
ÚJ MAGYAR
FILM STÍLUS

A **kövér betűkkel** szedett szöveg a zszurnalisztikai metanyelv, az aposztrofált ('-') szöveg a tudományos metanyelv, az idézőjelben („-”) szedett szöveg pedig az eredeti dokumentumok részleteit jelzi.

Új film

El kell jönnie annak az időnek, amikor megtaláljuk azokat a témákat, melyeket csak a film formanyelvén lehet elmondani, és sehogy másképp.

Örkény István, 1951. [1]

S csakugyan, ennek az ideje is elérkezett. Talán a vártnál hamarabb – Örkény maga sem sejtette, hogy ilyen gyorsan –, 1953 nyarán megtörtént a változás, noha ennek látható eredménye csak 1955. szeptember 15-én, a *Gázolás* alkalmával vált reményből bizonyossá. A néző, aki a bemutatóra beült a moziba, nemcsak érezte, de érzékelte, látta, hogy ez a film *más*, mint azok, amelyeket korábban illet vagy kellett néznie. A *látványból* értette meg, mennyit változott a világ.

Ennek megértése azonban nem ment könnyen. Ehhez mindenkinek be kellett járnia azt az utat, ami a látványból a gondolatok világába (az érzékeltesből a fogalmi szférába) vezetett, a 'fordulatót' a látvány 'nyelv'-re *lefordítani*; fogalmakra, amelyek azt kifejezni hivatottak voltak. Azaz, megteremteni a kapcsolatot az *érezkeltes* és az *elvont* között, ami nélkül lehetetlen megértésről beszélni.

Minden mű (a film) fogantatása, formába öntése – 'tartalmá'-tól és 'formájá'-tól függetlenül – egyazon folyamatra vezethető vissza. Ez a folyamat modellálja, hogyan válnak a gondolatok témává, cselekménnyé, képekben elbeszélte történetté, és mozgó fényképekből filmmé. Ez a folyamat a mű születésének különböző jellegű és minőségű szakaszaiból áll, s e szakaszokban egy sor *műveletből* (*műveletsorból*), amelyeknek segítségével a tudat még (meg)formálatlan anyaga (a *tudat tartalma*), a gondolat formát ölt, szerkezetbe rendeződik, mert egyedül az utóbbi alkalmas arra, hogy a ('formátlan') tudattartalmat gondolatközlésre, megértésre alkalmas formává alakítsa.

A film – mint (kifejezés)forma, a társadalmi kommunikációs rendszer része – e folyamat eredménye, ami a megfogalmazással (koncipiálással), azaz a gondolatok fogalmi köntösbe öltöztetésével, a *tartalom szubsztanciájának formába öntésével* veszi kezdetét, s amelyben az egyéni tapasztalat *anyaga* másokkal megosztható tapasztalattá válik (tárgyasul, s ezzel egy időben 'társadalmiasul', 'kollektivizáló-

dik'), *tudattartalom*má alakul. Ez munka eredménye, ez a folyamat nem megy végbe önmagától, noha öngerjesztő. A *megformálás* érzékelhetővé és már másokkal megoszthatóvá a *tartalom formájának* (fogalmak, s a belőlük képződő *téma*, 'tematika') és a *kifejezés tartalmának* (*cselekményszerkezet*, majd *elbeszélőszerkezet*) kialakítása során válik, és az *ábrázolásban* (a *kifejezés formájában*) „hasznosul”, jelenik meg a befogadó (jelen esetben a néző) előtt. A befogadás, a filmek „fogyasztása” csak értelmezésük révén válik a lehetségesből adottá, amikor ugyanaz a folyamat játszódik le (*ellenkező irányban*), mint a 'megfogalmazás' során. Ezúttal az érzékletesből (a kifejezés formájából) kell fogalmat alkotni, a kifejezés formáját a tartalom formájává (át)alakítani.

Annak az újításnak az elemzése, (ami a magyar filmben a már idézett 1955-ös évben végbement, és aminek eredménye a magyar filmművészet megszületése volt), ha meggyőzőbb kíván lenni, mint a *zsurnalisztika* [2] érvelése (amely a köznapi gondolkodás szintjén és annak fogalmi apparátusával igyekszik a filmeket leírni, olykor elemezni, minden esetben értékelni), e folyamat minden egyes szakaszát tüzetes, tudományos vizsgálatnak kell alávetnie ahhoz, hogy *tényszerűen* kimutathassa, miben rejtett ez az újítás, ami *nyomat hagyott* (ezért mutatható ki) a *tematikában*, a *tartalomban* és az *ábrázolásban* egyaránt. Ehhez meg kell szabadulnia a *zsurnalisztika* fogalmi apparátusától, stílusától és érvelésének logikájától. Újonnan alkotott fogalmi apparátusra és új, tudományos megközelítésmódra van szükség, ami ki tudja mutatni és igazolni e *fordulat* jelentőségéről korábban kifejtett nézetet.

Minden tudományos kutatás (a törvényszerűségek, az állandó és változó jellemzők vizsgálata, csoportosítása, elemzése és értékelése, ellenőrzése) az *összevetésen* alapul, és az összehasonlítható változ(at)ók halmazának kiválasztásával kezdődik. Éppen ezért fontos azoknak a jellemző (tematikai, tartalmi, formai, stílári) jegyeknek kiválasztása, a néző észlelésének reprodukálása elvonatkoztatás (formalizálás és egységesítés) útján, amelyekből kibontakozik a művészi újítás mibenléte, lényege. A feladat szükségessé teszi ún. munkahipotézisek megfogalmazását, és a belőlük kialakuló elméleti következtetések (a modell) összevetését a tapasztalati (az elemzendő) 'anyag'-gal. Az észlelésen (a 'néző' tapasztalati anyagán, ismeretein) alapuló modelltől (amiben összegződnek a tapasztalatok, és az érzékletes szintjéről az elvonatkoztatás, a fogalmi szintjére helyeződnek át) *dedukció* útján következtethetünk a jellemző vonások

mibenlétére; összefogjuk őket, és az összegzés tapasztalati anyagát összevetjük a hipotetikusan konstruált modellel. Ezáltal véljük érzékelhetővé tenni az megújulási folyamat összetevőit, eredményeit, lehetségesnek az újítás mibenlétének megfogalmazását.

Bevezetés gyanánt azt a hipotetikus modellt (a megismerő tevékenység folyamatát, ami a gyakorlatból, az érzékletesből, a megjelenítettől indul ki, az elvontat az érzékletesben igyekszik felfedni) kell felvázolnunk, ami kerete a tudományos megismerésnek. Ebben tükröződhet – 'elevenedik meg' – a mű születésének folyamata (a társadalmi gyakorlat sajátos formájaként tárgyasulva), hogy 'igazságtartalma' bebizonyosodjék, elemezhetővé, s következésképp egyetértés vagy bírálólat tárgyává válhassék.

A magyar film megújulása tematikai, tartalmi szinten, a formai, stíláriis jegyeket illetően egyaránt végbement: a régiből új lett. Ennek bizonyítására meg kell világítani az érzékletes és az elvont filmalkotásokban kifejeződő viszonyát, mert ez a viszony alapozza meg az alkotófolyamatot. Majd azt kell vizsgálat tárgyává tenni, miként határozható meg a *stílus* fogalma a filmalkotások esetében [3], ezt követően pedig azt, miben (milyen, illetve mely elemében) *új* ez? Végezetül arra keresünk választ – amit a kor krónikása is megsejtett, de bizonyítani nem tudott –, mi ebben az új stílusban a *sajátos magyar* elem (van-e ilyen általában és a konkrét, filmi kifejezési formát illetően); miben nyilvánul ez meg (megnyilvánul-e, tehát bizonyítható, vagy megmarad csupán a feltételezés, a bizonyíthatatlan állítás szintjén)? Az elemzőnek is azt az utat kell bejárnia, amit a néző megtesz ahhoz, hogy megértse a filmet. Meg kell értenie, mi az, amit közölni akarnak vele, és azt a formát, amelyben ez a közlés megjelenik, érzékletessé válik. Ahogy a néző megpróbál eljutni a látványból a „mondanivalóhoz”, az érzékletesből a fogalmihoz, úgy követjük őt mi is ebben a törekvésében.

Az elvont és az érzékletes

A valóság és 'fiktív' ábrázolásának megismerésére törekvő tudat, az emberi elme, amit a hétköznapiok nyelvén egyszerűen csak „a néző” megnevezéssel illetünk, egy-egy film láttán mindenekelőtt arra törekszik, hogy a látványt (a látottakat) felismerve, azonosítani tudja annak 'tárgyá'-t [4]. Az azonosítás (egyben) megnevezés, a látvány, a jelenségek fogalmának tudatbeli felidézése. Megnevezni:

ez csak az első lépés, amit rögtön az *osztályba sorolás* (a fogalomképzés alapja) követ. Valamennyiünk gondja-baja ezzel, a jelenségek, a látottak osztályba sorolásával, az ismeretek, a kultúra összetevőinek leltárszerű, *taxonomikus* [5] összegzésével kezdődik. A tárgyak világa (valósága), amelyben élünk, és a tudat világa (amit e 'tárgyak'-ról alkotott fogalmak népesítenek be) észlelésünkben és értelmezésünkben kerül kapcsolatba egymással. Tárgyakat észlelünk és 'tárgy'-ként észlelünk mindent (ami azután tudattartalomává válik). A tárgyak világában élünk, és tudatunk 'tárgyasul', a tárgyakról alkotott 'tárgyak'-kal (fogalmakkal) népesül be. Elmélkedésünk 'tartalma' is tárgy tehát.

Ez a kérdés, amely régóta foglalkoztatja az embereket, a *filmforma* megjelenésével ismételten megfogalmazódnak. Nemcsak új kifejezőmód születik, új 'forma', hanem új az a bonyolult viszony, amely ezt a 'formá'-t a való világhoz (amellyel *látszólag* azonos) fűzi. Amennyi problémát okoz a való világban az eligazodás igénye, ugyanannyival szolgál a film, az élet 'mása'. Azonosítás, megnevezés, osztályozás: parancsoló szükségszerűségek ezek, amelyeket egyetlen néző sem hagyhat figyelmen kívül, ha meg akarja érteni azt, amit lát. Rá kell találnia azokra a (rejtett) összefüggésekre, amelyeket a mű létesít, objektívál, 'formá'-ba önt; meg kell találni azokat a szempontokat, amelyek segítségével az összefüggések mibenlétére rájöhét. A megismerésnek, az azonosításnak és megnevezésnek technikája, módszere, amelyet a nyugati kultúra – Arisztotelésztől kezdődően – kialakított az ábrázoló művészetek értelmezésére, szolgál alapul ehhez. Ennek a technikának mindenki, aki „megtanult” gondolkodni, többé-kevésbé birtokában van.

A 'tárgy' felismerése még nem jelent megértést, annak mégiscsak kezdete. Az azonosítás kezdetben „földhözragadt”, s csak később emelkedik felül 'a dolog' szigorúbb értelemben vett jelentésén (az ábrázolás azonosításán, annak *denotátumán*). Részleges megismerés ez csak, mert csupán magára az adott 'tárgy'-ra irányul, anélkül hogy azt – mint a valóságban – annak viszonyrendszerében vizsgálná. Összefüggésbe hozni a 'tárgyak'-at (jelenségeket), ez az a fajta szellemi művelet, ami a *montázs* tágan értelmezett fogalmában tükröződik. Azt megérteni, hogy egy 'tárgy' az elbeszélésben, illetve az ábrázolásban néhány másodperccel a másik után 'jelenik meg', vagy egyazon időben és térben; hogy az egyik a képmező jobb, a másik pedig a bal oldalán, már más, magasabb rendű értelmet igényel, mint az, ami az egyszerű felismerés 'mögött' áll. A felismerés és

összefüggésbe hozás (külön-külön és együttesen) tehát olyan művelet eredménye, ami az észlelt valóságra ráteríti a fogalom finoman szőtt hálóját.

A megfigyelés és a tapasztalat arra tanít, hogy a 'tárgy' azonosítása, és ezzel megnevezése (mert az azonosítás egyben megnevezés, az észlelt jelenség csak fogalmi köntösben tudatosul) szorosán összefügg egymással. A nyelv szemantikai összetevőjében az észlelés tartalma fejeződik ki.

A *szókészlet* a nyelvnek azon része, amelyben a szavak (a fogalmak megnevezése) az észlelés alapján egységes rendszerré szerveződnek. A tudat, amikor a világot birtokba veszi, *megnevezi* a jelenségeket ('tárgyak'-at), és ez tükröződik a nyelvben, a nyelv mindenkori, adott állapotában. A 'tárgy' és a fogalom viszonya, ami az *utalásban* fejeződik ki (utalás a valóságra, a fogalom valós megfeleelőjére vagy az utóbbi *ábrázolt* változatára, a *valószerűre*) *közvetlenül* csak a szókészletben tükröződik. A (*meg*)*jelölés*, az észlelés és a valóság közvetlen összefüggésére utal, az egyedül szóba foglalta, megnevez. A *jelentésben* már az osztályjelleg tükröződik (a fogalom mint osztály része), a jelentés egy osztály részeként kap önmagán túlmutató értelmet. A jelölés fogalomba, a jelentés osztályba sorolás. Az a művelet, amellyel a fogalmat egy adott összefüggésbe ('kontextus'-ba) helyezve képesé teszik arra, hogy önmagán túlmutatva, a kontextusból „meggazdagodva” (jelentés)*többlet*re (másodlagos jelentésre) szert tegyen. A jelentés sajátos, legkisebb egysége (amelyet *grosso modo* a fogalommal azonosíthatunk) tehát csak egy adott osztály összefüggésrendszerében kapja meg saját(os) értelmét, amelyben csak a 'tárgy'-ra jellemző jegyek játszanak szerepet. (Ezek az észlelésben nem különülnek el: az észlelés globális, az egész 'tárgy'-ra kiterjed, a kiválasztásban szelektál ugyan, de ezzel elérkezik önmaga lehetőségeinek határához.)

Az, hogy mi tekinthető az adott viszonylatban *jellemző* jegynek, és mi nem, azt az adott kultúra (állapota) határozza meg. A jellemző jegyek azonosságának megítélésében az adott kultúra meghatározott és meghatározó társadalmi helyzetű csoportjainak kohéziója, illetve konszenzusa a döntő, mert ezekben e csoportok azonosság-tudata is kifejeződik.

A fogalom jelentését nem módosító, jelentéktelen ('jelentéstelen') jegyek (amelyek sosem önmagukban, hanem mindig a tudat számára azok) gyakran melléknévi formában tükröződnek az értékelésben, ítéletalkotásban, míg a 'tárgy' főnév vagy ige formájában.[6]

Az ábrázolásban észlelhető, azonosítható és az adott esetben jellemzőnek ítélt jegyek többnyire *együttesen* jellemeznek egy észlelhető (*stílárís*) jelenséget (pl. a 'megvilágítás', illetve a 'beállítás szemszöge', a 'gépállás' egy-egy beállításban vagy jelenetben), és segítenek hozzá a 'tárgy' azonosításához azzal, hogy ráirányítják e jegyekre a néző figyelmét.

A látványban, az ábrázolásban azonosítható 'tárgy' nemcsak ön-maga 'képe' (önazonosságra utaló jegye), de egyszersmind a vele azonos vagy hozzá hasonló 'tárgyak' osztályára ('*paradigmájá'*-ra) is utal, amelynek mindenkori, érzékelhető megjelenítése. A 'tárgyegyüttes'-ből (egyazon időben több tárgy 'együttlété'-ből adódó) olyan – a retorikából kölcsönzött fogalommal – vizuális és/vagy auditív 'alakzat', az ábrázolás nagyobb 'egysége' bontakozik ki, amelyik az előzőnél (a 'tárgy'-nál) 'nagyobb' egységet alkotva maga is osztályba ('*paradigmá'*-ba) tagolódik. A film 'nyelve' (az ábrázolás stílárís sajátosságai) ezekből az 'alakzatok'-ból „építkezik”, *formálódik* (ezekben ölt formát).

Amikor egy alakzat vagy egy stílárís (jellemző) jegy megjelenik, majd ismétlődik, a tudat egy összetett logikai művelettel (a látottak azonosítása, csoportosítása, osztályba sorolása révén) 'nevesíti', és a jellemző jegy minősítésével jelzi (fejezi ki) az 'újdomság' tudatosulását (tudattartalomra válasát). Az ismétlődés ténye ugyanakkor arra utal, hogy nem egyedi esetről (egyszeri megnyilvánulásról), hanem az ábrázolásban bekövetkezett *változásról* van szó, amit a megnyilvánulás gyakorisága hivatott jelezni. Az ábrázolásban bekövetkező változás tekinthető *stílusváltásnak*, és a változás eredményeképpen létrejött új ábrázolás(forma) *új* (film)*stílusnak*. [7]

Attól függően, hogy ezek az új (stílárís) jellemző jegyek, vizuális és/vagy auditív 'alakzatok' (változók és változatok) egyetlen alkotó egy/több művében, az alkotók egy csoportjának műveiben, egy adott *műfajban* [8], egy adott időszakban jelennek meg, és észlelhetők (felismerik, majd ismétlődés esetén azonosítják őket), *egyéni*, *nemzeti*, *műfaji* vagy *korszakos stílusra* utalnak. A *stílus* tehát nem más, mint az ábrázolásban (érzékletesen megjelenő) azonosítható, jellemzőnek vélt vagy ítélt jegyek, alakzatok összessége, ami egységes szemléletre és annak az ábrázolásban megnyilvánuló törekvésére, illetve kifejeződésére utal. *Stílusváltás* pedig akkor következik be, amikor a korábban egységes szemléletből adódóan használt jegyekben, illetve alakzatokban (ábrázolásban) érzékelhető módosulás, 'átrendeződés' következik be, aminek eredményeképpen bizonyos jegyek megje-

lennek, mások eltűnnek; és az új jegyek mind gyakrabban, erőteljesebben nyilvánulnak meg; a régieket mind ritkábban és mind kevesebb 'eredetiség'-gel használják fel az ábrázolásban.

A stílus legfontosabb jellemzője, hogy a kifejezés anyagához kötődik, azaz a régi/új stílusjellemző jegyek az ábrázolásban nyilvánulnak meg, és az észlelés révén tudatosulnak, mint a változás ténye maga is. Ha történt tehát újítás, stílusváltás 1955-ben a magyar filmben – miként azt feltételezzük –, ha a *Gázolás*, az *Egy pikoló világos*, *A 9-es kórterem*, a *Körhinta* kapcsán új stílusról beszélünk, azt azért tesszük, mert az erre utaló jegyek érzékelhetőek e művek ábrázolásában, ezek vizuális-auditív alakzataiban, (film)- 'nyelvhasználatunk'-ban.

A megújulás jelensége természetesen nem korlátozódik – az 1955-ben született magyar filmművészetben sem – az ábrázolás szintjére. Lényeges azonban különbséget tenni – a stílus szabatos meghatározása érdekében – az ábrázolás szintjén, a kifejezés anyagában (az érzékletesben), és/ illetve tematikájában, tartalmában (a fogalmiban) bekövetkező/bekövetkezett változást illetően, ami egy adott időszakból egy másik időszakba (más korszakba) átvezet, és amely egyben, mint cezúra/cenzúra véget, illetve kezdetet jelez/jelent. A totális, illetve részleges változás (a tematika, a tartalom, illetve az ábrázolás együttes vagy külön-külön megfigyelhető változása) egyaránt jelezhet korszakhatárt. Az előbbi viszonylag ritka, az utóbbi viszonylag gyakori. S akkor még nem tettünk említést arról az esetről, amikor – igen gyakran – a megújult tartalom régi (ábrázolási) formában jelentkezik, vagy az új forma régi tematikát hordoz, régi tartalmat közvetít.

Filmrendezők szokása, hogy beülnek a moziba [...], és a közönséget figyelik.

[...] Mikor suhan végig a nézőtéren az [...] a drága nesz, amidőn a nézők összehajolnak, és azt mondják egymásnak: szép.

Boldizsár Iván, 1956. [9]

A megnevezés nemcsak az érzékletes fogalmi kifejezése, hanem annak átkódolt változata, amely a két jelentéshordozó (szemiotikai) rendszer ('nyelv') [10] között 'átjárás'-t biztosít, s mint ilyen, meg-

különböztetendő/megkülönböztethető két, ugyanazon jelentéshordozó rendszeren belül működő kód viszonyától, annyiban, amennyiben az előző esetben a két kód jelölőrendszerében (a kifejezés anyagában) tér el egymástól, míg az utóbbi esetben kifejezési anyaguk azonos, de 'alakzataik' ('formáik') eltérők. A film mindkét viszonytípusban bővelkedik, tekintve, hogy kifejezésének anyaga (jelölésrendszere) rendkívül változatos, a legváltozatosabb valamennyi kifejezésmód között. A nyelv írott és/vagy beszélt (egyes esetekben mindkét) formájában, mozgó képből, zenében, zajban és/vagy zöreijben 'alakot ölthet', és a különféle kifejezési anyagok ötvözetével szolgál. Mind az egyes, azonos, mind a különféle kifejezési anyagban végbemenő változást (az 'átjárás'-t) azonban kizárólag a nyelv képes biztosítani (az érzékletes különféle változatai és a fogalmi között), és azt az értelmezés társadalmi gyakorlatának formájában objektívalni, tükrözni. Az érzékletes megformálatlan tudattartalomtól fogalmivá és fogalomból érzékletessé a nyelv segítségével válik. A nyelv teszi lehetővé, hogy a látás, a hallás (az érzékszervek működése) révén szerzett tapasztalatot, tudásanyagot másokkal megosszunk. A nézetek, nézetrendszerek általi közvetíthetők az érzékelés 'anyagá'-ból merítő kifejezőeszközökkel, hogy a természetes nyelv nemcsak a fogalomalkotást biztosítja, de egyszerűsítve *metanyelvként* is funkcionál, amely összefogja, átfedi a különböző kifejezési anyaggal jellemezhető, *nyelvi jellegű* (tehát *valamilyen* 'formába tagoló') rendszereket, magyarázza, fogalmi szinten tükrözi őket.

Alkotás és befogadás (a világ értelmezése és kifejezése) hasonló, de ellenkező irányú folyamat. Míg az első a kettőt egyesíti, a második csupán értelmezés. Az alkotásban a tartalom szubsztanciája formát ölt (a *téma* koncipiálása, a tapasztalati anyag fogalmivá alakítása), a forma tartalmának (a cselekmény szerkezetének, modelljének, a szerepeknek és konfliktusoknak) meghatározása, a tartalom formájának (az elbeszélőszervezetnek, amely a cselekményszerkezet elvont 'formá'-ban, fogalmakban megfogalmazott *szerepeinek*) kialakítása; e szerepek *antropomorfizálása*, amelynek eredményeképpen az elvont (a fogalmat tükröző) szerepek 'tartalom'-mal telnek meg, *aktorok* gyanánt „emberarcot öltenek”, s a kifejezés anyagában 'megformálva', az ábrázolásban érzékelhető/érezhető 'valóság'-ként jelennek meg. Az alkotás folyamatának modellezése szükségszerű művelet ahhoz, hogy – a különböző szerkezeteket egymástól elkülönített formában tárgyalva – minden szinten kimutathatóvá

válják az alkotóművészek tevékenysége eredményének köszönhetően az adott időszakban az ábrázolásban megfigyelhető, „tetten érhető” stílári változás. Az eredmény, a mű „társadalmi hasznosulása” szempontjából az alkotás minden szakasza, a mű minden szintje egyaránt fontos. Az adott kifejezésmódnak – így a filmnek is – van azonban egyfajta önmozgása, ami az eszközök „finomodására”, a kifejezésmód szüntelen „tökéletesedésének” (pontosabban változásának) folyamatára utal, hisz a film művészetté válásának folyamatában a tartalmi tényezők nem ugyanazt és nem ugyanolyan fontos szerepet játszottak, illetve játszanak, mint az ábrázolás (a kifejezés formája). A forma (teremtés) a művészet alfája és omegája, s ezért nem véletlen, hogy az újítás *mindig* (inkább) a forma megújítása, mintsem a tartalomé. A tartalom változik, de a forma megújul. A formajegyekben megnyilvánuló *stílus* valóban – „amint azt a szellemtudománnyal vadházasságban élő vulgárszociológia” hajdan állította – az „esztétikai fejlődés” (mi inkább úgy neveznénk, hogy a változás) „alapkategóriája”. [11] Önmagában az is értékmérő, hogy a társadalom az adott történelmi pillanatban melyiknek tulajdonít (nagyobb) jelentőséget: a tartalom „hasznosításának” igénye dominál-e, avagy a „formakultusz”. A prioritásban társadalmi igények fejeződnek ki, a róla folyó elmélkedés, a korszakonként, esetenként, a különböző kifejezési formákat illető vita az érvényben lévő politikai, kulturális értékrendek, érdekérvényesítések „ütközési tere”, de ezeknek a vitáknak vajmi kevés a befolyása magára a művészi formára, ami mindig a megújulás privilegizált tereuma marad. [12]

Az elvont „rabigájában”

A megnevezés – az érzékletes és a fogalmi között létesített átmenet (meta)nyelvi kifejezése [13] – (át)kódolási művelet, ami a tudatosulás, a megértés feltétele, s egyben az első lépés ennek irányában. A fogalomalkotás vezet át az érzékek (az érzékletes) „birodalmából” az érzékekkel (észleléssel) megközelíthetetlen, a tudat(tartalmak), a *'téma'* [14], a *'tartalom'* világába. A megnevezés – a megismerésben és az ismeretek továbbításában játszott szerepéből adódóan – alapvető fontosságú jelenség. A megnevezés jelentése egyértelműen (értelemszerűen) a szóval egyenértékű (azonos 'méretű') fogalomra utal. Holott a valóság 'tárgyak'-ra tagolása összetett, az adott kultúra egészére és mivoltára jellemző folyamat, amelyben a fő szerepet az azonosításhoz szükséges jellemző jegyek és a fogalomalkotáshoz, az

értelmezéshez nélkülözhetetlen logikai műveletek játsszák. Míg az előbbiek a tudattól függetlenül léteznek, az utóbbiak tudatos tevékenység eredményei, tehát kulturális szempontból meghatározottak. A kulturális közeg gerjeszti és aktivizálja őket, nyújt lehetőséget a tudatnak e tevékenység kifejtésére, vagy korlátozza azt. Minden társadalomra jellemző tehát, hogy mit észlel és miként a valóságból; hogyan és mit tagol fogalmakba, s érvényes a fordítottja is: észleli-e (miként és minek) kellő tisztasággal, amit a tudat a valóságból fogalmakba tagolt. A társadalmi közeg, amelyben az észlelés és a megnevezés megtörténik – természetesen – mindkettőt befolyásolja. E munka megírása során mindvégig arra törekedtünk, hogy a szókészletben kifejezésre juttassuk nemcsak a korszak és a különféle társadalmi csoportok fogalomhasználatát, de – egyben – sajátos, helyzetükre jellemző valóságészlelését és -értelmezését, ami egyfelől az alkotásokban tárgyiasult, másfelől viszont nyomot hagyott a tárgyiasult világ értelmezésére használt szókészletben, fogalmazásban is.

Amikor az elvont az érzékletes fölébe került, amikor a szó rabigába hajtotta a képet, megszületett az, amit valaha *sematizmus*nak neveztek. A *sematizálás* politikai-ideológiai konnotátumtól mentes fogalma az érzékletes és a fogalmi viszonyba hozásának politikai szándéktól mentes, nélkülözhetetlen művelete, amelynek során az érzékletesben tükröződő jelenséget ('tárgy'-at) megfosztják nem jellemző jegyeitől, és a fogalomalkotásban csupán a jelenségekben közös, jellemző jegyekre koncentrálnak. A sematizmusban – mint irányzat formájában jelentkező törekvésben – tehát nem a sematizálás (a 'túlzó' elvonatkoztatás és annak eredménye, a 'tökéletlen művészi forma' és a 'leegyszerűsített tartalom') a kétes, hanem a mögötte megbúvó szándék, az 'ideológia', amelyik a sematizált formát 'neki tetsző' tartalommal tölti meg, az érzékletest a fogalom „rabigájába” hajtja.

A tudat – a megismerő tevékenység során és révén – nem képes a valóságot teljességében észlelni. Kiválasztásra kényszerül, bizonyos 'tárgyak'-ra és bizonyos jegyekre összpontosít. A kiválasztás kötelem tényyszerűsíti a sematizálást, a megismerő igénye pedig eredményét, a sematizmust. A valóságról (a megismerésben használt sémák felhasználásával) alkotott kép ezért szükségszerűen leegyszerűsítő, elnagyolt, s a művészeti ábrázolásban jegyekben szegényesebb, mint az ábrázolat valóságos tárgya. A tudat azonban nemcsak sémákat konstruál a megismerésre (megismerésben), de szüntelen

erőfeszítést is tesz e sémák „tökéletesítésére”, újabb, immár tökéle-
tebb sémákat teremtve.

A sematizálás – a sémák felhasználása, alkalmazása – önmagában,
mint a megismerésre irányuló művelet, inkább hasznos, mint káros,
következményében „ártalmatlan”. Társadalmi szempontból károsá
– tehát a tényleges megismerés akadályává – akkor válik, amikor a
megismerést megelőzi a tudás köntösében tetszelgő, annak látszatát
keltő, valójában nem a világ ismeretén, hanem feltevésen vagy
követelményen alapuló, valótlan, hamis ismeretközlés. A sematiz-
mus akkor születik meg, amikor a fogalomalkotás megelőzi és nem
követi a megismerést, a valóság *hamis tudata* (az ideológia) „maga alá
gyúri” a tudást (a tényleges valóság igaz tudatát). A sematizmus mint
művészeti irányzat, az alkotások azon osztálya, amelyeknek rendel-
tetése, hogy a megismerést meghatározott cél szolgálatába állítva,
művészi (kollektív tudat) 'formá'-ba öntsék. A sematizmus azzal,
hogy a nem jellemzőt jellemzőnek, a jellemzőt pedig nem jellemző-
nek tünteti fel az ábrázolásban, tartalmi szinten – a 'hamist igaznak'
és az 'igazat hamisnak' állítva be – *pervertálja* az értékeket. A
(film)művészeti megújítás ezért egyfelől a helyes értékrend visszaál-
lítására, másfelől – az ábrázolásban – a valóban jellemző jegyek
rehabilitálására irányul.

Mivel a sematizmus bizonyos jegyek hangsúlyossá tételében („el-
tűlzásában”) nyilvánul meg, a cselekmény, illetve az elbeszélés szint-
jének sematizált 'megjelenítése' (a 'tartalom formája', illetve a
'forma tartalma'), a 'szerepek' ('aktánsok'), illetve 'szereplők' ('akto-
rok'), mint az előbbi, illetve az utóbbi „kifejezői”, cselekedeteik,
konfliktusaik és az őket vezérlő *narratív szintaxis* minden művelete
felismerhető, viszonylag könnyen lelepleződik. A sematizmus „ha-
tása” abból adódik, hogy a felismerés mindig elégedettséget indu-
kál, de az illúzió lelepleződésével mindig kiábrándulással ér véget.
Az ábrázolás leegyszerűsítése az egyszerűség vonzalmára épít, a
bonyolultat az egyszerűség látszatában tükrözi.

