konstrukciója, egész szervezete. Rövid snittekben, gyors váltakozásnál az egyes részek viszonya, az általános szervezés rendkívül világos lesz számunkra: rögtön érzékeljük.

Ily módon megértettük, hogy a nézőkre gyakorolt hatás eszköze a filmet alkotó snittek váltakozásának rendszerében rejlik.

A filmet alkotó snittek meghatározott rendben történő összeragasztását technikailag montáznak neveztük. Ezért hirdettük meg 1916-ban, hogy a nézőre gyakorolt filmhatás alapvető eszköze, vagyis az az eszköz, amelyen mindenekelőtt dolgoznunk kell (bizonyos időre - talán néhány évre - félresöpörve ezzel a film összes többi elemét), a montázs, vagyis a snittek egymás közötti váltakozása.

A montázs a filmanyag megszerzése.

Ebből teljesen világossá vált, hogy az egyes snittek, a film egyes alkotórészei még nem egyenlők a filmművészettel, hanem csak a filmművészet anyagát alkotják. Természetesen tudjuk, hogy ennek az anyagnak az előállításával szemben a legszigorúbb követelményeket kell támasztani, és hogy megfeszített munka kell ahhoz, hogy ez az anyag jó legyen. De akkoriban nekünk erre nem volt időnk, mert annyira burjánzott a teatralitás, annyira tévesen közelítették meg a filmet, olyan tökéletesen hiányzott a filmszerűség megértése, hogy ideiglenesen félre kellett söpörni az útból magának az anyagnak a kidolgozását, s ezt az adott pillanatban, a szóban forgó években szükségtelennek kellett nyilvánítani és minden figyelmünket, minden tevékenységünket az anyag megszerzésére, a film megszerzésére, vagyis a montázusra kellett összpontosítanunk.

Ezért akkoriban nem egészen helytálló dolgot hirdettünk, nevezetesen azt, hogy nem fontos, *hogyan* készítjük el a film snittjeit, hanem csak az a fontos, *hogyan* állítjuk össze ezeket a snitteket, *hogyan* állítjuk össze a filmet. Legyen akár rossz az anyag, csak az a fontos, hogy jól szervezzük meg.

Akkoriban ez meghatározott politikai lépés volt. Különben nem lehetett volna világosságot gyújtani azoknak az agyában, akiktől a munkánk függött, mert rögtön nem tudtak mindent felfogni. Mi sem győzhettünk egy csapásra minden fronton. Filmpártunk fő háborúja, amelyet meghirdettünk, a *montázssért* folyt, annak elismeréséért, hogy a montázs a *filmművészet alapja*, nem pedig az egyes snittek, nem az anyag, amely a második helyen áll, és amellyel csak másodsorban kell foglalkozni.

A rövid montázst akkoriban amerikai montáznak nevezték, a hosszú montázst pedig oroszoknak.

Amellett, hogy az amerikaiak filmjeiket a gyors montázs elvére építették, még új, előttünk ismeretlen dolgokat is bemutatnak. A következőről van szó. Tételezzük fel az alábbi jelenetet: egy ember ül egy szobában az íróasztalnál; kellemetlen dolgokra gondol, elhatározza, föbe lövi magát, előveszi az íróasztal fiókjából a revolvert, halántékához emeli, megnyomja a ravaszt, a revolver elsül - az ember összeesik.

Oroszországban ezt a jelenetet így vették fel: felállították a kamerát, a kamera elé a díszleteket, és így okoskodtak: ez az ember egy szobában lakik, tehát fel kell építeni a szobát. Négy fal nem megy, akkor három falat építünk; a szobában kell lennie ablaknak és ajtónak, csinálunk ablakot és ajtót; a szobában tapéta szokott lenni, a tapétán virágok - tapétát ragasztunk a falra. A falra képeket akasztunk. Az ablakban virágok legyenek. A szobában kell lennie szekrénynek, kályhának. Mindezt odatesszük; az íróasztalt írószerekkel díszítjük, ahogy az életben lenni szokott.

A színész ott ül az asztalnál, eljátssza, hogy nagyon rosszul érzi magát, kiveszi a

fiókból a revolvért, homlokához emeli és lő. Az operatőr ezt az egész jelenetet felveszi, előhívja, aztán másolják, vászonra vetítik, és amikor a néző a vászonra néz, egyben láthatja a függönyöket is az ablakon, a képeket a falon stb., és látja a kis színészt a rengeteg tárgy között, és amikor a színész a legerőteljesebb pszichológiai élményeket játssza, a néző az íróasztal lábát vagy a falon függő képecskét nézegetheti, vagyis a nézőben rendkívül szétszórt kép alakul ki arról, ami a filmvászonon történik.

Az amerikaiak másként forgattak: minden egyes jelenetet montázsdarabokra, a jelenetet alkotó snittek egész sorára bontották, és minden egyes külön momentumot oly módon fényképeztek, hogy csak az legyen látható benne, ami meghatározza a cselekményt, csak az, ami kategorikusan nélkülözhetetlen. Még a totál felvételeknél is úgy építették meg a díszleteket, hogy ne legyenek bennük részletek. Ha egy szoba benyomását kellett kelteniük, ezt egyetlen részlettel érték el. Ha a tapéta rajzának semmi drámai jelentősége nem volt, ha nem kellett hatnia, akkor elsötétítették a falakat, feketére festették, és csak azokat a tárgyakat hagyták a fényben, amelyek az adott esetben feltétlenül szükségesek voltak.

Ezenkívül minden jelenetet úgynevezett premier plánban vettek fel, vagyis amikor egy szenvedő ember arcát kellett bemutatni, csak az arcát mutatták; ha ez az ember kihúzza az asztalfiókot és kiveszi onnan a revolvért, akkor az asztalfiókot és a revolvért megragadó kezét mutatták; amikor meg kellett húzni a ravaszt, a ravaszt meghúzó ujját fényképezték, mivel a többi tárgy és ez az egész közeg, amelyben a színész dolgozik, az adott pillanatban lényegtelen volt. Ezt a módszert, miszerint a mozgásnak csak azt a momentumát kell filmre venni, amely az adott snittben szükséges, a többit pedig nem kell lefényképezni, mi az „amerikai plánokkal való forgatás” módszerének neveztük, és ezt is annak az új filmművészetnek az alapjává tettük, amelynek megteremtésén fáradoztunk.

Következésképpen mielőtt elkezdtük volna kísérletező munkánkat és új eredmények elérésére törekedtünk volna, meghirdettük munkánk első jelszavát, amely a következőképpen hangzott: a film egyes snittjei alkotják a film anyagát. Semmi lehetőségünk sincs arra, hogy a filmanyag feldolgozásával foglalkozzunk, és ezért bizonyos időre kijelentjük, hogy számunkra a filmanyag mintegy nem is létezik, és közömbös nekünk, hogy milyen. Most az adott anyag megszervezésének módszerén dolgozunk, vagyis a montázson, mert a montázs a filmhatás fő ereje, ez az, ami egyedül csak a filmre jellemző, és minek révén maximális hatást érhetünk el. Am ennek nem az egyszerű, hanem az amerikai plánokkal felvett jelenetek montázsának kell lennie, amelyekben minden egyes snitt azt ábrázolja, amit feltétlenül látnia kell a nézőnek, és ezt a legnagyobb méretben, a legvilágosabban mutatja be.

Ezeket az alaptételeket állítottuk fel munkánk kezdetén, 10-11 évvel ezelőtt.

Most már egészen mással foglalkozunk. Mindaz azonban, amin most dolgozunk, ezekből az alapvető előfeltevésekből született meg.

A fentebb vázolt módszer meglehetősen jelentős eredményekhez vezetett: a szovjet filmek színe-java ezzel a módszerrel dolgozik, amelyeket az amerikaiak alkalmaztak elsőként. Annak a továbbfejlesztése és felhasználása után, amit az amerikaiak hoztak létre, most más frontra helyezük át a tevékenységünket - a filmkultúra frontjára. Ha azonban nem lenne birtokunkban a film hatóerejének titka, akkor természetesen soha semmilyen eredményt sem érhetünk volna el.

Most ismét visszatérek a régi dolgokhoz. Miután megállapítottuk, hogy mindeneke előtt a montázson kell dolgozni, elemezni kezdtük, s megállapítottuk alapvető

sajátosságait és a követendő eljárásokat.

Amiről az alábbiakban szó lesz, azt ma mindenki nevetségesnek fogja tartani, annyira naiv, primitív és közismert. Akkoriban azonban (és ez egyáltalán nem is volt olyan régen) ez olyan hihetetlen „futurizmusnak” tűnt, hogy a legkegyetlenebb módon harcoltak ellene. És ezért csoportunknak és azoknak a munkatársaknak, akikkel dolgoztam, és nekem magamnak is, mivel ilyen formalista forradalmárok voltunk, nagyon gyakran abba is kellett hagyni a munkát. Nálam odáig fajult a dolog, hogy nem volt se pénzem, se cipőm, és mindez csupán azért, mert egy olyan filmművészet eszméjét képviseltem, amelyet a film kispolgárai sehogy sem fogtak fel ésszel.

A montázs első sajátossága, amely most már mindenki számára abszolút világos, és amelyet akkoriban habzó szájjal és hihetetlen energiával kellett bizonygatni, abban rejlik, hogy a montázs lehetővé teszi a párhuzamos és egyidejű cselekményeket - vagyis a cselekmény egyidejűleg játszódhat Amerikában, Európában és Oroszországban -, hogy 3-4-5 szüzsészázat is párhuzamosan lehet vágni, és a filmben egy helyen gyűjthetjük össze őket. Ennek a legelemibb dolognak a megerősítéséért 10 évvel ezelőtt hihetetlen harcot kellett vívni.

A montáznak mindazokat az alapelveit, amelyekről beszélni fogok, először a *Prite mérnök terve* című filmben alkalmaztam. A *Prite mérnök tervének* a forgatásakor kissé nehéz helyzetbe kerültünk: arra volt szükségünk, hogy a szereplők - apa és leánya - a mezőn sétálva olyan farmot lássanak, amelyen villamos vezetékek futnak. A technikai körülmények miatt nem vehettük fel ezt egy helyen. Kénytelenek voltunk az egyik helyen külön felvenni a farmot, és egy másik helyen külön fényképeztük le a mezőn sétáló apát leányával; filmre vettük, hogyan néznek fel, hogy beszélgetnek a farmról, hogy mennek tovább. A másutt felvett farmot bevágtuk a mezei sétába.

Pofonegyszerű, megszokott, gyerekes dolog, amelyet most lépten-nyomon alkalmaznak.

Kiderült, hogy a montázzsal még olyan új földfelületet is létre lehet hozni, amely sehol sem létezik: valójában nem is jártak itt ezek az emberek, és nem is volt itt ez a farm, de a filmben úgy hatott, hogy ott sétálnak és ott a farm.

Néhány év múlva bonyolultabb kísérletet végeztem: filmre vettem egy jelenetet. Hohlova és Obolenszkij játszott benne. A következőképpen filmeztük le őket: Hohlova Moszkvában sétál a Petrovkán a Mosztorg üzlet környékén, Obolenszkij a Moszkva-folyó partján sétál - háromversztányira. Meglátták egymást, egymásra mosolyogtak és egymás felé mentek. Találkozásukat a Precsisztyenszkij körúton fényképeztük le; ez a körút a város más részében van. A Gogol-emlékmű előtt kezdet fognak és a washingtoni Fehér Házat nézik - itt egy amerikai film egy darabját vágtuk be. A következő filmkockán a Precsisztyenszkij körúton vannak: elindulnak, eltávolodnak és a Megváltó-székesegyház nagy lépcsőjén mennek felfelé. Filmre vesszük őket, összevágjuk a snitteket, és úgy tűnik, hogy a Fehér Házba mennek fel Washingtonban. Bemutattuk ezt a filmet, ezt a snittet, és minden néző tudta, hogy a Mosztorg a Moszkva-folyó partján áll, hogy a Precsisztyenszkij körút a Mosztorg és a Moszkva-folyó között van, és ott áll a Gogol-emlékmű és az emlékművel szemben a washingtoni Fehér Ház. Eközben semmilyen bűvészmutatványt nem csináltunk, nem volt kettős expozíció; ezt a hatást kizárólag az anyag megszerkesztésével, filmi kidolgozásának módszerével értük el. Az adott jelenet bebizonyította a montázs hihetetlen erejét, amely valóban annyira hatalmasnak bizonyult, hogy gyökeresen meg tudta változtatni az anyagot. Ebből a jelenetből érthető, hogy a filmművészet fő ereje a montázsban rejlik,

mert a montázssal szét lehet rombolni, létre lehet hozni és véglegesen át lehet alakítani az anyagot.

Most menjünk tovább: amikor ezt a jelenetet forgattuk, a forgatás idején hiányzott egy snitt - nem volt meg az egymást üdvözlő Hohlova és Obolenszkij, akik akkor éppen hiányoztak. Fogtuk tehát Obolenszkij kabátját és Hohlova kabátját - és a Gogol-émlékmű előtt filmre vettünk két idegen kezét, amint üdvözlük egymást. Bevágtuk ezeket a kezeket is, és mivel ezelőtt Hohlovát és Obolenszkijt mutattuk, a pótlás teljesen észrevétlen maradt.

Ez adta nekem a második kísérlet ötletét. Az első kísérletben egy önkényes földfelületet teremtettünk meg; a cselekmény egyik szálánál önkényes díszleteket hoztunk létre; a második kísérletnél változatlanul hagytuk a háttérrel és az ember mozgásának vonalát, de átrendeztük magukat az embereket. Egy tükör előtt ülő lányt vettem filmre, amint kifesti a szemét és a szemöldökét, kirúzsozza a száját és felveszi a cipőjét.

A montázs révén úgy mutattuk be a lányt, mintha valóban élne, pedig valójában nem is létezett, mert az egyik nő ajkát, egy másik lábát, egy harmadik hátát és egy negyedik szemét fényképeztük le. Meghatározott kapcsolatban ragasztottuk össze a snitteket, és teljesen új személy jött létre, bár a snitt megőrizte a realitását. Az adott példa ugyancsak azt mutatja, hogy a filmhatás ereje a montázsban rejlik. Egyedül csak az anyaggal soha nem lehet ilyen abszolút soha nem volt és látszólag hihetetlen dolgokat elérni. Ez egyetlen más látványosságnál sem lehetséges a filmen kívül, miközben ezt nem is bűvészkedéssel, hanem csupán az anyag megszerkesztésével érjük el, mindössze azzal, hogy ilyen vagy olyan sorrendbe rakjuk. Vegyünk egy egyszerűbb kísérletet: egy ember áll az ajtónál - totálban vesszük fel; aztán premier plánra térünk át - és a premier plánban már egy másik ember fejét fényképezzük le; így módon Nata Vacsnadze alakjára A. Hohlova arcát ragaszthatjuk, és megint csak nincs bűvészmutatvány, hanem montázs van; vagyis az anyag megszervezése, nem pedig technikai trükk.

Amikor ilyen valóságos eredményeket sikerült kapnunk, amikor már némi erőt éreztünk magunkban, még két dolgot állapítottunk meg. Azelőtt vitáztunk rajta, függ-e a montázstól az, amit a színész egy adott pszichológiai állapotban érez. Azt mondták, hogy ezt már igazán nem lehet átalakítani a montázssal. Egy nagy filmszínésszel vitáztunk; mondtuk neki, képzeljen el egy jelenetet - egy ember sokáig ült börtönben és kiéhezett, mert nem adnak neki enni; majd egy tányér levest hoznak, rendkívül megőrül ennek és falni kezd.

A másik jelenet: egy ember börtönben ül, adnak neki enni, jól tartják, jóllakott, de hiányzik a szabadság, hiányoznak a madárkák, a nap, a házikók, a felhők, kinyitják előtte az ajtót, kivezetik az utcára, és meglátja a madárkákat, a felhőket, a napocskákat, a házikókat és örül ennek. Ezután megkérdeztük ezt a színészt: azonos lesz-e a filmben a levesre és a napocskára reagáló arc vagy sem. Ő zavartan azt válaszolta, hogy a levesre és a szabadságra adott reakció különböző lesz.

Akkor filmre vettük ezt a két snittet, és - akárhogy is rakosgattam ezeket a snitteket, akárhogy is vizsgálgtuk őket - senki semmi különbséget nem látott ugyanennek a színésznek az arcán, miközben a játéka teljesen más volt. Helyes montázs esetén, még ha a színész másra irányuló játékát vesszük is, a jelenet értelme úgyis úgy jut el a nézőhöz, ahogy azt a vágó akarja, mert a néző fejezi be ennek a snittnek a kidolgozását, és azt látja, amit a montázs sugall neki.