Míg a mindennapi életben a megismerés alanya maga alakítja (ki)
a megismerés 'sémái'-t (a 'sematizált' folyamatot és annak eredmé-
nyét) azáltal, hogy a jellemző jegyeket – logikai-szemiotikai művele-
tek segítségével – elkülöníti a nem jellemző jegyeiktől (és a
sémaképzésben ez utóbbiaktól eltekint), a kollektívvé vált tudattar-
talmak esetében (amelyek éppen azért „kollektivizálódtak”, mert az
egyéni tudattartalmak „társadalmiasításának” folyamatában kon-
szenzusalapnak tekintik őket a különböző pozíciót elfoglaló társadal-

mi csoportok), addig a (filmi) ábrázolás érzékletes és fogalmi sémáit az előállításukra szakosodott egyének, illetve csoportok végzik intézményes keretek között, s helyzetük visszahat tevékenységükre és annak eredményére: az 'egyéniiség' a közösen alkotott és elfogadott szabályok betartására kényszerül. Mivel a filmgyártás *par excellence* közös tevékenység, az egyéni és a csoporttudat(tartalom) jóval nehezebben különböztethető meg az ábrázolás létrehozásában, mint az individuumból „építkező” művészi kifejezésformák esetében. Az intézményesített, illetve egyéni sémaalkotás eredményét megkülönbözteti az is, hogy az elvonatkoztatás, az elkülönítés és az osztályba sorolás (a sémaképzés nélkülözhetetlen műveletei) a kollektív ábrázolási formák – köztük a filmalkotás – esetében a megismerés alanyának a társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyzetétől függően – alkotó-e vagy befogadó-néző – változik: alkotója vagy csak alakítója-e (reprodukálója) a sémáknak.

A témaképzés/képződés modellje

1948–1956 között a magyar játékfilmgyártás követendő „irányelveit” az éves tématerv rögzítette. Ez fogalom, illetőleg fogalmak formájában (*'morfológiai elemek'*-ként) jelölte ki a *témát*, „sugalmazta” azokat az „utasításokat” – olyan alapvető, logikai, illetve ezek 'nyelvi' változatát, a *'szintaktikai' műveleteket*, mint az *ellentétbe, illetve ellentmondásba állítás* és ezek *korrelátumát* –, amelyek azt rögzítették, mit kell velük tenni. A tématerv tehát nem volt egyéb, mint olyan követelményrendszer, amelyik meghatározott (ideológiai) [15] tudattartalmak meghatározott műveletsorral elvégzendő ábrázolásba foglalását írta elő. A tématerv – látszólagos egyszerűsége, közérthető mivolta ellenére – a legtisztább absztrakció eredménye, mert az elvonatkoztatásban a legáltalánosabb jegyek megkülönböztetésére és kiemelésére korlátozódott. A fogalmakból és a velük végrehajtott műveletekből alakult ki a 'legmélyebb', az alkotó folyamatban elsőként szerepet játszó, ún. *konceptuális* modell. A fogalmi ('tartalmi') szint 'anyagá'-ban vele azonos, de 'formájuk'-ban tőle eltérő *cselekmény*-, illetve *elbeszélésmodell* egyaránt a konceptuális modellre épül, belőle eredeztethető. [16]

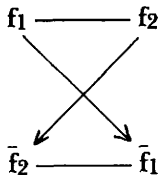
A megismerés eredményeként leszűrt, illetve a megismeréstől független (függetlenített) 'tapasztalati anyag' a témában körvonalal-

zódik, fogalmazódik meg, válik le az érzékletesről, majd végleges 'formá'-t öltve 'jelenik meg' újra (tükröződik) az ábrázolásban.

A téma tartalommal a megnevezésben telik meg. A témaképzés [17] az észlelésből származó tapasztalati anyag feldolgozása és fogalmakká alakítása a tudatban egy logikai művelet sor segítségével, amelynek eredményeként születik a *téma*, a 'tartalom' sajátos 'formája' (modellje). A kiindulópontul szolgáló fogalom előbb az *ellentétbe állítás* [18], majd az *ellentmondásba állítás* műveletével (amely az előzővel egyidejű, de más irányú művelet) kezdődik, illetve folytatódik, és a kiegészítés műveletével fejeződik be. [19] A képzés/képződés modellje a *szemiotikai négyzetben* [20] a következőképpen formalizálható:

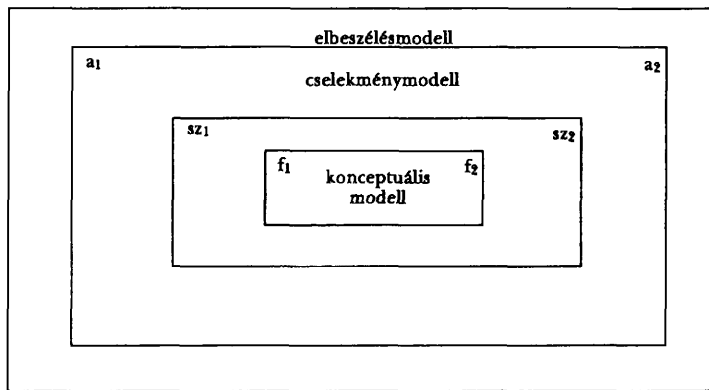
$$f_1 \text{ ————— } > f_2,$$

amelyben f_1 és f_2 az egymással ellentétes fogalmakat jelöli. Ezzel egy időben, az ellentmondás műveletével, mindkettő ellentmondó fogalma is megjelenik:



A modell négy terminusa (fogalmai) kifejezi az *állapotot*, illetve a *változást* (*nem-állapot*), az *azonosságot*, illetve a *különbözőséget*, az *ellentétet* és az *ellentmondást* és a fogalmak közti *kölcsönös függőséget*. A *szemiotikai négyzet* szemléletesen illusztrálja azt a viszonyrendszert (modell formában), amelyben az egyik fogalomból kiindulva – a konceptuális modellben *logikai*, a 'cselekménymodell'-ben 'szintaktikai' műveletekkel – a *változást* (transzformációt) előidézik.

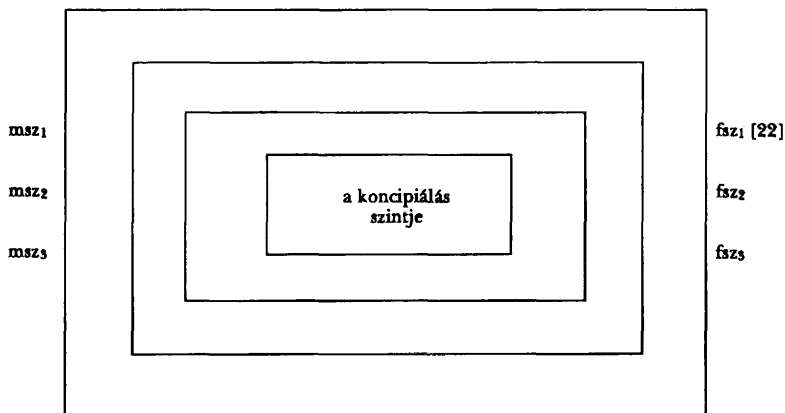
A filmalkotás mint a megismerés (a tudat) tevékenységében kifejeződő, *modellálási folyamat* – a témából indul ki és az ábrázolásban összegződik, amelyben f_1 , illetve f_2 a *fogalmaknak*, sz_1 , illetve sz_2 a '*szerepek*'-nek ('aktánsok'-nak) (típusoknak), a_1 , illetve a_2 pedig az 'aktorok'-nak ('szereplők'-nek) felel meg. (Lásd az 1. ábrát.)



ábrázoló modell

1. ábra

A modellek egymáshoz fűződő, dialektikus viszonya (amelyben egyik modell csak a másikhöz *viszonyítva* minősül 'mély'-, illetve 'felszíni szerkezet'-nek) a következőképpen alakul:



az ábrázolás szintje

2. ábra

amelyben *msz1* ... a 'mélyszerkezet'-nek, *fsz1* ... a 'felszíni szerkezet'-nek, [::] pedig az egyenértékűség jelének felel meg.

A téma a cselekvésben (cselekményben és elbeszélésben), 'szerepek'-ben és 'szereplők'-ben mint jellemző jegyekben kifejeződő értékek foglalatja, viszonyrendszere, a társadalom egy/több adott értékrendjének tükröződése, értékválasztásának és értékpreferenciájának 'megjelenítése' ('érzéketessé tétele') nyilvánul meg. Fogalmi szinten, a 'szerepek', 'szereplők' és cselekedeteik *antropomorfizálása előtt* képződik, és az antropomorfizálásban és értékközvetítésben (a pozitív, illetve negatív 'értékek' megnevezésében, s a szereplők értékpreferencia alapján történő megosztásában) fejtik ki. A témaképzés szemiotikai modelljében ez a fogalmak 'értékelésé'-ben (értékkel felruházásában) nyilvánul meg. 'Cselekményszinten' a 'szerep', az 'elbeszélés szintjén' a 'szereplő' és egy/több érték 'összekapcsolásával' mint művelettel (amelynek eredménye az 'összekapcsolódás') történik. A témát 'cselekményszinten' a 'tematikus (a témahordozó) szerep', az elbeszélés szintjén a 'szereplő' jeleníti meg, fejezi ki. [23]

A megújulás tematikai jegyei témakörökben

Kedves elvtársak! A Német Demokratikus Köztársaság filmművészei az utóbbi időben néhány kiváló filmet láttak, amelyek rendkívüli hatást gyakoroltak ránk [...], így a Budapesti tavasz, a Gázolás, A 9-es kórterem és legutóbb az Egy pikoló világos. [...] Ezekkel a filmekkel a magyar filmművészet olyan virágzása kezdődött el, amely példamutató.
A Filmalkotók Klubja. Berlin, 1956. [24]

A téma (a fogalmak logikai-szemiotikai viszonyrendszerbe szerveződő modellje) egyben *sajátos formát* alkot, amelynek megnyilvánuló (tematikai) jegyei – habár 'tartalmuk'-at tekintve különbözőek – egymással összefüggésbe hozhatók/hozandók, lexikai, szintaktikai szempontból *összehasonlíthatóak*. Két jellemző tematikai jegy látszólagos vagy tényleges hasonlósága az ugyancsak ismert 'formá'-t, az ún. *témaváltozatot* eredményezi. A téma és a *témaváltozat* egyfelől egy

vagy több jellemző jegyben hasonlóságot/azonosságot mutat, másfelől egy vagy több jellemző jegyben eltér. A témák a közös jegy (vagy jegyek) alapján osztályokba, ún. *témakörök*be rendeződnek. A témakör összetartó (valamennyi témaváltozatban azonos) fogalma határozza meg a témakör jellegét, teszi lehetővé felismerését, azonosítását. A megújulás e témaköreit rajzolja ki, érzékelteti a maga sajátos, „köznapi” *metanyelvé*n a zsurnalisztika.

A filmalkotások létrejöttének kronológiai sorrendjében – a témaköröket kifejező fogalmakat ill. mondatokat kövér betűvel szedve – szemléletesen bontakozik ki a megújítás mindinkább radikalizálódó folyamata, a társadalmi megismerés szempontjából kevésbé ’érzékeny’ témák felől az ún. ’kényes kérdések’ megfogalmazása felé közelítve (amelyeknek sajátos, közös társadalmi és művészi kifejezési formája – mint látjuk majd – a *parabola*: ebben a legkényesebb kérdésre utaló jegyek *rejtve maradnak*, másik ’forma’ köntösében jelennek csak meg).

(I) A folyamatot – látszólag – már az *Életjel* elindította az új ember szolidaritásának ábrázolásával, de valójában – ténylegesen – a *Gázolás* megjelenése érzékeltette azt az új stílust, annak az új ábrázolási formának kibontakozását, amelyet az olaszok indítottak el [25], az életből vett, nem országos jelentőségű, történelmi méretű eseményeket, (hanem) az egyszerű emberek (mindennapi) életét [26] véve alapul (témául) hozzá. „Ki hogy látja [ezeket], ezen mérhető le, ki értette meg mélyen és igazul a szocializmust.” [27] Az enyésző tegnapi morál és a mai erkölcs életre-halálra menő összezsugorodása, az új és a régi, a születő és az elmúló harca elevenedett meg benne, a kozmopolita mocskok (és) a cinikus vállrándítás, jelezvén, hogy a letűnt világ még nem teljesen a múlté. [28] Konfliktusa örök témát elevenített meg, amelynek két alapg megoldása van: [...] *Tristané vagy Manoné az egyik, a Cidé a másik*. Valódi konfliktus volt ez (a korábban megszokott álkonfliktusok helyett), igaz, amelyben kétféle érdek (érték) és kétféle szemléletmód ütközött össze. A kérdés az volt: egyetlen ember élete mennyire drága nekünk? [29] A társadalmi igazság képviselője el kell ítélje a bűnöst, aki a boldogságot [...] jelenti számára. [30] A mi új [...] fiatalságunk még sok tekintetben naiv az [...] erkölcsöt illetően. A szétbomló úri családok gyermekeinek veszélyes prostituálódása [31] ugyancsak az erkölcsi válságra utaló jelenség.

(II) A humanizmusnak a problémája, az emberekkel való bánásmód, más emberekkel való törődés, az egymás iránti bizalom éltető

ereje, az egyszerű emberek igazsága. [32] Bizalom nélkül nincs gyógyítás. Emberségesen, becsületesen kell bánni [...] az egészségekkel is. [33]

(III) A sikertől megrészegeedett ember nem veszi észre, hogy már nem méltó a bizalomra. A kiskirály vezető [...] nem hallgatja meg a becsületes emberek javaslatait [...], tönkreteszi a saját és mások életét. [34]

(IV) Az élet egy-egy mozzanatában mélyre ásva [...] megmutatni az igazat. [35] Nagy problémákat egyéni sorsokon kifejezésre juttatni. [36]

(V) A fiatalság egy része eszmék nélkül nő fel. [37] Az erkölcsi sivárság, erkölcsi nihilizmus nemcsak a deklasszált elemek privilégiuma, pusztít ez a szellem ifjúságunk körében is. „Minden mindegy, csak modern legyen” anarchista szemlélete. Jampecszellem. [38]

(VI) A mi fiataljaink a szerelemben is érvényesítik emberi jogukat. Ma kevesebb a boldogtalan ember. [39]

(VII) Kinek van jussa a legszebb lányhoz? A feltörekvő és életrevaló társadalmi osztályok erőpróbája. Elnyomottak és rátermettek joga az elzárt szépséghez, az élet teljességéhez. [40]

(VIII) Az új és a régi harca. Nagy társadalmi igazság kifejezése. Csak *itt*, csak *így*, csak *ma*. [41]

(IX) A személyi kultusz, az embertelenség, a szektás szellem káros következményei. Az alaptalanul bebörtönzött kommunisták visszatérése az életbe. [42]

A felsorolt témák korpuszából, az újítás tematikájából (az egyedi, sajátos tematikai jegyek összességéből) egy új értékrendszer rajzolóódik ki, amelynek „sokszínűsége” a megújulás mélységére utal. Az az igény fejeződik ki – művekben megtestesülve –, hogy viszonylag csekély számú alkotásban érzékelhetővé váljék a folyamatnak „az élet minden területére” (értékekre, viselkedés- és normarendszerre egyaránt) kiható, 'univerzális' (az adott állapotban és időszakban az egész társadalmat érintő) jellege.

születő
 gyógyulás
 emberség
 becsületesség
 saját élet
 igazság
 egyéni sors
 eszmeiség
 erkölcsi gazdagság
 hagyományos
 'anarchista'
 jog
 boldogság
 szép
 feltörekvő
 életrevaló
 felszabadult
 rátermett
 hozzáférhető
 teljes
 új
 itt
 így
 ma
 kollektív vezetés
 nyitottság
 visszatérés
 'szabadság'
 'élet'

A POLITIKAI,
 ERKÖLCSI,
 ESZTÉTIKAI
 ÉRTÉKREND
 MEGÚJULÁSA

elmúló
 betegség
 embertelenség
 becstelenség
 mások élete
 hazugság
 közösség
 eszmék hiánya
 erkölcsi sivárság
 modern
 pártos
 jögtalanság
 boldogtalanság
 csúnya
 lefelé szálló
 elmúlásra ítél
 elnyomott
 alkalmatlan
 elzárt
 részleges
 régi
 ott
 úgy
 tegnap
 személyi kultusz
 szektás szellem
 eltávozás
 'rabság'
 'halál'

Az értékrend megújítása a létező értékek megnevezésével kezdődik, az állítás megkérdőjelezésével folytatódik, és a tagadással ér véget. E tematikai jegyek között vannak hasonló, visszatérő (ún. *rekurrens*) jegyek, gyakran, de nem mindig *szinonimák* formájában, *ugyanazt mással kifejezve*, amelyek több filmalkotásban is tükröződnek, témaváltozatokat, témaköröket alkotnak. Az új értékrend mind a *korszak* (film) *tematikáját*, mind a (filmbeli) *újdomság mibenlétét* tükrözi, s egyben (ezáltal) jelzi a *korszak*(os stílus)*váltás tényét* a magyar filmtörténetben.

Az *erkölcs* (a morál) 'megjelenése' a tematikában – az előző korszakhoz képest – *paradigmaváltást* jelez (jelent). A közéleti 'szereplés'-ről átterelődik a figyelem a magánéletben jellemző (tapasz-

talható) viselkedésformák 'tanulmányozása'-ra és ábrázolására. A közéleti szereplés normái a magánéletben (többé) nem érvényesülnek (nem értékhozók), e tekintetben új magatartásmodellek megjelenése tapasztalható. A közéletben a magatartást a politika értékrendszere és normái szabályozták és foglalták viselkedésmintába a *megengedett/tiltott* ellentétpárjának érvényesítésével. Ennek a viselkedésmódnak érvényességét (érvényesítését) kérdőjelezik meg a filmek a magánéletben, amelynek „szabályozását”, normarendszerét az *erkölcs* kategóriája (szabályozása) alá rendelik. Ez a *téma* (a tematika)*változás* lényegbeli mozzanatrugója.

Mi a helyes vagy helytelen, a megengedett vagy tiltott viselkedésmód a magánéletben, a szerelemben, *horribile dictu* „szexuális téren”? Ezekre a kérdésekre próbál meg válaszolni – a maga eszközeivel és a maga módján, ábrázolással, mintaértékű magatartásmodelleket közvetítvén – a megújult magyar film.

| 1948–1953 | <i>A szexuális erkölcs megújulása</i> | 1954–1956 |
|-------------------|---------------------------------------|------------------|
| TILTOTT | | MEGENGEDETT |
| 'lefekvés' | | 'kacérkodás' |
| MEG NEM ENGEDETT | | 'flört' |
| ('SZÉGYENTELJES') | | 'csókolózás' |
| | | 'meztelenkedés' |
| | | 'testiség' |
| | | NEM TILTOTT |
| | | ('TISZTESSÉGES') |
| 1954–1956 | | 1948–1953 |

A szerelmet, illetve a szexuális viselkedésmódot illetően ütközik meg a legélesebben (a legérzékletesebben) a 'konzervatív' és a 'modern' szemléletmód, a 'tegnapi morál' és a 'mai erkölcs'. A szerelem áll az új magyar film témavilágának középpontjában. Az új életfelfogásban és szemléletmódban a szerelmi életnek és a párkapcsolatoknak megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítanak. Már az *Életjelben* és a *Simon Menyhért születésében* is megmutatkoznak jelei, a *Budapesti tavasz* pedig kifejezetten a „szerelem”-ről szól.

A **tegnapi morál** és a **mai erkölcs** ütközik össze egyszer a régi és az új, másszor a **letűnt**, illetve az „világi” formájában. Ugyanez az ellentétes élet- (erkölcsi) felfogás tükröződik a **becsületes és komoly**, illetve a **cinikus, felelőtlen, léha** [43], az 'idős', illetve 'fiatal',

a 'szülő', illetve 'gyerek' egymástól eltérő értékrendjében. Még élesebb az összeütközés a helyesnek, követendőnek tartott magatartás megítélésében a különböző társadalmi csoportok, illetve a különböző nemzedékek között (a valóságban, illetve a filmalkotásokban) a szexuális erkölcsöt illetően. A test(iség) rehabilitációja megkezdődik, de a házasságkötés előtt folytatott szexuális kapcsolat a fiatalok számára továbbra is tiltott marad: még annak tárgyiasult, ártatlan, „távoli” jelképre – mint amilyen a *fürdőruha* [44] – is vétek utalni.

A tematikai megújulás fogalmakban kifejeződő 'jelei' (jegyei) azt mutatják, hogy az *életszemlélet és életmód*, a *megismerés és a viselkedés* megváltoztatása (az 'igazság', illetve a 'szabadság' keresése), illetve e változás társadalmi elismertetése áll e folyamat (céljaként) közép-pontjában. A filmalkotásokban mindaddig *zoon politikonnak* ábrázolt ember (a „lényegét” társadalmi viszonyaiban érvényesíteni kívánó „lény”) 'erkölcsös lényé' (a „lényegét” társadalmi viszonyainak minőségével és minéműségével megkülönböztetni kívánó, cselekvő alannyá) 'lényegül' (át).

A megújulás két korszak (1948–1953, illetve 1954–1956) eltérő emberszemléletére irányítja a figyelmet, a sematizmus 'konzervatív' szemléletmódjának bealkonyulását valószínűsíti, majd véglegesíti, s kezdetben „félénken”, később mind meggyőzőbben a 'modern' társadalmi felfogás és filmbeli/filmi ábrázolás érvényesülését jelzi.

Az ember érdekérvényesítésének, jogainak és erkölcsi felfogásának a korábbtól eltérő szemléletmódja körvonalazódik az új filmekben. Új etika fogalmazódik meg tömören a tematikában, majd „bővebben”, a cselekményben és az elbeszélésben „kibontva”. A korábban egységesnek tekintett (óhajtott), valójában mélyen megosztott magyar társadalomban – az új filmek tanúsága szerint – erőszakkal már nem tartható fenn az egy(azon) értékű és tartalmú 'moralitás', az erőszakolt erkölcsi integritás (eszménye) és integrálás (törekvése) kudarcot vallott. Többé nem osztályozhatók az emberek – társadalmi helyzetük alapján – *tiszteletre*, illetve *megvetésre méltó* minősítéssel (értékkülönbséggel), ami olyan jellemző volt a sematizmus korszakának szemléletmódjára. A megfogalmazott, nyílt vagy lapangó értékítéletek (elsősorban a jó/rossz, a helyes/helytelen, a követendő/kerülendő, a megengedett/tiltott ellentéppárokkal jellemezhető magatartásformák) *tematizálják* a morált. Az alkotók, amikor e tematikát „cselekményesítik”, majd 'ábrázolják', egyben azt is érzékeltetik a filmekben, hogy a tematikában megfogalmazott erköl-

csi értékekről *ők* miként vélekednek. A 'helyes' (az erkölcsös) minősítésben mutatkozó eltérések okozzák a mindenkori vitákat, végeredményük (az alkotás) az érdekérvényesítésben aratott „győzelmet” vagy elszenvedett „vereséget”.

Cselekmény és elbeszélés

A téma a megnevezésben 'fogant' és immáron ténylegesen létező fogalom és virtuális ellentétpárjának egymással logikai viszonyt alkotó szerkezete (állapota). E szerkezet terminusaira (mint meghatározott *állapotra*, illetve *cselekedetre*) irányuló 'szintaktikai' (logikai) *műveletek* révén ez az 'időtlen' (akronikus) szerkezet képessé válik a különféle állapotok, illetve cselekedetek *átalakítására*, a *változás* és annak tükröződési 'formája', az *időrend* (vagy kronológia) kifejezésére. Ez a folyamat *cselekmény*(fogalmi)*szinten* a 'szerepek' (mint egyedi, jellemző jegyeket összefoglaló fogalmak) 'osztályba sorolásával' ('tipizálásával') kezdődik, és az 'elbeszélés szintjén' – *antropomorfizációval* –, e 'szerepek' 'nevesítés'-ével és 'jellemesítés'-ével, 'szereplőkké formálás'-ával (tulajdonságokkal, társadalmi szerepekkel történő felruházásával) folytatódik, illetve ér véget. A 'szerepek'-re – és ebből követezőleg a 'szereplők'-re – jellemző *állapotok*, illetve *cselekedetek* ugyancsak *osztályokat* alkotnak. Az állapotot, illetve a cselekedetet nemcsak a *változás ténye*, de az őket meghatározó *modalitások* ('csináltatás' vagy műveltetés, 'hatás', 'akarás', 'tudás') egyike, illetve másika (rendszer) is jellemzi. A modalitások mindegyike más értékorientációra (faktív, alethikus, deontikus, episztémikus), az állapotot, illetve a cselekedetet meghatározó (modális) értékekre utal, és lexikailag segédigékben vagy igékben, illetve főnévben egyaránt kifejezhető (csináltatni, hatni, akarni, megtudni, kelleni, illetve csináltatás, hatás, akarás, tudás, kényszer).

Amit cselekménynek, illetve elbeszélésnek nevezünk, valójában nem más, mint e 'tartalmi' és időbeli változás érzékeltetése, „érzékeltes” ('formát öltő') kifejezése két, egymástól minőségileg eltérő szinten. Cselekményszinten még tükröződik a fogalmi jelleg (a 'cselekmény' ezért inkább a 'tematiká'-hoz „közelít”), míg az elbeszélésben (az állapotok, illetve cselekedetek konkréttizálása, 'jellegzetesítése' révén) már az érzékeltes körvonalazódik.

Az elbeszélés ezért inkább az ábrázoláshoz, és nem annyira a cselekvéshez közelít, noha fogalmi jellege ez utóbbival rokonítja.

A két szint, a két 'szerkezet' egymással alá-, illetve fölérendeltségi viszonyban áll. A cselekmény (mint mélystruktúra vagy fölöttes szint) meghatározza az elbeszélést (mint 'felszíni, alárendelt szerkezet'-et). Azaz minden, a cselekményben jellemző jegy vagy művelet tükröződik az elbeszélésben, de az elbeszélés nem minden jellemző jegye vagy (sajátos) művelete „lelhető fel” cselekményszinten (a mélyszerkezetben). Ezért az elbeszélés viszonylagos autonómiával rendelkezik, mint ahogy hasonló (viszonylagos) önállósággal bír az ábrázolás is, az elbeszélés 'megjelenítése'-kor. Ez az autonómia mindkét esetben bizonyos jegyek meghatározásának, kiválasztásának és 'megjelenítésé'-nek (az elbeszélésben), illetve ábrázolásuk szabadságában – köznapi kifejezéssel az alkotásban – nyilvánul meg.

A cselekmény(szerkezet) két összetevőből áll: 'elemek'-ből (amelyek a 'morfológia' fog össze egységes rendszerben, osztálykülönbségtől függetlenül) és 'műveletek'-ből (amelyek ugyancsak rendszert, ún. 'szintaxis'-t alkotnak, és az 'elemek' állapotának megváltoztatására, *átalakítására* vagy *transzformációjára* irányulnak). Az elemek – amelyekben az *általános* jelleg mint jellemző jegy dominál (és lexikailag, a szociológiában vagy az esztétikában a 'típus' fogalmával neveznek meg, a rá jellemző jegyeket pedig a 'tipikus' elnevezéssel illetik), *osztályokat* (jelentésstanilag is különböző *kategóriákat*) alkotnak. Ezek – a *narratív szemiotikában* – az ún. *aktánsok*. [45]

Az alap – mint a téma esetében –, amelyre a cselekmény épül, a *ténylegesen* meglévő (állítás formájában kifejeződő) fogalom (+) és *virtuális* ellentéte (–), a 'pozitív hős' és ellenfele, a 'negatív hős' megnevezése. A kettő ellentéte a cselekmény szintjén az összeütközésben, az elbeszélés szintjén 'konfliktus formájában' nyilvánul meg. A 'konfliktus' sajátossága, hogy jellemző jegyekben 'gazdagabb', mint a viszonylag csekély számú jellemző jeggyel leírható összeütközés. Ahhoz, hogy összeütközés következzen be (illetve az elbeszélés szintjén 'konfliktus' alakuljon ki) két 'szerep', illetve 'szereplő' között, elegendő (szükséges), hogy mindkettőnek meghatározott, de egymással ellentétes célja (érdeke) legyen, az megnyilvánuljon, és a cél (az érték 'formájá'-t öltő érdek) vagy a cél *elérésének módja* nyilvánvalóan és érzékelhetően különbözzék egymástól. Az elérendő cél cselekvést igényel (cselekedeteket „gerjeszt”), ami *térben és időben történik*. A cselekvés valami (tárgy vagy tárgyiasult érték) *megszerzésére*, illetve annak megvonására irányul. Amit valaki megszerez, azt a másiktól vonja meg. A *cselekmény elemi szerkezete* tehát már a *birtokba*

vesz/megfoszt ellentéppárral leírható. Az állapotváltozás, ami ebben kifejeződik, a cselekvés eredményeképpen következik be.

Cselekmény-, illetve elbeszélő szerkezetről csak akkor beszélhetünk, ha mindezek a tényezők – alapként – adottak, és rájuk épülhet két különböző (egymással ellentétes) *cselekményprogram*, a cselekmény *mozzanatainak* egymásból következő logikai (sor)rendje.

Az állapotot és a cselekvést, a cél elérésének módját meghatározzák a már említett *modális értékek*. [46] Ezek lexikai (igei vagy névszói) formájában az állapotot, illetve a cselekvést leíró kijelentések aszerint *módosulnak* (változnak), hogy milyen modális érték érvényesülését jelzik.

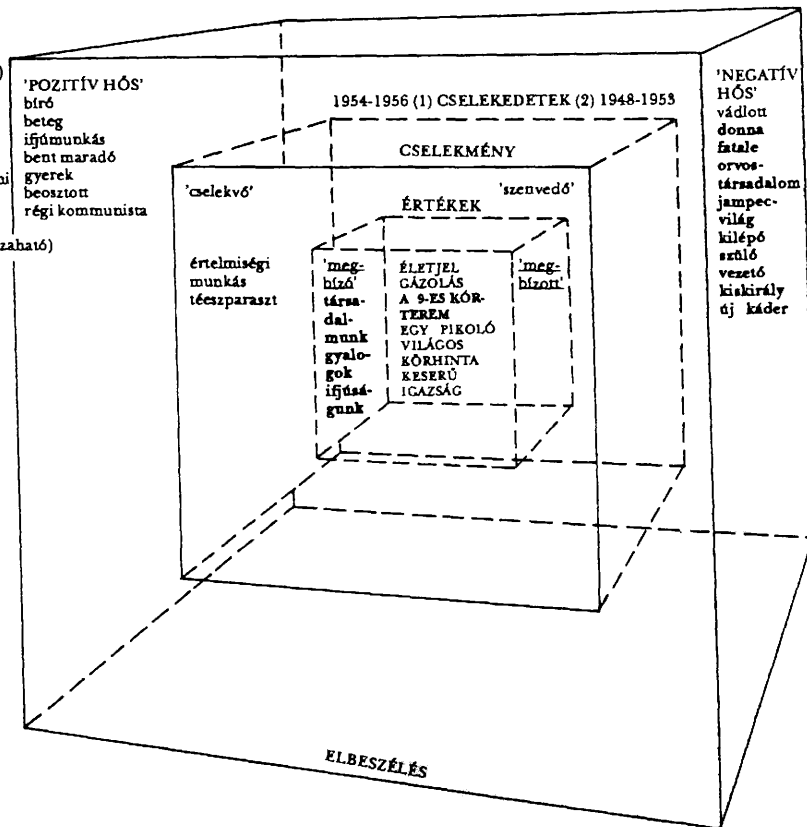
A cselekvés nem öncélú, nem érdekmentes. Nemcsak valami megszerzésére vagy megvonására irányul, de valami vagy valaki érdekében történik. Ez a valaki lehet maga a cselekvő is, de gyakori, hogy valamit vagy valakit *képvisel*, annak érdekében, 'megbízásá'-ból cselekszik. A *megbízó/megbízott* ellentéppár tehát a cselekményszerkezet igen fontos eleme, a cselekvés (a cselekmény) 'mozgatója', ösztönzője. A kettő két (ellentétes) aktánst ('típus'-t) képvisel a cselekményszerkezetben, de csak igen ritkán jelenik meg (jelenítik meg őket) az elbeszélésben. Mivel – logikailag – 'jelenlétük' feltételvezhető a cselekményben, gyakran – tévesen – azonosítják a cselekvőt a 'megbízó'-val. A cselekmény-, illetve elbeszélőszerkezet azonban nem tekinthető *izomorfikus*nak. [47] Olyan cselekményszerkezetek, illetve elbeszélő szerkezetek azonban kétségtelenül léteznek (létezhetnek), amelyekben a kettő *látszólag* azonos, de valójában nem az.