Azt hiszem, Razumnij filmjében találkoztam az alábbi jelenettel: egy pópa lakását látjuk. II. Miklós arcképe függ a falon; a várost elfoglalják a vörösök; a rémült pópa megfordítja az arcképet, és a cári arckép hátsó felén a mosolygó Lenint látjuk, pedig én ezt a képet ismerem, és Lenin soha nem mosolygott rajta e filmben ez a momentum annyira mulatságos és olyan vidáman fogadta a közönség, hogy magam is, miután néhányszor ellenőriztem az arcképet, láttam, hogy Lenin arcképe nevet. Ez külön felkeltette az érdeklődésemet, fogtam az arcképet, amelyet filmre vettek, és láttam, hogy a portrén látható arckifejezés komoly. A montázst úgy csinálták, hogy a komoly arcot önkéntlenül is felruházzuk azzal a kifejezéssel, amely a játékfilmnek erre a momentumára jellemző, vagyis a montázs segítségével megváltozott a modell játéka. Ily módon a montázs óriási befolyással volt az anyag hatására. Kiderült, hogy a montázssal bármilyen irányban meg lehet változtatni a színész játékát, mozdulatait, viselkedését.

Amikor elkezdjük saját, montázsra épülő filmjeink készítését, azzal rontottak ránk: „Már megbocsássonak, maguk örült futuristák, parányi snittekből összeállított filmeket be, a nézők csak egy hihetetlen felfordulást látnak majd, a snittek olyan gyorsan peregnek egymás után, hogy sehogy sem lehet eligazodni a cselekményben.” Figyelembe vettük ezt és gondolkodni kezdtünk - hogyan lehet úgy kombinálni a film snittjeit, hogy ne legyenek ugrások és villogások. Mondjuk: a snitt egy száguldó vonatot ábrázol, amely a vászon jobb feléből a bal felébe tart, és az előző snitt utolsó kockájában a vonat valahol a vászon bal sarkában helyezkedik el; a következő snitt első kockájában az új tárgy valahol a vászon jobb sarkában van; ha összeragasztjuk ezeket a snitteket, akkor a szemünk átugrása a vászon egyik oldaláról a másikra az ugrás képzetét kelti, olyan idegi ingert ad, amely nyugtalanítani fogja a nézőt, nem a könnyed átmenet benyomását kelti benne. Ily módon az előző snitt utolsó kockájának és a következő snitt első kockájának mozgásvonala egybe kell essen; ha nem esnek egybe feltétlenül ugrás jön létre.

Ha kerek tárgyat filmezünk és szögletessel vágjuk össze, ezt figyelembe kell venni, ha nagy arcot fényképezünk és valamivel kisebbel vágjuk össze, ezt is számításba kell venni: akkor nem lesz semmiféle villódzás és ugrás. Ha viszont erre nem vagyunk tekintettel, olyan zűrzavar keletkezik, ami idegesíti a szemet.

*(Terbe Teréz fordítása)*

Dziga Verov:  
**A filmszem**<sup>9</sup>  
(Részlet)

### A kinokok és a montázs

A hagyományos filmgyártás montázson általában az *egyenként felvett részletek összeragasztását* érti, ami a rendező által többé-kevésbé kidolgozott forgatókönyv alapján történik.

A kinokok merőben másként értelmezik a montázst. Szerintük a montázs a *látható világ megszervezése*.

A kinokok megkülönböztetik:

1. *A megfigyelés időpontjában végzett montázst.* (Ez a szabad szemmel történő tájékozódás, bárhol, bármikor.)

2. *A megfigyelés után végzett montázst.* (Ami a látottaknak egy bizonyos ismertetőjegy szerinti gondolatbeli megszervezése.)

3. *A felvétel idején történő montázst.* (Vagyis az 1. pontban vizsgált hely felől való tájékozódás a felvevőgéppel felszerelt szem részéről. Alkalmazkodás a felvevőgéppel felszerelt szem részéről. Alkalmazkodás a felvétel során bekövetkezett, némileg módosult körülményekhez.)

4. *A felvétel utáni montázst.* (Tehát a felvett anyagnak az alapvető ismertetőjegyek alapján történő durva megszervezése. A montírozáshoz szükséges montázsdarabkák megállapítása.)

5. *A montázsdarabkák összeállítását (szemmérték).* Vagyis: tetszőleges vizuális feltételek között bekövetkező villámgyors tájékozódás a hiányzó kapcsoló képek megragadását illetően. Rendkívüli figyelem. A harci szabály: szemmérték, gyorsaság és előnyomulás.

6. *A végleges montázst,* ami a nagy témák mellett létező kisebb, rejtett témák feltárása. Az egész anyagnak optimális egymásutániségben való átszervezése. A filmalkotás tengelyének feltárása. A hasonló mozzanatok egybefűzése és végül a montázscsoportok számbavétele.

Olyan felvétel esetén, amikor előzetes megfigyelésre nincs lehetőség (pl. felvevőgéppel kell valamit szemmel tartani, váratlan felvételek esetében), az első két pont nem jön számításba, az első helyre kerül tehát a 3. és 5. pont.

Rövid vagy gyorsfelvételek esetén néhány fázis egybemosódhat.

Az összes többi esetben, az egy- vagy többtémás felvételeknél minden fázison keresztül kell menni, *a montázs tehát mindig jelen van, az első megfigyeléstől kezdve egészen a befejezett filmalkotásig.*

(Veress József és Miskey Pál fordítása)

---

<sup>9</sup> Részlet a szerző *A művészet útjain* című 1926-ban megjelent kötetéből.

Magyarul a teljes szöveg - kisebb rövidítésekkel - a *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok* című Vertov válogatásban olvasható. (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest. 1973.)

Szergej Mihajlovics Eizensten:  
**Montázs, 1938**<sup>10</sup>  
(Részlet)

Volt egy időszak filmelméletünkben, amikor a montázst mindent megoldó csodaszernek tekintették, most viszont olyan időszak áll mögöttünk, amikor semmire sem becsülték a montázst. Nem akarunk egyik végletbe sem esni, csupán azt kívánjuk megállapítani, hogy a montázs ugyanolyan alkotó eleme a filmkészítésnek, mint a többi művészi módszer. E viharok után véleményem szerint újra meg kell vizsgálnunk a montázs jellegét. Erre annál is nagyobb szükség van, mert a „tagadás” időszakában még a montázs legelvitathatatlanabb, támadást semmiképp sem érdemlő elemeit is ki akarták iktatni a művészetből. Az utóbbi években ugyanis sok film alkotói olyan határozottan „leszámoltak” a montázssal, hogy elfelejtkeztek legfontosabb céljáról és feladatáról, amely - minden más művészethez hasonlóan - nem választható el megismerő szerepétől; elfeledtek arról, hogy az epizódokon és az egész filmdrámán belül *összefüggésében és következetesen kell kifejtenünk a témát és a tartalmat, a cselekményt és a mozgást.* Nem is beszélve az *indulati* jellegű történésekről, még a legkiemelkedőbb filmművészeknél és a legkülönbözőbb műfajokban is sokszor előfordul, hogy eltűnik a logikailag következetes, összefüggő történet. Természetesen elsősorban nem arra van szükség, hogy megbíráljuk a művészeket, hanem inkább arra, hogy harcot indítsunk a sokak által félredobott montázs érdekében, mert napjainkban nem annyira az a feladat, hogy *logikailag összefüggő*, hanem, hogy *maximálisan indulati, emocionális* történése legyen a filmjeinknek.

A montázs nagy segítséget nyújthat ennek megvalósításában.

... Általában miért is montírozunk? Még a montázs legdühödtebb ellenfelei is elismerik: nem csupán azért, mert a filmszalag nem végtelen, és a véges hosszúságú filmszalagon kénytelenek vagyunk egy-egy különálló darabot összeilleszteni.

A „baloskodók” felfedezték a montázsban egy másik szélsőséget. A filmszalag kis részével játszadoxva, felfedezték annak egyik tulajdonságát, s a gyönyörtől évekig nem tértek magukhoz. Arról van szó, hogy *bármilyen, egymás mellé helyezett két filmrészlet szükségképpen új fogalmat fejez ki, amely a szembeállítás segítségével új minőséget hoz létre.*

Ez egyáltalán nem kizárólagosan filmsajátosság, hanem olyan jelenség, amellyel mindig találkozhatunk, ha két tény, jelenséget, tárgyat állítunk egymás mellé. Szinte automatikusan szoktunk teljesen meghatározott, sablonos következtetést, általánosítást levonni, ha két különálló tárgyat látunk egymás mellett. Nézzünk például egy sírt. Állítsunk mellé egy gyászruhás, zokogó nőt, és a szemlélő aligha késlekedik a következtetéssel: „özvegyasszony”. Az észlelésnek éppen erre a vonására épül az alábbi anekdota:

„Gyászruhás nő zokog egy sír fölött.

Nyugodjon meg asszonyom - mondta neki az Együttérző Idegen -, az ég kegyelme határtalan. S egyszer majd akad egy férfi a férjén kívül, akivel ön még boldog lehet.

Akadtt ilyen férfi - válaszolt zokogva a nő -, akadt ilyen, de, ó jaj ... ez éppen az

---

<sup>10</sup> *A filmrendezés művészete.* (Gondolat. Budapest, 1963. 195-213.)



ő sírja ...”

A történet hatása arra épül, hogy a sír mellett álló gyászruhás nőt a már kialakult sablonos következtetés alapján mindenki a férjét sirató nőnek tartja, holott ő éppen a szeretőjét siratja.

Ezt a hatást felhasználják a találós kérdések is. Egy régi találós kérdés: „Repül a madár, kutya ül a farkán. Hogy lehet ez?” A kérdező automatikusan *egybefogja* a két elemet, s úgy értelmezi, hogy a kutya a madár farkán ül. A találós kérdés viszont egymástól *független* cselekménynek fogja fel a két elemet: a madár repül, a kutya pedig ül a saját farkán.

Csöppet sem meglepő tehát, ha két összeragasztott filmszalag-rész meghatározott következtetésre készíti a nézőt.

Úgy gondolom, nem a tényeket, nem érdekességüket vagy gyakoriságukat kell bírálnunk, hanem a belőlük levont következtetéseket, megtéve a szükséges korrekciókat.

Miféle mulasztást követtünk el annak idején, amikor először mutattunk rá, milyen kétségtelenül nagy jelentősége van az említett ténynek a montázs megértése és felhasználása szempontjából? Mi volt a helyes és a helytelen akkori lelkes bizonyításunkban?

Helyes volt és máig is érvényes az a tény, hogy egy montázs két részének szembeállítására már nem a kettő összegére, hanem a kettő *szorzatára* emlékeztet. A szorzatára, mégpedig azzal, hogy - az összeadástól eltérően - a szembeállítás *eredménye minőségileg* (dimenzióban, vagy ha tetszik, fokozatilag) mindig különbözik a külön vett alkotóelemektől. Hogy a régi példánkat vegyük, a nő is ábrázolat, a gyászruhája is, s mindkettő konkrétan ábrázolható. Az „özvegy” viszont, bár két ábrázolat szembeállítására nyomán jött létre, konkrétan már nem ábrázolható, hanem új képzet, új fogalom, új megjelenítés.

Milyen „túlkapást” követtünk el a vitathatatlan jelenség akkori vizsgálatakor?

A hiba az volt, hogy a hangsúlyt főleg a szembeállítás lehetőségeire helyeztük, nem fordítottunk kellő *kutató figyelmet* az összeállítás anyagára.

Kritikusaim nem mulasztották el ezt úgy feltüntetni, hogy *magát a tartalmat* hanyagoltam el, s összekeverték az egyes területek és problémák iránti *kutató* érdeklődést a kutatónak az ábrázolt valósághoz fűződő viszonyával.

Ez már az ő lelkükön szárad.

Engem elsősorban az ejtett rabul, hogy az összefüggéstelen részek a vágó akaratából, gyakran ellentétben az egyes részekkel, egy „harmadikat” hoztak létre, összefüggés képződött közöttük.

Vagyis a normális filmszerkezet és kompozíció viszonya között rejtőző, nem tipikus lehetőségek ejtettek rabul.

Mivel elsősorban ilyen anyagokkal és esetekkel volt dolgom, nyilvánvaló, hogy mindenekelőtt a szembeállítás lehetőségein gondolkoztam. *Analizáló figyelmet* a kelleténél kevésbé fordítottam a szembeállított részletek természetére. Mellesleg önmagában ez sem oldhatta volna meg a kérdést. A „képen belüli” tartalom iránti kizárólagos figyelem a gyakorlatban a montázs elsorvadásához vezetett, annak minden következményével együtt.

Mire kellett tehát elsősorban vigyáznunk, hogy a két véglet között megtaláljuk a helyes arányt?

Azt az alapvető elvet kellett szem előtt tartanunk, hogy egyformán fontos mind a „képen belüli” tartalom, mind az egyes részek összekomponálása, vagyis a *teljes egész*,

az *általános* tartalmára kellett figyelniük.

Az egyik véglet az volt, hogy túlzott érdeklődést tanúsítottunk a filmösszeállítás technikája (a montázs módszere) iránt, a másik pedig az, hogy túlbecsültük az összeállítandó elemeket (az egyes képek tartalmát).

Többet kellett tehát foglalkoznunk az *egyesítő elv* természetével. Azzal az elvvel, amely mindig egyformán szüli mind a képek tartalmát, mind az *e képek szembeállításából* fakadó tartalmat.

Ehhez azonban a kutató érdeklődést eleve nem a paradox esetekre kellett fordítanunk, amikor ez a teljes, általános és végső nem látható előre, hanem váratlanul áll elő. Arra az esetre kellett volna figyelniük, amikor a részek nemcsak hogy nem összefüggéstelenek, hanem amikor *a végső, általános, teljes egész előre látható*, egyenesen meghatározza az összeállítás elemeit és feltételeit is. Ezek lennének a normális, általánosan elfogadott és elterjedt esetek, amelyekben a teljes éppen úgy jön létre, mint valamiféle harmadik; de annak a teljes képe, hogy miként jön létre a kép és a montázs - ennek és annak a tartalma -, kézzelfoghatóbb és világosabb lesz. S éppen ezek az esetek lesznek tipikusak a filmművészet számára.

Ha így szemléljük a montázst, a képek is, a szembeállításuk is méltó helyre kerülnek. Sőt, a montázs természete nemcsak hogy nem idegen a realista filmnyelvezettől, hanem a tartalom realista kibontakoztatásának egyik legkövetkezetesebb és legtörvényszerűbb eszköze.

Valóban, mit is nyerünk a montázs ilyen értelmezésével? Az egyes montázslemek már nem mint független darabok szerepelnek, hanem *részleges ábrázolásai* lesznek az egységes, általános témának, amely egyformán áthat minden részletet. Az efféle részlegesen ható elemek szembeállítása a montázs meghatározott szerkezetében életre hívja, s a néző érzékelésében életre kelti azt az *általánost*, amit a részletek külön-külön szültek, s *teljeset* alkot belőlük, mégpedig azt az általánosított, megjelenített képet, amelyben a szerző, majd nyomában a néző is átérzi az adott témát.

S ha most vizsgálunk meg két egymás mellé állított részletet, magunk is kissé másként látjuk a szembeállítást. Nevezetesen:

A kibontakoztatott téma elemeiből vett *A* részlet és az ugyanonnan vett *B* részlet a szembeállításban már létrehozza azt a megjelenést, amely a legvilágosabban fejezi ki a téma tartalmát.

Pontosabban és kézzelfoghatóbban ez a tétel így hangzik:

A kifejezett téma valamennyi lehetséges vonása közül úgy kell kiválasztani, úgy kell kikeresni az ábrázolt *A képet* és *B képet*, hogy *szembeállításuk* - éppen e két kép és nem valami más összeállítása a lehető legtökéletesebben biztosítsa a néző észlelésében és érzékeiben az *adott téma teljes megjelenített képét*.

Itt két új kifejezés bukkan fel a montázs taglalásakor - az ábrázolás és a megjelenítés -, az ábrázolt kép és a megjelenített kép.

Tisztázzuk a két terminus között a különbséget.

Nézzünk egy szemléletes példát. Vegyünk egy közepes nagyságú, sima felületű fehér kört, s kerületét osszuk fel hatvan részre. Számozzunk meg minden ötödik részt, 1-től 12-ig. A kör középpontjába erősítsünk két szabadon forgó hegyes fémmutatót, az egyik sugár hosszúságú, a másik valamivel rövidebb legyen. Tegyük fel, hogy a hosszabb mutató szabad végével a 12. számon van, a rövidebb pedig egymás után az 1., 2., 3., stb. számokat érinti, egészen 12-ig. Ez annak a ténynek a következetes geometriai ábrázolása, hogy a két fémmutató egymás után 30, 60, 90 stb. fokot zár be, egészen 360

fokig.

Ha azonban a kört ellátjuk egy olyan szerkezettel, amely egyenletesen forgatja a fémmutatókat, akkor a felületén levő geometriai rajz már külön jelentést nyer: már nem pusztán *ábrázolja*, hanem *meg is jeleníti* az időt.

Ebben az esetben az ábrázolás és az általa keltett képi megjelenítés észlelésünkben annyira összefolyik, hogy csak egészen különleges körülmények között választhatjuk el a számlapon levő mutatók geometriai rajzát az idő képzetétől. De ez mégis mindenkivel előfordulhat, ha különleges körülmények között is.

Gondoljunk Vronszkijra, miután Anna Karenina közölte vele, hogy állapotos. A második rész XXIV. fejezetének elején ilyen különleges körülményt találunk.

„Amikor Vronszkij Kareninék erkélyén az órájára nézett, olyan nyugtalan volt, gondolatai úgy elfoglalták, hogy látta ugyan az óralapon a mutatót, de azt, hogy hány óra van, nem tudta.” (Lev Tolsztoj: *Anna Karenina*, Európa, Budapest, 1955. Németh László fordítása.)

Vronszkij számára az óra *nem jelenítette meg* az időt. Csak a számlap és a mutatók geometriai *ábrázolását* látta.

Mint látjuk, még a legegyszerűbb esetben sem elegendő egyedül a számlap ábrázolása, pedig itt csak csillagászati időről, óráról van szó. Nem elegendő látni, arra is szükség van, hogy az ábrázolással történjen valami, csináljanak vele valamit, és csak akkor válik az egyszerű geometriai rajzból az észlelés számára bizonyos eseményeket magában hordozó, „bizonyos óra” megjelenítésévé. A Tolsztoj-idézet megmutatja, mi történik akkor, ha ez a folyamat nem zajlik le.

Mi is ennek a folyamatnak a lényege? A mutatók meghatározott állása számos képzetet indít bennünk, amelyek az adott számnak megfelelő órával vannak kapcsolatban. A példa kedvéért legyen ez a szám öt. Ebben az esetben „idomított” képzetünk úgy reagál, hogy válaszul erre a jelre felidézi az ebben az órában szokásos különféle események képét. Ez lehet ebéd, a munkanap vége vagy a földalatti csúcsforgalma. Bezárják a könyvesboltokat, vagy feldereng az alkonyi óráknak az a sajátos fénye, amely annyira jellemző erre a napszakra ... Így vagy úgy, de mindenképpen számos kép, ábrázolás merül fel előttünk az öt órakeret végbemenő eseményekből.

Ezekből az egyes képekből alakul ki az öt óra megjelenített képe.

Kifejtett formában ilyen ez a folyamat, ilyen, amikor a számlap ábrázolását felfogjuk, amiből azután kialakul az egyes nappali vagy éjszakai órák megjelenített képe.

A továbbiakban érvénybe lépnek a pszichikai energiagazdálkodás törvényei. A leírt folyamaton belül „sűrűsödés” áll be: kiesnek közbeeső láncszemek és a számok, az észlelt megjelenítés és a neki megfelelő óra között kialakul egy közvetlen, egyenes és azonnali kapcsolat. Vronszkij példáján láttuk, hogy ez a kapcsolat egy erős effektus hatására megtörhet, s akkor az ábrázolás és megjelenítés elválik egymástól.

Bennünket most az érdekel, hogyan alakult ki a teljes kép arról, ahogy - az előbb leírt módon - az ábrázolásból megjelenítés lesz. A megjelenítés létrejöttének ez a „mechanizmusa” azért érdekel bennünket, mert a megjelenítés létrejöttének hasonló mechanikája az *életben* természetesen mintául szolgál a művészet számára a művészi megjelenítés módszerének kialakításához.

Ezért jegyezzük meg, hogy az óra ábrázolása a számlapon és az idő megjelenítésének érzékelése között az adott órára jellemző különböző aspektusok

hosszú képsora foglal helyet. Ismételjük, hogy a lelki megszokás eredményeképpen ez a közbeeső lánc a minimumra csökken, és csak a folyamat kezdetét és végét észleljük.

Mihelyt azonban valamilyen oknál fogva kapcsolatot teremtünk egy bizonyos ábrázolás és a között a megjelenítés között, amelyet ennek az ábrázolásnak tudatunkban és érzéseinkben keltenie kell, gondolatilag feltétlenül igénybe kell vennünk a megjelenítést alkotó közbeeső ábrázolások hasonló láncolatát.

Nézzünk először a kifejtettekhez közel álló példát a mindennapi életből.

New Yorkban az utcák többségének nincs neve. Ehelyett számokkal jelölik. „Fifth Avenue” - az ötödik sugárút - „Forty second street” - a negyvenkettedik utca - stb. Az idegen számára ez az első időkben rendkívül megnehezíti az emlékezést. Hozzászoktunk az utcanevekhez, s ez számunkra sokkal könnyebb, mert az elnevezés megjeleníti előttünk az utcát, vagyis a megfelelő név kiejtésekor az érzékelések meghatározott komplexuma jön létre.

Én csak rendkívül nehezen tudtam *feleleveníteni* New York utcáit s következőképpen nehezen is tudtam őket megjegyezni. A semleges „negyvenkettedik” vagy „negyvenötödik” jelölések nem keltették bennem az egyes utcák képzetét, amely sűrítette volna magában az általános észleléseket. Ahhoz, hogy erre emlékezzünk, fel kell idézni az egyes utcákra jellemző tárgyak és épületek sorát, amely mondjuk a „negyvenötödikkel” szemben a „negyvenkettedik” jelzés nyomán felmerül az ember képzetében. Emlékezetem számára minden utcában kiválasztottam különböző színházakat, mozikat, üzleteket, jellegzetes épületeket stb. Az emlékezésnek két világosan megkülönböztethető szakasza volt: az elsőben a „Forty second street” szóbeli jelzésére emlékezetemben csak *nagy nehézséggel* jelent meg az erre az utcára jellemző elemek láncolata, de az utcát igazában még nem észleltem, mert az egyes elemek még nem alkottak egységes képet. Csak a második szakaszban kezdtek ezek az *elemek egységes megjelenítéssé válni: az utca számának az említésére az egyes elemek egész tömege merült fel a képzetemben, de nem mint lánc, hanem mint egységes valami* - mint az utca - *teljes megjelenített képe*.

Csakis ettől az időponttól kezdve mondhattam, hogy valóban *emlékeztem* az utcára. Az utca megjelenítése éppen úgy alakult ki és élt emlékezetemben és észleléseimben, mint ahogyan a művészeti alkotásban az egyes elemekből kialakult az egységes, felejthetetlen és teljesen megjelenített kép.

Mindkét esetben - akár az emlékezés folyamatáról, akár a művészeti alkotás észlelésének folyamatáról van szó - törvényszerű, hogy az egységes a teljesen keresztül, a teljes pedig *a megjelenített képen keresztül jut el tudatunkba*.

Ez a megjelenített kép bejut tudatunkba és érzékelésünkbe, és a részletek a *teljes egészszel összefüggésben együttesen* megmaradnak észlelésünkben és emlékezetünkben. Ez lehet hangkép, valami ritmikus vagy dallamos kép, vagy lehet plasztikus kép, amikor az egyes elemek ábraszzerűen vésődnek emlékezetünkbe.

Valamilyen módon az elképzelt bejutnak az észlelésbe, a tudatba, teljesen megjelenített képpé válnak, amely tükrözi az egyes elemeket.

Láttuk, hogy az emlékezésben két lényeges szakasz van: az első - a megjelenített kép *kialakulása*, a második - a kialakulás *eredménye* és az emlékezés számára való fontossága. Az első szakaszra az emlékezés szempontjából a lehető legkevesebb figyelmet kell fordítani és minél hamarabb - keresztüljutva a kialakulás folyamán - el kell érni az eredményt. Az élet gyakorlata ebben különbözik a művészet gyakorlatától.

Mert a művészet területén a hangsúly határozottan felcserélődik. A művészi alkotás úgy törekszik az eredményre, hogy módszereinek minden bőségét a *folyamatra* pazarolja.

A művészi alkotás, dinamikusan értelmezve, nem más, mint a megjelenített kép kialakulásának folyamata a néző érzéseiben és értelmében. Az igazán élő művészi alkotásnak ez a sajátossága eltér a holt művészettől, amikor az a nézővel valamilyen lezárt folyamat ábrázolt eredményeit közli, ahelyett, hogy bevonná őt a folyamat menetébe.

A művészet bármely területét tekintjük is, ez: mindig és mindenütt érvényes. A színész élő játéka is arra épül, hogy nem az érzelmek másolt eredményeit ábrázolja, hanem arra készíti az érzéseket, hogy azok *a néző előtt keletkezzenek, fejlődjenek, más érzésekbe csapjanak át, egyszóval éljenek.*

Ezért a jelenet, epizód, műalkotás stb. megjelenített képe nem mint valami kész *adottság* szerepel, hanem mint alakulás, fejlődés eredménye.

Ugyanígy a jellemnek is - ha valóban élő hatást akar gyakorolni - a néző előtt, a cselekvés: folyamatában kell kialakulnia, nem lehet előre; meghatározott programmal rendelkező felhúzó játékszer, figura, a priori jellemzés.

A dráma számára különösen fontos, hogy az események menete ne csak felkeltse a jellemről szóló *elképzeléseket*, hanem magát a *jellemet* is formálja, „megjelenítse”.

Következésképpen már a megjelenített kép kialakításának módszerében újra kell alkotni azt a folyamatot, amelynek segítségével *magában az életben* is kialakulnak az emberi tudat és érzés új képei.

Éppen csak utaltunk erre a New York-i utcák példáján. S joggal elvárhatjuk, hogy ha a művész tények ábrázolásán keresztül akar kifejezni valamilyen képi megjelenítést, hasonló módszerhez folyamodik.

Példának hoztuk fel a számlapot is, és elmondottuk, hogy az ábrázolás mögött hogyan alakul ki az idő megjelenített képe. A megjelenített kép kialakításához a művészi alkotásnak is hasonló módszerrel kell kialakítania az ábrázolások láncolatát.

Maradjunk az óra példájánál.

Vronszkijban a geometriai rajz nem keltette fel az idő fogalmát. De hiszen vannak olyan esetek is, amikor nem az a fontos, hogy csillagászatilag észleljük az éjfélt, hanem az, hogy átéljük az éj fogalma keltette asszociációkat és benyomásokat, amelyek a történet folyamán szükségesek az emóciók felkeltéséhez. Ez éppúgy lehet egy éjfél találkozás, mint egy éjfélkor bekövetkező halál vagy egy végzetes éjfél szökés, vagyis távolról sem az éjfélt egyszerű csillagászati ábrázolása.

S ebben az esetben a *tizenkét óraütés ábrázolása* áthatja az éjfél képet, mint valami „végzetes órát”, amely telítve van egy bizonyos értelemmel.

Nézzünk erre is egy példát. Forduljunk ezúttal Maupassant *Szépfiújához*. A példa már csak azért is tanulságos, mert hangra épül. S még érdekesebb azért, mert teljesen montázsszerűen, jól kiválasztott példák segítségével életképnek hat a regényben.

A *Szépfiú*. Az a jelenet, amelyben Georges Duroy - aki már Du-Roynak írja a nevét - fiákerben várja Susanne-t, aki beleegyezett, hogy éjfélkor megszökik vele.

Az éjfél időpont itt egyáltalán nem csillagászati időpont, hanem inkább egy olyan óra, amelyben minden (illetve mindenesetre nagyon sok) kockán forog: „Vége. Nem sikerült. Nem jön el.”

Nézzük, hogyan jeleníti meg Maupassant az olvasó tudatában és érzéseiben ezt

az órát, az éjfél *jelentőségét*, ahelyett, hogy egyszerűen leírná az időpontot.

„Tizenegy óra tájban újra elment hazulról, egy ideig őgylgett, aztán bérkocsiba ült és megállította a kocsit a Concorde téren, a tengerészeti minisztérium árkádjai előtt.

Időnként gyufát gyújtott, hogy megnézzze mennyit mutat az órája. Amikor látta, hogy közeledik az éjfél, lázassá kezdett válni a türelmetlensége. Minden pillanatban kidugta a fejét a kocsi ablakán, hogy széjjelnezzzen.

Egy távoli toronyóra tizenkettőt vert, aztán elütötte az éjfél egy közelebbi óra is, aztán kettő egyszerre és még egy utolsó, nagy messzeségben. Amikor ez is elhangzott, azt gondolta magában:

Vége. Nem sikerült. Nem jön el.

Mindamellet elhatározta, hogy hajnalig ott marad. Ilyen esetekben türelmesnek kell lenni.

Hallotta még, amint az óra elütötte a negyedet, aztán a felet, aztán a háromnegyedet: és valamennyi óra elismételte az egy órát is, éppen úgy, ahogy az éjfél jelentette.”

(Guy de Maupassant: *A szépfű*. Budapest, 1955. - Benedek Marcell fordítása)

Láthatjuk ebből a példából, hogy amikor Maupassant az olvasó tudatába és észlelésébe akarta bevinni az éjfél emocionális telítettségét, nem korlátozódott arra, hogy egyszerűen leírta az óra ütéseit éjfélnél, majd egykor. Azzal készítette az olvasót az éjfél átélésére, hogy különböző helyeken, különböző időpontokban szólaltatta meg a toronyórát. Ezek az óraütések tudatunkban az éjfél általános érzékelésébe olvadtak össze. Az egyes ábrázolások a megjelenített képen ötvöződtek. A szerző a montázs segítségével érte ezt el.

Ez a példa mintaképpül szolgálhat a pontos montírozásra. A 12. óra hangja a különböző plánok sorozatára különbözőképpen érvényesülhet: „valahol”, „a távolban”, „közel”, „egészen messze”. A különböző távolságokból felfogott óraütések úgy hathatnak, mintha egy tárgyat különböző helyről három különböző képpel - „totál”, „közel”, „félközel” - vennének fel. Emellett maga az ütés, helyesebben az órák hangja, egyáltalán nem az éjjeli Párizs naturalisztikus részletként szerepel. A különböző órákkal Maupassant mindenekelőtt a „végzetes éjfél” emocionális képét akarja felkelteni, és nem a nulla óráról akar tudósítani.

Ha csak azt akarta volna tudatni az olvasóval, hogy éjfél van, Maupassant aligha ilyen választékos módon oldotta volna meg a kérdést. S ugyanígy, a művészi montírozás kiválasztása nélkül sohasem sikerülhetett volna neki ilyen egyszerű eszközökkel ilyen érzékletes, emocionális hatást elérnie.

Ha már az óráról, az időről van szó, el kell mondanom egy példát a saját gyakorlatomból is. A Téli Palotában az *Október* forgatásakor (1927) érdekes, régi órára bukkantunk: a rendes számlapon kívül az órát kis számlapok koszorúja vette körül. Mindegyiken egy-egy városnév: Párizs, London, New York stb. Mindegyik kis számlap az illető város idejét mutatta - s nem a moszkvait, vagy a pétervárit - már nem emlékszem, hogy a nagy számlap melyiket mutatta. Az óra nagyon az emlékezetembe vésődött. És amikor a filmszalagon különösen ki akartuk emelni a szovjethatalom győzelmének történelmi pillanatát, az óra sajátos montázmegoldásokat sugallt: az Ideiglenes Kormány bukásának időpontját a petrográdi idő feltüntetése után megismételtük a kis számlapokon, úgyhogy ez az időpont a londoni, párizsi, New York-

i időszámítás szerint is látható volt. Így tehát ez a népek sorsában és életében egyedülálló óra a legkülönbözőbb zóna-időkön keresztül szinte összefoglalta a világ népét a munkásosztály győzelmi pillanatának átérzésében. Ezt a gondolatot még jobban aláhúzta a számlapok koszorújának körmozgása, amely a különböző időjelzéseket egyre gyorsulva, plasztikusan az egyetlen nagy történelmi Időpont érzetébe fogta össze.

Szinte hallom ellenfeleim elmaradhatatlan kérdését: „Mi történik azonban egy hosszabb, folyamatos jelenetben, amikor nem szakítja félbe montázs a színész játékát? Talán a színészi játéknak nincs meg a maga hatása? Talán nem elég Cserkaszov vagy Ohlopkov, Csirkov vagy Szverdlin játéka önmagában véve?” Hiába gondolják, hogy ez a kérdés halálos csapást mér a montázs koncepciójára! A montázs elve lényegesen szélesebb körű ennél. Hiba volna azt gondolni, hogy a szerkezet „vágásmentes”, ha a színész végigjátszik egy jelenetet és a rendező nem bontja plánokra. Szó sincs róla!

Ilyenkor a montázst másban kell keresnünk, mégpedig ... *a színész játékában*. A továbbiakban még beszélünk róla, mennyire „montázsszerű” a színész „belső” technikájának elve. Most inkább átadjuk a szót a színpad és a film egyik legnagyobb művészenek, Georges Arlessnek. Önletrajzában ezeket írja.

„... Mindig azt hittem, hogy filmen harsányan kell játszani, de később rájöttem, hogy a színpadról a filmműterembe lépő színész legfontosabb teendője a mértéktartás. Az önkorlátozás és az utalások művészete a mozivásznon legjobban az utánozhatatlan Charlie Chaplin játékában figyelhető meg ...”