A megújulás tartalmi jellemzői

A *megújulás* a megelőző korszak (1948–1953) filmjeiben érzékelhető pozitív, illetve negatív 'szerepek' és 'szereplők', cselekedetek és értékek *tagadása*, az új 'szerepek' és 'szereplők', cselekedetek és értékek *állítása* révén – az *átalakítás* műveletével – történik meg. A két szint terminusaiban és viszonyaiban megmutatkozó – az *átalakítás* révén bekövetkezett – *átértékelődés* következtében mindaz, amit 1948–1953 között 'pozitívum'-nak tekintettek, 1954–1956-ban 'negatívum'-ként jelenik meg (jelenítik meg) a filmekben. Ezt a változást összegzi a *cselekmény és elbeszélés megújulásának* logikai-szemiotikai modellje.

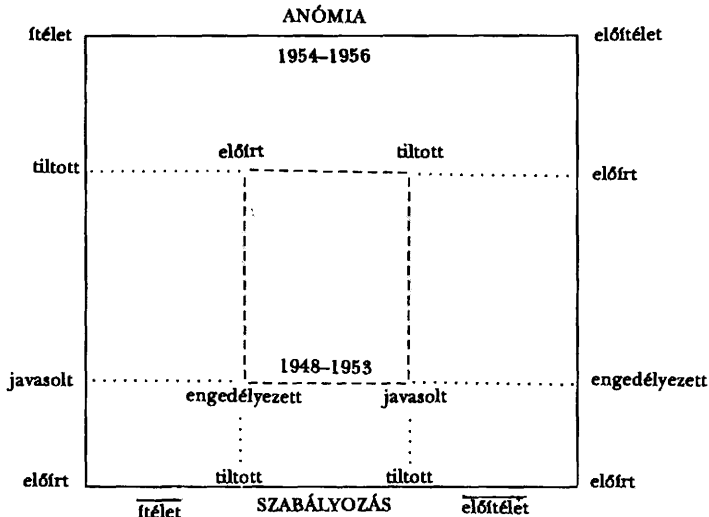
(1) bírálni (a/b)
 igazat mondani (c/d)
 leleplezni (e)
 megőrizni (f)
 kilépni
 kétkedni
 felelősséget érezni
 jog szerint cselekedni

a: másokat (aktív)
 b: önmagunkat (visszaható)
 c: magunknak
 d: másoknak
 e: a hazugságot
 f: a bizalmat



(2) szemet hunyni
 hazudni
 álcázni
 elveszíteni
 bent maradni
 binni
 felelősennek
 lenni
 önkényesen
 cselekedni

A filmek kifejezik (ábrázolják) azt a (különböző állapotok között bekövetkezett) változást is, ami a normarendszerben tükröződik. Mivel a *norma* az érdekegyeztetés (*egyezség*) kinyilvánított, kötelező erejű és érvényű megnyilvánulásmódja (a normarendszer az előírások rendszere), az *anómia* pedig a társadalmi normáktól való eltérés (az az állapot, amikor az érdekegyeztetés módjában a viszonylagosan szabad választás érvényesülhet), a megújulás e téren is érzékelhető, jellemezhető ('megnevezhető').



4. ábra

A film már jelzi, 'megjeleníti' azt a fordulatot ('felszabadulás', 'önállóság', 'önvezérlés', és ebből következően 'normasértés'), amely a társadalomban végbement, illetve – az elkövetkezendő időszakban – majd végbemegy. Kifejezi – új igényként – a normarendszert, az új normák *össztársadalmi norma* szintjére emelésének igényét, megtörtént tényként állítja/mutatja be a normák „átrendeződését”-t (átértékelését).

Az elbeszélés új 'formái'

A cselekmény (az állapotok, illetve cselekedetek) változását az elbeszélés (az elbeszélő szerkezet) hivatott értelmezhető 'formá'-ba tagolni. A változásban az *idő* tükröződik, a mindenkori múlt (az idő egy meghatározott pillanata), és a hozzá viszonyított mindenkori jelen közötti érzékletes (az elbeszélésben mindenkor érzékeltetett) különbség/különbözőség. Múlt és jelen két állapot is egyben, amelyek között az „átjárás” elvben (logikailag) csak egyik irányból lehetséges: a mindenkori múlt felől közelítve a mindenkori jelenhez. A *múlt* meghatározása, 'ki/megjelölése' az elbeszélés egyik fontos művelete, mert *idő*(viszonyítási)pontok nélkül nincs se értelmes (értelmezhető) cselekmény, se elbeszélés. Az *időrend* – amely a filmalkotásban az ábrázolás szintjén a *montázs*ban nyilvánul meg (a különféle 'vizuális alakzatok' megjelenítésére irányuló 'szintaktikai műveletek' révén – mindig vagy a 'kívülálló', vagy az elbeszélés egyik szereplőjének 'nézőpontjá'-t tükrözi. [48]

Cselekmény és elbeszélés fogalmi szinten – logikailag – elkülöníthető egymástól, az észlelésben (mint észlelet), a megismerésben (mint ismeret) azonban azonos, megegyező 'formá'-t öltenek. Ez az *azonosság*, a *homológia* [49] azonban csak látszólagos, mert mindkét 'szint' bizonyos, *részleges autonómiával* rendelkezik, amit a két 'szint' közti eltérés (az eltérő, jellemző jegyek) tükröz. Mindkettőben (azonos) meghatározó az *időrend*. Mivel azonban a cselekmény mindig az egyes szám harmadik személynek megfelelő 'nézőpont'-ból mutatja be a 'történés'-t (az állapotok és cselekedetek változását, és az *átalakulás* mértékét, s ez egyik alapvető, jellemző jegye), addig az elbeszélésben a 'szereplő' (az egyes szám első személy) 'nézőpontja' is tükröződhet. Ez lényeges változást sejtet (tesz lehetővé) az elbeszélés szintjén a 'történés'-hez (a cselekményhez) viszonyítva. Az elbeszélésben – az objektivációval, a lét 'tárgyszerű formá'-ba öltöztetésével ellentétben – megjelenik a 'szereplő', az egyén(iség), a szubjektum. Belefolyik a 'történés'-be (mint 'szereplő' vagy mint azonosíthatatlan, de szüntelenül 'figyelő' és az eseményekbe be(nem)avatkozó, 'mindentudó' és 'mindent elrendező', 'kívülálló', aki a *narrátor* 'személyé'-ben testesül meg). Ennek számtalan *módozatáról* és az 1954–1956 közötti játékfilmekben meghatározó új jelenségről, ún. *korszakos stílárís jegyről* majd később lesz szó. Ő az, aki 'dönt' az elbeszélés időrendjéről. A múlt/jelen nem egyértelmű/egyértelműsíthető állapot (múlt az, ami megelőzi a jelent, és

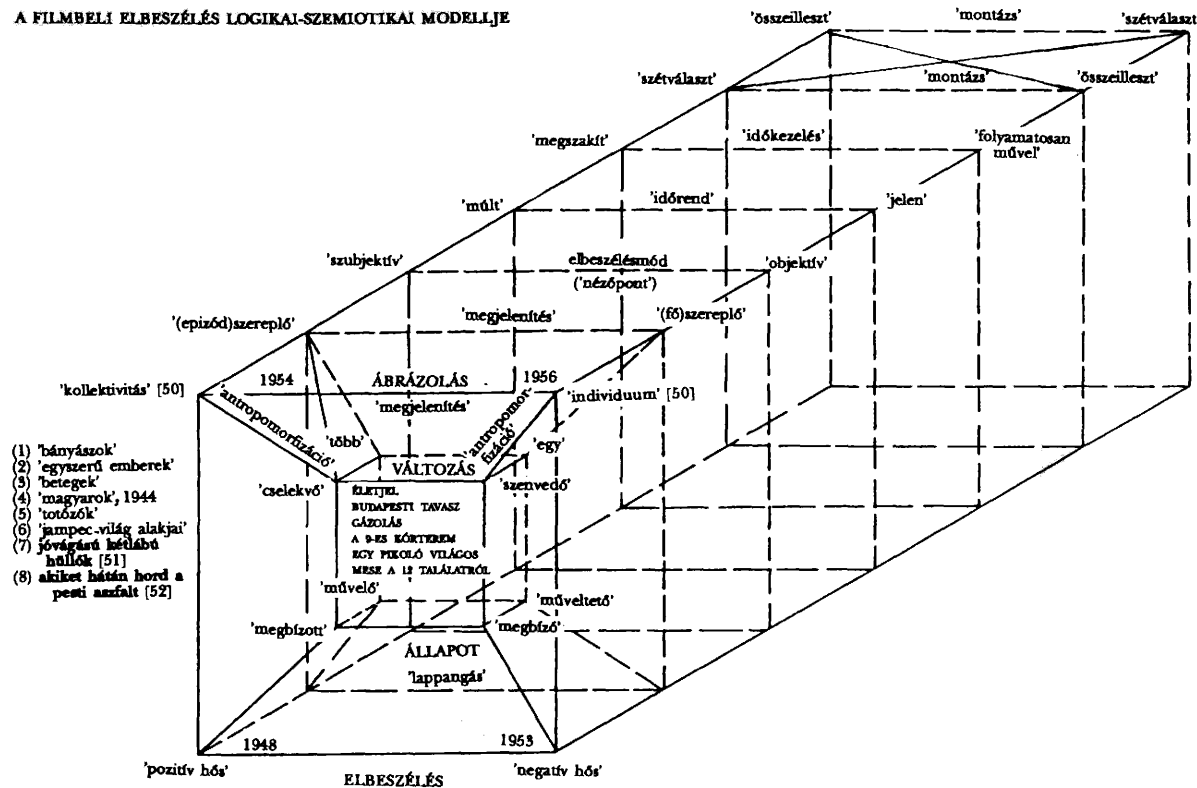
jelen az, ami követi a múltat), hanem az 'elbeszélő' szabja meg mibenlétüket (mivoltukat), minősíti múlttá vagy jelenné az adott történést. A 'szereplő' sajátos időszemlélete nyilvánul meg az elbeszélés egy különleges 'formájá'-ban (alakzatában), a visszaemlékezésben, ami a múlt és jelen relativizálásának, szubjektíválásának az elbeszélés szintjén kifejeződő (értékelő) 'formája', s ami az ábrázolás szintjén a 'montázs' egy nem kevésbé sajátos 'alakzatá'-ban jelenik meg.

A Gázolás egésze, a teljes film, az elbeszélés szintjén arra a sajátos formára épül, amit a múlt és a jelen váltakozó bemutatása, és annak sajátos megnyilvánulása, a visszaemlékezés kifejez. Ha nemcsak úgy tekintjük az elbeszélést (egyfelől úgy tekintjük), mint a különféle események időrendben történő bemutatását, hanem mint e két idősik részleges vagy állandó (folytonos) változtatásának/váltakoztatásának lehetőségét (keretrendszerét) is, sematikusan ugyan, de kirajzolódik előttünk az elbeszélés (az időrend) kifejezésének két lehetséges típusa, amelyek a magyar játékfilm e kérdéses korszakában is megjelennek (épp a 'megszokott'-tól eltérő típus megjelenése az új, rendhagyó jelenség), akkor az egyiket *lineáris*nak, a másikat viszont *körkörös*nek nevezhetnénk. A *lineáris* elbeszélésben – a filmek jelentős részére korábban és a tárgyalt korszakban is ez volt, ez a jellemző 'megjelenítési típus' – a 'kündulópont' (a múlt) megfelel az ábrázolásban a 'történes kezdeté'-nek, s minden, ami ezt követi, hozzá viszonyítva már jelennek minősül. (Azután persze, a mindenkori 'jelen' átminősül 'múlt'-tá, a várható, lehetséges jövő pedig jelenné.) A *Gázolás* rendkívül bonyolult elbeszélő szerkezetét nemcsak az teremti meg, hogy az elbeszélés folyamán többször megváltozik az ábrázolásban is 'érzékelhető' jelen, illetve múlt, hanem az teszi ezt az elbeszélő szerkezetet igazán bonyolulttá és eredetivé, hogy ezt a viszonyrendszert (múlt/jelen) az elbeszélésben a történet egyik szereplője 'teremti meg'. A filmtörténetben alapvető változást, fordulatot az jelentett az elbeszélés módjában (és ezzel párhuzamosan, kényszerítő erőként, az ábrázolásban), amikor a 'történetben szerepet játszó' jogot követelt magának (és kapott) a saját 'nézőpontjá'-nak és 'időkezelésé'-nek érvényesítésére; amikor az *egyes szám első személy*, az elbeszélés alanya (olykor) tárgya (is) lett.

Az elbeszélés 'tartalma', 'logikája', elemeinek 'típusa' megegyezik a cselekményével, de a 'tartalom formája', 'megjelenítése' számos jegyében eltér a cselekményétől. Annál is inkább, mivel ez utóbbi – fogalmi jellegéből adódóan – nem rendelkezik önálló 'megjelenési

A FILMBELI ELBESZÉLÉS LOGIKAI-SZEMIOTIKAI MODELLJE

366



5. ábra

formá'-val, a cselekmény és az elbeszélés 'formája' csupán logikailag – az elemzésben – választható szét.

Miután az 1954–1956 között készült filmek a „tartalom és a forma” teljes megújulásáról tanúskodnak (első feltevés); miután az újítás szükségszerűen tükröződik az elbeszélésben is (második feltevés), a elbeszélés 'szintjén' is fellelhetők, megnevezhetők a jellemző jegyek ('morfológiai elemek'), viszonyrendszerbe (ellentétpárokba) foglalhatók, ezek az ellentétpárok (fogalmilag) 'megjelenítik' a filmekben bekövetkező és megnyilvánuló újítás mibenlétét. Az elbeszélésben „emberi arcot és alakot ölt” – *antropomorfizálódik* – a cselekmény valamennyi 'szereptípusa'.

A 'megjelenítés' (az antropomorfizáció) kétféle formát ölt(het). Amikor egy 'cselekvő'-t (aktánst) *több* 'szereplő formájá'-ban jelenítenek meg, ezek összessége, az adott osztály, az ún. *kollektív aktáns* az 'összesség'-et a 'kollektivitás'-t hivatott kifejezni. Ez a 'kollektív szerep' már az *Életjel*ben megjelenik (bányászok —> 'bányászság'). Ebben a filmben nincs főszereplő – s ez a hasonló elbeszélő szerkezetre épülő filmek jellemző sajátossága –, a „kollektíva” egyben a 'kollektív szereplő'. Ez a neorealista filmekre jellemző újítás a magyar filmben is teret hódít: a megújulás ebben az irányban feszíti szét a sablonokba merevedett, korábbi elbeszélő szerkezetet addig, míg egészen új 'elbeszélő forma' ki nem alakul – mint azt a *Mese a 12 találatról* című film illusztrálja –, amelyben a 'szereplők' az ábrázolásban is, *fizikailag* elkülönülnek egymástól. Az 'elbeszélő' ezt – az elbeszélés szintjén – metanyelvi művelettel, a *narrátor* alkalmazásával oldja meg ('aki' lehet az elbeszélővel azonos 'személy', de tőle 'függetlenedhet' is, amit az 'elbeszélő' grammatikai 'formája', az egyes szám első személy vagy az egyes szám harmadik személy alkalmazása érzékeltet), anélkül hogy a 'kollektív aktáns' léte ezzel valóságos veszélybe kerülne. Ez az 'új forma' ugyanakkor tökéletesen tükrözi (éppen ez a rendeltetése) azt a történelmi és ideológiai fordulatot, ami a filmek 'tartalmá'-ban kifejezésre jutott, és aminek révén az 'epizód szereplők'-ből (az életben és a filmekben is) 'főszereplők' lettek. A *Mese a 12 találatról* című film – e tekintetben – egy folyamat „csúcspontja”, az 'új elbeszélő forma' kikristályosodott változata.

Az elbeszélés viszonylagos önállósága általánosságban (elméletben és a művekben) az *antropomorfizáció* jellegében, az időrend 'kezelésé'-ben (megváltoztatásában), *múlt és jelen (fel)cserélésében*, a 'nézőpont megválasztásá'-ban és 'megjelenítésé'-ben, a cselekmény, illetve az elbeszélés

eltérő jegyeinek nyomatékos(itó) kifejezésében (amit a narrátor 'megjelenése', *metanyelvi funkciója* fejez ki) nyilvánul meg.

Az elbeszélés 'új formái'-ban – értelemszerűen – tehát számos olyan állapot- és cselekvésváltozás is tükröződik, amely a megismerő- és alkotótevékenységet végző alany állapotát, illetve cselekedeteit éppúgy jellemezi, mint az elbeszélés 'szereplőie'-t.

Az ábra azokat a műveleteket és folyamatokat összegzi, amelyeknek érvényesülése révén az elbeszélés 'formája' 1954–1956-ban gyökeresen megváltozott. Ez az átalakulás az elbeszélés 'formájá'-nak kialakításában szerepet játszó valamennyi 'morfológiai' és 'szintaktikai' összetevőre kiterjedt, amit a terminusokban kifejeződő ellentét is jelez.

Az ábra bal oldalán az '*új forma*(jellemző)*jegyek*', azaz az '*érték(es)*'-nek minősített terminusok láthatók, amelyekben a *változás mibenléte* is tükröződik. Középpütt az '*elbeszélőforma*' jellegét meghatározó ellentétpárokat tüntettük fel.

Végül, jobb felől azok a terminusok olvashatók, amelyekre a változás (igénye), a *változtatás* (művelete) irányult.

A filmbeli és a filmen kívüli cselekvés *izomorfikus*, ugyanazon állapotok és cselekedetek megváltoztatására irányul mindkettő, a valóságos és a képzeletbeli egyaránt.

„A lényeges mindig a lényegtelenrel való vonatkozásában hangsúlyozódik ki” [53], ezért különösen fontos azoknak a jellemző jegyeknek a megjelenése az elbeszélésben, amelyeket a „*kis epizód*”, az '*epizódszereplő*', a '*kollektív aktáns*' terminusok fejeznek ki. E három jellemző jegy együttes jelenléte az elbeszélés szintjén is hivatott érzékeltetni a tematika, illetve a cselekmény szintjén kifejeződő *változást*: a '*szerepek*', a '*szereplők*', és az '*értékek*' *cseréjét* (*felcserélődését*), a megváltozott terminusok megváltozott minősítését és *érték*(elés)*ét*. [54]

Eltelt jó néhány hónap A 9-es kórterem bemutatója óta. Rengeteg ember látta. Ma is beszélnek róla. [...] De mire emlékezük [a néző]? Arra, amit látott. Képpen látott.

Boldizsár Iván, 1956. [55]

A 'tartalom' – valamennyi szemiotikai vagy jelentéshordozó rendszer egyik összetevője – több szinten szerveződik 'formá'-ba. Más 'formá'-t ölt a 'téma', mást a 'cselekmény' és megint mást az 'elbeszélés'. Közös azonban bennük, hogy csak fogalmilag (fogalom 'formájában') „ragadhatók meg”, az *elvont* 'szubsztanciálisan' homogén tartományából csak eltérő 'formajegyeik' révén válnak ki, s különböznek. Az elvont, a fogalmi egységiesen 'szemben' áll az *érzéketessel*, a 'tartalom szintje' a 'kifejezés', az ábrázolás 'szintjé'-vel.

A filmi ábrázolást 'kifejezési anyaga' és annak 'formái' egyaránt megkülönböztetik a 'tartalom'-tól: az írás, a beszéd, a kép, a hang tagolatlan anyaga már jellegében is, még inkább az anyag tagolt 'formái'-ban alapvetően, mibenlétükben ('anyagiságuk'-ban) különböznek az 'anyagtalan' gondolattól, a 'tartalom formájá'-tól. A 'tartalom' (a fogalmi) – elvileg – tehát nem a formával áll szemben (alkot ellentétpárt vele), mint azt a korabeli „vulgérmarxizmus” oly indulatosan bizonyítani akarta –, hanem az 'anyaga' szerint változó, érzéketesen megjelenő (megjeleníthető) 'kifejezés'-sel, a *signans* a *signatummal* [56], a *jelölő* a *jelölttel* [57], a *forma* pedig a *szubsztanciával*. [58] Így rendeződik ellentétpárba és szolgál a megismerés (valamint a tudományos metanyelv) eszköz(fogalom)rendszeréül az az alapvető dichotómia – *aliquid stat pro aliquo* –, ami minden (művészi) ábrázolás alapja, és minden elemző-értékelő tevékenység kiindulópontja.

A 'tartalom szubsztanciájá'-nak és 'formájá'-nak vizsgálata után érkezett el az a pillanat, amikor indokolt számba venni azokat, a 'kifejezés anyagá'-ban 'formálódó' és az ábrázolásban megjelenő, ún. *stilis* jegyeket, amelyeknek összessége, 'megnyilvánulása' az ábrázolásban az *újdomságra* utal a filmben, s amelyeknek révén 1954–1956-ban a film Magyarországon *úttörő* (új „utat nyitó”) *művészi* kifejezőmóddá vált.

Melyek voltak tehát azok a jellemző, *stilis* jegyek, amelyek megkülönböztették a 'magyar filmstílus'-t más, nevezetesen az olasz *neorealista* stílustól, s melyek azok, amelyek – ha voltak ilyenek –

éppenséggel (részleges) azonosságra, hasonlóságra utalnak? Végetül, mitől volt *magyar* (magyar volt-e), létezett-e „a magyar stílus”? A film 'kifejezési anyagá'-ban, s ezen anyagok *sokféleségében* (azok többféle és egymástól is eltérő mivoltában) különbözik alapvetően más kifejezésmódtól. Ez a 'kifejezési anyag' – legyen az *látható és/vagy hallható* ('hangzó'), azaz *mozgó/álló fénykép, írás, beszéd, zene, zaj, zöreje* – már érzékeltes 'formák'-ba tagolva jelenik meg. Mind a tagolás művelete (e művelet típusa), mind a tagolás elemei (*jelölők, alakzatok*) jellemzik az adott 'művészi formá'-t, „árulkodnak” annak *stílusáról*. A stílus tehát – ismételten – nem más, mint az érzékelés útján 'tapasztalható', jellemző jegyek halmaza (virtuális összessége), amelyek egy adott korszakban egy adott kifejezésmódot ('művészi formá'-t) bizonyíthatóan jellemeznek. Ezek megújulása (tehát az új, jellemző jegyek megjelenése az ábrázolásban) olyan szembeütő volt 1954–1956-ban, olyan lenyűgözően hatott még az „átlagos” mozinézőre is, hogy nemcsak az új stíláriis jegyekre, de erre az utóbbi tényre is felfigyelt a korszak „jó szemű” közírója. S ki merte végre mondani – amit korábban is tudott mindenki, de őrizkedett attól, hogy a véleményét másokkal megossza –, hogy „a nézőt kevésbé foglalkoztatja a film mondanivalója, cselekménye, problémái, mint inkább művészi megvalósításának kérdései”. „S ez [...] érvényes [...] az átlagos moziba járóra is. Ezek is észreveszik, megbeszélik, hogy a *Gázolás* – az új stílus első és leglátványosabb 'formája', mert a legtöbb új tematikai és stíláriis jegyet ez a film teremti meg/újra az ábrázolásban – más, mint a legtöbb magyar film, ezek is latolgatják, mi benne a szokatlan, mi benne az új. A *Gázolás* nélkül – jegyzi meg találóan a bíráló – a magyar film nem [tudott volna] továbbfejlődni az új, a sajátosan magyar filmstílus felé.” [59]

Új 'formajegyek' a képi ábrázolásban

Mindig a korszak szóhasználatából, az akkori emberek által jól ismert osztályozási rendszerből kell kiindulni.

Georges Duby, 1993. [60]

Az olykor többhasábos írásokban, bírálatokban, elvi-ideológiai fejtegetésekben, amelyek egy-egy magyar film bemutatása kapcsán meg-

fogalmazódtak és a sajtóban napvilágot láttak; a beszélgetésekben, vitákon és tanácsüléseken elhangzott megjegyzések egyikében-másikában felfedezhető egy-egy új stílusjegyre történő utalás. Ezek a többé-kevésbé világosan megfogalmazott gondolatok – többé-kevésbé világos okfejtésben – csak kusza benyomások tömegeként hagytak nyomot a kor sajtójában. A „formá”-val – konkrét és átvitt értelemben egyaránt – akkor általában nem sokat törődtek. Ezért a mai oknyomozó dolga nem könnyű, ha egy-egy, alant felsorolt mondatból következtetni kíván egy-egy új ’formajegy’-re. A jelölés (a megfogalmazás) azonban mindig meghatározott jelentésre utal, a viszonylag kevés „nyom” egyszerre többféle irányba vezet. Ezeket a „nyomok”-at kíséreljük meg „bejárni”, hogy aztán összegzésképpen (a jelentést kibontva az utalásból) kirajzolódhassék a stílust alkotó, új, látható és hallható ’formajegyek’ és a ’megjelenített’, illetve virtuális ’elemek’-ből összeálló ellentétpárok paradigmákat alkotó viszonyrendszere, a *filmi kódok logikai-szemiotikai modellje*.

A „nyomok”

- (I) Sok fény nélküli, árnyékos, borús időben játszódo kép. [61]
- (II) Teljesen újszerű fotografálási, képkomponálási megoldások. [62]
- (III) A film kezdete a lány szemszögén keresztül a körülötte lévő világot mutatja. [63]
- (IV) A rendező egyéni látásmódja [...], a film eszközeivel való bánni tudás. [64]
- (V) Margó öngyilkossága és a Gorkij-film [65], a születő új élet reménye és [a] halál ellentéte. [66]
- (VI) Képekben való [...] erőteljes kifejezési mód és szószavú [...] dialógus. [67]
- (VII) Helyzeteket és jeleneteket szavak helyett képekkel kifejezni. [68]
- (VIII) Filmszerű, tehát képszerű stílus. [69]
- (IX) A képek önmaguknál többet mondanak, anélkül hogy jelképpé válnának. [70]
- (X) Kevés szóval mennyit lehet mondani! Ez [...] tömörség. [71]
- (XI) Közvetett kifejezési mód [...], mindent ábrázolással [...] megoldani. [72]

- (XII) [A lakodalmi] montázs alatt a lábdobogás és mély basszusok zengése szól, és az eredeti körhintazene transzponálva van erre a ritmusra, s átveszi a lábdobogás ütemét. [73]
- (XIII) Újszerű a film kísérőzeneje: csak azoknál a jeleneteknél van zene, amelyekben zenei hangforrás is látható. [74]
- (XIV) Bemondószöveg csak az elején és végén szükséges. [75]
- (XV) [A narrátor] megtakarít az exozicációból [...], összefogja [azt]. [76]
- (XVI) Az „orvosok” némán dolgoznak, csak a műszerek [...] éles, hideg csengése hallatszik. [77]
- (XVII) A hűség a valósághoz megnehezíti a film [...] anyagszerűségének kihasználását. [78]

A korszak közvéleménye – közönség és szaksajtó teljes egyetértésben – három filmben – *Gázolás, A 9-es kórterem, Körhinta* – látta megtettesülni az újítást, annak valamennyi, megváltozott ('új') 'formajegy'-vel. Ezek a filmek az ábrázolás síkján, a kifejezésben érvenyesítették a különböző, audio-vizuális jelölési rendszerekbe (*filmikódok*ba) szerveződött jegyek közül azokat (a virtualitásból 'kiemelve' és 'megjelenítve' őket), amelyek 1. vagy még soha nem jellemezték Magyarországon a filmi ábrázolást; vagy 2. 1948 – a „fordulat” és az államosítás éve – óta 'tilos'-nak minősültek, éppen „filmszerű” jellegükből adódóan, és ezért „száműzték” őket az ábrázolásból.

Ahhoz, hogy az I–XVII. pontban – a zsurnalisztika metanyelvén – megfogalmazott észrevételek elemezhető, érzékelhető és értelmezhető lehessenek, át kell alakítani, 'le' kell 'fordítani' őket a tudományos metanyelvre, hogy kellő meggyőző erővel, önmaguk bizonyítsák a filmekben észlelhető újítás összetársadalmi méretű tudatosulását (az újítás 'operativitása'-t), „áttörés”-ét. Majd ezeket az új formajegyeket – a tudományos metanyelv segítségével – „formalizált” jegyekké kell átalakítani, és a kiemelt szövegrészekben (I–XVII) ténylegesen benne rejlő, a filmekben 'lappangó' (virtuális) ellentétpárokat *ellentétes terminusok*ban, a logikai-szemiotikai négyzet egyik tengelyén „érzékletesen” megjeleníteni ('aktualizálni'); végezetül ezeket az ellentétpárokból rendezett formajegyeket és viszonyikat a logikai-szemiotikai modellben (kód)rendszerbe foglalni.

Az 'új formajegyek' 'lappangó' (virtuális) ellentétpárokban megfogalmazva (I–XVII) [79]

(I) VIZUÁLIS FILMI KÓDOK

| | | |
|---|---------------------------------|--|
| árnyékos, fény nélküli | <u>fény</u> | „fényes” |
| teljesen újszerű megoldások | <u>fotografálás</u> | régi |
| teljesen újszerű megoldások | <u>képkomponálás</u> | régi |
| lányé | <u>szemszög</u> | 'másvalakié' |
| öngyilkosság születő új | <u>ellentét</u> | halál |
| kép | <u>helyett</u> | szó |
| filmszerű, tehát képszerű | <u>stílus</u> | 'filmszerűtlen, tehát beszédes' |
| kevés szó | <u>tömörség</u> | 'sok beszéd' |
| önmagánál többet mondó kép | <u>jelkép</u> | 'csak önmagára (vissza-) utaló kép[80] |
| képekben való, erőteljes | <u>kifejezési mód</u> | 'beszédes, gyenge' |
| mindent ábrázolással megoldani | <u>közvetett kifejezési mód</u> | 'mindent beszéddel kifejezni' |
| lábdobogás, mély basszusok a valóságosság megnehezíti kihasználását | <u>(kép)montázs(hang)</u> | '-' [81] |
| | <u>anyagszerűség</u> | 'megkönnyíti kihasználását' |

(II) AUDITÍV FILMI KÓDOK

| | | |
|---|---------------------------|--------------------------------|
| elején és végén szükséges | bemondószöveg | '_' |
| megtakarít az expozícióból, összefog | 'narrátor' | '_' |
| éles, hideg csengés | zaj | '_' |
| látható zenei hangforrás | újszerű kísérezene | 'nem látható' zenei hangforrás |
| utólag | hangrögzítés | 'együtt' |

Az ábrázolási vagy stiláris jegy mindig egy *filmi kód* [82] jelölője ('megjelenített formája'), amelyet a 'virtuális lét'-ből felhasználása emel ki és „kelt életre”. Ezek száma és jellege jóval több, illetve változatosabb, mint az a korszak zsurnalisztikai (leíró) metanyelvéből elemzés útján megállapítható. Ez a leírás egyfelől nem tükrözi az összes, új stiláris jegyet, másfelől nem tesz, nem is tehet különbséget – mert nincs 'tudatában' (miben)létükkel – az ábrázolásban megjelenő 'új formajegyek' és a belőlük kialakuló/kialakított *nagyobb egységek (alakzatok)* között (kivételt képez a *montázs*, de annak sincsenek tisztázva és kifejtve a különböző, lehetséges típusai), nem fedi fel ez utóbbiak 'mibenlét'-ét.