A hangsúlyozott ábrázolással (a harsány stílussal) Arless az önkorlátozást állítja szembe, az önkorlátozást, méghozzá úgy, hogy az utalásig egyszerűsíti le a cselekményt. Nemcsak a cselekmény harsány ábrázolását veti el, hanem a cselekmény ábrázolását általában is. Helyette az utalást ajánlja. De mi az „utalás”, ha nem a cselekmény egyik eleme, részlete, a cselekmény olyan „premier plánja”, amely a többi plánnal egybeillesztve meghatározza a cselekmény egy teljes részletét? Így tehát Arless szerint az összefogott, hatásos játékrészlet az ehhez hasonló, meghatározó jellegű premier plánok sorozata összefonódva megjeleníti előttünk a játék tartalmát és nemcsak egyszerűen ábrázolják ezt a tartalmat. Ennek megfelelően a színész játéka - módszertől függően - lehet egysíkúan ábrázoló, vagy pedig valóban megjelenítő erejű. Ha csak egyetlenegy pontról vették is fel, a játék - megfelelő esetben - egyedül is „montázsszerű” lesz.

A felhozott példákról elmondhatjuk, hogy a második példa (*Október*) nem a montázs szokványos példája, az első pedig (Maupassant) csak azt az esetet illusztrálja, amikor egy és ugyanazon tárgyakat különböző pontból és távolságból nézünk.

Nézzünk egy másik példát, amely már tipikus a filmművészetre nézve, és amelyben már nem egy egyedi tárgyról van szó, hanem egy egész jelenség megjelenítéséről, amely a már említett módon történik.

Példánk nagyszerű „montázslista”. Az elszigetelt részletek és ábrázolások tömegéből érzékelhetően bontakozik ki előttünk a megjelenített kép. A példa már csak azért is érdekes, mert nem befejezett irodalmi műről van szó, hanem egy nagy művészi feljegyzésről, amelyben önmaga számára kívánta lerögzíteni, - él benne a „vízözön” képe.

Az említett „montázslista” Leonardo da Vinci feljegyzése arról, hogyan kell ábrázolni a vízözönt a festészetben. Azért választom ki éppen ezt a részletet, mert rendkívül világosan érzékelteti a vízözön *auditív* és *vizuális* képét, ami meglehetősen meglepő, de ugyanakkor szemléletes és hatásos is.

„... Sötétnek és felhősnek látszott a lég, különböző szélrohamok verdesték szüntelenül esőktől ziláltan és jégveréssel elegyedve. Majd ide, majd oda hordták a kiszaggatott növények rengeteg ágát, gallyát, összekeveredve a levelek határtalan tömegével.

Ott látszottak körben az ősi fák kitépve és kivonszolva a szelek dühe által.

Látszottak az omladozó hegyek, melyeket már rég lecsupaszított vizeik folyama, amint most rázúdultak magukra a folyókra és elzárták előlük völgyeiket, mire azok visszahömpölyögve elárasztottak és víz alá merítettek tengernyi földet lakosaival együtt.

Láthattad volna sok hegy csúcson az összesereglett állatok különböző nemeit nagy rettegésben, amint háziállatokként megférnek a menekülő emberekkel, asszonyokkal és azok gyermekeivel.

A vízzel borított mezők hullámai majdnem teljesen beborítva asztalokkal, ágyakkal, csónakokkal s más mindenféle holmival, amelyet a szükség és halálfélelem tákolt össze.

Rajtuk összevissza nők és férfiak és kisgyermek, jajveszékelés és sírás közepette, rettegve a szelek dühétől, melyek iszonyú rohamaikkal fenekestül felforgatták a vizeket a belefulladt holttestekkel együtt: nem volt olyan holmi, mely - ha könnyebb volt a víznél - ne volna elborítva a legkülönfélébb állatokkal, melyek békésen együtt voltak a rettegő gyülekezetben, s láthattál köztük farkast, rókát, kígyót, s mindenféle fajzatot, a haláltól menekültében.

A hullámok együttesen, szagatva ostromolták partjaikat, a mindenféle vízbe fulladt hulla nekiütődött, s így pusztította az életét azoknak, akikben még volt.

Láthattál volna jó néhány embercsoportot, amint fegyveres kézzel védelmezi a még megmaradt szárazföldeket az oroszlánoktól, farkasoktól, ragadozó állatoktól, melyek ott kerestek menedéket.

Ó, mennyi iszonyú zajgás hallatszott a sötét légen át, amint végigcsattantak rajta a mennykövek és a belőlük kihajított villámok dühe rombolva tört előre, lesújtva azt, aki rohamuknak ellenszegült!

Ó, hány embert láthattál volna, amint saját kezével fogta be fülét, hogy meneküljön a roppant harsogástól, melyet a sötét légen keresztül a széllal kevert zivatar, a dörgő mennybolt és a villámok dühe csapott!

Egyesek nem érték be azzal, hogy becsukják szemüket, de egyik kezüket a másik felé szorítva, még jobban betakarták, hogy ne lássák a kegyetlen gyötrelmet, melyet az isten haragja rábocsátott az emberi nemre.

Ó, micsoda jajveszékelés, hányan dobták le magukat rettegésükben a szirtekről! A nagy tölgyek roppant ágait emberekkel együtt sodorta tova a tomboló vihar dühe a légen keresztül.

Mennyi volt a felfordult bárka, mennyi az épen maradt és mennyi darabokban! Mindegyiken emberek, akik megmenekülésükön kínlódtak fájdalmas taglejtés és mozdulatok kíséretében, a rémületes halál előérzetében.

Mások reménytelen mozdulatokkal dobták el az életet kétségbeesésükben, ekkora szenvedést nem bírván elviselni: egyesek ledobták magukat magas sziklákról, mások saját kezükkel fojtogatták torkukat, néhányan megragadták magzataikat és nagy csattanással a földön zúzták össze őket; ki a saját fegyverével szúrt sebbel ölte meg magát, ki letérdelt s úgy ajánlotta magát Istennek.

Ó, hány anya siratta vízbe fült fiait, ölében tartva őket s fölemelt karjait az ég felé tárva! Hangja, mellyel az istennek haragját vádolta, merő üvöltés!



Mások összekulcsolt kezüket és egybefonódott ujjaikat mardosták véres harapással és mellükkel térdükre roskadtak a végtelen és elviselhetetlen fájdalom miatt.

Látni lehetett az állatok csordáit, a lovakat, ökröket, kecskéket, juhokat; már körülvette őket a víz, és mint valami szigeten, ott rekedtek a magas hegyek csúcsain, egészen összebújva.

Amelyek a középben voltak, kimásztak és a többi hátán járkáltak nagy civódások közepette. Sokan élelem híján pusztultak el.

És már a madarak az emberekre és a többi állatra telepedtek, mivel nem találtak több szabad helyet, melyet még nem foglaltak el az élőlények.

Már az éhség is, a halál szolgálója, az állatok nagy részének kioltotta az életét, amikor a hullák megkönnyebbedvén fölemelkedtek a mélységes vizek fenekéről és feljöttek a felszínre. A tomboló hullámok közt egyik a másikhoz ütődött, és mint levegővel teli labdák hátraperdültek összeütközésük pontjától. A madarak pedig a holtakból csináltak maguknak talapatot.

Mindezen átok fölött a levegő sötét felhőkkel bevonva, az ég dühödt nyilai kígyózva hasogatnak s hol itt, hol ott villannak fel a homály sűrűjében ...” (Leonardo da Vinci: *Válogatott írások*. Budapest, 1953. - Kardos Tibor fordítása)

Az idézett részlet nem költemény vagy irodalmi vázlat. Peladant, Leonardo da Vinci *Értekezés a festészetéről* című művének francia kiadója ezt a leírást egy el nem készült kép tervezetének tekinti, amely „a természeti erők elleni harc fölülmúlhatatlan remekműve” lett volna. A leírás nem kaotikus, és inkább az „időbeli”, mint a térbeli művészetekre jellemző.

Nem elemezzük e nagyszerű „montázslista” szerkezetét, csupán arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a leírás teljesen meghatározott mozgást követ, s a *mozgás iránya* egyáltalán nem véletlen. A mozgás meghatározott rendben halad, és utána *fordított rendben* - szigorúan követve az első részt - visszakanyarodik a kezdő jelenségekhez. Az ég leírásával kezdődik és ugyanezzel záródik a kép. A középben embercsoport; az égtől az emberekig és vissza az állatok leírása közvetíti a jelenetet. A legkiemeltebb részek (premier plánok) a középben, a leírás csúcspontján fordulnak elő (ujjaikat mardosták véres harapással stb.). Világosan kivehetők a montázskompozíció tipikus elemei.

Az egyes jelenetek „képen belüli” tartalmát a cselekmény növekvő intenzitása emeli.

Vizsgáljuk meg azt, amit az „állatok témájának” nevezhetnénk: az állatok menekülnek; a hullámok elsodorják őket; vízbe fulladnak; állatok küzdenek emberekkel; állatok harcolnak egymás ellen; a megfulladt állatok tetemei összeütköznek. Vagy nézzük a szárazföld fokozatos eltűnését az emberek, állatok és madarak lába alól; a helyzet azon a ponton tetőződik, amikor a madarak az emberekre és az állatokra kénytelenek rászállni, mert már nem találnak egyetlen szabad talpalatnyi földet, vagy faágat sem. Leonardo da Vinci feljegyzéseinek e része megint csak arra hívja fel figyelmünket, hogy a részek egy síkban való elhelyezése is megköveteli, hogy a szem szigorú kompozíciós rendben - egymás után szemlélje a jelenséget. Itt a mozgás természetesen nem olyan kifejezett, mint a filmművészetben, ahol a szem *nem láthatja* másként a részeket sorrendjét, mint ahogyan a vágó összeállította.

Az azonban kétségtelen, hogy Leonardo da Vinci nemcsak a részeket kívánja fokozatosan felsorolni, hanem fel is vázolja a jövőidőbeli mozgás irányát a vászon

felületén. Ragyogó példát látunk itt arra, hogy a mozdulatlan kép részletei statikusnak látszó, egyidejű „együttlétében” pontosan ugyanazt a montázst, a részletek összerakásának ugyanazt a szigorú következetességét találhatjuk, mint az időbeli művészetekben.

A montázsnak akkor van realista rendeltetése, ha az egyes részletek összeállítása az általánost, a téma szintézisét, vagyis a témát magában foglaló megjelenítést nyújtja.

Ha most áttérünk az alkotás folyamatára, az alábbiakat figyelhetjük meg. A szerző belső látása, érzékelése előtt egy megjelenített kép lebeg, amely emocionálisan testesíti meg a témát. S az a feladata, hogy ezt a képet két-három olyan *részletábrázolásra* bontsa, amelyek összeállítva együttesen felidézik a néző tudatában és érzéseiben az általános képet, amely eredetileg a szerző előtt lebegett.

Beszélek általában az egész mű megjelenítéséről és az egyes jelenetek megjelenítéséről. Hasonló joggal és hasonló értelemben beszélhetünk a színész megjelenítő munkájáról is.

A színész feladata ugyanilyen - a jellem vagy a cselekvés - egy-két vonásával érzékeltetnie kell azokat az alapvető elemeket, amelyek együttesen megteremtik az író, a rendező és a színész által elképzelt egységes megjelenítést.

De hát mi is a hasonló módszer legfigyelemreméltóbb vonása? Mindenekelőtt dinamikus jellege. Az a tény, hogy a kívánt megjelenítés *nem magától adódik*, hanem *keletkezik, születik*. Az író, a rendező, a színész által elképzelt megjelenített kép, amely az egyes ábrázolási elemeken keresztül jut kifejezésre, a néző észlelésében újra és végleg összeáll. Márpedig ez minden színész végső célja, végső alkotói törekvése.

Szépen ír erről Gorkij, Fegyinhöz intézett levelében.

„Őn azt mondja: gyötri a kérdés: »hogyan írjon«? Huszonöt éve figyelem, mennyire gyötri ez a kérdés az embereket ... Igen, igen, ez komoly kérdés. Én is gyötrődtem, gyötrődöm és gyötrődni fogok napjaim végezetéig. Én azonban így fogalmaznám meg a kérdést: hogyan kell írunk, hogy az ember, bármilyen legyen is, a róla szóló elbeszélés oldalain fizikailag is érzékelhető létének azt az erejét, *félíg fantasztikus* realitásának azt a hitelességét mutassa, mint ahogyan én látom és érzékelem őt. Számomra ez a kérdés nyitja, itt rejlik a titok ...” (A *Literaturnaja Gazeta* 1939. március 26. száma alapján idézve.)

A montázs elősegíti e feladat megoldását. A montázs ereje abban rejlik, hogy a néző érzelme és értelme hozzátartozik az alkotás folyamatához. A nézőt arra készítetik, hogy végigjárja az alkotásnak ugyanazt az útját, amelyet a művész már végigjárt. A néző nemcsak látja a mű ábrázolandó elemeit, hanem a szerzőhöz hasonlóan át is éli a megjelenítés keletkezésének és kialakulásának dinamikus folyamatát. S nyilvánvalóan éppen ez az, amivel a legtökéletesebben közvetíthetjük a nézőnek a szerző észlelését és elképzelését, „a fizikailag érzékelhető lét erejével”, amellyel az alkotómunka és az alkotói látás pillanataiban a művész előtt állt.

Emléztetünk arra, hogyan határozta meg Marx a helyes kutatás útját.

„Az igazsághoz hozzátartozik nemcsak az eredmény, hanem az út is. Az igazság vizsgálatának magának is igaznak kell lennie, az igaz vizsgálat a kibontakozott igazság, melynek szétszórt részei az eredményben egyesülnek.”

(*Karl Marx és Friedrich Engels Művei I.* Kossuth, Budapest, 1957.)

E módszer erejének az is egyik titka, hogy a nézőt olyan alkotási folyamatba vonjuk be, amelyben a szerző egyénisége nemcsak hogy nem nyomja el a néző egyéniségét, hanem teljes mértékben kibontakoztatja és összeolvasztja az alkotó

elképzelésével ugyanúgy, ahogyan a nagy színész egyénisége is összeolvad a nagy színműíró egyéniségével a klasszikus színpadi alakok megteremtésében. Valóban, minden néző, egyéniségének megfelelően, a maga módján, a saját tapasztalataira támaszkodva, fantáziájából és asszociációjának szövevényéből merítve, jellemének, erkölcsének és társadalmi hovatartozásának megfelelően formálja ki magában a képet a szerző által felvázolt, pontos irányt mutató ábrázolások alapján, amelyek egyenesen elvezetik a nézőt a téma megértéséhez és átéléséhez. Ez ugyanaz a megjelenített kép, amelyet a szerző elképzelt és megalkotott, de létrehozásában szerepet játszik a néző alkotó tette is.

Talán semmi sem lehet pontosabb és világosabb Leonardo da Vinci „montázslistájánál”, amelyben szinte tudományos alaposággal írja le a Vízözön részleteit. És mégis a felsorolt és szembeállított részletek általános volta ellenére, az olvasóban teljesen egyéni és sajátos „képek” alakulnak ki. Ezek a képek éppen annyira hasonlóak, és éppen annyira különbözőek, mint pl. Hamlet és Lear király szerepe, amelyet különböző korok és országok különböző színészei különféleképpen adnak elő.

Maupassant minden olvasója számára azonos montázsszerű felépítésében közvetíti az óráutéseket. Tudja, hogy éppen ez a felépítés az, amely nem csupán az éjféli tényét illusztrálja az olvasó érzékelésében, hanem felidézi az időpont jelentőségét is. Mindegyik néző azonos óráutést hall, de mindegyik nézőben sajátos kép, sajátos elképzelés keletkezik az éjfélről és jelentőségéről. Minden elképzelés egyéni, egymástól eltérő, de mégis tematikailag egységes. S az éjféli ilyen megjelenítése minden egyes olvasó és néző számára egyidejűleg szerzői megjelenítés, de ugyanakkor saját, élő, hozzá közelálló, „intim” megjelenítés is.

A szerző által kigondolt kép fokozatosan összefonódik a néző által teremtett képpel ... Az én képemmé válik, amely bennem, a nézőben születik meg és alakul ki. Alkotás ez, nemcsak a szerző, hanem az alkotó néző számára is.

Bevezetőben különbséget tettünk az indulati elbeszélés és a tények protokolláris logikus kifejtése között.

Az előbbi példákban a *protokolláris leírás* (beszámoló, tudósítás) nem adott volna montázsszerű felépítést. Ebben az esetben Leonardo da Vinci nem vette volna figyelembe az egyes plánokat, amelyek az elképzelt festményen a szemlélőt irányították volna. Az *Október* című filmben csupán az óra mozdulatlan számlapja jelezte volna az Ideiglenes Kormány megdöntésének időpontját. Maupassant egyszerűen csak azt tudatta volna az olvasóval, hogy az óra már elütötte az éjfélt. Más szóval, ezek csak tényközlések lettek volna, amelyeket nem emeltek fel a művészet eszközeivel az érzelmi indulatok és ráhatások szférájába. Filmnyelven szólva, csak *egy pontból felvett és ábrázolt képek* lettek volna. Abban a formában azonban, ahogyan a művészek megalkották őket, már megjelenített képek, amelyeket a *montázsszerű felépítés* eszközei keltettek életre.

S most már kijelenthetjük, hogy az *ábrázolás* elvével szemben a *montázs* elve készíti *alkotásra* a nézőt, és így jön létre a *nézőben* az a hatalmas erejű, belső művészi indulat, amely megkülönbözteti az emocionális alkotást az egyszerű tényrögzítő (tudósító) elbeszélés informatív logikájától.

Azt is megállapíthatjuk, hogy a montázs módszere a filmben csupán a *montázs általános elvének* egyik alkalmazási lehetősége, és a montázs elve ebből a szempontból jóval többet mutat filmszalagrészek összeragasztásánál.

A legjobb irodalmi alkotásokban gyakran találunk szigorúan kiválasztott sorokat, amelyeket a szerző a szükséges minimumra, két-három lakonikus részletre

korlátozott. (...)

*(Kőrösi József fordítása)*

Vagyóczky Tibor:  
**Film és Tér alkotók kézikönyve**  
(Részlet)

## VIDEÓS SZAKMAI ZSARGON

**AAE (AUTOMATIC ADD EDITING)** - az egymás utáni felvételek törésmentes szerkesztése.

**AC (ALTERNATING CURRENT)** - váltakozó áram. Szokás még hálózati feszültségek (line voltage) is nevezni. Európában 220 V 50 Hz, az USA-ban 110 V 60 Hz a hálózati feszültség.

**AC MOTOR DRIVE** - váltakozó áramú motoros meghajtás; pontossága a hálózati frekvencia pontosságának függvénye.

**ACT (AUTOMATIC COLOR TRACKING)** - automatikus színekövetés; automatikus fehéregyensúlyállító rendszer, amely üzem közben a kamera fehéregyensúlyát a megvilágítás, a színhőmérséklet változásainak megfelelően tartja.

**ADAT** - digitalizált információ egységnyi része.

**AERIAL** - antennabemenet.

**AFC (AUTOMATIC FREQUENCY CONTROL)** - automatikus frekvenciaszabályozás. Olyan áramkör, amely gondoskodik egy beállított frekvencia (pl. a vevőkészülékben egy behangolt állomás) szinten tartásáról pl. hőmérsékletváltozás, feszültségváltozás stb. esetén.

**AFT (AUTOMATIC FINE TUNING)** - automatikus finomhangolás.

**AFTER IMAGE** - képfelvevő és visszaadó csövek utánvilágítása.

**AGC (AUTOMATIC GAIN CONTROL)** - automatikus működésű áramkör; a hang- vagy a képjel erősségét szabályozza a felvétel tartama alatt.

**AGC-LOCK** - a folyamatosan dolgozó AGC ki-be kapcsolható annak érdekében, hogy a beállított expozíciót ne változtassa automatikusan.

**AKKU-KISÜTŐ** - olyan készülék, amely az újratöltéskor egy adott mértékig kisüti a félig használt akkumulátort, hogy meghosszabbodjon az élettartama.

**ALAPSÁVI JEL** - a videokamera kimenetén megjelenő kisfrekvenciás videojel. Ebben a formában a képet és a hangot külön jelek hordozzák.

**ALC (AUTOMATIC LIGHT CONTROL)** - automatikus fényszabályozás.

**AM** - amplitúdó-moduláció.

**ANAMORF LENCSE** - olyan objektív, amely a szélesvásznú film képét horizontálisan „összenyomja”.

**ANTENNA** - adók kisugárzott elektromágneses jeleit felfogó szerkezet.

**ANTENNANYERESÉG** - irányérzékeny antenna főirányban mért érzékenysége.

**APC (AUTOMATIC PHASE CONTROL)** - automatikus fázisszabályozású áramkör a képmagnóknban, amely a szalagról lejövő jel időalap hibája ellenére biztosítja a stabil színvisszaadást.

**ÁRNYÉKOLÁS** - 1. vezetőkeket körülvevő külső hengeres fémburkolat (vagy szövet, fólia);

2. tereptárgy rádióhullámok terjedését megakadályozó hatása.

**ASSEMBLY EDIT** - összeállítás; egy új részlet (kép és hang) hozzáadása már meglévő videoanyaghoz.

**AST (AUTOMATIC SCAN TRACKING)** - automatikus sávkövetés.

**ATF (AUTO TRACKING FOCUS)** - automatikus élességállító áramkör és mechanizmus kamkorderekben.

**ÁTÚSZÁS** - amikor az egyik kép fokozatos elhalványodása közben egy másik tűnik fel.

**AUDIO** - hang.

**AUDIO DUB** - utánhangosítás, új kísérő hang felvétele.

**AUDIO HEAD** - mágneses hangfelvevő fej.

**AUDIO IN** - hangbemenet.

**AUDIO MIXER** - hangkeverő; több hangbemenet egy kimenetre való keverését végzi.

**AUDIO OUT** - hangkimenet.

**AUDIO TRACK** - audiosáv; a videoszalagnak az a része, amelyik a hangot tárolja.

**AUTO EDIT** - automatikus editálás; olyan vezérlő áramkör szerkesztő képmagnókban, amikor a vágás bejelölése után egyetlen gombnyomásra elvégzi a kívánt részlet bevágását.

**AUTOMATIKUS EXPOZÍCIÓ** - olyan elektronikus rendszer, amely a kép fényerősségét szabványos (átlagos) szinten tartja, az átlagos megvilágítás alapján. A profi kamerán, kamkorderen ezt az automatikát ki lehet kapcsolni vagy működésébe bele lehet avatkozni (pl. az ellenfénykapcsolóval).

**AUX IN (AUXILIARY IN)** - hangvonal-bemenet (nem mikrofon).

**AUX OUT (AUXILIARY OUT)** - hangvonal-kimenet (nem mikrofon).

**AV PROCESSZOR** - editáláskor, másoláskor használatos olyan készülék, amely javítja a videojel minőségét vagy trükkök készítésére alkalmas (keverés, úszás, osztott képmező stb., illetve digitális trükkök: mozaik, sztroboszkóp, multi, poszter stb.).

**AZIMUTH** - video-felvevőfej állásszöge.

**BACK LIGHT** - ellenfény.

**BALUN** - illesztőegység, amely lehetővé teszi szimmetrikus levezetésű antenna csatlakozását aszimmetrikus bemenetű vevőkészülékhez.

**BEAM** - (elektron)sugár.

**BEAM SPLITTER PRIZM** - színes videokamerákban használt eszköz a vörös, a kék és a zöld fény szétválasztására.

**BEÉGÉS** - csöves videokameráknál a fényérzékeny réteget érő nagy expozíció hatására (pl. napba fotografálva) a fényes tárgy képe maradandóan ott marad. Általában csak a felvevőcső cseréjével orvosolható.

**BETAMAX** - a Sony által kifejlesztett félcollos, helikális rendszerű képmagnó.

**BLACK LEVEL** - a video-hullámalak bázisrésze, amely tartalmazza a szinkronizáló és a vezérlő jeleket.

**BLLENDE** - írisz, fényrekesz; az objektívbe jutó fény mennyiségét szabályozó szerkezet.

**BNC** - koaxiális bajonettes csatlakozó.

**BOOM** - hosszú kar, amelyre a mikrofont felfüggesztik.

**BR (BROADCAST)** - műsorszórási (professzionális) célra szánt, szigorúbb minőségi előírásoknak megfelelő videoszerek és videoszalagok jelzése.

**BURST SIGNAL** - színzinkronjel, referencia-segédjel a színinformáció-átvitelhez.

**BUS** - kapcsolók, bemenetek és szabályozó szervek koherens csoportja, vagy az ezek által létrehozott csatorna.

**B & W (BLACK-WITHE)** - fekete-fehér.

**CABLE COMPENSATION UNIT** - kábelkompenzáló egység; a hosszú kábelek

veszteségei miatt szintcsökkenés és hullámforma-torzulás lép fel, ezeket a veszteségeket egyenlíti ki.

**CABLE TV** - kábeltelevízió. A televíziós jelek kábelen történő továbbítása.

**CAMERA CHAIN** - optikai rendszer, amely a film- vagy diavetítőről származó képet a videokamerához továbbítja.

**CAMERA SWITCHER** - kameraváltó (kamerakapcsoló).

**CANON CONNECTOR** - a hangcsatornánál használt csatlakozótípus (XLR csatlakozónak is nevezik).

**CAPSTAIN** - főtengely.

**CAPSTAIN SERVO** - főtengelyszervo; egy adott referenciajelhez szinkronizálja a főtengely fordulatszámát és fázishelyzetét.

**CARBON BACKED** - karbon hátoldallal ellátott videoszalag.

**CARDIOID** - mikrofontípus, amelynek karakterisztikája vese alakú.

**CARRIER LEAK**- vevőszivárgás; modulációs rendszereknél lép fel. Képmagnetofonoknál a rosszul beállított áramkörök esetén a videojelbe került vivőfrekvencia hálórészletet okozhat a képernyőn.

**CCD (CHARGE COUPLED DEVICE)** - kamerákban, kamkorderekben alkalmazott képátalakító eszköz, amely a fényt elektronikusjellé alakítja. Általában mintegy 300-400 ezer képelemre bontja a képet. Több típusa van: 1/3 vagy 1/2 coll átlóval készül.

**CCIR** - a nyugat-európai rádió- és tévéadásokra vonatkozó szabvány.

**CCTV (CLOSED CIRCUIT TV)** - zártláncú tévé.

**CCU (CAMERA CONTROL UNIT)** - automata kameravezérlő egység.

**CD (COMPACT DISC)** - mágneses lemez; számítógéphez, audio-, fotó- és videofelvételek tárolására, lejátszására használják.

**CHANNEL** - csatorna; egy adott tévé- vagy rádióadó számára kijelölt frekvenciasáv.

**CHROMA** - szín.

**CHROMAKEY** - színkulcsjellel két kép egymásra keverése (elektronikus letakarás) az egyik képjel valamely színtonkomponense által meghatározott kontúrok mentén.

**CHROMINANCE SIGNAL** - színjel, amely tartalmazza a telítettséget és a színezetet (egy szín akkor telített, ha nem tartalmaz fehér fényt).

**CHROMIUM DIOXID** - mágnesesen érzékeny króm-dioxid bevonat a videoszalagon.

**CLEAN EDIT** - hibátlan vágás.

**CLIPPING CIRCUITE** - a videojel amplitúdó-kiugrásait levágó áramkör.

**CLOSE UP** - közelkép.

**CMA ADAPTER** - Sony kamerához adapter.

**COLOR BARS** - színsáv; kalibrált jelek sorozata, legtöbbször a spektrum színeit tartalmazza. A videoátviteli csatorna vizsgálatára és beállítására szolgál.

**COLOR DISSECTOR TUBE** - felvevőcső, amely képes a képet szétválasztani vörös, kék és zöld színtartományokra.

**COLOR KILLER** - színikapcsoló. Olyan áramkör, amely gyenge színjel esetén kikapcsolja a tévévevőt és monitort.

**COLOR LOCK** - olyan szabályozó képmagnókon, amely segítségével visszajátszáskor a színek stabilitását lehet beállítani.

**COLOR PHASE** - a színjel időbeni meghatározottsága. A pontos színfázis biztosítja a helyes színárnyalatokat.

**COLORIZER** - eszköz a színek elektronikus előállítására.

**COLOR SYNC** - a teljes referencia- és vezérlőjel, ami a szín felvételéhez és visszajátszásához szükséges. Frekvenciája 3,58 MHz (tartalmazza a színsegédvívót is).

**COLOR SIGNAL** - összetett színes videojel, amely tartalmazza a színszinkronjelet, a világosságjelet és modulált színsegédvívót.

**COLOR SUBCARRIER** - színsegédvívó.

**COLOR TEMPERATURE** - színhőmérséklet.

**COMB FILTER** - fésűszűrő; modulált jel összetevőinek szétválasztására szolgál.

**COMPLIMENTARY COLORS** - kiegészítő színek.

**COMPOSITE SYNC SIGNAL** - összetett szinkronjel, amely tartalmazza a képszinkronjelet, a sorszinkronjelet és a kiegyenlítő jeleket.

**COMPOSITE VIDEO SIGNAL** - összetett videojel, amely tartalmazza az összetett szinkronjelet, a videojelet és a kioltójeleket.

**COMPRESSION** - a szélsőséges értékű hang- és képelemeket tünteti el. Egyenletes hang- vagy képszintet állít elő.

**CONDENSER MICROPHONE** - beépített erősítést tartalmazó és telepes táplálást igénylő mikrofon.

**CONFIDENCE HEAD** - konfidencia fej; a felvétel azonnali visszajátzására (ellenőrzésére) szolgáló videofej a képmagnókban.

**CONTRAST RATIO** - a kép világos és sötét területei közötti különbség vagy arány mértéke.

**CONTROL-L** - editálás-távvezérlési csatlakozó V8 és Hi8 rendszerű képmagnókon, kamkordereken.

**CONTROL SIGNAL** - referenciajel, amely a szervoáramkörök működését biztosítja.

**CONTROL TRACK** - a szalagnak az a része, amely a sebességszabályozó impulzusokat tartalmazza.

**CONTROL TRACK PULSES** - a videomagnó által előállított sebességszabályozó impulzusok.

**CROSSTALK** - két sáv nemkívánatos kölcsönhatása.

**CRT DISPLAY** - képernyőn teszi láthatóvá az átvitt kép- vagy alfanumerikus jeleket.

**CRYSTAL SYNC GENERATOR** - kristály-szinkrongenerátor.

**CU (CLOSE-UP)** - közeli.

**CUE/REVUE** - olyan szalagfutás (illetve annak vezérlése), amikor a gyorsított visszajátzást láthatjuk előre (CUE) vagy visszafelé (REVUE).

**CUT IN** - bevágás; e gomb megnyomásakor a szerkesztő képmagnó lejátszásból felvételre kapcsol.

**CUT OUT** - kiállítás; inzertálásnál a bevágni kívánt részlet végénél e gomb megnyomására a szerkesztő képmagnó felvételtől lejátszásra kapcsol.

**CSILLAPÍTÁS** - az elektromos jeleknek az a tulajdonsága, hogy valamely rendszeren áthaladva csökken az amplitúdójuk. A csökkenés mértékét a bemeneti jelhez viszonyítva decibelben szokás megadni.

**DBS (DIRECT BROADCAST SATELLITE)** - közvetlensugárzó műsorszóró műhold.

**DC (DIRECT CURRENT)** - egyenáram.

**DECIBEL** - a hang erősségének, illetve a jelviszonyok kifejezésének mértékegysége.

**DEFINITION** - a tévékép felbontásának (élességének és részletgazdagságának) foka.

**DEKÓDER** - átalakító, amely a kódolt alapjeleket visszaalakítja olyan formába, hogy azok közvetlenül alkalmasak legyenek valamilyen kijelző (pl. tévéképcső) működtetésére.

**DEPTH OF FIELD** - mélységélesség.



**DEW SENSOR** - nedvességérzékelő; olyan áramkör a képmagnóban, amely a fejdobon történő páralecsapódáskor letiltja a képmagnó működését, hogy ne tapadjon fel a fejdobra a videoszalag.

**DICHROIC MIRROR** - olyan tükör, amely csak bizonyos színeket ver vissza, míg a többit átengedi.

**DIGITAL FX** - digitális áramkörök, illetve képtároló segítségével előállított trükk; elő lehet állítani felvételkor és az utómunkálat során.

**DIGITÁLIS FELIRATOZÁS** - bizonyos kamkorderek képesek a karaktergenerátor által előállított feliratokat digitálisan tárolni, illetve különféle módokon a képjellel keverni.

**DIGITÁLIS SÁVKÖVETÉS** - olyan digitális áramkör képmagnókban, amely biztosítja, hogy a videofejek pontosan az előzőleg felvett sávokon haladjanak az optimális visszajátzás érdekében.

**DIGITÁLIS ZOOM** - a kép közepének elektronikus kinagyítása, akár százszoros mértékben is; mivel azonban az alapkép felbontása a nagyítással nem nő, kb. húszszoros digitális nagyítás fölé menni nem érdemes, mert csak durva, színes foltokat kapunk a képen, amelyek többnyire csak speciális effekteknek használhatók.

**DINAMIKA** - az átvihető legnagyobb és legkisebb jel aránya az átviteli csatornában.

**DIN DUGÓ/ALJZAT** - többpólusú dugasz, illetve aljzat.

**DIOPTRIA-BEÁLLÍTÁS** - a kereső a legtöbb kamerán beállítható néhány dioptria értékig úgy, hogy szemüvegesek szemüveg nélkül tudják használni a keresőt.