A zsurnalisztikai metanyelv ezen sajátossága (jellemzője) nem csupán hiányosságára, nem kielégítő elemzőképességére és eredményességére utal, de egyben a *filmismeret korszak- és állapotjellemzője*, a *filmforma* (mint sajátos ábrázolat) tudatosulása mértékének, a tudatosulás „kezdetleges” állapotára mutat. Ily módon a leírás nemcsak elemzés és értékelés, de maga is korszak- és állapotjellemző jegy, *minősítés* is, a tudatforma egy különleges, korszakhoz kötött/köthető állapotának jellemzése, a film legitimizálására irányuló törekvések (egy folyamat) korszakos értékmérője. [83]

Ahhoz, hogy az új ábrázolási vagy stiláris 'formajegyek' a mai olvasó számára érzékelhetők, értelmezhetők és értékelhetők legyenek, tehát magukat az alkotásokat kell „vallatóra fogni”, elemzésnek és értékelésnek alávetni.

Az 'új vizuális formajegyek'

- (1) *A tér tagolása (mélység)élességgel.* [84]
- (2) *Alsó/felső gépállás.* [85]
- (3) *Megvilágítás: oldalfény/ellenfény, esti felvétel.* [86]
- (4) *'Szubjektív nézőpont.'* [87]
- (5) *Képkompozíció: 'átlós szerkezet'.* [88]
- (6) *'Közvetett beállítás': 'kép a képben' vagy a 'tükörben'.* [89]
- (7) *Gépmozgás: hosszú 'kocsizás'.* [90]
- (8) *A felvevőgép 'helyzetváltozása'.* [90/a]
- (9) *'Éléletlenedés.'* [91]
- (10) *Inzert.* [91/a]

Az 'új auditív formajegyek'

- (1) *'Szubjektív hang': egyes szám első személy.* [92]
- (2) *'Objektív hang': egyes szám harmadik személy.* [93]
- (3) *'Beszédés zajok és zörejek.'* [94]
- (4) *'Beszédés csend': 'a hang nulladik foka'.* [95]
- (5) *Hangfoszlányok elhangzott párbeszédekből a 'visszaemlékezés'-ben.* [96]
- (6) *A hang és forrásának együttes 'jelenléte'.* [97]
- (7) *'Visszaemlékezés' zenével.* [98]

Az 'új audio-vizuális formajegyek' összegzésével tételesen is bizonyítható a 'filmforma' teljes megújulása, a különböző alkotásokban szemléletesen kifejeződő egyéni, illetve korstílus. [99]

'Lappangó formák'

A paradigma a filmhez hasonlatos. Valamennyi tagja a film egy-egy képének felel meg. A vetítés során a paradigmák tagjai 'megelevenednek' a vásznon. A megjelenő kép a paradigma filmben elfoglalt helyét is tükrözi.

Louis Hjelmslev: *Bevezetés a nyelv elméletébe.*
[103]

A 'lappangó (jelképes filmi) formák' – a metafora, a metonímia és a szinekdoché – vizsgálatát nem gyakoriságuk indokolja. Sőt, a korszak magyar filmjeiben viszonylag ritkán fordulnak elő, de megjelenésük komoly változást sejtet – s ez indokolja vizsgálatukat – az előző időszak filmjeihez képest, amelyekből e *retorikai alakzatok* [104] filmi „változatai” szembetűnően hiányoznak. Így a (jelképes) filmi kifejezés e sajátos – 'lappangásuk'-ból előcsalt – megnyilvánulási 'formái' (jellegükből következően) minden, már ismert stílusjegynél meggyőzőbben tanúskodnak a magyar film ábrázolásában bekövetkezett változásról, a 'művészi forma' teljes megújulásáról. Nemcsak az *egyéni stílus* legsajátosabb jellemzőjévé váltak, de a legszemléletesebben jelezték is a „filmes gondolkozásmód”, a film sajátos kifejezési 'formái'-nak újjászületését. A „hajlam”, amely a jelképes kifejezésmódban megnyilvánult, nemcsak egyéni adottságot sejtetett, nemcsak a képzelőerő függvénye volt, de – nem kizárólag és nem feltétlenül politikai-ideológiai okokból – a *rejtett* vagy rejtteni óhajtott 'tartalmak' kifejezésének szándéka tükröződött benne. Kiváltképp figyelemre méltó – mert igen ritka – 'megnyilvánulási formá'-t is öltött, mint amilyen a *hangmetafora* volt. [105]

A filmi (filmbeli) metaforák és metonímiák megnevezésükben azonosak nyelvi „megfelelők”-kel (amelyek nem is annyira „megfelelők”), de kifejezési anyagukban és 'formáik'-ban eltérnek tőlük. A 'jelképes' filmi alakzatok nem kristályosodtak ki, mint nyelvi hasonmásaik, inkább csupán metaforizálási/metonimizálási kísérletek, inkább 'alakuló', mintsem 'kimunkált formák'.

A nyelvi és a filmi metafora, illetve metonímia analógiája csak korlátozott értelemben tekinthető 'megfelelés'-nek, mivel – a kifejezési anyagok különbözőségéből és a 'jelképes filmi alakzatok' saját-

ságos jellegéből és 'formái'-ból adódóan – ez utóbbiak alig hasonlíthatók nyelvi 'megfelelők'-hez. Bár megnevezésük és bizonyos 'elemek' (azok, amelyek függetleníthetők a kifejezés anyagától; azaz, amelyek ezekben az alakzatokban a *viszonyrendszerre*, a *megjelenített* és a meg nem jelenő viszonyára, összefüggésére utalnak) hasonlítanak, számos 'jegyük'-ben (így 'megjelenési formájuk'-ban is) különböznek egymástól. Ezért hát senki ne keresse a nyelv és/vagy az irodalom e hagyományos alakzatainak *pontos* filmbeli megfelelőjét ('leképezés'-ét), de keresheti azok *képi megfelelőjét* (megfelelését).

A metafora és a metonímia alakzataiban tehát az „kívánczik” ('kínálkozik') megjelenítésre (az fejeződik ki bennük), ami a fogalmi (az elvont) és az érzékletes között megnyilvánuló *eltérést* (a különbözőséget) igyekszik áthidalni, és az érzékletesben a fogalmi (a látszólag 'egyszerű'-ben a valójában 'bonyolult'-at) tükrözni. Ez a meghatározás egyben utal a retorika, illetve a szemiotika eltérő megközelítésmódjára, illetve meghatározó szempontjaira, a 'nyelvi függőség' feloldására, ami az alakzatképzésnek (az emberi gondolkodás és kifejezés sajátos megnyilvánulási 'formájá'-nak) szemléletes példájára igyekszik ráirányítani a figyelmet. Természetes – mondhatni magától értetődő – a két felfogásból adódó különbség, a 'retorikai jellemző átformálása szemiotikai jellemző jeggyé', és ezáltal (e célból) a szemiotika érvényességi körének kiterjesztése olyan kifejezésmódokra is, amelyeknek elemzésében azt mindeddig figyelmen kívül hagyták, vagy amelytől – a nyelv őreinek szigorától való félelemben – óvakodtak.

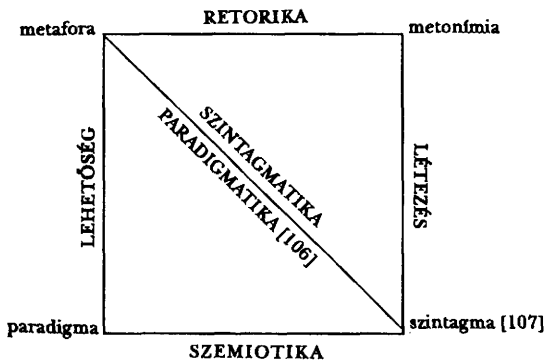
Nyilvánvaló, hogy a retorikai alakzatok nem ugyanabban a 'formá'-ban öltenek testet a filmben, mint a nyelvben. Ha ennek ellenkezőjét hinnők, úgy hasonló tévedésbe esnénk, mint azok a korai „elméletalkotók”, akik nagy buzgalommal munkálkodtak a film „nyelvtaná”-nak kidolgozásán, a szó, a mondat, a pont és a vessző „megfelelőjét”-t keresve és megtalálva a filmben. Az indukció e tekintetben is más következtetésre csábít, mint a dedukció, az érzékletes más összefüggést sugall, mint az elvont.

Az alakzatok léte és jelentősége tehát abból következik, hogy az elvont és az érzékletes között összefüggést teremtve, 'formák'-at alkotnak, amelyekből következtetni lehet az elbeszélés és az ábrázolás viszonyára; azaz arra, hogy miként, milyen 'formák'-ban fejeződik ki az egyik – az elvont, a 'tartalom szintjé'-nek – terminusrendszere a másikban (az érzékletesben), az ábrázolási szint terminusainak viszonyrendszerével *egyenértékű* – összetett (tudat) tartalmakat kife-

jezni képes – alakzataiban. A filmekben 'megjelenő' metafora, illetve metonímia bizonyítja – ha szükséges –, hogy az elbeszélés és az ábrázolás 'formái' a kifejezés anyagától függenek, mert az, ami közös bennük (a viszonyrendszer), már a 'megformálás' előtt jellemezte őket.

A metafora vagy a metonímia – bármilyen kifejezési anyagban 'nyilvánulnak meg' – mindig érzékelhetően „idegen test”-ként ékelődik az ábrázolás „szöveté”-be. Felismerése, értelmezése esetleges, egyedi még azokban az esetekben is, amikor az alkotó mindent megtesz, hogy a metaforát vagy metonímiát érzékeltesse, hangsúlyossá tegye. Az eredményből ítélve – mint azt a korszak magyar filmjeiben megjelenő metafora-, illetve metonímiajelenségek összefoglaló táblázata mutatja – többnyire sikerrel jár.

Mivel a metafora/metonímia-hordozó (a kép vagy a hang) csupán értelmezési lehetőséget kínál, ezért a metaforák és a metonímiák a filmben mindig virtuálisak, s csak megnevezésük révén 'jeleníthetők meg', válnak virtuálisból ténylegessé (létezővé). Ami a metaforaalkotó számára nyilvánvaló (a metaforikus ábrázolás), az az értelmező számára 'függően lévő lehetőség' csupán, ezért a két alakzatban a lét és a lehetőség ellentéte tárgyiasul és fejeződik ki, s nyilvánul meg szemléletesen a retorika és az ontológia egymást átfedő (különbözőségében is azonos) viszonyrendszerében.



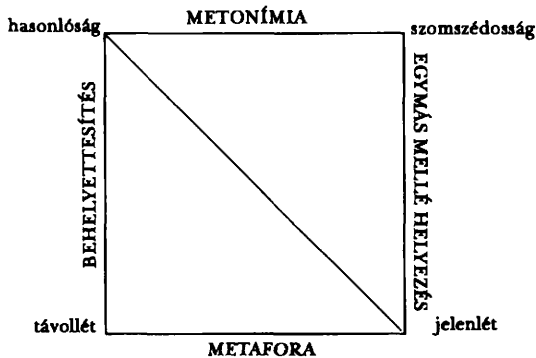
7. ábra

A 'metaforikus/metonimikus kép' első pillantásra semmiben sem különbözik (mibenlétét, ontológiai státusát illetően) a filmben látható többi képtől. Különbözősége 'szöveggörnyezeté'-ből kiemelve

(elkülönítve) válik nyilvánvalóvá. A metafora/metonímia „beágyazása” megszakítja ugyan az elbeszélés (és az ábrázolás) folyamatát, de gazdagítja, színesíti a ’formák’-at, bővíti a kifejezés lehetőségét, próbára teszi az anyag „ellenállás”-át.

A metafora/metonímiaalkotás (a metaforizálás és metonimizálás) nem az elbeszélést szolgálja, hanem a film poétikai funkciójának érvényesülését segíti elő, ezért olyan metanyelvi műveletnek minősíthető, aminek az a célja, hogy minden egyes alkalommal ráirányítsa a figyelmet a film(*művészet*) kifejezőképességének, az elvont (tudattartalmak) érzékletes ’formá’-ban történő megjelenítésének lehetőségére (jelentőségére). A metafora és a metonímia – viszonylagos ritkasága ellenére – azért érdemel megkülönböztetett figyelmet egy korszak stílári sajátosságainak vizsgálata során, mert a metaforák, illetve metonímiák ’elvont formájá’-ban érzékletesen („képszerűség”-ben) „összegződik” a valóság sajátos, a „hétköznapi”-tól különböző megjelenítésmódja: az, amit „az ember” a *művészettől* vár (amit művészetnek tekint).

A metaforizálás és metonimizálás (eljárása), a metafora és a metonímia (ennek az eljárásnak az eredménye) a *behelyettesítés* vagy a *felcserélés* [108] (a ’hasonló’ helyettesítése ’hasonló’-val vagy felcserélése mással, a tőle különbözővel), vagy az egymás mellé helyezés mint műveletek révén történik, illetve születik.



8. ábra

A film cselekménye, illetve elbeszélése olyan keretet teremt, amelyben szereplők és tárgyak (illetve tárgyak és tárgyak) egyenértékűvé, tehát felcserélhetővé vagy behelyettesíthetővé válnak anél-

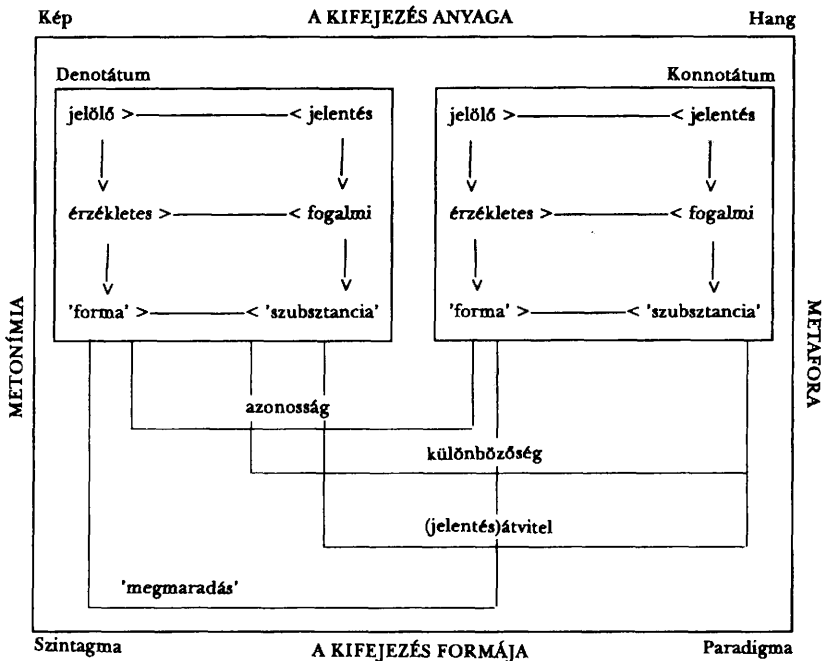
kül, hogy ezzel elveszítenék (ön)azonosságukat, a metaforában tudatosítva azonosságukat, egyszersmind különbözőségüket. Az (aki vagy ami) a metaforában vagy metonímiában látható/hallható, világosan, félreérthetetlenül utal arra (valakire vagy valamire), aki vagy ami a megjelenítésből hiányzik. A hasonlóság azonban nem *feltétele* a filmen a metaforaképzésnek. A „hasonlót hasonlóval” csak a metafora egyik – igaz, „klasszikus” – megnyilvánulási 'formája' [109]. A filmi metaforák döntő többségében az a meghatározó/metaforate-remtő elv, hogy az, ami látszik, és az, ami *helyett* látszik (amivel felcserélték), *valamiféle* viszonyban legyen egymással, azaz *egyazon paradigma* egymással felcserélhető elemeiként tudatosítsa ezt a viszonyt a film. [110]

Ha a behelyettesítés folyamán azt a jellemző jegyet, amelynek felcserélése révén a metafora kialakulhatott, mással váltják fel (ami *ugyanannak a 'tárgy'-nak másik jellemzője*), a művelet eredményeképpen *metonímia* vagy *szinekdoché* alakul ki. [111]

A metonímia – a „klasszikus” meghatározás szerint – olyan eljárás (eredménye), amellyel „egy dolgot a másikkal nevével neveznek meg; a dolog nevét a másikéval váltják fel név- vagy fogalomcsereként, valamely szónak átviitt jelentésű használatként, egy másik fogalommal való *érintkezése* alapján”, vagy a *szinekdoché*ban „a részt az egészszel vagy az egészt a résszel cserélik fel”. A filmi metonímia esetében azonban nem „név- vagy fogalomcseré”-ről van szó, hisz a név is, a fogalom is (*azonos*) marad. Még csak nem is jelentésátvitelről van szó, mert *ugyanaz a jelölés két különböző jelentésre utal*, s attól függően, hogy melyikre, eredményez(het) *metonímiát* vagy *metaforát*.

A 'lappangó', *jelképes filmi formák* (a metafora, a metonímia, a *szinekdoché*) tehát a mozgófénykép kifejezési anyagában más alak(zat)ban (másképp/más kép) nyilvánulnak meg, mint a nyelvben. A 'formá'-t meghatározó viszonyrendszer 'megjelenítése' (lásd a fenti ábrát) azt hivatott érzékeltetni, hogy a 'lappangó' vagy jelképes filmi formák *ábrázolásmódja* nem más, mint egy(ugyan)azon jelölőnek – az elbeszélésből következően – különböző 'tartalmat' tulajdonítani, s ezt egyfelől *érezkeltetni*, másfelől *érezkeltetni* az ábrázolásban. A 'film metafora', illetve 'metonímia' tehát nem a képek *immanens* tulajdonsága (szubsztanciája), nem is a film kifejezési anyagából következő, sajátos 'forma' hanem a *képek sajátos értelmezésének 'formája'*.

Az elmondottakból következik, hogy a 'jelképes formák' nem egy



9. ábra

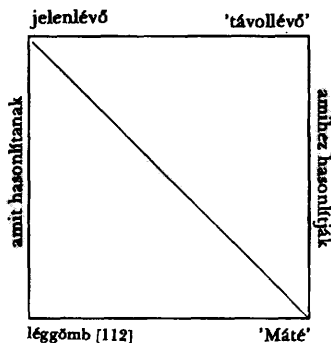
- amelyben >—< a 'lét'-et meghatározó kölcsönös függőség, az egy/mást feltételező viszony jele.

adott kifejezési anyaghoz (az írott vagy beszélt nyelvhez) kötődnek, hanem 'elvonott formák' (logikai viszonyrendszerek), amelyek bármely kifejezési anyagban – igaz, annak sajátosságait figyelembe véve – 'megjeleníthetők' és értelmezhetők. A film 'alakzattana' – a jelképes és a szintagmatikai 'formák' elmélete – csak a (nyelvi) kifejezés anyagától függetlenül (attól függetlenül), 'retorika'-ként (rosszabb esetben az elvonott érzéletes 'formá'-ban történő 'megjelenítés'-nek *technikájaként*, jobb esetben *művészeteként*), s nem 'nyelvtana'-ként határozható meg és írható le.

A 'filmi metaforá'-ban *csak az jelenik meg a képen, amit hasonlítanak,*

míg az, amihez hasonlítják, hiányzik. 'Filmi metafora' csak akkor keletkezik, ha a jelölés (a denotáció) *egyszerre kétféle jelentésre* utal. (L. az előző oldalon található ábrát.) A 'jelképes forma' csak akkor hatásos – 'tűnik jelképes formá'-nak –, ha a denotátumban „felsejlik” a konnotátum; ha a 'valóságos' jelentés 'mögött' kirajzolódik film-beli, *átvitt* értelme.

Ez a lehetséges, értelmezésbeli különbség abból adódik, hogy a nyelv esetében – ami a film értelmezésének is modelljéül szolgál – az értelmezés három lehetséges típusa ismeretes: (1) az, amikor csak a 'valóságos' jelentést, (2) az, amikor a már „elfogadott” (kodifikált) konnotációt érzékeljük és értelmezzük; (mint az ismert jelképek esetében, amelyeknek elfogadtatásában nemcsak a többé-kevésbé érzékelt *motiváció* ('megalapozottság') játszik szerepet, hanem inkább a kulturális hagyomány normatív, parancsoló ereje diktál, ami az értelmezés módját „kötelező” érvénnyel meghatározza); végezetül az, (3) amikor a nyelvi/gondolati kifejezésekké jegecesedett *szó-, mondat-* vagy *gondolatalakzatok* filmbeli ('jelképes') megfelelőit „azonosítani” tudjuk (mint az alábbi ábra szemlélteti).



10. ábra

Amikor az, *amit hasonlítanak*, és az, *amihez hasonlítják*, egyaránt látható – két *különböző képen* –, akkor már nem metaforáról, hanem 'filmi/film-beli hasonlat'-ról beszélünk. [113]

Amilyen nehéz a hasonlóságot felfedezni (mert virtuális, nincs 'megjelenítve'; mert 'értelmezése' általában önkényes, és csak néha motivált), oly könnyű a *szomszédosság* tényét megállapítani (mert a 'szöveg'-ben, film-ben adva van) két kép vagy képsor között. Az összefüggés a film két 'eleme' között érzékletes, és nem elvonatkoztatáson alapul, mint az összehasonlítás. [114]

Metaforák és metonímiák az új magyar filmben

| | FILMBELI JELENTÉS | JELÖLÉS | 'VALÓSÁGOS' JELENTÉS |
|----------------------|---------------------------|---|---------------------------------|
| KONNOTÁCIÓ | 'születő gyerek' | Baba, amit a tárnában rekedt bányász farag [115] | játékszer |
| | 'az idő múlása' | Három pakli pipadohány | „füstönivaló” |
| | 'játékosság' | Papírrrepülő | játékszer |
| | 'küzdelem az életért' | Dámajáték | játékszer |
| | 'nyugtalanság' | Simon erdész, illetve felesége „sétáló” lábai [116] | testrész |
| | 'születő gyerek' | Ember kenyérbéלבól | élelem |
| | 'virrasztás' | Simon és felesége árnyéka a függönyön | 'jel' |
| | 'meggyilkolt emberek' | Levetett cipők [117] | lábbeli |
| | 'Juli' | Napszemüveg [118] | használati tárgy |
| | 'csengetés' | Villogó lámpa [119] | 'jel' |
| | 'új élet' | Szülő nő | gyerek |
| | 'vajúdas' | Hullámozó, viharos tenger | tenger, vihar |
| | 'szabadság' | Katicabogár [120] | rovar |
| | 'szerelem' | Mézeskalács szfv | ennivaló |
| | 'Máté' | Léggömb | játékszer |
| 'tovatúnó boldogság' | Elszálló léggömb | elvesztés | |
| 'elválasztás' | Leszakított léggömb | megfosztás | |
| 'kockázatvállalás' | Torony gyufaszáלבól [121] | játék | |
| 'hatalom' | Hat fekete autó | jármű | |
| 'vezető' | Hat fekete ruhás férfi | ember | |
| | METAFORA | KÉP | METONÍMIA/ SZINEKDOCHÉ [122] |
| | METAFORA | HANG | METONÍMIA/ SZINEKDOCHÉ |
| DENOTÁCIÓ | 'veszély elhárítása' | Szivattyú zaja [115] | szivattyú |
| | 'megmenekülés reménye' | Fűrógép zaja | fűrógép |
| | 'feszültség' | Lehulló vízcseppek zaja [119] | csöpögő vízcsap |
| | 'elmúlás' | Lepergő borsószemek zaja | főzés |
| | 'halál' | Sistergő gáz | nyitott gázcsap |
| | 'összetűzés' | Dobpergés | zene |
| | 'kihívás' | Lábdobogás [120] | tánc |
| | 'Máté' | Körhintamotívum | dallam |
| | FILMBELI JELENTÉS | JELÖLÉS | VALÓSÁGOS JELENTÉS |

A 'filmi metafora- és metonímiaalkotás' szándéka és eredménye a megújult magyar film egyik fontos, korszakos stílárís jellemzője. A megváltozott társadalmi körülmények között, a viszonylagos (alkotó)szabadság „mámorától megittasulva”, a rendezők végre a film ábrázolásmódjának sajátos, alkatuknak megfelelő 'formái'-ban fejezhették ki magukat. Jóllehet a *megfilmesítés módját* nem korlátozták írott vagy hallgatólagosan elfogadott szabályok („szabványok”), a „filmszerűség” negatív minősítése, ideológiává „fejlesztett”, minden művészi kísérletezést elítélő, azt „formalistá”-nak bélyegző szemléletet – ami a kultúrpolitika „berkeiben” és a „szakmán belül” egyaránt meghonosodott – lehetetlenné tette az alkotást (az invenciót) és az újítást (az innovációt), vagy a film korábban kimunkált 'megjelenítésmódjái'-nak és 'formái'-nak felhasználását ('új formák' teremtését). A *Simon Menyhért születése*, majd a *Gázolás* és a *Körhinta* sikere elsősorban nem tartalmuknak, hanem *ábrázolásmódjuknak* volt köszönhető. Ezek a filmek rádöbentették a nézőket arra – korabeli kifejezéssel élve –, hogy „hát így is lehet?”. A film „rátalálása” hajdani, már elfeledettnek hitt ábrázolásmódjára, és a tehetséges rendezők képzelőereje újabb, 'jelképes formák'-kal és eljárásokkal – metaforizálással és metonimizálással – gazdagította a 'megjelenés', a képi kifejezés lehetőségeinek tárházát.

A filmekben megjelenő/megjelenített metaforák és metonímiák nemcsak korszakos, de egyéni stílárís jellemző jegyek is, a metaforizálási, illetőleg a metonimizálási *hajlam alkati sajátosság*nak tekinthető.

A metafora-, illetve metonímiaképzés, a 'jelképes filmi formák' ambivalenciája [122], a 'forma(ki)alakítás' különleges módozata (*eljárása*) szemléletesen nyilvánul meg az *Egy pikoló világos 'napszemüveg'* alakzatában. (1) A tárgy(kép) megjelenik: Marci Julinak adja a napszemüveget („átruházza”, s ettől a pillanattól kezdve az a lány tartozéka lesz; a 'napszemüveg' ettől kezdve *képessé válik* arra, hogy 'Juli'-t jel[kép]jezze). (2) Juli felteszi (birtokba veszi, magá[é]nak tartja, fel/elismervén, hogy az 'hozzá tartozik', és ettől kezdve – a filmben és a néző tudatában – azonosul vele). (3) Juli leteszi a szemüveget az asztalra ('*elkülönti*' magától). (4) A szemüveg az asztalon hever, „gazdátlanul”: Juli elment táncolni. (5) Marci kézbe (birtokba) veszi, kinyitja, összecsupja, forgatja (vívódik, megtartsa-e [Julit] vagy ne [szakítson vele]). Döntött: szakít vele: 'eltaszítja' [a napszemüveget] a lányt).

A 'filmi színekdochéképzés' érzékletes példája figyelhető meg a *Simon*

Menyhért születése című filmben. Simon erdész és felesége a szülés előtti „utolsó pillanatok”-at éli (át). Várják az orvost, a bábát (de legfőképpen a gyereket). Izgatottan járnak fel és alá a házban, a téli éjszaka csendjében. Ebbe a 'szövegkörnyezetbe ékelődik' a szinekdoché. (1) Először Simon félközelijét látni, majd a gép „elindul”, lefelé mozog, (2) lábát mutatja (azonosítás, a *személyazonosság* jel[kép]zése). (3) Majd a felesége félközelijét (azonosítás), azután a lábait látni (jelentés]átvitel), amelyek ellentétes irányba indulnak (ellentétes irányú gépmozgással jelezve azt). A film – ezzel a 'jelképes' eljárással – képes arra, hogy kifejezze az alakzat (a szinekdoché) *filmbeli jelentését* (a 'nyugtalanság', a 'feszültség' érzetét).

A metafora-, illetve metonímiaértelmezés ambivalenciája tükröződik az 'árnyék' alakzatban (*Simon Menyhért születése*), amelyben az erdészházat látjuk az éjszaka sötétjében. Csak az ablakai „világítanak”, és az ablakot takaró, áttetsző függönyön kirajzolódik az erdész és felesége sziluettje, amint nyugtalanul róják a métereket, fel-alá járkálva a szobában. Metafora? Ha akarom, igen, mert az alakzatban domináló viszonynak a hasonlóságot ítélem (az alany és árnyéka között). Metonímia? Ha úgy tetszik, igen, ekkor viszont az alakzatteremtő domináns viszony (*szubsztanciálisan*) más (az egyik szubsztancia felcserélése és jelölése a másik szubsztanciával). Az elsőbbség kérdését az határozza meg, hogy a kép 'szövegkörnyezeté'-ből adódóan, melyik 'jelképes formá'-t érzékeljük jellemző(bb)nek, s melyiket kevésbé jellemzőnek. Minden 'jelképes ábrázolási forma mögött' mindig felfedezhető a filmben az alakzatalakotó szándéka, amellyel utal az értelmezésmódra. Valamennyi alakzat ugyanis megfontolás eredménye, amely „teret nyer” a tudatban (és a tudatalattiban), míg végül egyik a másik fölébe kerekedik. A jel(kép)zés folyamatot indít el, miután vizuális vagy auditív motívumot keresett és talált, amelyet – utalás 'formájá'-ban – viszonyba hoz(hat) egy (a filmben már látott vagy hallott) másikkal.

A filmi metafora/metonímia különleges 'formájá'-t – amit a némafilmtől örökölt, amikor a hang kifejezésének nem volt más, érzékel(tet)hető módja – *képezi* az az alakzat, amelyben a film *egyik kifejezési anyaga* (a kép) a *másikat* (a hangot) metaforizálja/metonimizálja; amelyben az egyik a másikat helyettesíti; amelyben például a *csengetés hangját* – *A 9-es kórterem* című filmben – a villogó lámpa *képe* idézi fel (jel[képe]zi). A *sistergő gáz hangja* – *A 9-es kórterem* című filmben – felidézi a gázcsap (gondolat)képét. A körhinta *zenei motí-*

vuma felidézi Máté képét. A lepergő borsószemek zaja (A 9-es kórterem) az 'időmúlás' képzetét (de az 'elmúlásé'-t is) is kifejezi.

'Megnyilvánult formák'

Az emberi cselekvés – a cselekedetek egymásból következő vagy egymásnak ellentmondó sorozata – legjellemzőbb tulajdonsága, hogy a tér-idő meghatározott koordináta-rendszerében megy végbe. A cselekmény – az emberi cselekedetek sajátosan, az alkotóra jellemző módon *értelmezett* 'művészi formája' – több, egymással párhuzamosan kibontakozó, egymást keresztező és egymással ellentétes, vagy egymásnak ellentmondó *cselekményprogram* „szálai”-ból szövődik, alakul ki, a valóságoshoz *hasonló*, de önmagában (a tér-idő „kezelésében”) sajátos koordináta-rendszerben. A filmi ábrázolás „nehézsége” abból adódik, hogy ezeket az egyidejű/különböző idejű, egyik/másik helyszínen (térben) lejátszódó cselekedeteket (az ún. eseményeket) *egymást követően* kell tükröznie, és az 'egymásutániség'-ből adódó, kényszerű kötelmeknek alávetnie a 'valóságos' tér-idő egységét, illetőleg különbözőségét 'megjeleníteni' 'szándékozó ábrázolást; a „szabadság”-ot (az alkotást) a kötöttségek (a valós és a képzeletbeli, az ábrázolásban megjelenített tér-idő) kalodájában érzékeltetni (tudni). Azaz, amikor a cselekedetek (az események) a jelölésben (a megjelenítésben) *egymást követik*, az ábrázolásban érzékeltetni kell azok (esetleges) egyidejűségét (is).

A film tehát jellegükben egymáshoz hasonló (egyidejű), illetve egymástól eltérő (különböző idejű) eseményeket „kényszerít” egyetlen, az ábrázolásban *összefüggő* 'láncolat'-ba, érzékeltetni tudván azonban azok egyidejű vagy eltérő idejű (egymást követő) mivoltát.

Az egyidejűség, illetve az 'egymásutániség' jelölésére ('megjelenítés'-ére) számos kísérlet történt az évtizedek során. A filmi ábrázolásban kifejeződött, állandósult ábrázolási 'formák' közül több – így az *áttűnés*, az *elsötétülés*, a *montázs* különféle típusai –, azonos vagy megváltozott jelentéssel, a korszak magyar filmjeiben is jellemző 'formá'-ban felfedezhető. Ezeket – a tér-idő azonosságát, illetve eltérését, az egymás mellett, illetve egymástól független (tér-időben) 'létezés'-t – érzékeltetni hivatott 'formák'-at *szintagmatikai* (*szintaktikai*) *alakzatoknak* nevezzük. [123] Mivel az ún. filmi/filmbeli szintagmák (szintagmatikai alakzatok) a mozgófénykép 'kifejezési anyagá'-nak természetes (szubsztanciálisan sajátos) 'megjelenési for-

mái', sorba(n) (el)rendezett szintagmák nélkül nem létez(het)ne film. A szintagmatikai alakzat 'formálás' eredménye, stíláriis (az alkotóra és az alkotásra egyaránt jellemző) jegy. A szintagmatikai alakzatok éppúgy hozzájárulnak (hozzátartoznak) a film 'művészi formájá'-nak kialakulásához (kialakításához), mint a retorikai alakzatok (a metafora és a metonímia). Az ismét megjelenő vagy újonnan kialakuló, jellemző 'formajegyek' a szintagmatikai alakzatokban is megmutatkoznak, azokat új vagy önálló, sajátos 'formák'-ká alakítják (át). Mégis, ezek a szintagmatikai alakzatok másfajta 'formák', mint a retorikai alakzatok. Hogy miben/mennyiben, az az elmondandóból kiderül.

Szintagmának nevezzük mindazokat, a film kifejezési anyagában megjelenő ('megjelenített') *szemiotikai elemeket* [124], amelyek már tagolt, egymástól elhatárolt 'formák'; amelyek a tagolást végző (alkotó) tudatos tevékenysége révén alakulnak ki. A szintagma legfontosabb, *jellemmeghatározó* jegyei: (1) mérete ('kiterjedése'); (2) tagoltsága; (3) meghatározott helye; (4) felcserélhető mivolta; (5) érzékletes 'formája' (a paradigma 'elvont formájá'-val szemben). *Minden alakzat szintagma*. A szintagma 'létezik' (az alkotásban adott), a paradigma csupán lehetőség, ami (az elemzésben) 'megjelenítésre vár'.

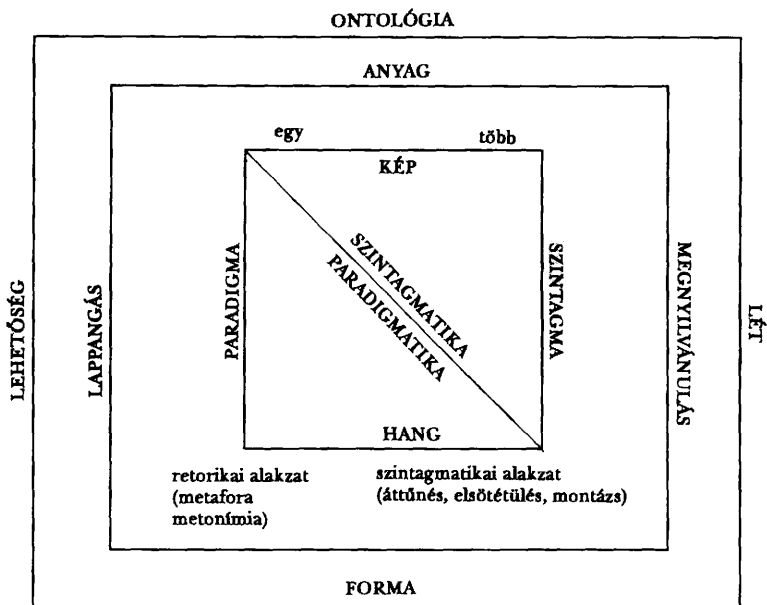
Mind ez ideig a tematika, a cselekmény, az elbeszélés, illetve az ábrázolás 'formajegyei'-nek, a 'tartalom' és a 'kifejezés síkjá'-nak, jellegükben különböző 'morfológiai elemei'-nek mibenlétét igyekezünk egyértelműen meghatározni. Paradigmákat alkottunk, és a paradigmákból összefüggő viszonyrendszert (paradigmatikát). A 'művészi forma' azonban – a társadalomban közlés és csere tárgyát képező 'jelképes formák'-hoz hasonlóan – nemcsak 'morfológiai elemek' tárháza. Ebben a 'formában jelen van', tárgyiasul az elemeket rendszerbe foglaló 'akarat', ami – a különböző 'nagyságrendű' és jellegű morfológiai elemeket (*a szintaxisban összefoglalt logikai-szintaktikai műveletsorral*) a tér-idő koordináta-rendszerében 'rendbe teszi' (sorrendbe állítja), a paradigmák virtuális elemeit aktuális (megjelenített) 'formák'-ba, *egyszerű vagy összetett szintagmatikai alakzatokba* rendezi. Filmi/filmbeli szintagmának tehát kizárólag az tekinthető, ami a közlések sorozatában (a *képsorban*) meghatározott 'ponton'/helyen megjelenik (megelevenedik a *vetítés* során), mozgófénykép 'formáját ölti'. [125]

A filmi/filmbeli szintagma tehát a vetített mozgófényképek sorozata, ami a film elemi szintaktikai/szintagmatikai egységeiből, a

mozgófényképből alakul ki a 'vízszintes' vagy *szintagmatikai tengely* [126] 'mentén'.

A szintagmák egymás közti viszonyát helyzetük és kapcsolatuk típusa (ami az *és ... és* viszonynak felel meg) határozza meg, míg a 'függőleges tengely mentén szintagma formájában megjelenő' paradigmák viszonyát a *vagy ... vagy* kapcsolattípus. [127]

A szintagmatikai viszonyból (az egymásmellettségéből) adódó *kép(zet)társítás* fontos szerepet játszik a film 'művészi formájá'-nak kialakításában, mint arra a filmi metaforák, illetve metonímiák példái is utalnak. A kép(zet)társításban a valóság és a mű viszonyrendszere (a denotátum és a konnotátum) egyaránt tükröződik. A kép(zet) – miközben valós megfelelőre utal – a mű viszonyrendszerét is kifejezi. A kép(zet) 'anyag' és 'létforma', amelyben a 'lappangó' megnyilvánulhat, 'formát ölthet', 'lehetőségből létezővé' válhat.



11. ábra

A kép(zet)társítás – mint ezt a metafora, illetve a metonímia bizonyítja – a dolgok közti 'szomszédosság'-ból érzékelhetők, a 'tárgyak', jelenségek hasonlóságából adódik. A hasonlóság, illetve a közvetlen közelség az alapja – Freud szerint is – a *jelentésátvitelnek* (mint arra több helyütt, az *Álomfejtés*, illetve a *Totem és tabu* című művében utalt). [128]

Nem meglepő tehát, hogy amikor az egyiket észleljük, a másik is azonmód „szembeszökik”, de legalábbis *eshetőséggé* válik. A metafora alapja sok esetben a metonímia; a metonímia tehát metaforát „szülhet”. Az a metafora viszont, amelyben a kép(zet)társítás a filmben egymás mellett álló elemekből adódik, nem metaforát, hanem szintagmát eredményez. Nem arra szolgál, hogy a valóságban vagy a műben meglévő tényleges kapcsolatot az elemek egymás mellé rendelésével megteremtse, hanem arra, hogy az egymásmellettséget *kiaknázza*, az érzékletes közelséget, a 'szomszédosság'-ot fogalmilag (másodlagos jelentés és kép(zet)társítás 'formájá'-ban) tükrözze.

Az azonosságot, a hasonlóságot, illetve a különbözőséget – amely a dolgok közti viszony osztályba sorolásának alapja – alapvetően meghatározza, hogy (1) az alakzat két vagy több képből áll; (2) hogy az egyikben (a szintagmában) minden elemet megjelenítenek, míg a másikban (a paradigmában) csak az egyik elem 'van jelen', a másikkra csak utalás történik; (3) hogy a retorikai alakzat esetében nem egyértelmű a viszony, amelynek alapján az alakzat típusa meghatározható (épp a viszony *megnevezése* teremti meg az alakzatot), míg a szintagmatikai alakzatok esetében a jelölés minden szempont-meghatározó viszony (tér/idő; valóság/elbeszélés; elbeszélés/ábrázolás) 'megjelenítésé'-re kiterjed.

A szintagmák képzésére irányuló 'akarat' a különböző típusú szintaktikai (szintagmatikai) alakzatok különböző típusaiban 'jelenik meg', és azok rendszerében összegződik. A szintagmatikai alakzatok ezért a tér-idő egymástól eltérő, tárgyiasult konstellációinak tekinthetők. Az ábrázolás a szintaktikai formák kialakításában a „közös tő”-ről (*junkció*) fakadó, de „ellenkező előjelű” műveleteket alkalmazza (érvényesíti), két vagy több képet (beállítást), illetve két képsort *társít össze* (*konjunkció*) vagy *választ szét* egymástól (*díszjunkció*), a *kép(zet)ek* azonossága, hasonlósága vagy különbözősége alapján.

A film – az ábrázolás szintjén – tehát olyan, egymástól érzékelhetően elkülönülő vagy egymással érzékelhetően kapcsolatban álló *szegmentumokból* [129] alakul ki, amelyek közül egyik időben követi

a másikat, egyik térben elkülönül a másiktól, illetve egyik is, másik is azonos térben, illetve időben 'bontakozik ki'. [130]

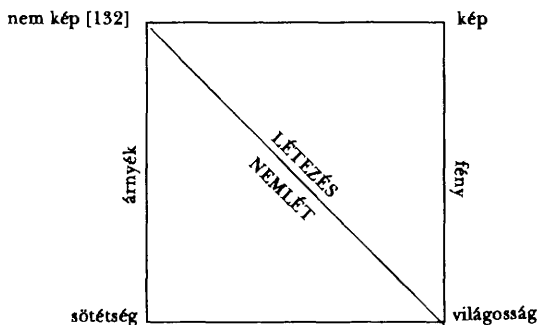
Áttűnés és/vagy elsötétülés

A korabeli magyar film a *tagolás* három – a néma-, majd a hangosfilmből már jól ismert – 'formájá'-t használta fel az ábrázolásban az elbeszélés egységének (de a filmbeli tér-idő különbözőségének) érzékeltetésére (is). A leggyakrabban alkalmazott 'kész forma' az ún. *éles vágás* volt, amellyel bármiféle *érzékeltető* (jelzett) átmenet nélkül egyik képről, illetve képsorról a másikra „váltott át” a film, két, egymást követő, azonos vagy különböző idejű cselekedetet (eseményt) elválasztva egymástól, ugyanakkor összekötve őket. Ezáltal a tényleges valóság egymással egyidejű eseményei a filmen egymást követő események 'formájá'-ban jelennek meg. Ezt a családka képzetet (látszatos), a megtévesztés szándékos vagy kényszerű 'formájá'-t igyekszik a film az *áttűnéssel*, illetve az *elsötétüléssel* ellensúlyozni, az egyidejűséget, illetve a különbözőidejűséget a 'valósághoz hűen' érzékeltetni.

Az *éles vágás* abban is különbözik a tagolás e két utóbbi 'formájá'-tól, hogy nincs 'önálló formája', azaz nem érzékeltető a jelölésben. 'Anyagtalan forma' ez, mégis meghatározott jelentésre (a változásra) utal, bármiféle optikai eljárás nélkül, amely ezt a változást a kifejezés anyagában is érzékeltetné. *Áttűnésnek*, illetve *elsötétülésnek* nevezik azt az optikai (filmtechnikai) eljárást – szemiotikai szempontból a jelölésnek azt a 'formájá'-t –, amikor két (egyet/mást ábrázoló) kép úgy (olyan 'jelölési formá'-ban) kerül viszonyba egymással, hogy az egyik (az első) *fokozatosan*, illetve *tökéletesen* – mint az *elsötétülésben* – elhalványul, „elenyészik”, a másik (a második) ezzel *arányosan*, *fokozatosan* kirajzolódik, megerősödik, mint az *áttűnésben*. [131]

A hasonlóság, illetve a különbözőség, egy/több esemény tér-és/vagy időbeli azonosságának (egyidejűség), illetve eltérésének (különbözőidejűség), az egyazon/különböző tér érzékeltetésére (jelölésére) a hangosfilmben is azokat az eljárásokat – szemiotikai szempontból *szintagmatikai alakzatokat* – használják, amelyeket még a kifejezési anyagokban „szegényebb”, a hangot nélkülözni kényszerülő némafilm alkotói alakítottak ki.

Az *áttűnés* és az *elsötétülés* 'elemi szintaktikai alakzatok' – szemben a 'montázs'-zal, amelyik 'összetett szintagmatikai alakzat' –, amelyek



12. ábra

két képet, vagy azt, 'ami a kép helyén áll' (a fekete 'folt'-ot) kapcsolnak össze, rendelnek egymás mellé, egymással 'szomszédság'-ba ('szintagmatikai viszony'-ba). A szomszédságból (az egymásmellettségből) alakul ki az az alakzatteremtő viszony, amely érzékletes 'formá'-ban képes kifejezni, 'megjeleníteni' az elvont fogalmak viszonyát.

A két alakzatot – az *áttűnést*, illetve az *elsötétülést* – az különbözteti meg egymástól, hogy milyen viszonyban van az alakzatban a két kép egymással. Az *áttűnésben* a hasonlóság fejeződik ki, a felcserélésben az ellentmondás viszonya 'nyilvánul meg', míg az *elsötétülésben* a szubsztanciájukban eltérő „képek” ellentétes viszonya teremti meg az alakzatot. Mindkettőben azonos, közös, alakzatteremtő viszony az elemek közti mellérendelésben kifejeződő kölcsönös függőség.

Másfelől, funkcióban is különböznek egymástól, attól függően, hogy mi a szerepük: az elbeszélés egységének megteremtése, avagy az elbeszélésben megjelenített események különbözőségének érzékeltetése. Az *áttűnésben* kifejeződő *összekapcsolás* szándéka az *elsötétülésben* kifejeződő *elválasztás* szándékával párosul, és alkot nyomatékos ellentétpárt.

Áttűnés és elsötétülés az új magyar filmben

Ami eltűnik

ÁTTŰNÉS

Ami megjelenik

EGY KÉP(P)

MÁS KÉP(P)

| | | |
|--|---|-------------------------------------|
| (1) A tárnában rekedt bányászok dámajátéka | ~ | Eldöntött bábuk, kézfej a táblán |
| (2) Óralap ('pontos idő') [133] | ~ | Óralap ('előrehaladt idő') [134] |
| (3) Levonuló fakitermelők | ~ | A házba belépő fakitermelők |
| (4) Simonné az ágyon fekszik | ~ | A bába Hármaskúton vesztegel |
| (5) Az erdészházból távozó „ifjúmunkás” [135] | ~ | Rönkvontatás |
| (6) Vívóterem | ~ | Bál |
| (7) Bál | ~ | Napsugár eszpresszó |
| (8) Napsugár eszpresszó | ~ | „Erdei kuckó” |
| (9) „Erdei kuckó” | ~ | Koncert a Zeneakadémián |
| (10) A Zeneakadémia folyosója | ~ | Utca |
| (11) Zenthe-lakás | ~ | Csanádi-lakás |
| (12) Csanádi-lakás | ~ | Csanádi-lakás |
| (13) Csanádi-lakás | ~ | Pálházi szobája |
| (14) Csanádi irodája | ~ | Sportegyesület klubja |
| (15) Sportegyesület klubja | ~ | Operett-színház |
| (16) Operett-színház | ~ | Napsugár eszpresszó |
| (17) Napsugár eszpresszó | ~ | Zálogház |
| (18) Utca | ~ | {Bendics-lakás} |
| (19) {Bendics-lakás [136]} | ~ | {Utca} |
| (20) Taxi | ~ | Kórház |
| (21) Pálházi arca | ~ | Bíróság |
| (22) Legény arca [137] | ~ | Ügyész |
| (23) Tóth éjszaka a folyosón | ~ | Tóth éjszaka az udvaron |
| (24) A beteglátogató a portás- fülkében beszélget [138] | ~ | A beteglátogató a folyosón lépked |
| (25) Szondi utca | ~ | Szondi utcai ház |
| (26) Marci és Juli az Élmunkás hídon | ~ | A Római-parton |
| (27) Római-part | ~ | Ócsi leleselkedő arca |
| (28) Marci az udvaron [139] | ~ | Marci borotválkozik a fürdőszobában |
| (29) Petróleumlámpa éjjel | ~ | Petróleumlámpa hajnalban |
| (30) Máté és Marci a szekéren | ~ | Pataki a bizottság előtt |
| (31) Máté és Marci összekulcsolt keze [140] | ~ | Pataki fűrész |

Kép

Kép

EGY KÉP(P)

| | | |
|---------------------------------------|---|--------------------------------|
| (1) Tanácskozás a miniszternél [133] | ● | Repülőgép a levegőben |
| (2) Simonék házában [135] | ● | Hóesés |
| (3) Napsugár eszpresszó [137] | ● | Tanácskozás a bíróságon |
| (4) Tanácskozás a bíróságon | ● | Utca |
| (5) Utca | ● | Karácsony Zenthééknél |
| (6) Pálházi irodája | ● | Csanádi irodája |
| (7) Judit-Bea | ● | 'Bíróság' (tábla) |
| (8) Tóth a portásfülkében [138] | ● | Tóth a személyzetis irodájában |
| (9) Tóth a kórteremben | ● | Tóth a kapu előtt |
| (10) Máté eltávozik Patakiéktól [140] | ● | Máté a szekéren |
| (11) Vadludak a levegőben | ● | Lakodalmi kocsisor |
| (12) A léggömb felszáll az égbe | ● | A hold fénye a tó vizén |

MÁS KÉP(P)

Kép

Nem kép

Kép

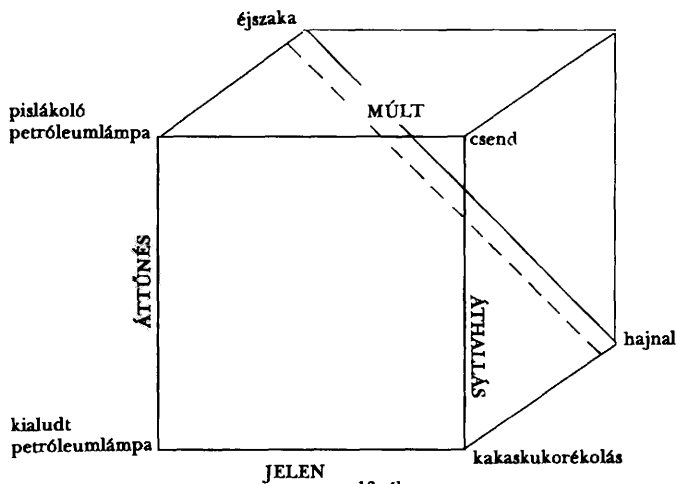
Az *áttűnés* – a látottak alapján – a korabeli magyar filmekben különböző logikai műveletek (*azonosítás, megkülönböztetés, következtetés*), és e műveletek eredményeképpen kialakuló viszony 'megjelenítésé'-re képes, szintaktikai/szintagmatikai 'formá'-ban. Kifejezi (1) az *azonosság*ot (egy/ugyanazon valaki vagy valami); (2) a különbözőséget (egy/más valaki vagy valami); (3) az egymásra *következtést* (egyik után / a másik valaki vagy valami). Továbbá: (1) a tér-idő *azonosságát* (egy/ugyanazon idő; egy/ugyanazon tér); a tér-idő *különbözőségét* (egy/más idő; egy/más tér). Végezetül az arányosítást/arányokat (rész/ egész; egész/rész), az arányok felcserélésével, ami a *szinekdoché* kialakulásához vezet.

Az *áttűnés* nem csupán képekben kifejeződő alakzat, de más kifejezési (hang)anyagban is „formá”-t ölthet. Hajdan, amikor kialakították és a némafilmben elfogadott, gyakran használt jelölési 'formá'-vá vált, a film *csupán egy homogén kifejezési anyaggal* rendelkezett. Ez volt a *mozgófénykép*. A hangosfilm nem csupán átvette ezt az alakzatot (is) – mint az *elsötétülést* –, de új kifejezési anyaggal gazdagította, megteremtve az *auditív szintagmatikai alakzatokat*, amelyek a vizuális alakzatok „kísérőjelensége”-ként tudatosultak, holott ezek önmagukban is önálló jelentéshordozó formák (auditív alakzatok). Az *áttűnés*nek megfelelő *hangalakzatban* ('szintagmatikai formá'-ban) a beszéd/zene/zaj, zörejek *átúsztatása* ugyanazt az összekötő funkciót tölti be, mint a vizuális 'formá'-ban. Két „idősík”, két, egymástól eltérő „helyszín” (tér) között teremt kapcsolatot, s éppoly pontosan utal a *megszólaló vagy hallható motívum* (meg nem szólaló vagy hallga-

tó) megfelelőjére, mint az elenyésző kép a megjelenőre. A *Körhintá*-ban az ábrázoló Marit a jelen zajából a múlt békességébe a körhintadallam „viszi vissza”: a zaj fokozatosan *elcsendesedik*, a dallam fokozatosan felerősödik. Az *elsötétülés*nek megfelelő hangalakzatban a zaj, zörej/beszéd/zene fokozatosan elhalkul, és felváltja őket a *csend*.

A különböző kifejezési anyagokból 'formált' alakzatok jelentése is – nemcsak jelölése – bonyolultabb, gazdagabb, mint az egyetlen (képi) kifejezési anyagból 'formált' megfelelője. A *jelentés(átvitel)* – amely a kétféle jelölési formában ötvöződve az értelmezés alapjául szolgál – ritkán jelenik meg olyan szemléletes egyszerűséggel, mint a *Körhinta* „az idő múlását” érzékeltető alakzatában.

Pataki ráhajol a füzetre, arcát tenyerébe „temeti”. A petróleumlámpa fénye a papírlapra vetül. Csend van. A lámpa fényereje gyengül, a hajnal fénye alig érzékelhetően, fokozatosan erősödik. Ezzel *egyidejűleg* hallani a kakas folyamatos kukorékolását.



13. ábra

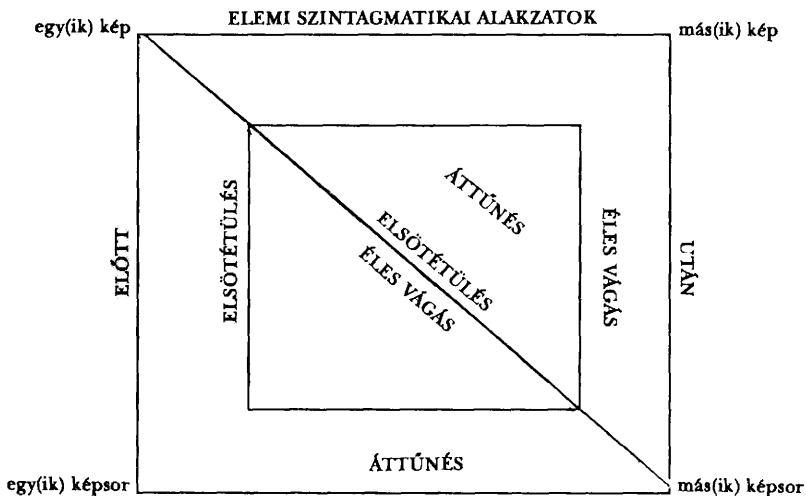
Az *elsötétülés* – a példákából kitetszik – többnyire az *áttűnés* 'alternatív formája', amelyik ugyanazon viszonyok jelölésére alkalmas, mint az *áttűnés*. A korabeli magyar film – az esetek ezt példázzák – az *áttűnést*, illetve az *elsötétülést* alternatívaként használja (hasznosítja). Az *áttűnés*ben azonban érzékletesebb az összekapcsolás, az *elsöté-*

tülésben pedig az elválasztás. Az *áttűnés* folyamatot jelez, az *elsötétülés* egy folyamatot lezár (és egy másikat elindít). Végezetül: az *áttűnés*-ben, illetve az *elsötétülés*ben tükröződik a képen látható jelenség jellegbeli, illetve hangulati azonossága vagy különbözősége (személy/tárgy; vidámság/szomorúság).

Végző következtetés gyanánt levonható, hogy a korabeli magyar filmben nincs lényeges – a funkcióból adódó – különbség a jelölésben az *áttűnés*, illetve az *elsötétülés* között. Mindkét alakzat kapcsolatteremtésre, illetve szétválasztásra egyaránt szolgált. E szintagmatikai alakzatok megjelenésének gyakorisága, felhasználása egyéni (összességében korszakos) jellemző stílárius jegy. Az 'átvett', illetve az 'alakított formák' aránya egy-egy filmben, illetve a rendező életművében a 'hagyomány' átörökítésére, illetve az 'újítási készség'-re utal.

Montázs

Az 'elemi szintaktikai alakzatok', az *áttűnés* és az *elsötétülés* sajátos szerepe (összekötő, illetve elválasztó funkciója) az 'összetett szintagmatikai alakzatok' vagy *montázsok* kialakításában mutatkozik meg. Noha a montázs sajátossága, hogy az 'elemek' (képek, illetve képsorok) közötti szintaktikai kapcsolatot, a tagolást azzal az *eljárással* teremti meg, amit a filmszakirodalomban *éles vágás*nak neveznek, az *éles vágás* többnyire kép és kép különbözőségét hivatott jelezni. A montázs *par excellence* 'formája' – amelyben az egy képsorba, illetve különböző képsorokba tartozó képeket kötik össze, illetve választják el egymástól – inkább a némafilmre volt jellemző, s kisebb mértékben a hangosfilm korai korszakára. Az, hogy a montázs az „összegző” szintagmatikai alakzatok legismertebb típusává vált, jelentős mértékben a benne felhasznált *áttűnés*nek, illetve *elsötétülés*nek köszönhető. Tény, hogy a korszak magyar filmjeiben az átkötés, illetve a szétválasztás mindhárom 'formájá'-t (jelölési módját) egyaránt alkalmazták, bármiféle kötöttség (normatív szabályozórendszer) nélkül. A montázsok kialakulásában tehát mindhárom eljárás egyaránt fontos szerepet játszik.



14. ábra

A montázs szintagmatikai alakzata – az *áttünéssel* és az *elsötétítéssel* ellentétben, amelyek ún. *képpárok*at kötnek össze – mindig 'képsor formájában' jelenik meg, de rendhagyó esetben – mint azt a korabeli filmek közül a *Gázolás* példázza – 'filmformá'-t is ölthet. Ilyen esetben az egész film sajátos (*egyedi*) 'montázsformá'-nak tekinthető. [141]

A montázs alakzatában nyilvánul meg legszemléletesebben a filmalkotás 'morfológiájá'-nak és 'szintaxisá'-nak (a szintagmáknak és a paradigmáknak, illetve az őket elrendező, rendszerbe foglaló műveleteknek) szerves kapcsolata, és e kapcsolatnak köszönhetően alakul ki a film jelölés, illetve jelentésrendszerének (a 'formák'-nak és a 'tartalmak'-nak) összefüggését meghatározó sajátos filmi kódok rendszere. (Lásd a 376. oldalon lévő ábrát.)

A montázs alapja a szétválasztott, illetve összekapcsolt elemek hasonlóságra, azonosságra, illetve különbözőségekre utaló ellentétes, egymással kölcsönös feltételezettségben lévő viszonya, illetve az e viszonyt kifejező, a képeken, képsorokban 'megnyilvánuló' ellentétpárok. Azaz, a montázs kialakításában a *szétválasztás*, illetve az *össze-*



kapcsolás mint szintaktikai művelet, *egyaránt* fontos szerepet játszik. Ami szétválasztásként kezdődik, az mindig összekapcsolással ér véget, és viszont. Ez a (kölcsonös felté- telezettségi) viszony a film létezésének alapfeltétele.

Egy-egy film hajdan – az 1945–1956 közötti (film)történeti kor- szakban – kb. 500–600 beállításból állt. Ezeknek a filmeknek az összeállításához 1000–1500 'vágás'-ra (szétválasztásra és összeillesz- tésre) volt szükség ahhoz, hogy a 'végső forma' megszülessen. „Azt szokták mondani, hogy egy filmet háromszor rendeznek. Egyszer a forgatókönyvírásnál, egyszer a műteremben és harmadszor a vágó- szobában.” [142]

A montázs *műveletsora* teremti meg az ábrázolásban (a kifejezés 'szintjén' és anyagaival) az elbeszélés tér-idő egységét, illetve különí- ti el benne a tér-idő különböző szegmenseit, az azonosakat vagy hasonlókat összekapcsolva, a különbözőket elválasztva egymástól. „A vágó a beállítások idő- és helybeli csoportosításával determinálja a képek belső kapcsolatát [...], dramaturgiai szempontok szerint [...] keveri [...], felcseréli [őket].” [143] Vágás után (idegen kifejezéssel, az eredetileg francia *montage* szó „germanizálása” révén, ún. *montí- rozással*) válik a kifejezés 'formátlan' (amorf) anyagából a 'lappangó tartalom' megnyilvánult kifejezési 'formává'. Ha tehát a montázst olyan műveletsornak tekintjük, (1) amelyben két, jellegében eltérő művelet összekapcsolódik és a kölcsonös feltételezettség viszonyá- ban áll; (2) amelyben a szétválasztás műveletét tehát mindig az összekapcsolás művelete követi; (3) amelyben ez a műveletsor vala- miféle cél elérésére irányul, akkor ez a cél nem másutt, mint a 'valóság szerkezetének átformálásá'-ban, és – ezzel párhuzamosan – a film 'szövegszerkezeté'-nek megteremtésében keresendő és lelhető fel. A 'valós tér-idő viszonyok' kényszerű kötöttségéből a montázs segítségével igyekszik szabadulni az alkotó. A valóság ábrázolása a valóság értelmezése, de az értelmezés csak a 'valóságos' kötöttségek feloldása révén lehetséges. Erre kínál lehetőséget ('szintagmatikai formák'-at) a montázs.