**DIPOL** - hurokantenna, amelynek mérete összhangban van a venni kívánt elektromágneses jelek hullámhosszával.

**DIRECT COLOR PROCESS** - a színjellet közvetlen felvevő módszer, csak szélessávú professzionális képmagnetofonoknál alkalmazzák.

**DIS (DIGITAL IMAGE STABILIZER)** - digitális képtárolóval működő áramkör a kamkorderekben, amely a kéz remegéséből adódó apró kameramozgásokat csökkenti vagy akár teljesen meg is szünteti. **DISSOLVE** - áttűnés.

**DISTRIBUTOR** - jelszétosztó erősítő.

**DOC (DROP-OUT COMPENSATOR)** - a videojel-kiesést visszaállító áramkör.

**DOLBY SYSTEM** - eljárás, amely a hangfelvételkor és -lejátszáskor szükségszerűen fellépő zaj csökkentésére szolgál.

**DOLLY** - kamerakocsi-típus.

**DROP-OUT** - jelkiesés; hibás vagy szennyezett videoszalagon a jel nem rögzítődik, ez lejátszáskor csökként, illetve zajként jelenik meg a monitoron.

**DRÓT NÉLKÜLI MIKROFON** - a mikrofon jeleit egy kicsi adó továbbítja a vevőhöz, amely a hangrögzítő berendezés vagy kamkorder mellett helyezkedik el.

**DRUM SERVO** - a fejdob mozgását vezérlő szervóáramkör.

**DUB** - közvetlen, demoduláció nélküli átmásolás képmagnók között, amely jó minőségű másolatokat ad.

**ECU (EXTREME CLOSE-UP)** - nagyközel.

**EDITÁLÓ SZOFTVER** - számítógépes program, amely megfelelően összekapcsolt videokészülékek és számítógép (PC) esetén az editálást a PC billentyűzete segítségével vezérelni tudja.

**EDITING (EDITÁLÁS)** - (elektronikus) szerkesztés; az előre rögzített felvételek megfelelő sorrendbe való rendezése videoszalagon.

**EDITING CONTROLLER** - videoprogramok szerkesztésénél használják a bejátszó és a felvevő képmagnó kényelmes, gyors és pontos működtetésére. Segítségével gyorsan meg lehet keresni a vágási pontokat, azokat memorizálni lehet és a vágást automatikusan el lehet vele végeztetni.

**EDITING VTR** - olyan képmagnó, amely lehetővé teszi egymás utáni felvételkor a különböző videoanyagok törésmentes egymáshoz illesztését vagy egy adott anyagban bizonyos részlet más anyaggal való kicserélését (beszúrás, inzertálás).

**EFP (ELECTRONIC FIELD PRODUCTION)** - helyszíni videoműsorkészítés (pl. gépkocsiba telepített mozgó felvételi egység).

**EIA SYSTEM** - tévésabvány, amely 525 soros letapogatású és 30 kép/mp továbbítású.

**EJ** - elektronikus újságírás.

**EJECT** - a videokazetta kiemelése a képmagnóból.

**END SENSOR** - szalagvég-érzékelő, amely automatikusan leállítja a képmagnetofont a szalag végén.

**ENG (ELECTRONIC NEWS GATHERING)** - elektronikus hírgyűjtés, híradófelvétel.

**ERASE HEAD** - elektronikus törlőfej.

**E-TO-E (ELECTRONICS TO ELECTRONICS)** - olyan üzemmód, amelyben a videojel átmegy a képmagnó elektronikus áramkörein, és úgy jut tovább, miáltal meggyőződhetünk azok megfelelő működéséről.

**EXPOSURE-LOCK** - kezelőszerv a kamerán, amely lehetővé teszi, hogy a beállított expozíciós érték a megvilágítás változásai ellenére azonos maradjon.

**EXTERNAL SYNC** - külső szinkron.

**FADE** - fokozatos változás a hangerősségben vagy a képben.

**FADE TO BLACK** - a képernyő fokozatos elsötétítése, a kép feketébe úsztatása.

**F/C MECHANIKA** - anyakazetta (adapter) nélkül lehet segítségével használni normál VHS és VHS-C videokazettát is.

**FEHÉRSZINT** - a videojel legnagyobb feszültségértéke, amelynél a fekete-fehér tévé képernyőjén fehéret látunk.

**FEJDOB** - videofejeket (újabb képmagnókon a forgó hangfejeket), kisegítő fejeket hordozó, henger alakú forgó egység a képmagnókon.

**FEKETE BEFUTÓ** - rövid fekete jel szerkesztett videoszalag elején; célja az, hogy a lejátszó áramkör az indítás után stabil állapotba kerüljön, amikor a műsor a szalagon megjelenik.

**FEKETE SZALAG** - videoszalag, amelyen teljes egészében fekete jel van annak érdekében, hogy arra inzertálással lehessen a szerkesztést elvégezni (a fekete jel felvételével a szalagra kerülnek azok a szinkronjelek is, amelyeket az inzertálás felhasznál).

**FEKETESZINT** - a videojel legkisebb értéke. Ilyenkor a tévéképernyő „fekete”, mivel az elektronsugarak nem gerjesztik a fényporréteget.

**FELFUTÁSI IDŐ** - az az idő, ami kamkordereknél, illetve képmagnóknál a készenléti állapotból a felvétel elindulásáig szükséges; editálásnál a preroll funkció szolgál kiküszöbölésére.

**FÉLPROFESSZIONÁLIS TECHNIKA** - jó minőségű átvitelt biztosít, ami nem azonos a stúdióminőséggel.

**FÉNYÉRZÉKENYSÉG** - az a legkisebb megvilágítási szint, amelynél a videokamera

kimenőjelet produkál. Itt a videokép zajos, és a színek általában bizonytalanok, nem természetesek. Filmfelvételeknél a nyersanyagra vonatkoztatjuk.

**FÉNYSZŰRŐ** - a kamerába jutó fényt optikai úton módosító eszköz, amely lehet színes vagy semleges (neutrál).

**FIELD** - félkép. A tévékép két félképre bontható páros és páratlan sorok szerint. 50 Hz-es hálózatonál a FIELD ideje 20 m/mp.

**FILM CHAIN** - optikai rendszer, amelynek, révén egy film- vagy diavetítőről származó kép átirható videóra.

**FIRST GENERATION** - eredeti felvétel (első generációs).

**FLAGGING** - aszimmetria okozta képtorzulás.

**FLOPPY DISC** - lágy mágneslemezes memóriaegység, amelyet elsődlegesen személyi számítógépek számára fejlesztettek ki.

**FLUID HEAD** - olajban könnyen mozgó gömbcsuklós állványfej.

**FM** - frekvenciamoduláció, olyan átviteli eljárás, amelynek során a vivőhullám frekvenciaváltozásai hordozzák az átvinni kívánt információt.

**FM AUDIO** - frekvenciamodulált hifi hangfelvételi rendszer, amelyet elsősorban a V8, Hi8, és hifi VHS gépeken alkalmaznak; szét tudja választani a kép- és a hangsávot (az FM hangfelvételnél nem használható az AUDIO DUB, mivel az a videosávot is törölné).

**FM RECORDING** - frekvenciamodulációs rögzítés; videojelek rögzítéséhez alkalmazott eljárás.

**FOCAL LENGTH** - fókuszávolság.

**FOCUS COIL** - elektromágneses tekercs, amely körülveszi a kamera képcsövét, és fókuszálja az elektronsugarat.

**FOLLOW FOCUS** - a lencse automatikus élességállító rendszere.

**FORMÁTUM** - filmnél a képarányokat, videónál képmagnó-felvételi rendszert jelent. Függ az elektronikus rendszertechnikai megoldástól, a geometriai kialakítástól és e kettőből adódóan a szalagra kerülő mágneses sávok elrendezésétől.

**FOTOELEKTROMOS** - fény hatására elektromos változásokat mutató (jelenség, eszköz stb.).

**FRAME** - filmnél egy filmkocka, videónál egy teljes tévékép (PAL- és SECAM-rendszerben, 625 soros), amely 1/25 mp alatt fut le a képernyőn. Két egymás utáni, ún. páros és páratlan félkép egymásba szövődéséből áll össze.

**FRAME ADVENCE** - képenkénti léptetés; a videoprogram olyan lejátszása e célra alkalmas képmagnón, amikor képenként lehet (manuálisan vagy automatikusan) léptetni a szalagot.

**FRAME-RATE** - képfrekvencia, egy másodperc alatt lefutó komplett tévéképek száma (25).

**FRAMESTORE** - képtároló memóriaeszköz; a tár kiolvasása nemcsak sorrendben és a beírással azonos időalap szerint történhet, hanem attól tetszőlegesen eltérő módon.

**FREEZE** - befagyasztás; képtárolóval kapcsolatos fogalom, ami azt jelenti, hogy egy képet tartósan tárolunk és ciklikusan kiolvasunk, miáltal a képernyőn állóképet kapunk,

**FREKVENCIA** - másodpercenkénti ciklusok száma periodikus jeleknél.

**FREKVENCIAMENET** - egy elektronikus készülék amplitudóátviteli tulajdonsága a frekvencia függvényében ábrázolva.

**FUZZY LOGIC** - mikroprocesszoros kamkorder-automatikai rendszer, amely képes figyelembe venni a fókusz, az expozíció és a fehéregyensúly finomabb változásait a

képben és eszerint tud szabályozni.

**GAIN** - erősítés; mértéke megadja, hogy az erősítő kimenetén megjelenő jel hányszorosa a bemeneten levőnek.

**GAMMA-KORREKCIÓ** - a videojel amplitudóváltozása és a fény mennyiség változása közti összefüggést az ún. feketedési görbe (gammagörbe) írja le. Ez a gamma-érték az adott kamerára jellemző. Azért, hogy ez ne okozzon torzítást a kamerában, egy nem lineáris erősítővel kompenzálják hatását. Ez a gamma-korrekción.

**GENERATION** - generáció; az eredeti felvételtől készített másolat.

**GENLOC** - összetett videojel alapján történő külső szinkronizálás.

**GLAS FIBER CABLE** - fényvezető kábel; különleges üvegszálakból készült vezeték, amelyben az információ-továbbítás modulált fényimpulzusok segítségével történik.

**GLITCH** - képtorzulás.

**GREY-SCALE** - szürke-skála; a videojelcsatorna, linearítások és egyéb átviteli tényezők mérésére alkalmazzák.

**GUARD-BAND** - védősáv; képrögzítési rendszereknél a videosávok között elhelyezkedő üres sáv, amely az áthallást csökkenti.

**GYORSTÖLTÉS** - akkumulátorok egyik töltési módja, amikor rövid idő (kb. 1 óra) alatt lehet a kimerült akkut - a hozzávaló töltővel - feltölteni.

**HDTV (HIGH DEFINITION TV)** - nagyfelbontású televízió, a jelenleginél kb. kétszeres sorszámmal dolgozó, 16 : 9 képarányú, digitális technikát alkalmazó képátviteli, illetve videorendszer.

**HELICAL SCAN** - helikás rendszer; lehetővé teszi mérsékelt szalagsebesség mellett a nagy relatív fejszalag-sebességet, ezáltal a nagyfrekvenciás modulált videojelek és hifi hangjelek felvételét.

**HETERODYNE COLOR PROCESS** - a színes felvételek redukálásának módszere kis formátumú képmagnók használatával.

**HG (HIGH GRADE)** - jó minőségű, stúdió- vagy igényesebb felhasználásra szánt videoszalagok jelzése.

**HIGH BAND** - széles frekvenciasávval (5-8 MHz) történő felvétel.

**HIGH DENSITY** - nagyérzékenységű (pl. videoszalag).

**HIGH IMPEDANCE (HI-Z)** - nagy impedancia (800-10000 Ohm).

**Hi8** - a Sony által kifejlesztett V8 rendszer javított változata.

**HORIZONTAL RESOLUTION** - a videokamera vízszintes felbontóképessége.

**HUE** - színárnyalat (a szín hullámhossza).

**HULLÁMIMPEDANCIA** - átviteli berendezések, kábelek be- és kimenetét jellemző elektromos paraméter.

**IC** - integrált áramkör.

**IKONOSZKÓP** - az első teljesen elektronikus képátalakító eszköz.

**ILLESZTÉS** - átviteli berendezések (videokészülékek, kábelek stb.) ki- és bemenetének hullámimpedanciájukkal történő lezárásai, illetve megegyező bemeneti hullámimpedanciájú készülékhez való csatlakoztatása.

**IMPEDANCE** - az alkatrészeknek az elektronok áramlásával szembeni ellenállása; mértékegysége az ohm; nagy impedanciáról (high-Z) vagy kis impedanciáról (low-Z) beszélünk.

**IMPEDANCE MATCHING** - impedancia-illesztés.

**IN LINE KÉPCSŐ** - olyan színeskép-visszaadó eső, amelyben a három alapszín gerjesztő elektronágyúk egy vonalban (vízszintesen) helyezkednek el - következésképp az összetartozó, egy színes pontot reprezentáló piros, kék és zöld elemi fénypontok is vízszintesen, egymás mellett vannak.

**INSERT EDIT** - inzertálás; video- és/vagy hanginformáció kicserélése egy szakaszon egy már meglévő videoanyagban.

**INTERCOM** - egymás közti kommunikáció; felvételnélkor a stáb tagjai közti kommunikációt biztosító elektronikus rendszer (pl. rádiótelefon).

**INTERFERENCIA** - két vagy több jel nem kívánt egymásra hatása, amelyek olyan zavaró jeleket hoznak létre, amik benne lesznek az átviteli sávban, és így zavart okoznak a vételben és lejátszásban egyaránt.

**INTERNAL INTELLIGENCE** - a belső kötési energiák minden anyagban jelen levő eloszlási rendszere.

**INTERNAL SYNC** - belső szinkron.

**INZERT**- 1. videoanyagba illesztett állókép;

2. a folyamatos videoanyagba való beillesztés.

**IPS (INCH PER SECUNDUM)** - a szalag sebessége hüvelyk/mp.

**IR (INFRARED)** - autófókusz-rendszerekben, távvezérlőkben stb. alkalmazott áramköri megoldás információk vezeték nélküli, rövid távolságú átvitelére.

**IRÁNYÉRZÉKENYSÉG** - iránykarakterisztika; bizonyos vevőantennák a különböző irányokból jövő elektromágneses hullámokra jobban vagy kevésbé érzékenyek.

**IRIS** - fényrekesz; a kamerába jutó fény mennyiségét szabályozza.

**IRE SCALE** - videotechnikai mérések célját szolgáló oszcilloszkóp-skála. Az összetett videojelet 140 egységre osztja, amelyből 40 egység a szinkronjel és 100 egység a videojel tartománya.

**JACK** - csatlakozó dugó.

**JITTER** - a videokép vagy a videojel időbeli egyenetlensége, „remegése”.

**JOY-STICK** - kezelőszerv, amely egy speciális effektusnak a képernyőn elfoglalt helyzetét, vagy a képmagnón a szalag mozgását szabályozza a szerkesztési folyamat alatt.

**KÁBELKOMPENZÁTOR** - hosszú kábelek nagyfrekvenciás csillapításának ellensúlyozására szolgáló erősítő.

**KARAKTER** - betűhely; betű vagy szám elektronikus képe a videorendszerekben.

**KELVIN** - a színhőmérséklet mértékegysége.

**KEYING** - két kép egymásra helyezése elektronikus úton.

**KEY-LIGHT** - főfény, kulcsfény, egy jelenet domináns megvilágítására használt fény.

**KIOLTÓJEL** - a képtartalmat letiltó impulzus, amelynek időtartama alatt az elektronsugár visszafut, és közben átvitelre kerülnek a szinkronjelek.

**KOAXIÁLIS KÁBEL** - koncentrikus szerkezetű, adott hullámimpedanciájú, nagyfrekvenciás jelek (pl. videojelek) átvitelére készült vezeték.

**KOMPATIBILITÁS** - összeférhetőség. A videotechnikában azt jelenti, hogy különféle készülékek egymás ki- és bemenő jeleit elfogadják és megfelelően feldolgozzák.

**KOMPONENS VIDEO** - a színes videojel két összetevőből áll: a színjelből (C) és világosságjelből (Y). A komponens rendszerben a két jel a felvétel, az utómunka és a visszajátszás során végig külön csatornán fut; és mivel nem hat egymásra, jobb

minőségű képátvitelt eredményez.

**KONFIGURÁCIÓ** - videokészülékekből összeállított rendszer.

**KONTRASZT** - egy kép legvilágosabb és legsötétebb részletének aránya.

**KONTRASZTÁTFOGÁS** - a legvilágosabb és legsötétebb képrészlet fényerősségének aránya egy videoképben.

**KONVERGENCIA** - színes tévéképcsövek és videoprojektorok azon tulajdonsága, hogy a három (néha két) elektronágyú által gerjesztett pont a képernyőn egy képpontot alkot.