Az új magyar film montázsformái

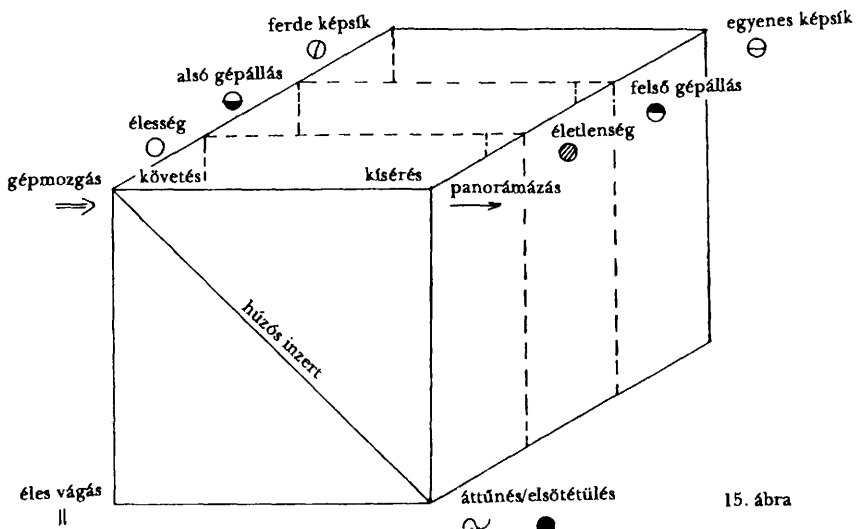
| Konnotált jelentés | Jelölés | Eseti stiláris jegyek |
|-----------------------------------|---|---|
| 'összefogás: megmozdul az ország' | Kincsebánya telefonközpontja ~ [144] a bányából érkező szerelvény platójáról leugrálnak a bányászok ~ telefonkezelő ~ másik telefonkezelő ~ harmadik telefonkezelő hátulról - hang: 'Halló, Komló!' - ~ induló munkagépek, felberregő motor zaja, berendezés beemelése daruval ~ csőrők, munkások ~ telefonközpont ~ negyedik telefonkezelő // [145] kapcsolótábla: egy kéz dugót helyez be a kapcsolótáblába ~ emberekkel megrakott tehervonat indul, búcsúzkodás ~ telefonközpont [146] → [147] ~ telefonkezelő ~ másik telefonkezelő - hang: 'Kérem beszélni!' - ~ telefonkezelő ~ telefon ~ telefonközpont ~ kürtőt fújó katona - hang: kúrtszó - ~ felsorakozó katonák, elszáguldó motorkerékpár ~ elhajtó dzsip // lépcsőn lefutó lábak // udvaron sorakozó század // nyíló laktanyakapu, közeledő motorkerékpár, teherautók // elszáguldó dzsip // bányatelepről kiforduló, bányászokkal teli teherautó ~ hídon áthaladó gépkocsisor ~ érkező gőzmozdony ~ telefonkezelő ~ elhaladó vonat ~ másik telefonkezelő ~ harmadik telefonkezelő ~ elrobogó szerelvény // felnyíló sorompó [(<i>éjszaka</i>)] [148] ~ újabb teherautók ~ forgalmat irányító katoná ~ útjelző tábla felirata, gépkocsik ~ útjelző tábla ~ újabb gépkocsik ~ fekete személyautók, az egyikből kiszáll egy férfi, felszalad a lépcsőn ~ katonatisztek kíséretében átsiet a folyosón // [149]. | ~ |
| 'lesiklás' | Hőborította hegyoldal // lesikló férfi // az elsuhanó síelő // felbukkanó síelő // ismét felbukkanó síelő // egy fenyőfa mögül felbukkanó síelő // a fák közt átsuhanó síelő → megbotlik, a földre zuhan // a lejtőn siklik le // újabb lejtő // 'befut a képmezőbe' // két fenyőfa közt suhan át // zúzmarás faág, csöpögő hólé // az ágak közt átszűrődő holdfény [150]. | → |
| 'utat az orvosnak!' | Farönköt vontató ökrök // egy férfi, szarvánál megragadva az ökröt, vezeti azt // az összeláncolt farönkök // a hóban küszködő ökör // az ökröt vezető férfi // egy helyben topogó ökör // másik ökör // harmadik ökör // a jármot megragadó férfi // a havas hegyoldalon csúszkáló rönkök // az ökör patája a mély hóban → két ökörfogat // erőlködő férfi, csúszkáló rönk // az élen haladó ökör fara, az erőlködő férfi // rönkök, emberek // lánc, lecsúszó rönk // havat taposó láb. | → |

| Konnotált jelentés | Jelölés | Eseti stiláris jegyek |
|---------------------------------------|---|---|
| 'az orvos megérkezése' | A havas fennsíkon megjelenő ménés // a hegyoldalban haladó ménés // eltűnő ménés // az orvos szánja // a ménés // az orvos és a bába a szánon // ügető lovak // elshanoó őz // [151] vágatató lovak // az orvos és a bába // a vágatató ménés // vágatató lovak → vágatató lovak // lovak // ugró szarvasbika // lovak // az orvos és a bába // lovak // az erdészház kerítése előtt elszáguldó lovak // lovak // az orvos és a bába // a házból kilépő Simon, a bába hangja: 'Na, itt vagyok, fiam!' |  |
| 'összefogás: a Párt ezt is elintézi!' | Kisvasút mozdonya // vagonok, platós kocsik emberekkel // az elmaradó, csupasz sín pár // a pöfékelő mozdony // elhúzó mozdony // vadmalacok a hóban // mozdony hőkével // fékező kerekek // mozdonyvezető // a fakitermelők lába // fakitermelők lapáttal a vállukon // az emberek lapátolják a havat a sínekről // lapátolás // a mozdony elől takarítják a havat // lekapcsolják a kocsikat // lapátolás // a mozdony sípja, hang: füttyszó // egymástól távolodó ütközők // a hajtókarok mozgásba lendülnek, a kerekek elindulnak // az emberek felugrálnak a platóra // ülnek a platón // a távolodó szerelvény. | |
| 'gázoltam!' | Csanádi ránéz az órájára, hátrafordul // zongorista // Judit besurran a koncertterem ajtaján, leül Csanádi mellé // a zenekar // Csanádi keze feje a szék karfáján, Judit ráteszi a kezét Csanádiéra, Csanádi a másik kezét Juditéra, Judit kihúzza a kezét, előveszi a jegyet és a tollát, valamit ír // Csanádi arca // Judit keze, amint ír, átadja a jegyet Csanádinak // Csanádi rápillant a papírra // az írás: 'Szörnyű dolog történt. Ma este elgázoltam valakit!' // Csanádi arca // Judit könnyes szeme // Csanádi arca // Judit zsebkezdőjét a szájára szorítja, zokog // felálló, ünneplő közönség [152]. | |
| 'kiképzés' | Vonat ~ naptár (húzó inzer: 'múlnak a napok') lapjai lehullanak ~ menetelő század ~ (húzó inzer: 'múlnak a hetek') ~ Juli az anyjának segít ~ naptár (húzó inzer: 'múlnak a hónapok') ~ Marci a kiképzésen ~ Juli a munkapadnál ~ naptár (július 8.: 'vége a kiképzésnek') ~ visszafelé jön a vonat [153]. | ~ ~ ~ ~ ~ |
| 'öngyilkosságra készülve' | Juli az Élmunkás hídon [153a] // Juli // a pályaudvar távolból // Juli // a közeledő mozdony // Juli a korlátba kapaszkodik → arca // a híd alatt átrobogó szerelvény // Juli arca // a sín pár // a távoli pályaudvar // Juli elereszti a korlátot, elmegy. |  |

| Konnotált jelentés | Jelölés | Eseti stílusjegyek |
|-------------------------------------|---|--|
| 'lakodalmi tánc', avagy 'a kihívás' | <p>Mennyasszonytánc, gyűlik a pénz a szítában // táncoló pár // zenészek // Mari és Farkas, Mari megpillantja Mátét // Mari táncol // Máté és a barátja // Mari // Máté és a barátja // Mari és Farkas táncol, Máté lekéri Marit → // Farkas // Máté és Mari táncolnak // Farkas törölgeti az arcát // az apa az asztalához hívja Farkast // a primás hegedűje, részeg mulatozók // táncoló lábak ● // táncolók ● // Mari és Máté arca // a barátok // közül egyik lekéri Marit, de Máté elutasítja // Mari // Máté // Mari // Máté // Mari // Máté // részeg mulatozók // táncoló lábak, libbenő szoknyák ● // táncolók ● // Mari és Máté arca ● // nevető férfi // Patakiék asztala, Farkas megpillantja Mariékat // Mari és Máté [157] // Mari és Máté // lábak, szoknyák // Mari és Máté ● // a primás // Mari és Máté // lábak, szoknyák // Mari és Máté körben forognak ● // az anya aggódó arca // sugdolózó vénasszonyok // réveteg tekintetű férfiarcok // csodálkozó, dermedt barátok // pipázó öreg férfi // Mari és Máté // a tánc újra kezdődik // a barátok megdöbben tekintete // Máté és Mari // Máté és Mari ● magukra maradnak a bábáskodók gyűrűjében // Patakiné aggódó tekintete // Mari és Máté lába ● // fuvolás // Mari és Máté forognak ● // Máté // Mari // Farkas iszik, a pohárral ütögeti az asztalt, Pataki megfordul, megpillantja a lányát // Mari és Máté forgó lába ● // fuvola billentyűzete, a billentyűzeten „futkosó” ujjak // lábak // Pataki arca, Farkas merev tekintete // Máté és Mari táncol ● // pörög // Máté szemei // Mari tekintete // Máté szemei ● ~ ● körhinta // forog a körhinta ● // Mari nevet // ● elszuhanó sziluettek // Mari és Máté összekapaszkodva a körhintán // 'fejetejére állt világ' ● // repül a körhinta // ● Pataki és Farkas alakja bontakozik ki // Mari arca // Pataki és Farkas // a körhinta // Pataki és Farkas // a körhinta ● ~ táncolók →, arcok ● Pataki // forgás ● // arcok // Mari arca // az apa a kör szélén áll ● Farkas kilép a bábáskodók karéjából, be a körbe, lekéri Marit // a fuvolás szája // Mari arca tánc közben // Farkas arca // fuvolás // az anya arca // a primás ● // Farkas ● // az apa // Máté és Mari táncol // Farkas elkiáltja magát: 'Elég volt!' // a zenészek abbahagyják a játékot // a táncoló lábak megállnak // Mari és Máté // Mari // Pataki int a fejével a lányának, Mari kifelé indul, Farkas a csizmaszárához nyúl a bicskájáért, // de lefogják // az egyik barát elkiáltja magát: 'Zenéti!', és táncolni kezd // a zenészek ismét játszani kezdenek // Patakiék eltávoznak.</p> | <p>→</p> <p>● ●</p> <p>● ● ●</p> <p>● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●</p> <p>● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●</p> |

A leírás érzékelteti, hogy milyen alapvető változáson mentek át a némafilmből örökölt, hagyományos, klasszikus 'montázsformák', és milyen új, jellemző jegyekkel gazdagodtak a korabeli magyar filmekben. A montázs, amely hajdan önálló, „szembetűnő” alakzatot, 'önálló formá'-t alkotott a filmben, érzékelhetően *megszakította* az elbeszélés folyamatát, „idegen test”-ként ékelődött a film (az ábrázolásnak) 'szöveté'-be, most az *átalakítás* révén, az 'új formák'-ban szinte „szervesült”, 'belesimult' a film textúrájába, s nem vált el tőle. 'Feloldódott' – alárendelődve – az ábrázolásban, ahelyett hogy – mint korábban – „fölébe kerekedett volna”, 'formájá'-ban *látványosan* elkülönülve. A gyakori áttűnések éppen ezt a célt szolgálták. Korszakos stíláriis jellemző jegy volt ez az új magyar filmben, ami az elbeszélés 'előadásmódjának új formái'-ban – például a *visszaemlékezésben* – is tükröződött.

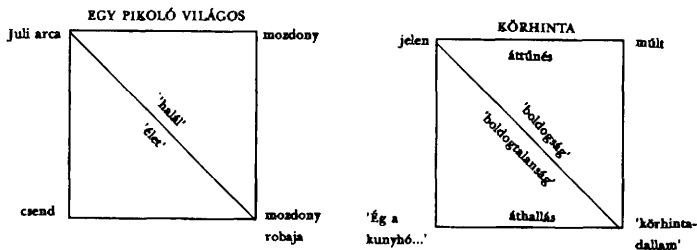
Az új montázsformákat jellemző vizuális stiláris jegyek



15. ábra

Igaz, hogy „a filmben kétféle folyamat működik, az egyik csak a szemnek, a másik csak a fülnek való”. [158] A látvány azonban a film – a tényleges és az ábrázolt valóság észlelésének – létfeltétele. A jelenségvilág tükröződését a *hangzás* teszi teljessé. „Bár a beszéd, a zene, sőt a zajok és zörejek önálló jelentéssel” – a jelölésben is kifejező *autonómiával* rendelkeznek, a filmben ún. *hangalakzatokat* képeznek, a hangzás – szemben a látvánnyal – mégis csak lehetőség, eshetőség, 'virtuális megjelenítési forma', amelyet a kép/képsor 'hív elő' („gerjeszt”), aktivizál (s ezzel 'aktualizál'). „A hangyi folyamatot éppen ezért nem lehet készen tálalni. [...] A hangot [...] elemekből kell összetenni [...] egymás fölé építeni”, mert „a filmben a hangfajták közti arány módosul”, eltér a valós (össz)hangzástól. [159]

A *hangmontázs* tehát tudatos 'formálás' eredménye: minden egyes *hangepizód*nak [160] önálló (denotált) jelentése (is) van, de az *alakzat* (konnotált) *jelentése egybekapcsolódásuk révén, az összhangzásban* fejeződik ki. Ugyan mi másért 'kapcsolódnak össze' hangokat, hangalakzatokat a filmben, ha nem azért, mert – vélhetően – együtt *mást* fejeznek ki, mint külön-külön, hiszen „a hangzások fogalmakat fejeznek ki [...], különválnak a képtől [...], emlékeztetnek”. [161]



16. ábra

A film „esztétikai hangoldala” tehát legalább olyan jellemző stílárís jegye az alkotásnak, mint ’képoldala’: „minden filmnek más hangvétele van”. [162] „A 9-es kórterem című [...] filmben [...] a nő [Margó] gépiesen tisztítja a borsót, amelynek minden szeme keményen hull az edénybe. A borsó lehullásának *tartamritmusa* is van [...], de a lényeg [...] inkább az, hogy közben a víz is csepeg, ritmust ad. [...] A kétféle ritmus [...] érezteti a nő üres magányát, lélektelen munkáját, reménytelenségét.” [163]

A „hangepizódok” is felcserélhetők, behelyettesíthetők (mással), mint a képek. A ’művészi hangzás’ megteremtése – „két hang vertikális együtt hangzása, de főként egymás után, horizontális kapcsolása” a hangmontázsban – „új jelentést ad”. [164]

„A hang nem jellemez, hanem elárul” [165], feltárja a ’lappangó tartalmat’, adott esetben a szereplő ’lelkiállapotát’, amit csak a beszéd (a ’hangvétele’, a ’hanglejtés’), a zajok, a zörejek, a zene képes ’megjeleníteni’.

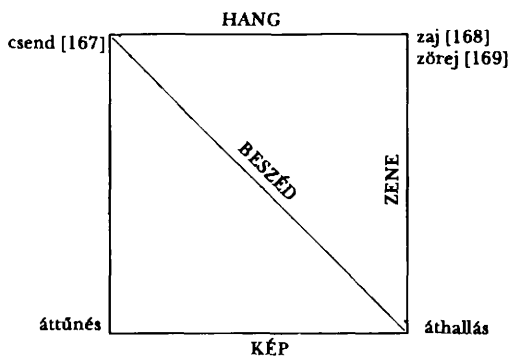


17. ábra

A film kettős/többféle kifejezési anyagából adódóan – a filmi kifejezés sajátosságaként – kép és hang egymással metonimikus viszonyba kerülhet, metonímiát alkothat: a szereplő (tárgy)képét felidézheti, 'megjelenítheti' a hangja (beszéde, cselekvésének zaja, 'zenéje'), mint a körhintát a dallam, a faliorát a ketyegés (*Körhinta*), a vízcsapot a lehulló vízcseppek (*Gázolás*), a borsót a lehulló szemek, a gázt a sistergés zaja (*A 9-es kórterem*).

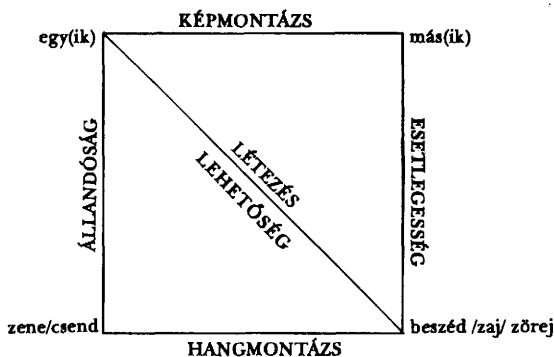
A hangzás lehetőségeinek a kihasználása, a hangmontázsok, a *kép- és hangmontázsok* alkotása (e képesség 'megnyilvánulási formái') egyéni, stiláris jellemző jegy. A hangalakzatok tehát korántsem spontánul keletkező, véletlenszerű képződmények, hanem előre megfontolt szándék 'jelei'. Noha kétségtelen, hogy „vannak zörejpárti [...] és [...] zenepárti [rendező]k, akik előre eldöntik, hogy inkább zörejes vagy zenés lesz a filmjük” [166], nem az effajta végletesség, inkább az *is...és* alternatívájában kifejeződő változatosság jellemzi a korabeli, új magyar filmet.

Az új montázsformákat jellemző auditív stiláris jegyek



18. ábra

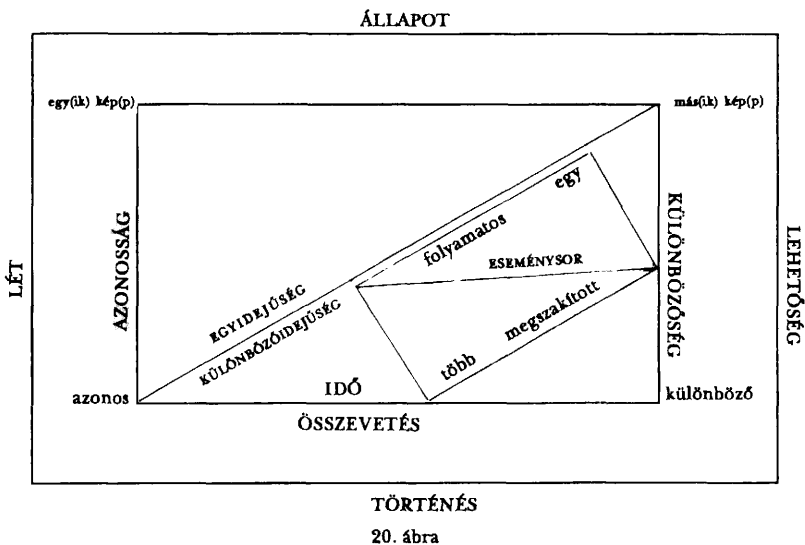
A hangosfilm 'montázsformáiban' alapvető változást a *hang* 'megjelenítése' eredményezett. A montázs két típusa alakult ki – a hang „megjelenésének” köszönhetően –, amelyek a 'kifejezés anyagának' *különbözősége* révén különültek el. A *kép-*, illetve *hangmontázs* között – ebből adódóan – nemcsak *lényegbeli* az eltérés, de a kettő viszonyát az *alá/fölérendeltség* jellemzi, illetve határozza meg. A hangot mindig alárendelik a képnek, a képi kifejezés a hangmontázs *létfeltétele*.



19. ábra

A montázst a némafilmben (majd ezt követően a korai hangosfilmben is) az jellemezte, hogy (1) a váltást/változást a beállítások között *éles vágással* eszközölték; (2) a beállítások szemszöge és (3) a gépállás többnyire beállításoként változott; (4) a kép általában éles, de (5) olykor életlen volt. Az áttűnés idővel az éles vágás alternatívájává vált, és ez a lehetőség (változás) 'átformálta' a montázst, újabb, önálló alakzat kialakulását tette lehetővé. Ez a változás feloldotta a 'montázstforma' kötöttségét. Olyan újításnak számított, amelyik végképp kizárta az *inzert* alkalmazását, ami korábban – a némafilmben – két kép összekötésének leggyakrabban alkalmazott módozata volt.

Másfelől, a montázs két alapvető típusát – a korabeli magyar filmben is – az különböztette meg, hogy az egyikben két esemény sor egymással *párhuzamosan* bontakozott ki (*egyazon időben, de különböző térben*), míg a másokban csupán egy, azonos időben és térben játszódó esemény sort bontottak fel beállításokra. E különbség alapján nevezhetjük az első típust *összehasonlító* vagy *párhuzamos*, a második típust pedig *leíró* montázsnak.



20. ábra

A tér-idő különbözőségéből adódó, eltérő viszonyokat a párhuzamos montázs azonosítja, teszi egyértelművé. Abból, amit látunk – logikailag – következik az, amit nem látunk: fény derül a montázs szerkesztésének elvére ('szerkezetére' és 'jelentésére'). A leírás általában csupán 'stilisztikai eszköz' ('stiláris jegy'), „kitérés”, ami *késlelteti* az eseményeket, a párhuzamban, az összevetésben a montázs „sietteti” az eseményeket, kiemeli, válogat az epizódok közt (a montázs mindig csak az elbeszélés szempontjából jelentőségteljes, azaz jelentést hordozó képekből áll), összegez.

A párhuzamban (a párhuzamos montázsban) a *történet* nyilvánul meg ('míg most itt... addig most ott'), a leírásban az *állapot* (az egyidejűség, a rész/egész viszonyából következő metonímia vagy metafora). A 'halmozással', 'ismétléssel', 'megkülönböztetéssel' egyben nyomatékot adnak a „dolognak”, kiemelik az eseményt a folyamatokból, a figyelem középpontjába állítva azt.

A történetben az események *kronológiája* (a kép/epizód meghatározott, időhöz kötődő jellege, 'különböző idejűsége'), a leírásban az állapot *akronikus* jellege (egy/azonos/idejűség) tükröződik. Az éles vágás, illetve az áttűnés közti lényegbevágó különbség (azaz, hogy egyik is, másik is sajátos 'montázsformát' eredményez) abból adódik, hogy míg az előbbi „észrevétlenül” *elválasztja* a montázst alkotó

különböző 'elemeket' (képeket/hangokat), addig az áttűnés „észrevétlenül” összefűzi őket, a többszöri áttűnés pedig *nyomatékosítja* az (össze)függést, *összevon*. Az összevetés (a párhuzamba állítással) a két esemény(sor) – amelyek között *nincs lényegbeli azonosság, jellegbeli hasonlóság*, csupán az 'egyidejűség' és a 'térbeli különbözőség', jellemzi viszonyukat – *összefüggő* történéseit nem a valóság, hanem az 'elbeszélés logikáját' hivatott érzékeltetni. Csak a montázs *egésze* a 'kifejező forma', az 'elemek' egyedisége csak a különbözőséget, a montázs egésze viszont az azonosságot tükrözi. Csak az *összefüggő*, de széttagolt események képesek a logikán alapuló vagy 'logikát nélkülöző', rendszeres vagy rendszertelen (ABAB vagy ABBA) *ismétlődés*, a párhuzamban tükröződő *összehasonlítás* kifejezésére.

Az új magyar film szemlélet- és ábrázolásmódjában, elbeszélőtechnikájában, a filmkészítés módszereit illetően sokat hasznosított a neorealizmus örökségéből. Az „idegen hatások vérré váltak, öntudatlanul jelentkeztek”. [170] 1955 végén „rendkívüli erővel merült fel a film körül (ez jelenti a szűkebb szakmát [...], de jelenti, szerencsére, a nézők nagyon széles rétegeit) a *stílus kérdése*”. „A stílus kérdésének mellőzése után [...] a stílus túlbecsülésének gondja kezd[ett] felmerülni.” [171]

Voltak, akik azt hirdették [...], hogy számukra az egyedül követhető példa az olasz neorealista film. [172]

Engedték magukra hatni írás, rendezés, fényképezés közben az új olasz filmeket, [173] de felhasznál(ták) a [...] *francia filmművészet legjobb eredményeit* (is). [174]

Tanul(tak) az új realista film terén nagy eredményeket elért olaszoktól és franciáktól. [175]

Az új olasz filmek hatása [...] érződik (is) filmjeiken, [176] (de) az olasz filmek hatása önállóan és felnőtt módra jelentkezik. [177]

A narrátor [...] az új olasz filmek kedvelt vívmánya [...] az olasz filmekben oly gyakran konferansszal (!) kezdőd(nek) a filmek. [178]

A részletek hangulatvilága, [179] a riporterri látásmód (teszi sajátossá stílusukat).

Az új realista filmtől tanulta Makk az igazságkeresés módszerét: a riporterri módszert. [180] Így válhatott a *Róma 11 óra* és az *Életjel* [...] rokon filmmé. [181]

Gertler, Máriássy, Fábri, Makk, Várkonyi nemcsak egyszerűen átvette az új realista film „módszereit” – ami önmagában megszokott jelenség a művészetben, hisz a különböző kifejezőmódokban, műnemekben és műfajokban egymásnak (meg)felelnek a művek, és az újítás csak az elkerülhetetlen ismétlés tükrében válik el a megszokottól; onnan vettek át, ahol volt mit találni –, de annak kifejezőmódját, a film ’új formanyelv’-ét – egy-egy filmünk a tanúbizonyoságra – maguk is számos, egyéni stílári jeggyel [182] – például a különböző montázstípusokkal, ’jelképes kifejezési formák’-kal, a tagolás eljárásának *saját*(os) alkalmazásával, a különböző gépállásból felvett saját(os) beállításokkal – gazdagították. ’Formá’-t adva az ’új tartalmak’-nak, többé már nem kellett „rettegve gondolniok a *formalista* örök és megszégyenítő bélyegére”, igyekezniök „elfelejteni mindazt, amit [...] tudtak már, mert az eleve csak veszélyt jelentett”. [183]

Az új magyar film stílusa minden kétséget kizáróan sajátos (*sajátja*) volt, de ez a sajátos stílus nem látszott *sajátosan magyar stílusnak* (holott a gyakori montázs, ellentétben a neorealista filmek „montázssellenességével”, e sajátosan magyar stílus legjellemzőbb formajegyje). Érzékelhetően – érzékletes, jellemző ’formajegyjei’-ben – inkább ’olaszos’, ’franciás’ volt, mint azt a korszak krónikásai észre vételezték. [184]

Az olasz neorealizmus polgári környezetben, polgári demokráciában született meg, a „szocialista realizmus” viszont a „népi demokráciában”. Világszemléletük természetesen nem egyezett meg: más ’tartalmak’-at fejeztek ki, eltérő ’formák’-ban. Majd „hirtelen” – egyik történelmi pillanatról a másikra, a politikai-ideológiai változás eredményeként s egyben tükörképeként – ezek a ’tartalmak’ megváltoztak, és a korábbi ’szocialista realista filmi forma’ megújult Magyarországon, hozzáidomult a ’neorealista formá’-hoz – a korabeli kifejezéssel élve – „szocialista kisrealizmussá [...], a szocialista nagyrealizmus előiskolájává vált”. [185] E tendencia kibonatakozása azonban vágyálom maradt, modellül – szemlélet- és ábrázolásmódban – továbbra is a neorealizmus szolgált.

Miként a neorealizmus szakított a háború előtti fasiszta ideológiával, a „kommerszfilm” ábrázolásmódjával; szakított az ideológia és a hagyományos filmi ábrázolásmód hazug szemléletével, s célja érdekében szétfeszítette az ’elbeszélő- és ábrázolóforma’ kereteit, s teremtett – ezzel párhuzamosan – ’új formák’-at, úgy szakított, látványosan és érzékelhetően, a részletek kiemelésével (részletezés-

sel), a 'kis epizódok'-ra építő „epikai” szerkesztésmóddal (elbeszélő-technikával), „a tartalmak szerkezetének, formai felépítettségének” átalakításával [186], a szocialista realizmus filmi ábrázolásával az 'elbeszélő formái'-ban megújult magyar film. [187]

Azok, akik az új magyar film újdonsága láttán meglehetősen zavarban voltak *mibenlétét illetően* – s ilyenek szép számmal akadtak a politikai és művészeti élet „szereplői”, a sajtó munkatársai között, a közönség „széles rétegeiről” nem is beszélve –, az újításban azokat a jegyeket látták érvényesülni, amelyek a szocialista realizmust a neorealizmussal, illetve a neorealizmust a szocialista realizmussal rokonították: a *realizmus* fogalmában közös nevezőre hozták. Ez is realizmus, mint ahogy az is realizmus volt – vélték –, csakhogy ez a realizmus *másfajta* volt, mint amaz. Miben ragadható meg akkor 'az utóbbi mássága'? Hogyan rokonítható a kettő, miként egyeztethető össze a 'szocialista realizmus' „élő és ható”, minden művészeti-ideológiai nézetrendszer uraló elméletével amaz, amit az új magyar film 'megjelenése' alapján megrendíteni látszott – ez foglalkoztatta a korszak szereplőit, közíróit. A kétféle realizmusfelfogás – az ábrázolásban mutatkozó közös, jellemző jegyek révén – alapot szolgáltatott ezeknek a krónikásoknak, hogy „egy közös, átfogó realizmuskoncepció keretében összehozzák” (összemossák) a neorealizmus és a szocialista realizmus jellemző jegyeit, kimutatva, hogy a közös jellemző jegyek inkább hasonlítják (őket egymáshoz), mintsem megkülönböztetik őket (egymástól). A kettő között több a hasonlóság, mint a különbözőség, közös töről fakadnak, a realizmus talajában gyökereznek – vélték. Ez a (részlet)azonosság idővel az új magyar film súlyos tehertételévé, a neorealizmus terhes örökségévé vált. Bár a neorealista és az új magyar film számos jellemző jegye csakugyan egyezett – így „a kibontakozó új élet ellentmondásainak feltárására” irányuló törekvése, ami a klasszikus és a szocialista realizmus egyik, inkább csak óhajtott, mintsem valós ismérve volt –, az új magyar film egy adott történelmi pillanatban, kérészéletű jelenségként, kibújt a szocialista realizmus álcájából megszabadult a korszak ideológiai és az ábrázolást meghatározó kötöttségeitől. Ezért hatott, hathatott az *újdonság* erejével. Ezért okozott annyi fejtörést megnevezése (osztályba sorolása). Kimondani a kimondhatatlant – a szocialista realizmus-elmélet, a megelőző korszak filmjeiben 'szervesült' és az új korszak filmjeiben látványosan „elvérzett” –, erre nem akadt elég merész vállalkozó.

- [1] *Irodalmunk és a film. Irodalmi Újság*, 1951. február 1.
- [2] *A zszurnalisztika* (azaz a sajtóban napvilágot látó közlésformák összessége, amely – műfajtól függetlenül – a köznapai gondolkodás és a hétköznapi ember, a néző fogalomkészlete segítségével összegzi a tapasztalatokat) olykor találó, máskor felszínes, de mindenképpen és minden esetben *forrásértékű* „tanulvalomása” nem elégséges az *újdonság* (az újítás) tényének bizonyítására. Ehhez a tudomány eszköztárára szükséges. Olyan fogalmi apparátus, ami jellegében tér el a hétköznapi gondolkodásra jellemző fogalomkészlettől; és olyan vizsgálati szempontok, illetve módszerek alkalmazása, amelyek nem jellemzőek a filmmel foglalkozó zszurnalisztikában. Talán a látszat ellenére, de nem célunk a zszurnalizmus (és azon belül a kritika) megbélyegzése, még bírálata sem. Annál kevésbé, mivel – a kutatás bizonyítja – tisztában vagyunk szerepével, jelentőségével, saját(os) funkciójával, amelyet, mint objektív tényező (tény), a társadalmi kommunikációs rendszerben betölt, s amit nem lehet (nem szabad) a jó/rossz, a helyes/helytelen mindig szubjektív ítéletet tükröző álláspontjából megközelíteni. A zszurnalisztikát tehát mint objektíve létezőt kell számba venni, s számolni vele. Különösképp azért, mert olykor, ha más formában is (más szókészlettel és más megfogalmazásban, stílusban), de ugyanazt fejezi ki, hasonló vagy azonos következtetésekre jut egy-egy jelenség megítélése kapcsán, mint a tudomány a maga szabályrendszerével, logikus érvelésével.
- [3] *A stílus* – fogalom tartalmának kifejezésére – az *elbeszélés* fajtáinak tipologizálására irányuló kísérletekben – a XVIII. században még a *regiszter* terminust használták. Azt volt hivatott érzékelteni a kifejezésben is, amit napjainkban a szociolingvisztika *nyelvi szintnek* nevez. A *nyelvi szint* a társadalom osztály-, illetve rétegtagozódása szerint változik. A *regiszter*-, illetve stíluskérdés az eltérő társadalmi helyzetből adódó *konnotációra* utal, a *stílus* ennek objektívalt kifejeződése. A konnotálásra irányuló, illetve a konnotációban kifejeződő törekvés az ún. *mitikus ismeretelmélet* (azon fogalmak halmaza, amelyet az adott társadalom a maga alkotta jelek értelmezésében irányadónak, meghatározónak minősít, és amelyek *közlés*, illetve a közlésekből kialakuló *'diskurzus'* formájában megjelennek) megfogalmazása, „formába öntése”. A másik 'szint' – a művészi alkotás korrelátuma és annak konnotált, 'mögöttes' jelentése – a művészi alkotás esetében a mű igazságtartalmának fokozataira, illetve módzataira utal (mi tekinthető a *valós* [a denotátum] tükrözésében, a fikcióban *valószerűtlenné*, illetve *valótlannak*). Azt ugyanis, hogy mi minősül 'igaz történet'-nek és mi nem, nem a valóságból táplálkozó tapasztalati anyag és a valósághoz fűződő *közvetlen* viszony határozza meg, hanem az adott kultúra – konnotált jelentéssel kifejezett – érvényben lévő ontológiája.
- [4] Amikor 'tárgy'-ról beszélünk, azon nem egy adott, konkrét, tehát fizikai valósággal rendelkező egységet (egyedet) értünk, hanem 'valaminek a tárgyát', ami tehát olyan 'dolog'-ra is vonatkozhat, ami fizikailag nem létezik. Ilyen 'tárgy'-nak tekintjük például a 'téma'-t, a 'cselekmény'-t, az 'elbeszélés'-t, az 'ábrázolás'-t is. A 'tárgy' fogalma tehát – ebben az értelemben – olyan fogalmat fed, amelyet a nyelv *fnév* vagy *ige* 'formájában' fejez ki. Az előbbihez társul (társulhat) *melléknév* is, s a három együttesen mondatformát (is) ölthet. Ebben az esetben nem a fogalom, hanem a fogalmak együttesen utalnak a

'tárgy'-ra (a közlés tárgyára). Az aposztrofálás minden esetben a tárgynyelv (a filmalkotás) leírására és értelmezésére szolgáló metanyelv fogalomkészletét hivatott jelezni.

- [5] A taxonómia hagyományos értelemben az osztályozás elmélete. Manapság azonban mint az osztályozás (azon rendszerszervező eljárások összessége, amelyek a megfigyelt és leírt 'rendszerességek'-et, azaz a visszatérő, jellemző jegyeket rögzítik és azokat osztályokba sorolják) fogalma ismert. Az elemzés – mint a megismerési folyamat része – számbavétel, ami a hierarchiát alkotó jegyekben megnyilvánuló azonosság, illetve eltérés felismerésével, rendszerezésével kezdődik, és az adott jelentéshordozó rendszernek (mint tárgynyelvnek) a leírását lehetővé tévő tudományos metanyelv megalkotásával végződik. Egy-egy tudományág fejlődési fokát nemcsak a taxonómia minősége, de a taxonómiára irányuló törekvések jellege is mutatja.
- [6] Jól tükrözi ezt a magyar nyelv szókészlete és jelentéstana, amikor az egyiket fő-, a másikat melléknévvél illeti. A francia nyelvben – más lexikái, illetve szemantikai formában – ugyanez a rangsor (minősítés) jelenik meg a lényegre (szubsztanciára) utaló *substantif* (főnév), illetve *adjectif* (melléknév) megnevezésében.
- [7] A XVIII. század óta – amikor is az addig e célra használatos *regiszter* (például egy íróra jellemző jegyek „leltárba vétele”, csoportosítása) fogalmát felváltva – a *stílus kategóriáknak*ént önállósulni látszott, annyiféle fogalomalkotási kísérletet „regisztrált” az irodalom- és a művészettörténet, hogy felsorolásuk több oldalt töltene meg. A stílus a XIX. században nyerte el többnyire ma is elfogadott, és a köznapi gondolkodásban is elterjedt értelmét, amit a *stílusfogalom* – egy-egy (élet)műben felismerhető, jellemző jegyek összessége – kifejez. Szemiotikai szempontból is nehéz, hovatovább lehetetlen egy, mindenki számára kielégítő stílusfogalom-meghatározást adni. A fenti definíció is tehát csupán hipotetikus (kísérlet), bár a tapasztalaton (a megfigyelésen) alapul. Az új *stílus*(elemzés) ezért az észlelés számára (az ábrázolásban) megnyilvánuló, adott *újdomság* mibenlétének meghatározására irányul, az érzékletes és a fogalmi (a jellemző tematikai, tartalmi és fogalmi) jegyek csoportosításával folytatódik, és értékelésükkel fejeződik be.
- [8] A *műfaj* azoknak a jól felismerhető jegyekkel megkülönböztethető filmalkotásoknak a csoportja, amelyeket egymással azonos vagy hasonló jegyeik révén, többen és egyszerre, egyazon osztályba tartozónak ítélnék. A műfaj kategóriáját tehát a társadalmi konszenzus teremti meg. Így műfajról csak akkor beszélhetünk, ha a különböző társadalmi csoportok között bizonyos jegyek együvé tartozását illetően konszenzus jön létre. Mint ahogy létezik *egyévre jellemző* kifejezőmód (stílus), úgy létezik a korra, nemzeti hovatarozásra jellemző kifejezőmód is, bár ez utóbbi bizonyítása jóval nehezebb, mint az előbbié. A műfaj olyan sajátos, bizonyos esetekben közös nyelvhasználatot tételez (fel), amelyet az adott kifejezőmóddal élők egy része – hallgatólagosan – konszenzus alapján használ, s amely egyszerre utal az egyéni kifejezőmódra (az *idiolektusra*), és a másokéval azonos, illetve hasonló – a dialektus analógiájára képzett fogalommal –, ún. *szociolektusra*, amelynek jegyei, illetve jegyeinek összessége teremti a műfajképző alapot, tartalmi jegyei pedig csupán *szurrogátumai*. A *szociolektus* az ábrázolás egyik jellemzője, minősítésének, osztályozásának (formajegyekben megnyilvánuló) alapja. A *filmforma* két, szociolektális (korszakjellemző) 'nyelvjárása' a 'modern', illetve a 'konzerva-

tív' (tartalmú) ábrázolásmód jegyeinek összességéből alakul ki, fogalmazódik meg az elvonatkoztatásban, és jelenik meg érzékletesen az ábrázolásban. A 'modern' (stílus)irányzat – e kérdéses korszakban – a filmgyártás (ideológiai) rendszerén kívülré irányuló értékorientációt mutat, míg a 'konzervatív' e rendszeren belül marad, 'hagyományörző' mind tematikai, tartalmi, illetőleg formajegyeit illetően.

- [9] Boldizsár Iván: *Az új magyar filmek stílusa és az új magyar filmstílus. Színház- és Filmművészet*, 1956:3.
- [10] A jelentéshordozó (szemiotikai) rendszer egyik (rendszer)jellemező jegye a *hierarchia*. A rendszer osztályok osztálya, amelyek egymás alá/fölé rendelődnek, s alkotnak viszonyokat, s ezzel 'egyidejűleg' jelentőségüket meghatározó rendet. Minden jelentéshordozó rendszer *értékre orientál(t)*, a *hatalom modális logikája* működésének eredménye, a *lehetséges állapot és a lehetséges cselekvés* kategóriáit fog(lal)ja össze.
- [11] Lukács György, 1949:11. A „vulgémarxizmus” – Lukács szóhasználatának analógiájára –, illetve a „marxista esztétika” – abban a formájában, amelyben a harmincas évek folyamán a Szovjetunióban kialakult, s amelyet 1945 után a Szovjetunióból hazatérő új kulturális elit, abból is elsőként Lukács György alakított és terjesztett – elsősorban és mindenekelőtt a politikai vezető rétegnek a valóságról alkotott képzetrendszerét tükrözte, az ideológia túsza volt. Ez az ideológia a művészet értelmezésében a tartalom és forma mondvacsinált, pozitív, illetve negatív értékkel fémmjelzett *ellentétpárjába* (dichotómiájába) zárta a (mű)alkotást; ebben a dichotómiában igyekezett megragadni és kifejezni azt a különbséget (különbözőséget), ami az érzékletest a fogalmitól megkülönbözteti.
- A formát – bár elismerte „legmagasabb absztrakció” mivoltát, mégis csak a tartalom („az élet ellentmondásai közötti fontosság-hierarchia”) tükröződésének tekintette. (Lukács György, 1949:45.) E minősítésben – a forma látszólagos felmagasztosítása ellenére – ez utóbbi másodlagos jelentőségű tényezővé degradálódott, aminek az volt a funkciója („feladata”), hogy a tartalmat „szolgálja”, alárendelődve a tartalom megkövetelte kifejezés igényének. A negyvenes évek második felében Magyarországon terjedőben lévő (harcos elszántsággal terjesztett, a tudat „megreformálását”, átformálását célul tűző) marxista ideológia a polgári filozófiában, esztétikában évszázadok óta, „főleg Kant befolyása alatt” elterjedt nézet ellen küzdött, amely „a tartalmat mereven szembeállítja a formával [...], a tartalmat megformálандónak fogja fel”, az új (az újítás) vizsgálatában „kizárólag a formára szorítkozik: a forma megújításában látja a művészileg lényeges újat”. „Azok a tartalmak – állította a korabeli marxista művészetelmélet –, amelyekhez a művész nyúl, már eleve (gazdaságilag, társadalmilag, politikailag, erkölcsileg) megformáltak”, ezért az a forma, amelyik „érvényre jut, tartalmi mozzanatokkal” telített. A marxista ideológia ezzel lefokozta a formát, a tartalomhoz viszonyítva másodlagosnak minősítette, a formakultúrát (a forma „túlzott érvényesülés”-ét, 'látvány'-át) formalizmusnak bélyegezte, és mint ilyet, elítélte. (Lukács György, 1949:12–13.)

Lesújtóbb bírálat aligha érhetett művet és alkotót annál, mint hogy „formalista”-nak nevezték. A *filmszerűség*, a sajátos filmi forma térnyerésének megakadályozására indított „ideológiai” ellenakcióban a tartalom primátusának hirdetői ideiglenesen vereséget szenvedtek ugyan, de „ez a harc” nem volt „a

végző”. A formakérdést a megszokott logikával nem lehetett „elintézni”. A magyar film megújulási folyamata a *filmszerzés* mibenlétének meghatározásával és a filmi jegyek (jelleg) érvényre juttatásával kezdődött, és a filmforma rehabilitálásával végződött, eltávolítván az első és legfontosabb ideológiai zárványt az alkotók útjából.

- [12] A 'tartalom' és a 'forma' fogalmáról és viszonyáról – szemiotikai szempontból – bővebben tájékoztat a szerző 1983-ban megjelent *Film és cselekmény. A szöveg/cselekmény fogalma és modellálása a filmben* című műve (Filmművészeti Könyvtár, 68. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 386.o.).
- [13] A kód fogalmával is kifejezett, nyelvi jellegű, a nyelvhez hasonló szerveződést mutató jelentéshordozó rendszerek közös jellemzője nemcsak *kettőségük* (azaz a *jelölés* és a *jelentés* két, különböző szintje 'elkülönül' bennük, más és más jellegű és 'méretű' jegyekkel írható le, jellemezhető), de az a tulajdonságuk is, hogy egyik képes a másik 'tartalmá'-t (a saját jelölérendszerével, *más kifejezési anyagban és a kifejezés más formájában*) közvetíteni. Mindegyikük közös tulajdonsága azonban az is, hogy valamennyinek van olyan (egyedi) tartománya, amelyet más kód – az egyetlen, a természetes nyelv kivételével – képtelen visszaadni. A nyelv tehát – 'átformálva' – nemcsak közvetíti a látványt (az *átkódolás* műveletével az érzékletest fogalmivá alakítja), de annak nélkülözhetetlen alkotórészévé válik akkor, amikor – metanyelvként a közvetítésre szánt tárgynyelvre *hálóként* ráterülve – magyarázatul szolgál. A képek 'nyelvén szólni' egyenlő az ábrázolással, a képről (el)beszélni egyenlő a *kettős valóság-értelmezéssel*, amelyben a tükrözés tárgya (a valóság) és annak tükrözött mása csak ábrázolat *formájában* tér el egymástól; tartalmában nem, hiszen az ábrázolat önmálló, objektívált világ(kép), (tudat)formát öltött tartalom. A megnevezésben pont kerül az észlelési folyamat végére, s elkezdődik az értelmezés és értékelés. A megnevezés (a fogalomalkotás) nemcsak azért jelentős, az egyén társadalmi helyzetére és e helyzetből adódó lehetőségeire utaló cselekedet is, mert valóságértékelést rejt, hanem azért, mert utal arra is, hogy amit nem tudunk megnevezni, azt nem is észleljük.

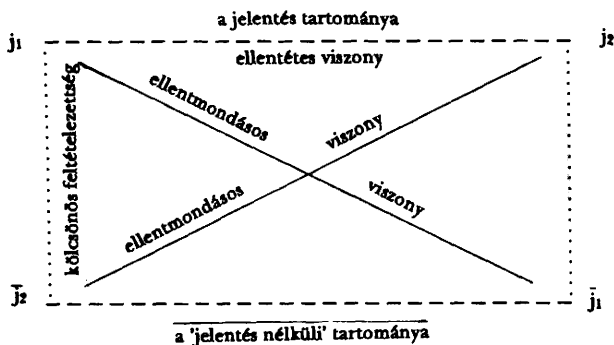
A nyelv és a (film) ábrázolás viszonyában tehát ezért van megkülönböztetett jelentősége az előbbi metanyelvi, az utóbbi tárgynyelvi státusának (a *metakód* és *tárgyhódja* viszonyának), mert az ábrázolásban szerepet játszó, esetenként eltérő kifejezési anyaggal rendelkező közlések jelentéshordozó rendszerei (az egyes kódok), a nyelv kivételével, egymással *azonos viszonyban* vannak. Azaz, mindegyikük képes a másik valamely tartományának valamilyen mélységű kifejezésére a *saját anyagában*, de annak teljes tartományára nem terjed ki, szemben a természetes nyelvvel, amelyik – metanyelv státusából adódóan – valamennyi tartomány ('tartalom') kifejezésére alkalmas eszköz. A filmbeli és a filmi ábrázolás (a forma tartalma és a tartalom formája) *tárgynyelvre* a metanyelv leírása segítségével válik értelmezhetővé (tudattartalommá), és az értelmezés művelete a tárgynyelv jelentéshordozó és jelentéssalkotó rendszerének a metanyelv egységeibe történő tagolását feltételezi. A kétfajta 'nyelv' összekapcsolása (kapcsolata) a jelentésben realizálódik. A *Gázolásban* látható/hallható csöpögő vízcsap például vizuálisan és auditíve (tehát más és más kifejezési anyagban, jelölőben) *egyazon* jelentésre utal, de ezt csak (meta)nyelvi megnevezése tudatosítja. Az adott kultúrában a szóképletben (s 'mögötte', a fogalomképletben) kifejeződő taxonómia – amely egyfelől a

látás, másfelől a hallás révén szerzett ismereteket nevesít, alakítja fogalmakká az elvonatkoztatásban – egyszersmind egyenértékű viszonyokat teremt az érzékelés e két tartománya között, amelyeket a nyelv egységesít azzal, hogy az eltérő jellegű és 'mértű' jelölést egységes (fogalom)mértű jelentésbe tagolja.

- [14] A téma – André Martinet meghatározása szerint – a fogalmak megbonthatatlan rendszere, ami a *kombináció* műveletével 'valósul' meg. (*La linguistique*. Paris, PUF, 1967:1–14.) Mindössze egyetlen fogalom is elégséges a 'téma' megjelölésére ('megjelenítésé'-re), ezért a Martinet-féle témameghatározás ugyanazt fejezi ki, mint Greimas *szeméma* fogalma. (Greimas, Julien Algirdas: *Sémantique structurale*. Larousse, Paris, 1966:102–118.)
- [15] Az *ideológia* szemiotikai szempontból a konnotált jelentés *formáinak* rendszere, amelyet a retorika *alakzatai* (mint jelölők formarendszere) fejeznek ki.
- [16] A konceptuális modell, a cselekmény-, illetve az elbeszélés modellje abban azonos jellegű, hogy mindhárom ún. *filmbeli* (kulturális) és nem ún. filmi (tehát a filmre mint sajátos kifejezési formára jellemző) kódok működésének keretrendszerei. Közös jellemzőjük, hogy több(féle) kifejezési formában is 'megjeleníthetők', míg az utóbbiak a *kifejezés anyagában* (az ábrázolás szintjén) mutatott/kimutatható eltérés alapján különülnek el egymástól és a filmbeli (kulturális) kódoktól. A filmi kódok a *stílus* (az ábrázolás szintjének) aktív meghatározói, a *stílus*(jellemző)jegyek e kódok egyikének vagy másikának osztályába (paradigmájába) sorolhatók.
- [17] A *képzés*, illetve *képződés* fogalmak szemléletesen fejezik ki a tevékenység megkülönböztethetően eltérő jellegét. Míg a képzés egy műveltsor elvégzését jelenti (amelyben a cselekvés alanya és tárgya elkülönül egymástól), addig a *képződésben* (amelyben a megkülönböztető jegy a visszaható jelleg) a cselekvés alanya és tárgya ugyanaz. Amikor a témát *képzik*, akkor ebben az aktusban az egyéni jelleg mint jellemző jegy dominál. Amikor a téma *képződik*, az a tevékenység kollektív, 'személytelen' jellegére utal, amelyben már nem különül el a cselekvés alanya a cselekvés tárgyától. A cselekvés tényleges alanya és tényleges tárgya 'feloldódik' a kollektív tárgyképzésben, a *tárgyasult cselekvésben*. Míg a képzésben az egyéni megismerőtevékenység, az ismeretszerzés – mint jellemző jegy – dominál, addig a képződésben a 'közös tudat'(forma) fejeződik ki szemantikailag is érzékletesen.
- [18] Az ellentét olyan logikai viszony, amely (két pozitív, illetve negatív) terminus között kialakul, amikor az egyik jelenléte (állítás formájában) feltételezi a másik (megjelenítésre váró) terminust; vagy tagadás formájában, amikor az egyik terminus tagadása egyben a másik (megjelenítésre váró) fogalom létrejöttének feltétele. Két terminus csak akkor tekinthető ellentétesnek, ha (és csakis ha) mindkettőjük ellentmondó terminusa a másik ellentétes terminusát magában foglalja. A két terminus viszonya csak ezeknek a feltételeknek megléte alapján tekinthető ellentétesnek.
- [19] Két fogalom között ellentmondásos viszony akkor létesül, amikor a megnevezett fogalmat a tagadás műveletével 'eltávolítjuk', és a másikat ugyanezen művelettel megjelenítjük. Ez a viszony a kölcsönös függőségen alapul: az egyik terminus 'jelenléte' a másik hiányát ('távollet'-ét) feltételezi és viszont.
- [20] A *logikai-szemiotikai négyzet* a megismerés és a megnevezés műveleteit, illetve folyamatát foglalja modellbe, és alkalmazza a különböző 'formá'-ban tárgyasult, *nyelvi jellegű, jelentéshordozó rendszerekre*. A modellben az a feltételezés

tükröződik, hogy a jelentés létrehozása (a megismerőtevékenység és a megismerés tárgyának kifejezése, 'nyelvi formá'-ba öntése) 'tárgyak'-ra irányuló 'műveletsor' alkalmazásával történik a gyakorlatban. Ebből következően – mint a nyelvben – vannak 'morfológiai' és 'szintaktikai' összetevői (elemek, illetve műveletek). A szemiotikai négyzet azoknak a szabályoknak (elvégezendő műveleteknek) foglalata, amelyeknek alkalmazása révén az 'elszigetelt elemek'-ből (amelyek a megismerési folyamatban 'tudatosulnak' és öltenek 'formá'-t) viszonyrendszer alakul ki. Ezek a viszonyok már 'formá'-ban képesek tükrözni (modellálni) a jelentés létrejöttének (képzésének) folyamatát. A szemiotikai négyzetet az különbözteti meg a hasonló típusú matematikai vagy logikai modellektől, hogy benne a 'nyelv' (az adott jelentéshordozó rendszer), a morfológiai elemek és szintaktikai műveletek jelentéstartalommal telnek meg, a nyelv 'szemantikai összetevője' nyelvi formát ölt. A megismerőtevékenység arra irányul, hogy a tapasztalatot fogalmakban 'ragadja meg', 'formá'-ban tükrözze, és ezáltal a tapasztalatot megoszthatóvá tegye. A 'nyelvi formá'-ban kifejeződő fogalom (a *tartalom formája*) jelentésében különbözik mástól, és 'megjelentése' egyben önmaga ellentétjét is (fel)telelezi.

A Greimas-, illetve Blanché-féle szemiotikai négyzetbe (modellbe) foglalva mindez a következőképpen ábrázolható:



21. ábra

A tudat a fogalmakkal (terminusokkal) műveleteket végez már a megismerőtevékenység során (ellentétbe, illetve ellentmondásba hozza őket). A műveletek eredményeképpen alakul ki az ún. *pozitív* ($j_1 < \text{---} > j_1$), illetve a *negatív* ($j_2 < \text{---} > j_2$) *séma*, amelynek minősítése megkülönböztető jellemző jegy, magára a *megkülönböztetésre* utal. Amikor a megjelenítésben ('ábrázolat'-ban) ezeket az elemeket műveleteknek vetik alá, a műveletek eredménye tükröződik a 'cselekményszerkezet'-ben, illetve az 'elbeszélő szerkezet'-ben is. A műveletek eredményeként létrejövő *cselekménymozzanatok cselekményprogrammá* rendeződnek, két ellentétes, ellentmondó cselekményprogramot alkotnak, amelyek – ellentétes/ellentmondó jellegükből adódóan – egymással 'összegegyeztetetetlenek' ('konfliktus'-ban vannak).

- A szemiotikai négyzetben mindig az 'időtlenség', a megismerőtevékenység adott *állapota* fejeződik ki, és a *változást* a terminusokkal végzett műveletek eredményezik. Az (állapot)*változás* (az 'időrendiség'-en alapuló viszonyrendszer) a cselekmény első számú feltétele, mozgatórugója, amely az elbeszélés szintjén *antropomorfizált 'formá'-t* ölt, a 'szerep' 'szereplő'-höz rendeződik, a cselekmény (a cselekvéssorozat) 'individualizálódik'. (A logikai-szemiotikai négyzetről általánosságban bővebben: Greimas, J. A.: i. m., 102-118. Illetve: Blanché, Robert: *Structures intellectuelles*. Vrin, Paris, 1969:56-60.)
- [21] „Az aktáns – fogalmaz Tesnières – olyan gyűjtőfogalom, amelyben tükröződik, hogy a fogalom alá tartozó 'egyedek' vagy 'tárgyak', így vagy úgy, ilyen vagy olyan minőségben, cselekvőként vagy szenvedőként, valamely folyamat 'résztvevői'.” Az aktáns fogalma megfelel annak, amit a néprajzban vagy az irodalomszemiotikában 'drámai hős'-nek – Propp kifejezésével – *dramatis personának* neveznek. (Greimas, J. A.-Courtès, Joseph: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, Paris, 1979:3.)
- [22] A 'mélyszerkezet', illetve a 'felszíni szerkezet' megnevezésében csak két szint egymáshoz fűződő viszonya fejeződik ki. Ez a megnevezés tehát nem valóságos *toposzokra* utal. A viszonylagosság abban is megnyilvánul, hogy az egyik vonatkozásban 'mélyszerkezet', másik vonatkozásban 'felszíni szerkezet'-nek minősül. Ez alól csupán a konceptuális modell (mint szerkezet) kivétel. Ez a cselekménymodell 'mélyszerkezete', a cselekménymodell pedig a konceptuális modell 'felszíni', illetve az elbeszélés modelljének 'mélyszerkezete'. Az elbeszélés modellje egyben az ábrázolás 'mélyszerkezete'. A különböző szintek között nincs *izomorfizmus*, azaz a különböző szintek 'jelölői' 'mértük'-ben és jellegükben nem felelnek meg egymásnak, hanem éppenséggel eltérnek egymástól: egyik a másiktól nem 'képezhető le', illetve nem 'építhető fel'. Minden jegy más jellegű, minden szint *viszonylagos autonómiával* rendelkezik. Azaz az egyik szinten bekövetkező változás csak bizonyos mértékben hat a másikra, csak bizonyos fokig tükröződik benne. Az eltérésből adódik, hogy az értelmezés (az egyéni, illetve kollektív vagy társadalmi tudat) szintjén eltérő, társadalmilag meghatározott stratégiát feltételez és kényszerít ki, ami a koncipiáló (a kibocsátó) és az értelmező (a befogadó) eltérő társadalmi helyzetéből következik.
- [23] A 'szerep' a cselekmény vagy a 'tartalom' szintjének 'morfológiai eleme'. Fogalmi jellegű, elvont kategória, amelyet *aktánsnak* is szokás nevezni. A 'szereplő' (aktor) a 'szerep' *antropomorfizált* ('alakot öltött') *formája*, 'aki' – immár az elbeszélés szintjén – 'arcot kölcsönöz' a 'szerep'-nek (érzékletessé teszi az elvontat.) Az *aktor* 'alakjá'-ban 'téma' és 'szerep' (a fogalmilag egységes, de különböző tematikai, illetőleg 'szerepformák') egységbe ötvözve 'jelennek meg'.
- [24] *Levél Berlintől. Művelt Nép*, 1956. április.
- [25] Boldizsár Iván, i. m.: 324.
- [26] *Somogyi Néplap*, 1955. nove,ber 29. A *Gázolásban egy utcai balesetet, az Egy pikoló világosban egy fiatal lány botlását és szerelmét, a Körhintában egy parasztleány és parasztlány románcát* állítják a cselekmény középpontjába. *A 9-es kórterem* esetében „olvasói levél adta az alapötletet”.
- [27] *Szabad Nép*, 1955. december 13.
- [28] *Színház és Mozi*, 1955. szeptember 30.
- [29] *Irodalmi Újság*, 1955. szeptember 17. *Népszava*, 1955. szeptember 18.