**KONVERTER** - modulált rádiófrekvenciás jelet egyik sávból egy másikba áttevő egység.

**KVADRATÚRA-MODULÁCIÓ** - a videojel átvitele során alkalmazott modulációfajta.

**LAG** - a kép késleltetése vidikon csöveknél.

**LÁNCBA FŰZÉS** - készülékek (monitorok) sorba kapcsolása; a készülékek nagy impedanciásan csatlakoznak a vonalra, amely a végén van lezárva.

**LED** - világító dióda.

**LEVEL** - a jel szintje.

**LIGHT-LEVEL** - a fény intenzitása láb-gyertyában (foot-candle) mérve.

**LIMITER** - az audio- vagy videojel intenzitását egy meglévő szintre beszabályozó vagy korlátozó elektromos áramkör.

**LINE FREQUENCY** - sorfrekvencia; az egy másodperc alatt letapogatott sorok száma, értéke az európai tévérendszereknél 15 625 Hz, az USA-ban 15 750 Hz.

**LINE IN, LINE OUT** - vonal be- és kimenet; nagyszintű, kis impedanciás (75 ohm) video- és általában nagy impedanciás (47 Kohm) hangcsatlakozás.

**LOADING** - kazettás magnóknál a szalagbefűzés folyamata.

**LOCK OUT LOGIC** - a készülék kezelő szerveinek rossz sorrend szerinti használatát meggátló logikai áramkör.

**LONG LENS** - teleobjektív.

**LONG SHOT** - felvétel nagy távolságból.

**LOW BAND** - csökkentett frekvenciasávval történő átvitel (4-5 MHz); U-matic képmagnók eredeti, nem professzionális változata.

**LOW IMPEDANCE** - kis impedancia (30-600 ohm).

**LOW LIGHT** - csökkentett fény.

**LP (LONG PLAY)** - hosszan játszás; általában a felezett sebesség jelzése képmagnókon.

**LTC (LINEAR TIME CODE)** - a videoszalagra felvett idő kód, amely a felvétel tetszőleges helyeinek pontos azonosítására vagy megjelölésére szolgál; elsősorban számítógépes editálásnál, valamint hifi vagy PCM-hangos képmagnóknál használják.

**LUMINANCE SIGNAL** - világosságjel, amely a képpontok fényességére jellemző (nem tartalmaz színinformációt).

**MACRO LENS** - közeli felvételekre alkalmas lencse (objektív).

**MANUÁLIS FEHÉREGYENSÚLY** - a fehéregyensúly-automatika kikapcsolása a célból, hogy a világítás színváltozásai ne befolyásolják a felvenni kívánt jelenet színeit (ha pl. valakit változó fényben követ a kamera).

**MASTER** - szerkesztésnél az a képmagnó, amely a vezérszinkront adja (bejátszó gép).

**MASTER TAPE** - mesterszalag, az elkészült videoanyagot tartalmazó eredeti szalag, amelyre a szerkesztés történt.

**MATCHING TRANSFORMER** - impedanciaillesztő transzformátor, áramkör.

**MATTE** - hatás vagy eszköz, amely kiiktatja a szomszédos jelet vagy fényt.

**MEDIUM SHOT** - képkivágás a közeli és a távoli beállítás között.

**MÉDIUM** - információt közvetítő eszközfajták összefoglaló neve.

**MIC** - mikrofon(bemenet).

**MINI-PLUG** - kis méretű audiocsatlakozó dugó, időnként Sony dugasznak is nevezik.

**MISTRACKING** - helytelen nyomvonalkövetés, amely képtorzítást okoz.

**MIXER** - keverő, amely különböző források közötti fokozatos átmenet (átúszás) vagy trükk készítésére szolgál. A videokeverőket általában egybeépítik valamilyen trükkegységgel (pl. SEG).

**MODEM** - modulátor-demodulátor; kétirányú átalakító (illesztő) egység, amely a forrás és a hálózat közti kapcsolatot teszi lehetővé (pl. speciális video-állóképek telefonvonalon való továbbításait).

**MODULATION** - audio- és videojelek hozzáadása egy előre meghatározott vivőfrekvenciához.

**MOIRE** - halszálkaszerű zavar a képen, amelyet a hasznos jel és egy zavaró jel interferenciája okoz.

**MONITOR** - vevőáramkör nélküli, videojelek megjelenítésére szolgáló tévékészülék.

**MONITOR/RECEIVER** - tévévevő, amely RF-jelek és alapsávi videojelek megjelenítésére egyaránt alkalmas.

**MONOKROMATIKUS FÉNY** - egyetlen meghatározott hullámhosszú elektromágneses sugárzás a látható tartományban.

**MULTIPLEXER** - optikai keverő-sokszorozó, amely lehetővé teszi a dia- és a filmvetítő egyidejű használatát videokamera bemenetként.

**MŰHOLDAS TÉVÉMŰSORSZÓRÁS** - geostacionárius pályán keringő műhold segítségével végzett műsorszórás oly módon, hogy a földi adóállomásról a nyalábolt jelet a műhold vevőjére irányítják, és az egy másik frekvencián kisugározza a Föld egy meghatározott területe felé.

**ND (NEUTRAL DENSITY) FILTER** - semleges szűrő; a kamerába jutó fény mennyiségét minden hullámhosszon azonos mértékben csökkenti.

**NEGATÍV/POZITÍV KAPCSOLÓ** - segítségével a videokép negatívját lehet előállítani a képernyőn; jól hasznosítható, amikor fotókat kell színes negatívra videóra vinni. A negatív kép néha effektként is használható.

**NEWICON** - új fejlesztésű képfelvevő cső.

**NICAD AKKU** - nikkell-kadmium akkumulátor; csaknem minden kamkorder-akku ilyen típusú. (Ezeket célszerű teljesen kisütni az újratöltés előtt.)

**NOISE** - zaj.

**NOISE CANCELER CIRCUIT** - zajcsökkentő áramkör.

**NTSC (NATIONAL TELEVISION SYSTEM COMMITTEE)** - az első színes televíziós átviteli rendszer, amelyet az USA-ban fejlesztettek ki; Japán és néhány más ország is használja.

**OCTOPUS CABLE** - sokérintkezős kábel.

**OIRT** - a kelet-európai rádió- és tévéadásokra vonatkozó szabvány.

**OPEN REEL** - orsós rendszerű képmagnó.

**OPTIMÁLIS MEGVILÁGÍTÁS** - az a megvilágítási szint, amelynek környezetében a videokamera elfogadható színes képet ad. Ez néha az érzékenység tíz-hússzorosa. Átlagban 100 ASA (21 DIN).

**ORTIKON** - elektronikus képátalakító eszköz az ikonoszkóp utáni időszakból.

**OSCILLOSCOPE** - elektronikus jelek mérésére szolgáló műszer, videoberendezések beállítására használják.

**OVERLAP** - átfedés; képkeverésnél az egyik képet rácsúsztatjuk a másikra.

**PAL (PHASE ALTERNATING LINE)** - angol-német színes tévésabvány; 625 soros 50 félképes képátvitel: kvadratura-modulált színsegédvívó.

**PANORÁMAFEJ** - kameraállványra szerelhető fej, aminek a segítségével a kamera minden irányban könnyen mozgatható és rögzíthető.

**PARABOLAANTENNA** - igen nagy frekvenciájú jelek (pl. műholdak jeleinek) vételére szolgáló antenna.

**PAUSE** - szünet; a szalagtovábbítás megszűnik egy időre és a képmagnó így állóképet ad.

**PAY/VIEW** - olyan kábeltévé-közvetítés, amikor egy adott műsor közvetítéséért külön díjat számítanak fel.

**PC (PERSONAL COMPUTER)** - személyi számítógép; lehet hordozható, általában közönséges tévéevőhöz mint monitorhoz kapcsolható, olcsó, nem professzionális kivitelű, sokoldalú számítógép.

**PCM (PULSE CODE MODULATION)** - a hifi képmagnókban alkalmazott hangfelvételi rendszer, amelyet elsőként a Sony Hi8 készülékeiben alkalmaztak.

**PEAK** - csúcs; az elektronikus jel legmagasabb szintje.

**PEDESTAL** - az elektronikus kép legsötétebb részének megfelelő feszültség szint a videojelben.

**PG (PULSE GENERATOR)** - impulzusgenerátor.

**PHONE PLUG** - hangcsatlakozó (1/2 inches).

**PHONO PLUG** - RCA-csatlakozó, a hangcsatornában használják.

**PICTURE SEARCH** - képkeresés.

**PIP (PICTURE-IN-PICTURE)** - kép a képben, képtárolót használó digitális áramköri megoldás; lehetővé teszi, hogy a képernyőn levő képben - azonos időpontban - kisebb méretben egy másik videokép is látható legyen.

**PIXEL** - képelem; a CCD vagy egy képernyőfelület (LCD) legkisebb elemi része.

**PLAY-BACK** - visszajátszás, rájátszás; olyan film- vagy videóanyag-felvételi eljárás, amikor előzetesen rendelkezésre álló hanganyaghoz utólag, a hang bejátszására készítjük el a felvételt (pl. táncfelvétel).

**PLUMBICON TUBE** - műsorszóró tévékamera színes képcsöve, ólomoxidot tartalmazó konstrukció.

**PRE-SET** - előre (gyárilag) beállított értéke valamilyen jellemzőnek; pl. a fehéregyensúly napfényre beállított átlagértéke stb.

**PREVIEW** - előzetes megtekintés;

1. a videostúdiókban olyan monitor, amelyen a bevágni kívánt kép látható;
2. szerkesztő képmagnóknak az a funkciója, hogy a vágást „elpróbálják”, mielőtt véglegesen elkészítenék.

**PROJEKTOR** - vetítő.

**PUBLIC ACCESS CHANNEL** - nyitott csatorna; kábeltévé-rendszerekben bárki számára lehetővé teszi, hogy a közösséghez szóljon.



**PULSE CROSS DISPLAY** - a tévékép széleinek a megjelenítése egy monitoron.

**QUADRUPLEX** - az első széles körben elterjedt, professzionális képrögzítési formátum. Ma már elavult, de sok felvett anyag ezen van, így ma is használják.

**RASTER** - a tévéképernyőn vízszintes irányban pásztázó elektronsugár nyomvonala.

**RCTC (REWRITABLE CONSUMER TIME CODE)** - időkódrendszer, amelyet utólag is fel lehet írni a videofelvételre; elsősorban a V8 és a Hi8 készülékeknél alkalmazzák.

**REAL-TIME COUNTER** - valós szalagidő számláló; az eltelt szalagidőt órában, percben, másodpercben mutatja; általában a maradék szalagidő kijelzésére is alkalmas.

**REDUNDANCIA** - információfelesleg.

**REFLEXIÓ** - elektromos jelek visszaverődése lezáratlan vagy nem illesztetten lezárt kimenetekről. A visszaverődött jelek összeadódnak az előrehaladókkal, jelalaktorzulást okoznak, ami bizonyos esetekben lehetetlenné teszi az átvitelt.

**RELATIVE SPEED** - relatív sebesség; a szalagtovábbítási sebességből és a fejdob kerületi sebességből adódó viszonylagos sebesség.

**REMOTE** - távvezérlő csatlakozóhélye és kapcsolója a képmagnón.

**RESOLUTION** - felbontás. A képernyőn megkülönböztethető vonalak száma vízszintes esetleg függőleges irányban. A függőleges bontás adódik az átvitel rendszeréből, nálunk 625 sor; vízszintes felbontás pedig a kép minőségét jellemzi - minél nagyobb, annál jobb.

**RETURN VIDEO** - többkamerás felvételnél a keverőből az operatőröknek visszaküldött videojel, amelyet a kamera monitorján láthat.

**REWIND** - a szalag gyors visszatekerése.

**RF** - rádiófrekvencia; az a frekvenciatartomány, amelyet elektromos hullámok továbbítására használnak.

**RF ADAPTOR (MODULATOR)** - videojeleket szabványos tévésávba transzponáló áramkör.

**RF-JEL** - modulált jel; szabványos átviteli csatornára (tévécsatornára) transzponált videojel. Ugyanaz a jelcsomag viszi a képet és a hangot is.

**RF UNIT** - rádiófrekvenciás modulátoregység, amely segítségével a képmagnetofonról jövő video- és hangjel megjeleníthető a kereskedelemben kapható tévékészüléken.

**RGB** - vörös, zöld, kék alapszínek váltakozó arányú keveréséből állnak elő a képernyőn képezhető színek, videónál az ezeknek megfelelő videojelek.

**RPM (ROTATION PER MINUTE)** - percenkénti fordulatszám.

**SATICON** - szelén-arzén-tellur vegyületből álló, fényérzékeny réteggel bevont képfelvévő eső.

**SÁVSZÉLESSÉG** - adott jel helye a frekvenciatartományban, illetve a jel átviteléhez szükséges frekvenciatartomány.

**SCANNER** - a videofej forgódobja.

**SCANNING** - letapogatás; a kamerák a képet felülről lefelé és balról jobbra soronként tapogatják le.

**SCART** - húszpólusú csatlakozó AV és RGB jelek átvitelére alkalmas videokészülékek között; előnye, hogy egyetlen kábelon megy mindenjel.

**SCRIPT** - 1. a felvétel (film és video) eseményeinek feljegyzése;

2. egy videoszalagon levő felvételek jegyzéke (pontos cím és idő feltüntetésével).

**SEARCH** - keresés; a szalag 5-10-szeres sebességgel fut a képmagnóban, így gyorsabb a lejátszás.

**SECAM (SEQUENTIAL COULEUR Á MÉMOIRE)** - francia színes tévérendszer, amely hazánkban is használatos. A rendszer 625 soros 50 félképes képtovábbítást használ.

**SECOND GENERATION** - második generáció; az eredeti felvételtől készített másolat.

**SEG (SPECIAL EFFECT GENERATOR)** - elektronikus videotrükkök előállítására szolgáló egység.

**SEGMENTED SCAN RECORDING** - felvevőrendszer, amely egyetlen videofejtet használ a video-információkat tartalmazó mindkét mező letapogatására.

**SHADOW-MASK** - árnyékmaszok; színes képcsöveknél félmillió lyukat tartalmazó ernyő.

**SHOOTING RATIO** - az összes felvett videoanyag viszonya a hasznosítottéhoz.

**SKEW** - szabályozószerv képmagnókon; a kép tetején lévő - a nem megfelelő szalagfeszítésből adódó - vízszintes ferdeséget lehet segítségével megszüntetni.

**SLAVE** - szerkesztésnél az a képmagnó (szerkesztő képmagnó), amelyen a mesterszalag készül.

**SLICING TAPE** - videoszalag ragasztásához használt speciális fólia.

**SLIP RING** - csúszógyűrű; képmagnetofonoknál a felvételre kerülő jelet továbbítja a forgófejekhez.

**SLOW MOTION** - lassított lejátszás.

**SMF-TRINICON** - a Trinicon színes képfelvevő cső újabb fejlesztésű változata.

**S/N (SIGNAL/NOISE) RATIO** - jel-zajviszony; megadja a jel zajosságának mértékét. Általában decibelben szokták megadni; minél nagyobb ez a szám, annál jobb az átvitel minősége.

**SOFT** - videotrükknél lágy átmenet egy kontúr mentén.

**SOLID STATE** - félvezető (szilárd test) áramkör.

**SP (STANDARD PLAY)** - a normál sebesség jelzése többsebességes, képmagnónál.

**SPLIT SCREEN** - osztott képernyő;

1. a monitor olyan üzemmódja, ahol a képernyő egyik felén egy kép keverőre jutó, a másik felén a keverő utáni állapota látható;

2. jelenti a bármilyen osztott képmezős trükköket is.

**STANDARD LENS** - alapobjektívek. A videokameránál az alapobjektív fókusztávolságát a kameracső átmérője határozza meg. Az egy collos kameracsőhöz 25 mm-es fókusztávolság, a 2/3 collos kameracsőhöz 16 mm-es fókusztávolság tartozik.

**STANDBY** - készenléti állapot, amelyből egyetlen kapcsolóval azonnal megfelelő üzemmódba kerül a készülék.

**STATÍV** - kameraállvány.

**STEADICAM** - eredetileg nehéz, profi kamerák részére kifejlesztett stabilizáló, az ún. kézikamerát helyettesítő, testre szerelhető tartószerkezet, amely a mozgást minimális mértékben gátolja, azonban a kamera remegéseit kiküszöböli. Kifejlesztettek kisméretű, amatőr kamkorderekhez is használható változatot.

**STILL** - állókép; a szalag megállításaakor (PAUSE) látott egyetlen videokép.

**SUBCARRIER PHASE SHIFTER** - színsegédvívó fázistoló.

**SVENK** - a kamera vízszintes síkban való mozgása felvétel közben (jobbra vagy

balra).

**S-VIDEO CSATLAKOZÓ** - négypólusú dugasz és aljzat komponens tévéjelek, pl. S-VHS csatlakoztatására a videokészülékek (képmagnó, kamkorder, monitor, mixer) között.

**SYNC** - szinkronizálás.

**SZÁMÍTÓGÉPES GRAFIKA** - számítógép és video összekapcsolásával sajátos videokép hozható létre, mesterséges úton, számítógép-programozással.

**SZELEKTIVITÁS** - vevőkészülékeknek az a jellemzője, hogy a bemenetükre (általában az antennából) jutó sokféle jel közül kiválasztják a venni kívántat, és csak ezt erősítik.

**SZELLEMKÉP** - ha a tévévevőre két vagy több különböző hosszúságú úton érkezik ugyanaz a jel (visszaverődések következtében), a tévé képernyőjén - az elektronsugár véges rajzolási sebességéből adódóan - a normális kép mellett vízszintes irányban jobbra elcsúszott képeket is felrajzol.

**SZÉLSZIVACS** - mikrofonra húzható puha szivacs, amely csillapítja a szél vagy ráfújás miatt keletkező kellemetlen dübörgő hangokat.

**SZINKRONGENERÁTOR** - szabványos szinkronjeleket szolgáltató egység.

**SZINKRONJEL** - a videoképet felrajzoló elektronsugár mindenkor pontos helyzetét biztosító segédjel.

**SZÍNKÜLÖNBBSÉGI JELEK** - a színes videojel átvitele során képzett moduláló jelek.

**SZÍNPATKÓ** - a színek egyértelmű, számszerű leírására szolgáló koordinátarendszer, amelyben az egyes színeknek egy-egy pont felel meg, amit két koordinátaértékkel lehet megadni.

**SZÍNTÉLÍTETTSÉG** - a színezettség mértéke a színes tévéképen; egy potenciométerrel állítható nullától (fekete-fehér kép) a maximumig, ami már természetellenes, erőteljes színeket ad. A normális beállítás 75% körül van.

**SZÍNTÉLÍTETTSÉG-KORREKCIÓ** - olyan kezelőszerv a mixeren, amivel a videojel (videokép) színének intenzitását lehet növelni vagy csökkenteni egészen a fekete-fehértől a maximumig.

**TALLY LIGHT** - piros színű jelzőlámpa a kamera tetején, amely kigyullad, ha a kamera képe adásba kerül.

**TAPE-GUIDE** - szalagvezető.

**TAPE-PATH** - szalagút.

**TARGET** - tárgylemez; a képfelvevő csövek tárgylemeze.

**TBC (TIME BASE CORRECTOR)** - időalap-korrektor; olyan eszköz, amely lehetővé teszi a kisméretű időalaphibák eltüntetését azáltal, hogy egy tárba (memóriába) megy a videojel, majd onnan némi késéssel helyreállított, szabványos időalappal rendelkező jelet lehet kiolvasni.

**TELECINE** - a filmen rögzített képet videojellé alakító optikai rendszer.

**TELEKOMMUNIKÁCIÓ** - távközlés; nagy távolságú összeköttetéseket lehetővé tevő elektronikus rendszerek és módszerek összefoglaló neve.

**TELEPHOTO LENS** - teleobjektív.

**TELETEXT** - színes, durva bontású video-állóképek továbbítására szolgáló rendszer.

**TENSION SERVO** - a szalagfeszítés állandó értékét biztosító mechanikus szerkezet.

**TERMINATION** - lezárás;

1. az átviteli berendezések és kábelek kimenetét a hullámimpedanciájuknak megfelelő impedanciával kell terhelni, vagy egy másik, azonos

hullámimpedanciájú készülék bemenetére kell kapcsolni;

2. a felvevőcső beégésének elkerülése érdekében a használaton kívüli videokamerák objektívjének rekeszét le kell zárni.

**TERMINÁL** - a számítógép és az ember kapcsolatát biztosító eszköz, amelynek segítségével a géppel az adatok és utasítások közölhetők, és amelyen a gép válasza megjelennek.

**3D TV (THREE-DIMENSION TELEVISION)** - térhatású tévé; térhatású vizuális élményt adó elektronikus képátvitel.

**TIGHT-SHOT** - közeli felvétel, közelítés.

**TIME CODE** - a kép videoszalagra rögzített kódja.

**TIME CODE GENERATOR** - elektronikus eszköz; speciális cím- vagy időkódot állít elő, amely a szalagon kerül rögzítésre.

**TIME LAPSE** - időzített felvétel; adott időközönként készített rövid (néhány képből álló) videofelvétel, ami visszajátszva a felvett mozgást látszólag felgyorsítja (hasonlóan, mint a filmnél a kockázó felvétel).

**TIMER** - időzítő; egy készülék adott időben való be- és kikapcsolására szolgáló egység.

**TORZÍTÁS** - az elektronikus jelek alakjainak és arányainak nem kívánt megváltozása az átalakítás vagy az átvitel során.

**TRACK** - az a sáv, nyomvonal a képszalagon, amelyre a kép, hang és vezérlő információ felíródik.

**TRACKING** - követés; a videoszalag lejátszásakor a videofejek olyan mozgása, hogy pontosan rajta haladjanak a felvett mágneses sávokon.

**TRACK-JELEK** - a track-sávra felvett 50 Hz-es impulzusok, amelyek biztosítják, hogy visszajátszásakor a videofejek pontosan a videosávokon haladjanak. Ehhez az szükséges, hogy a track-impulzus és a hozzá tartozó videosáv geometriai távolsága a szalagon rögzített és pontos legyen.

**TRANSZKÓDOLÁS** - PAL és SECAM szerint kódolt színestévérendszer közti átalakítás, hogy az egyik szerint készült videoanyagot egy másik szabványú készüléken le lehessen játszani.

**TRANSZPONÁLÁS** - áttevés; az átvenni kívánt jel frekvenciaspektrumának áthelyezése egy másik frekvenciasávba.

**TRINICON** - a Sony által kifejlesztett színes képfelvevő cső, amely az egycsöves, könnyű színes kamerák felépítését tette lehetővé.

**TRINITRON** - a Sony által kifejlesztett in line rendszerű színes képvisztaadó cső.

**TRUCK** - a kamera oldalirányú kocsizása.

**TTL (THROUGH THE LENS)** - „az objektíven keresztül” történő mérés, beállítás; autófókusz és expozíciós automatikák alkalmazzák előszeretettel.

**TUNER** - hangoló egység; a videokészülékek nagyfrekvenciás része, amelynek segítségével az antennáról bejövő jelek közül kiválaszthatjuk a kívánt jelet.

**TWIN-LENS** - kettős lencse; két objektívvel felszerelt kamkorder, ahol az egyik normál varióobjektív, a másik nagylátószögű; a kettő közötti átkapcsolás történhet vágásszerűen vagy osztott képmezőben, esetleg átúszással.

**U-LOADING** - olyan képszalagút-rendszer, amelynél a szalag a fejdob körül U alakban fut.

**U-MATIC** - kazettás, félprofesszionális képmagnó, amely 3/4 collos szalagot használ, a szalagvezetés U-loading rendszerű.

**UNBALANCED** - aszimmetrikus.

**UTÁNVILÁGÍTÁS** - a képernyőkön használt fényporok azon tulajdonsága, hogy az elektronsugárral történt gerjesztés után egy ideig fényt bocsátanak ki.

**VCR (VIDEO CASSETTE RECORDER)** - kazettás képmagnetofon.

**VECTORSCOPE** - vektorszóp; színes videotechnikában alkalmazott mérőkészülék.

**VHF (VERY HIGH FREQUENCY)** - nagyon nagy frekvencia; 41-223 MHz között kijelölt frekvenciasávok tévé- és rádió-műsorszórás céljára.

**VHS-C** - a VHS-sel kompatibilis felvételeket készít, de kisebb a kazetta mérete és játékidéje.

**VIDEO** - elektronikus mozgókép-átvitellel kapcsolatos berendezések és módszerek gyűjtőneve.

**VIDEOARCHIVUM** - videoanyagok tára, amely elsődlegesen megőrzési, valamint feldolgozási és kutatási feladatokat lát el.

**VIDEODISC** - képlemez; a letapogatás lézersugárral történik az újabb rendszerekben.

**VIDEO IN** - videobemenet.

**VIDEO OUT** - video kimenet.

**VIDEOPROJEKTOR** - nagyméretű videokivetítő.

**VIDIKON** - jól bevált, sokáig használatban levő képfelvevő cső.

**VIEWDATA** - teledata; interaktív adatátviteli rendszer telefonvonal felhasználásával.

**VILÁGOSSÁGJEL (Y-jel)** - a színes videokamerák külön dolgozzák fel az összes bejövő jelet, majd ezzel párhuzamosan a belőle szűrőzéssel kiválasztott színjeleket. A teljes, „szűrőzetlen” jelet világosságjelnek nevezzük.

**V8** - 8 mm széles videoszalaggal működő videorögzítési rendszer; a Sony fejlesztette ki, kazettája maximum 90 perces és körülbelül akkora, mint egy hangkazetta.

**VPR** - képfelvevő, Ampex egycollos képmagnó.

**VTR (VIDEO TAPE RECORDER)** - szalagos képmagnó.

**WAVEFORM MONITOR** - speciális oszcilloszkóp; videojelek megjelenítésére használják.

**WAVE-LENGTH** - hullámhossz.

**WEIGHTING FILTER** - súlyozó szűrő.

**WHITE BALANCE (FEHÉREGYENSÚLY)** - a színes videokamerák olyan elektronikus beállítása, amikor a kamera által mutatott fehér felület egy szabványosan beállított monitoron fehérnek látszik. Tulajdonképpen „elektronikus fényszűrő” beállítás.

**WIDE-ANGLE LENS** - nagylátószögű objektív.

**WIPE** - osztott képmezős videotrúkkök összefoglaló neve.

**YAGI-ANTENNA** - a legelterjedtebb irányérzékeny szimmetrikus levezetésű tévé-vevőantenna. Irányérzékenysége fokozható: az elemek számának növelésével.

**ZAJ** - nem kívánt összetevő az elektronikus jelben, amely zavarja annak átvitelét, érzékelését és demodulálását.

**ZOOM LENS** - folyamatosan változtatható fókusztávolságú (varió) objektív („gumiobjektív”).

## Tartalomjegyzék

### I. Kötet

Bevezetés .....	3
Bölcs István: Kézikönyv a filmesztétikai ismeretek tanításához I-IV. (Részletek)	
I. A film mint technika .....	5
1. A filmgyártás .....	5
II. A film mint kifejezési forma és mint művészet	
2. A mozgó fénykép .....	6
3. A film: kifejezési forma .....	7
4. A filmnyelv fogalma és sajátosságai .....	8
III. A kép	
5. Kép, kocka vagy képsor .....	12
6. A közel és a távol dramaturgiája .....	12
7. A kompozíció .....	13
8. A plánok .....	14
9. A közelkép: a mikromimika művészete .....	16
IV. A megvilágítás	
11. A fény képe .....	16
V. A kameraállás	
13. „A dolgok másik oldala” .....	17
14. A tank az égen .....	18
15. A beállítás csodái .....	18
16. Metaforikus beállítás .....	20
VI. Kameramozgás	
17. A mozgó beállítások .....	21
VII. A montázs	
19. A fogalom kettőssége .....	24
20. Vágás és filmritmus .....	25
21. A montázs lélektana .....	25
22. A montázs: képszerszerkesztés .....	27
23. Mi befolyásolja a beállítás hosszúságát .....	28
24. A narratív és expresszív montázs .....	29
25. A modern filmnyelv, a belső vágás .....	29
VIII. A filmhang	
26. Beszéd, zaj, zene .....	32
27. A szimbolikussá vált, izolált hang .....	33
28. A kép és hang szinkronja .....	33
29. Realisztikus és funkcionális zene .....	34
Balázs Béla: A látható ember (Részlet) - Előszó, mely három felhívásból áll -	
I. Bebocsátást kérünk! .....	37
II. A rendezőkhöz és minden barátomhoz a filmszakmában .....	39
III. Az alkotás örömről .....	40
Hevesy Iván: A filmjáték szerkezete (Részletek) .....	42
André Bazin: Korunk nyelve	
A film helye napjaink életében .....	48
Korunk népművészete .....	49
A tárgyak nyelvezete .....	49
Elsajátítani a filmet .....	50
A konkrét elnyeli az elvontat .....	51
A realizmus koeficiense .....	52
Megismerni .....	52
Gelencsér Gábor: Képtelen képek (A médiarealizmusról) .....	54

Bíró Yvette: A kép: ez a titokzatos tárgy .....	58
Bíró Yvette: A filmnyelv és a beszélt nyelv .....	66
Lev Kulesov: A montázs mint a filmművészet alapja .....	71
Dziga Vertov: A filmszem (Részlet) - A kinokok és a montázs - .....	79
Szergej Mihajlovics Eizenstein: Montázs, 1938 (Részlet) .....	80
Vagyóczky Tibor: Film és Tér alkotók kézikönyve - Videós szakmai zsargon -	92

## II. kötet

Bevezető .....	3
Horvát János: A televízió és az üzlet; televíziós műsortípusok; a televíziós személyiség	
1. Viszlát Gutenberg? .....	5
2. Viszlát Marconi? .....	6
3. A televízió és az üzlet	
3.1 Televíziós modellek .....	6
3.2 A néző televíziója, avagy a harmadik modell .....	8
3.3 Nézők és nézettség .....	8
3.4 A reklámtorta .....	10
3.5 Kereskedelem, politika, televízió .....	10
3.6 Szponzorálás .....	11
4. Televíziós műsortípusok .....	11
4.1 Információs műsorok .....	12
4.1.1 Néző és olvasó .....	12
4.1.2 A televíziós hírek .....	13
4.1.3 Ki ül a képernyő előtt .....	14
4.1.4 A „hangos” hír stílusjegyei .....	16
4.1.5 Kép és szöveg .....	16
4.1.6 A vizuális hatás .....	17
4.1.7 A „hangharapás” veszélyei	18
4.1.8 Nem szavakkal történő kommunikáció .....	19
4.1.9 A televíziós újságíró .....	20
4.1.10 A televíziós újságírás kollektív tevékenység	20
4.1.11 A tudásanyag .....	21
4.1.12 Kérdések és válaszok .....	21
4.1.13 Általános riporter - szakriporter .....	21
4.1.14 A hírműsorok vezetése .....	22
4.2 Stúdióriportok és élő magazinok .....	23
4.3 Élő adások .....	23
4.4 Rögzített vagy „konzerv” műsorok .....	24
4.5 Filmműsorok .....	25
4.5.1 Filmválogatás .....	25
4.5.2 Sorozatok, szappanoperák .....	26
4.5.3 A sorozatok és az üzlet .....	27
4.5.4 Sorozattípusok .....	28
4.6 Kulturális és oktató műsorok .....	29
4.6.1 Irodalom és ismeretterjesztés .....	30
4.6.2 Gyermekműsorok .....	30
4.6.3 Oktatási műsorok .....	30
4.6.4 Zenei, képzőművészeti műsorok .....	31
4.7 Sportműsorok .....	31
4.7.1 Sportriporterek .....	32
4.8 Szórakoztató műsorok .....	33
4.8.1 Vetélkedők .....	33

4.8.2 A talk-show .....	34
5. A televíziós személyiség .....	35
5.1 Egy XX. Századi foglalkozás .....	35
5.2 „Rokonok” .....	36
5.3 Szerepjáték .....	36
Anthony Pratkanis - Elliot Aronson: A rábeszélő hitelessége: az igazi és a „gyártott” (Részlet)	
A hiteles rábeszélő .....	38
A bajnok reggelije, avagy tucataru, egyéniségek számára .....	40
Hogyan győzhetsz meg másokat, noha mindenki becstelennek, megbízhatatlannak és ellenszenvesnek tart?! .....	42
György Péter: A metaforák vége (Századvég és televízió) .....	45
Almási Miklós: A hír, a titok és az információrobbanás .....	50
Banalitás - a titok spanyolfala .....	51
Elbutulás és hatalmi játék .....	52
A tudatlanság demokráciája? .....	54
Lányi András: The Media is the Mess (Részletek)	
1. Lenni annyi, mint közvetítve lenni .....	55
.....	
2. A média mint környezet .....	56
3. Átkelés a képernyőn .....	57
4. Miért hazudik a televízió? .....	58
Hans Magnus Eizensberger: A nullmédium avagy miért bántjuk a televíziót? ....	61
A média funkcionáriusai .....	62
Az op-art televízió .....	63
Kábítószer vagy televízió .....	64
Umberto Eco: Már nem átlátszó a képernyő	
1. A Neotévé .....	66
2. Hír és fikció .....	66
3. Belépni a kamerába .....	68
4. Én közvetítek, és ez igaz .....	70
5. Rendezés .....	71
6. Végül néhány petárda .....	73
Neil Postman: Halálra szórakozzuk magunkat (Váltsunk témát ...”) .....	76
Vilém Flusser: Képeink .....	79
.....	
Andrzej Wajda: A szabadság illúziója .....	82
A mozi a legfontosabb .....	82
Play cenzúra .....	83
A televízió mint rossz vicc .....	84
Unatkozó gyermekeink .....	85
A protekcionizmustól a hamburgerig .....	86
Bibliográfia a televíziós alapismeretek oktatásához .....	89