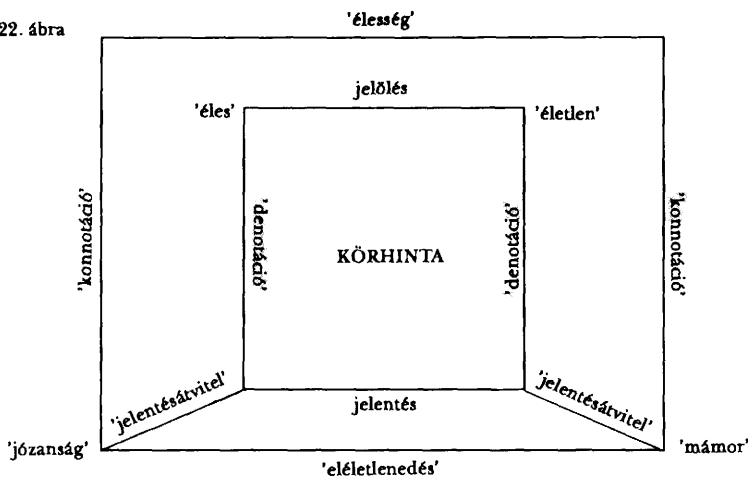
- [30] *Magyar Nemzet*, 1955. szeptember 16.
- [31] *Színház és Mozi*, 1955:37:12–13.
- [32] *Somogyi Néplap*, 1955. november 29. *Béke és Szabadság*, 1955. november 16. *Színház- és Filmművészet*, 1956:324.
- [33] Részlet *A 9-es kórterem* című filmből.
- [34] *Esti Budapest*, 1956. szeptember 3. *Népszava*, 1956. szeptember 9.
- [35] „Ez a probléma kifejezésre jutott a DISZ-kongresszuson is.” (Jegyzőkönyv az *Egy pikoló világos* besoroló értekezletéről. 1955. december 7.
- [36] I. m.
- [37] I. m.
- [38] *Esti Budapest*, 1955. december 29. *Magyar Nemzet*, 1955. december 29.
- [39] Fábri Zoltán. (*Mozi*, 1955. november 19.)
- [40] Hubay Miklós. (*Irodalmi Újság*, 1956. február 11.)
- [41] Boldizsár Iván. (*Színház- és Filmművészet*, 1956:324.)
- [42] *Szabad Ifjúság*, 1956. augusztus 16.
- [43] *Szabad Nép*, 1956. január 10.
- [44] „A fürdőruha ma már nem fürdőruha sem a Dunán, sem a Balatonon, se sehol, hanem egy tenyérfnyi vagy szalagnyi keskeny kartondarab, egyszerűen bődületes. Bődületes az a meztelenkedés, ami itt nyáridőn elborítja a vizek mentét. [...] Ami rendben is lenne, hiszen minden élők között a legszebb az emberi test, ha [...] csakugyan szép. Vannak nők [...], akiknél csak az a szembetűnő, hogy szemlátomást kívánczok rájuk legalábbis egy tisztességes fürdőruha vagy egy sort. Elképesztő.” (Szabó Pál: *Egy pikoló világos*. *Irodalmi Újság*, 1955. december 31.)
- [45] Az *aktáns* franciából átvett fogalma jelentéstani szempontból igen kifejező, mert magyarul is egyetlen szóval kifejeződik benne a *cselekvő* (aktív) és a *cselekedet* (aktus) egyaránt.
- [46] A különféle értékelméletek eltérő elvek alapján osztályozzák az értékrendeket és értékeket. Azok lehetnek az egyén tulajdonságainak szubjektív vagy tárgyiasult 'formá'-t öltött (objektív) értékei; lehetnek megnyilvánult vagy csupán virtuális értékek, s nem utolsósorban (a cselekményelmélet szempontjából legjellemzőbb különbséggel kifejezhető) *letró* (állapotokat vagy cselekvést jelző), illetve *modális* (az előbbieket *módosító*) értékek. A cselekmény 'elemi szerkezeté'-ben 'szemben álló' (szembeállított) 'aktánsok' egyben ellentétes értékeket is kifejeznek.
- [47] Ha két különböző jelentéshordozó (szemiotikai) 'szint' vagy 'szerkezet' 'formái'-ban azonos (tehát 'nem más', mint az előbbi ellentétpárja), akkor ezek *izomorfikus* viszonyban állnak egymással. Magát a jelenséget *izomorfizmus*nak nevezzük. Például a 'tartalom', illetve a 'kifejezés formái' izomorfikus viszonyban állnak (állhatnak) egymással. A filmalkotás esetében izomorfizmus figyelhető meg például az elbeszélés, illetve a 'kifejezés (vagy ábrázolás) szintjé'-nek *montázs*, illetve 'montázs' alakzataiban (utóbbiak az ábrázolás szintjén megjelenő és az elbeszélés szintjének montázs-alakzatait érzékletes formában tükröző képződmények), például az egyik olyan, sajátos alakzat típusban, mint amilyen a *visszaemlékezés*, amikor az elbeszélésben kifejeződő montázsjelenség (a művelet sor és annak eredménye, az alakzat) jellegében 'megfelel' egymásnak: azaz *hasonlót* (időbeli eltérés —> 'megszakítás' és 'összeillesztés') *hasonlóval* (megjelentés —> 'elválasztás' és 'összekapcsolás') jelenít meg.
- [48] A kettő közti különbséget nyelvilleg (nyelvtanilag) jól kifejezi, hogy míg az

- előbbi (akinek 'azonosítása' elméletileg nem kis gondot okoz) az egyes szám harmadik személynek felel meg, az *utóbbi* az egyes szám első személynek. Bizonyos esetben *lehetetlen megállapítani* (és kellő bizonyítékkal alátámasztani), hogy 'ki szólal meg' a *narrátor* 'szerepé'-ben.
- [49] A és 'A' terminusok viszonya B és 'B' terminusokkal akkor tekinthető *homológidának*, ha 1. a nagybettűvel jelzett terminusok jól megkülönböztethető jegyekkel leírhatók, jellemezhetők (ilyen jegyekre 'lebonthatók'); 2. ha egyfelől A és 'A', másfelől B és 'B' *legalább egy közös jellemző jegyet hordoz*. Végezetül, 3. ha egyfelől az A és 'A', másfelől a B és 'B' közötti *viszony azonos*, és ez a viszony az alapvető logikai viszonyok (az ellentét, ellentmondás, kölcsönös függés) egyike.
- [50] A 'cselekvő' és a 'szereplő' viszonyáról van szó. Pontosabban a 'szerep(lőd)képződésről', *aktáns és aktor többféle lehetséges viszonyának* egyik, illetve másik típusáról.
- [51] *Szabad Nép*, 1955. szeptember 18.
- [52] *Színház és Mozi*, 1955. szeptember 30.
- [53] Szász Péter. (Jegyzőkönyv a *Gázolás* című forgatókönyv Dramaturgiai Tanácsüléséről. 1954. december 8.)
- [54] Pozitívból negatív, illetve negatívból pozitív, illetve *semleges*. Az a terminus nevezhető *semlegesnek*, amelyik a szemiotikai négyzet szubkontrárius tengelyén elhelyezkedő fi és fj terminusokkal végrehajtott 'szintaktikai műveletek' eredményeként, azok *összevonásával* (és ... és) keletkezik. Továbbá *semlegesnek* nevezhető az a terminus, amelyiknek paradigmájában nincs ellentétpárja.
- [55] Boldizsár Iván, i. m.: 324–325.
- [56] Jakobson, Roman: *Essais de linguistique générale*. Ed. de Minuit, Paris, 1963:162.
- [57] Saussure, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris, 1966:99.
- [58] Hjelmslev – mind a tartalom, mind pedig a kifejezés szintjén – különbséget tesz *szubsztancia* és forma között. A *szemiotikai* (jelentéshordozó) formát a tartalom és a kifejezés formái *együttesen* alkotják. (Hjelmslev, Louis: *Prolegomenes à une théorie du langage*. Ed. de Minuit, Paris, 1968:71–86.)
- [59] Boldizsár Iván: A „*Gázolás*” és a magyar filmstílus problémája. *Színház- és Filmművészet*, 1956:783–785. Kiemelés tőlünk.
- [60] Duby, Georges–Lardreau, Guy: *Párbeszéd a történelemről*. Fordította: Szilágyi Gábor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993.
- [61] Makk Károly. (A *9-es kórterem*. *Telefon*, 1955. november 15.)
- [62] *Gázolás*. *Szabad Ifjúság*, 1955. szeptember 18.
- [63] Fábri Zoltán. (A *Körhinta* besorolása. [...] 1955. december 8.)
- [64] A *9-es kórterem*. *Irodalmi Újság*, 1955. november 12.
- [65] *Az én egyetemem*.
- [66] A *9-es kórterem*. *Művelt Nép*, 1955. november 13.
- [67] *Körhinta*. *Művelt Nép*, 1956. április 29.
- [68] *Körhinta*. *Színház- és Filmművészet*, 1956:321.
- [69] *Körhinta*. *Színház- és Filmművészet*, 1956:321.
- [70] *Körhinta*. *Színház- és Filmművészet*, 1956:322.
- [71] *Gázolás*. *Színház- és Filmművészet*, 1955:783.
- [72] *Gázolás*. *Színház- és Filmművészet*, 1955:783.
- [73] Fábri Zoltán. (A *Körhinta* besorolása. [...] 1955. december 8.)
- [74] *Gázolás*. (*Mozi*, 1955. július 30.)

- [75] *A 9-es kórterem.* (A *Tóth Gáspár esete* című film Művészeti Tanácsa. 1955. június 8.)
- [76] Boldizsár Iván, 1956:323.
- [77] Makk Károly. (*A 9-es kórterem. Színház és Mozi*, 1955. október 21.)
- [78] *Körhinta. Színház- és Filmművészet*, 1956:324.
- [79] A vastagon szedett rész a szöveg-hű kifejezéseket jelzi. Az ábra bal oldalán olvasható az *eredeti szövegben* 'megjelentett új formajegy', jobb oldalán 'lap-pangó' (a szövegben nem szereplő) ellentétpárja (a 'hajdani' formajegy), amelyet az 'új' felváltott.
- [80] A jelölésben (a 'kifejezés anyaga') a *denotátum* tükröződik 'csak', (azaz a jelentés csupán a 'kifejezés formájá'-ra utal), avagy a jelölés *egyben konnotálás*, azaz *jelkép* (es jelentés) *képzés*.
- [81] '- jel a 'montázs hiánya'-ra utal, ami a megelőző korszak filmjeiben hallgatólagosan tiltott, megbélyegzett 'kifejezési formá'-nak (alakzatnak) számított, a vitatott és elítélt „filmszerűség” leglátványosabb (jele), megnyilvánulása volt.
- [82] *Mindazon vizuális és/vagy audíttu 'forma(stílus)jegyek' összessége (összes paradigmá-ja), amelynek valamennyi megnyilvánulása mindig és csakis a filmet mint sajátos és önálló kifejezőmódot jellemzi.* A filmi kódok sajátossága a nem filmi (kulturális), de filmbeli kódokhoz viszonyítva tehát az, hogy 'bennük' – az ábrázolás szintjén – a jelölő (a 'kifejezés formája') és a jelentés, amelyre utal, amit kifejez (a 'kifejezés szubsztanciája') nincs egymással izomorfikus vagy homologikus viszonyban, mint ahogy a filmbeli, de nem filmi kódokban tapasztalható.
- [83] Ez a folyamat, a film 'művészi formájá'-nak kialakulásával, e korszakban indul el, és folytatódik az elkövetkező évtizedben, mindaddig, amíg a magyar film –jórészt nemzetközi elismerésének köszönhetően – a magyar kultúra *elismer*t, szerves részévé nem válik; amikor a *művészet* státusát többé már nem lehet („nem illik”) megtagadni tőle.
- [84] 'A képmező előterében villog a nővért hívó lámpa, a háttérben Emmi nővér közeledik.' (*A 9-es kórterem*) 'A képmező előterében Legény és Bea ül a tárgyalóteremben, a háttérben, az emelvényen Csanádi bíró látszik.' (*Gázolás*) 'A képmező előterében a sisakrostély látszik, rajta keresztül – Csanádi „szem-szögéből” – Juditot látjuk.' (*Gázolás*) (Az aposztrofálás a tudományos [leíró] metanyelv kifejezéseit jelzi.)
- [85] 'Villogó lámpa felső gépállásból.' (*Gázolás*) 'Az ég alsó gépállásból, a műtét után, az udvarból.' (*A 9-es kórterem*) 'Alsó, illetve felső gépállás, többször és váltakozva, a körhintajelenetben.' 'Alsó, illetve felső gépállás, többször és váltakozva, a lakodalmi menetben.' 'Alsó, illetve felső gépállás, többször és váltakozva, a lakodalmi tánc-jelenetben.' (*Körhinta*)
- [86] *Egy pikoló világos, A 9-es kórterem, Gázolás.*
- [87] 'Csanádi a sisakrostélyon át nézi Juditot.' (*Gázolás*) 'Mari a körhintáról megpillantja a tömegben apját.' 'Mari nézi Mátét, Máté nézi Marit tánc közben.' (*Körhinta*) 'Tóth Gáspár nézi az eget, amikor a sikeres műtét után az udvaron áttolják a betegszállító kocsin.' (*A 9-es kórterem*)
- [88] 'Legény a klubból telefonál Juditnak, a háttérben Bea ül.' (*Gázolás*)
- [89] 'A falitükörből a vívóterem eseményeit látni.' 'Bendics mesél Csanádinak, akit a mellette álló tükörből látni.' (*Gázolás*) 'Mari a mézeskalács szív tükreben megpillantja a mögötte feltűnő Mátét.' (*Körhinta*)
- [90] 'A Fő utcától a Rózsadombig.' (*Gázolás*) 'A Sztálin úttól a Szondi utcáig.' (*Egy pikoló világos*)

- [90a] 'A földről áthelyezve az autóba, a körhintára, a hajóhintára, a szekérre, valahová ég és föld közé.' (Gázolás, Egy pikoló világos, Körhinta)
- [91] 'Körhintajelenet, lakodalmi tánc-jelenet.' (Körhinta)
- [91a] „Történik ma, Budapesten” (Gázolás); „1953 őszén történt...” (Körhinta); „Ezt a filmet a magyar filmművészek 1956 júliusában készítették” (Keserű igazság).
- [92] 'Csanádi bíró' (Gázolás); 'Tóth Gáspár' (A 9-es kórterem).
- [93] Életjel, A 9-es kórterem, Mese a 12 találatról.
- [94] 'Lehulló vízcseppek' (Gázolás); 'lehulló borsószemek', 'sistergő gáz', 'fülsike-títő dobpergés' (A 9-es kórterem); 'falióra ketyegése', 'tőcsába hulló vízcseppek csobbanása' (Körhinta).
- [95] 'Juli pantomimja az Elmunkás hídon' (Egy pikoló világos); 'kukoricamorzsolás Patakiéknál' (Körhinta).
- [96] Gázolás, Körhinta.
- [97] Gázolás, Körhinta, Keserű igazság.
- [98] Körhinta.
- [99] Azok a 'formajegyek', amelyek csak egy-egy alkotásban jelennek meg, egyéni stílusjellemző jegyek, amelyek viszont több alkotásban, azok korszakos (korszakra jellemző) stílus- vagy 'formajegy'-nek minősíthetők. A kétféle 'stílusjegy' összegződik az új ábrázolásmód logikai-szemiotikai modelljében.
- [100] A 'szemmagasság' a korszakban elfogadott, érvényes 'formajegy', ún. ábrázolási norma. Ez mind az alsó, mind a felső gépállással ellentétpárt alkot(hat).
- [101] A felvedőgép 'helyhez kötött' (állványra rögzített), de jobb felé, illetve bal felé elfordul(hat).
- [102] Az 'éleletlenedés' (mint 'szintaktikai művelet', jelölés) 'jelentés'-ét az alábbi ábra szemlélteti:

22. ábra



- [103] Hjelmslev, Louis: *La structure fondamentale du langage*. In: *Prolégomenès à une théorie du langage*. Editions de Minuit, Paris, 1968:207.
- [104] A metafora és a metonímia ún. „szóközpontú” retorikai alakzatok vagy *trópusok* (ún. *szóképek*), amelyek 'nagyságrendjük'-ben különböznek a trópusok más fajtáitól, a *mondat- vagy gondolati képtől* (*mellérendelés, kihagyás, illetve sejtetés*). A 'jelképes alakzatok' egyben 'szintagmatikai formák' is, amelyek tehát nemcsak a 'nyelvi' kifejezésben betöltött funkciójukban, de 'mérték'-ben is különböznek. Épp e két, jellegüket (mibenlétüket) meghatározó tulajdonságuknak köszönhető, hogy más kifejezési anyagban (mozgófényképben) is 'formá'-t ölt(het)nek.
- [105] A hang szerepét a filmben az elemzők többsége annyira lebecsüli, hogy említést sem tesz róla. Nem tudni, hogy ez a „hanyagosság” milyen tudati tényezőnek köszönhető. Ez a közömbösség összefüggésben lehet azzal a (film)történeti ténnyel, hogy a mozgófénykép mint kifejezőmód az emberiség kollektív tudatában (s főként tudatalattijában) *néma*filmként rögződött, s a néző még ma is elsősorban azt érzékeli (értékeli) a filmben, ami benne látvány, a hangot pedig járulékos elemnek tekintí. Holott a hang kifejezőképessége s – ezzel összefüggésben – hatása rendkívüli. Ritkán 'látványos', többnyire a 'háttér'-ben munkál ('aláfest', 'nyomatékot ad', ellentétet fejez ki). Nem véletlen, hogy a hang alkalmazása révén kifejezésre jutó gazdag jelentéstartalmat csak azok érzékelik és értik, akiknek hivatása ezeknek a „képességeknek” elővárásolása, kiaknázása. Lohr Ferenc munkáiból (*A filmhang esztétikája*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1966. *A film hangkultúrája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1968.) érzékletes képet kaphat az olvasó, mi mindenre képes a hang a filmi ábrázolásban. A hangosfilm 'felfedezése', az optikai hangrögzítés – ahogy arra a kortársak reakcióiból következtetni lehet – valóban forradalmasította a film ábrázolásmódját, új 'dimenzió'-val gazdagította az érzékletesben kifejezhető tapasztalati anyagot.
- [106] A paradigmatika/szintagmatika kategóriáiban az egyetemes érvényű rendszer/folyamat ellentétpár szemiotikai 'viszonyformá'-ban fejeződik ki. A paradigmatika a *vagy ... vagy* típusú *korreláción* (a logikai *diszjunkción*, azaz a *szétválasztáson*), a szintagmatika az *és ... és* típusú *viszonyon* (logikai *konjunkción*, azaz az *összekapcsoláson*) alapul. A paradigmatika tehát olyan szemiotikai rendszer, amelyben az 'elemek' közötti viszonyt a diszjunkció, míg a szintagmatikában a konjunkció teremti/határozza meg.
- [107] Azóta, hogy 1956-ban Jakobson tanulmánya (*Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*. In: *Essais de linguistique générale*. Editions de Minuit, Paris, 1963:61–67.) megjelent, a paradigma és a szintagma, a metafora és a metonímia ellentétpárjainak homologizálása elfogadottá vált mind a nyelvészeten, mind a szemiotikában. A homológia alapja az ellentétekben kifejeződő közös jellemző jegyek: a hasonlóság, illetve az egymásmellettség, a (ki)választás, illetve az összekapcsolás, a behelyettesítés, illetve az egymás mellé helyezés, a felcserélés, illetve az elrendezés vagy *dispositio*.
- Miután minden paradigma azon 'elemek' tárháza, amelyek közül mindig csak egy 'jelenik meg', 'ölt formát' a közlésben, értelemszerű, hogy ezek között – az ábrázolás szintjén – némi hasonlóság, s egyben némi eltérés van. A paradigmát maga az elbeszélés teremti meg, és a paradigma elemei közötti viszony csak az elbeszélés keretében kap értelmet, alakul ki.

- [108] A szemiotikában az *egyenértékűség* (ekvivalencia) elve alapján elvégzett *behelyettesítés* műveletének eredménye a metafora. A behelyettesítést a két (a felcserélt, illetve a 'helyére lépő') elem között a 'szövegkörnyezet'-ből adódó (következő) *részleges azonosság* vagy *hasonlóság* teszi lehetővé. Az *azonosság önmagában meghatározhatatlan* (fogalom), ami csak ellentétpárjával, a *különbözőséggel* alkotott kölcsönös függőségi viszony alapján határozható meg.
- [109] Mint Chaplin *Modern idők* című filmjében a reggeli munkakezdésre igyekvő munkások tömegének és a bégető birkanyájának egymást követő képe.
- [110] Ellenkező esetben hogyan is alkothatna metaforát például a *Hannibál tanár úr* című filmben a lekváros kenyér (amit Nyúl Béla a Verbőczy-szoborra feldob) képe és a 'kő' képze (az, ami látható, és az, ami helyett áll).
- [111] Bár korábban már felismerték, hogy a szinekdoché a metonímia egyik fajtája, ennek ellenére önálló alakzatként (trópusként) szerepelt még a XIX. századbeli retorikai szakirodalomban is. Csak Jakobson már idézett tanulmánya teremtett konszenzust a nyelvészetben és a szemiotikában, elfogadtatván a szinekdochét a metonímia egyik fajtájaként, amelyben „a rész helyett az egész, vagy az egész helyett a rész áll”.
- [112] A felszálló léggömb egész más konnotált jelentést (árvitt értelmet) kap Fritz Lang *Egy város keresi a gyilkost* című filmjében. A kislány megerőszkolása, majd meggyilkolása után „elárvult”, felszálló és a villanydrótokon fennakadt léggömb (jel)képe a 'fogoly', a 'kiszolgáltatottság', a 'meggyilkolt kislány' jelentéstartalmával telik meg.
- [113] A 'hasonlat' érzékeltetésére szolgál a filmben a jelölésnek az a 'szintaktikai formája' ('szintagmatikai alakzat'), amit *áttűnésnek* neveznek.
- [114] A hasonlóság mindig „lappang a dolgokban, s azt fel kell bennük fedezni, míg az '(össze)függés' magukból a dolgokból következik, a valóságban adott”. (Ulmann, Stephen: *Précis de sémantique française*. Presses Universitaires de France, Paris, 1968:285.)
- [115] *Életjel.*
- [116] *Simon Menyhért születése.*
- [117] *Budapesti tavasz.*
- [118] *Egy pikoló világos.*
- [119] *A 9-es kórterem.*
- [120] *Körhinta.*
- [121] *Keserű igazság.*
- [122] Legtöbbjük mind metaforának, mind metonímiának minősíthető, aszerint, hogy a *felcserélést* (valami/valaki, ami/aki – az adott elbeszélés keretében – [más]valami/valaki helyett áll, azon a 'helyen', ahol/amelyen másnak, a 'távollevőnek' kellene állnia), vagy a *mellérendelést*, a *behelyettesítést* vagy az *egymás-mellétiséget* vesszük-e (észre) (először) és értelmezzük.
- [123] A *morfológia* és a *szintaxis* különbözősége már a hagyományos nyelvészetben is megfogalmazódott, mint a fogalmak megnevezése is érzékelteti. A strukturalizmus – Ferdinand de Saussure nézetéből kiindulva – a nyelv morfológiai elemei, illetve szintaxisa közti ellentétet – amelyben a közlés tér-időre utaló jellemző jegyei is kifejeződnek – viszonytípusokban fogalmazta meg, és a viszonyokat rendszerbe foglalta. A nyelv 'elemei' között létesülő/létesíthető viszonytípusok egyik fajtáját De Saussure a *szintagmatikai*, másik fajtáját az *asszociatív* megnevezéssel illette. (I. m.: 175.) E fogalmakban kifejeződött az a különbség, amit azután Louis Hjelmslev *glosszematikája* nyilvánvalóvá tett.

Hjelmslev a szintagmatikai viszonyt az *és ... és (in praesentia)* kapcsolattípussal, az asszociatív vagy *paradigmatikai* viszonyt a *vagy ... vagy (in absentia)* kapcsolattal jellemezte. Ez a különbség tükröződik – a 'nyelvi (jel)forma' geometriai értelemben vett 'kivetítésével' a retorikai (alakzat)'formában' – a metafora, illetve a metonímia ellentétében. (Hjelmslev, Louis, i. m.: 58–59.; Jakobson, Roman, i. m.)

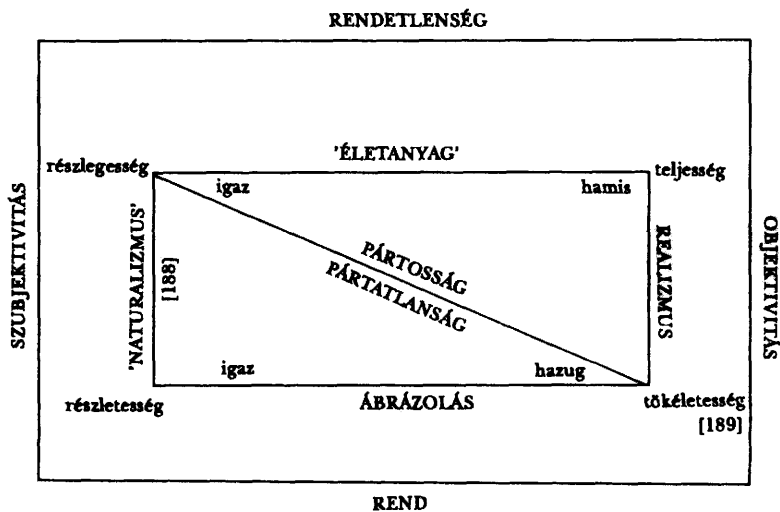
- A 'szintaxis' a szemiotikában a 'nyelvtan' (mindenfajta szemiotikai rendszer létezés- és működésmódjának, viszonyrendszerének leírása) összefoglalója. Azaz olyan szemiotikai objektum, ami önállósággal rendelkezik azon a rendszeren belül, amelynek részét képezi. A szintaxis mibenlétét csak a vele szemiotikai (jelentéshordozó) összefüggésben lévő szemantikával lehet meghatározni. A 'szintaktikai viszony' (az *és ... és* kapcsolat) a 'formák' szemantikai (jelentés)-tartalmától független, önálló 'formák'-at eredményez. (Szintaxis és szemantika a logikában is egymással kölcsönös összefüggésben lévő ellentétpárt alkotnak.)
- [124] A szemiotikai elem a 'vízszintes' vagy szintagmatikai tengelyen 'elhelyezkedő', meghatározott 'kiterjedésű' (s kiterjedése alapján különböző 'nagyságrendje' lévén osztályba sorolható) képződmény, amely tárgyiasult, 'formáik'-ban és jellegükben ('kifejezési anyaguk'-ban) különféle szemiotikai (jelölő)rendszerekre jellemző. A leíró metanyelv kategóriáit tükrözi (e kategóriák 'formái'-ban jelenik meg). Tehát nem a *tárgynyelv* „természetes” képződménye, noha a leírásból adódóan annak látszik.
- [125] A *mozgófénykép* és a fénykép (a film esetében ezt *fotoگرام*nak nevezik) közötti lényegbeli különbséget (a *mozgás érzékeltetésének képességét*) a film levettése érzékelteti. A vetítés során válik a 'virtuális formá'-ból (fotoگرام) *aktuális* vagy megjelölt, 'megleventető' (mozgófénykép) forma'. A film sajátosságának meghatározásakor ezt a lényeges szempontot rendszerint figyelmen kívül hagyják, holott a *specifikum* ebben (is) rejlik.
- [126] A 'vízszintes' vagy szintagmatikai tengely az egymás mellé, elé/után helyezett elemek *és ... és* viszonytípusát, a 'térbeliség'-et vagy egymásmellettséget, illetve 'egymásra következős'-t hivatott kifejezni, míg a 'függőleges' vagy paradigmaticus tengely a *vagy ... vagy* viszonytípust, az 'időbeliség'-et vagy 'egymásutánosság'-ot. A 'vízszintes', illetve a 'függőleges' tengely a tértől és időtől függetlenül 'létező' logikai rendszer tér-idő koordináta-rendszerbe kivett 'megjelenítési formája'. A 'teremtett (sor)rend' mindig az elbeszélés és ábrázolás szerkezetére utal, a szerkezetet meghatározó/jellemző jegy. A valóság rendezetlen (rendszeretlen) elemeinek rendszerbe foglalása mindig az alkotás alapvető indítéka.
- [127] A 'virtualitás' állapotában 'lappangó' paradigma elemeiből *mindig csak egy jelenik meg* az adott szintagmában.
- [128] *Álomfejtés*. Összegyűjtött művek III. Somló Béla Könyvkiadó, Budapest, é. n. Illetve: *Totem et tabou*. PBP, Paris, 1965:100. Ez a nézet azután a szemiotikában is elfogadottá vált. A hasonlóság (érzete) és a közelség (ténye) szolgál az érzékelés (a pszichikum) számára alkalmul a pszichoanalízisből jól ismert *képzettársításra*, a gondolat(kép)átvitelre. A metafora/metonímia „gondolatban” (a 'tartalom síkján') hasonlóságot, illetve 'szomszédosság'-ot fejez ki, az ábrázolásban viszont szintagma 'formájában' jelenik meg, amelyben az 'összevetés' alapjául szolgál. Nem csupán a valóságban 'meglévő' vagy a műben megteremtett 'szomszédosság' érzékeltetésére irányul, hanem *hiak-*

- názza a műben (a mű révén a 'szomszédosság'-ból adódó) adott, *rejtett* jelentést/tartalmat.
- [129] A szegmentumok olyan szintagmatikai egységek, amelyek a film tagolására szolgálnak. A tagolás vagy szegmentálás önmagában még nem határozza meg a film jelentéshordozó (szemiotikai) egységeit. A tagolás a szegmentálásban kifejeződik és ... és viszony 'megjelenítésé'-re hivatott, míg a *kommutáció* (az elemek behelyettesítése) a szegmentum rendszerben elfoglalt 'helyét' a vagy ... vagy típusú viszony alapján jelöli ki.
- [130] Ez a tér nemcsak az elbeszélés, illetve az ábrázolás 'tere', de valós tér is, amelynek meghatározott számú *képkocka* felel meg a filmszalagon; amelyik képkockában tárgyasul. A film hordozója (a filmszalag) a 'kifejezés anyagá'-nak szubsztanciája, a *vetített kép* pedig a 'kifejezés anyagának formája'. A 'forma megjelenítése' (a vetítés) teremti meg a filmet. A szubsztancia, amíg 'formát nem ölt' (azaz, amíg a filmet le nem vetjük), csupán holt anyag, (meg)ismer(het)etlen, 'magában való'.
- [131] A némafilmben még az elsötétülés valós ellentétpárját, a *hivilágosodást* is alkalmazták (az előbbit az utóbbi követte), de a hangosfilmből ez a jelölési 'forma' már hiányzik.
- [132] Az *optikai eljárás* nem ábrázol, mint a kép, hanem *jelöl*. Az ábrázolásban minden jelölő valami (denotált) jelentésre vezethető vissza. Az áttűnésnek, illetve elsötétülésnek nem tárgykép, hanem 'képtárgy' a jelölője. Ez nem valaminek a jelentésére, hanem az *átmenet*, a *változás jelölésére* utal. Az elsötétülésben a két elem (a tárgy és a kép) szubsztanciájában is eltér egymástól, és ellentétpárt alkot.
- [133] *Életjel*.
- [134] Ez az alakzat ismétlődik.
- [135] *Simon Menyhért születése*.
- [136] Ez egy ún. *tükröralakzat*, s mint ilyen, egyedüli a korszak filmjeiben.
- [137] *Gázolás*.
- [138] *A 9-es kórterem*.
- [139] *Egy pikoló világos*.
- [140] *Körhinta*.
- [141] A film kezdő jelenete (taxi), az 'ábrázolás jelene' valójában az elbeszélés egyik, múltbeli epizódja. Az elbeszélés rég-, illetve közelmúltra oszlik fel, de az ábrázolásban a rég-, illetve a közelmúlt *viszonya* csak a narrátor elbeszélése folytán világosodik meg, az ábrázolásban ez nem tükröződik. A film nem érzékelteti, hogy mi történt korábban, és mi később. Az emlékezés logikája és az események logikája ellentétbe kerül egymással, és ezt az ellentétet igyekeznek a montázs, a tér-idő viszonyok megkülönböztetésével feloldani.
- [142] *Máriássy Félix: Mi az a filmvágás? Mozi Élet, 1947. július 4.*
- [143] *Máriássy Félix, i. m.*
- [144] *Áttűnés*.
- [145] *Éles vágás*.
- [146] *Felső gépállás*.
- [147] *Gépmozgás*.
- [148] *Időváltozás*.
- [149] *Életjel*.
- [150] *Simon Menyhért születése*.
- [151] *Életlenség*.

- [152] *Gázolás.*
- [153] *Egy pikoló világos.*
- [153a] Alsó gépállás.
- [154] *A 9-es kórterem.*
- [155] Alsó gépállás, elferdített képsík.
- [156] *Körhinta.*
- [157] *Állás beállítás.*
- [158] Lohr Ferenc, 1968:110.
- [159] Lohr Ferenc, 1968:109–110.
- [160] Lohr Ferenc, 1968:160.
- [161] Lohr Ferenc, 1966:148–149., 152.
- [162] Lohr Ferenc, 1968:157–159. Kiemelés tőlünk.
- [163] Lohr Ferenc, 1966:158. Kiemelés tőlünk.
- [164] Lohr Ferenc, 1966:160.
- [165] Lohr Ferenc, 1966:133.
- [166] Lohr Ferenc, 1966:63.
- [167] „A csend [...] sohasem némaság [...] következménye, hanem mindig atmoszférát érzékeltet.” (Lohr Ferenc, 1966:135.)
- [168] „A zaj lélektani 'zavarás'-t jelent: hanggal megzavarni a figyelmet. Zaj a zene, a papír zöreje, a beszélgetés.” (Lohr Ferenc, 1966:72–73. Kiemelés tőlünk.)
- [169] „A zörej fogalmát élesen el kell különíteni a zaj fogalmától. A zörej periódusos tulajdonság nélküli vagy nehezen felismerhető, periódusos tulajdonságú hang, ebben különbözik a zenétől. [...] A természetes atmoszférát [...] zömmel a zörejvilág szolgáltatja. [...] A zörejek [...] elsősorban az *anyagok* felismerhetővé tételében tesznek egyszerű szolgálatot. [...] Zörejjel jellemezhető minden *anyagszerűség*.” (Lohr Ferenc, 1966:72–73., 132., 135. Kiemelés tőlünk.)
- [170] Gertler Viktor: *Van-e külön magyar filmstílus? Színház és Mozi*, 1956:38:10.
- [171] Boldizsár Iván, 1956:321. Továbbra is tisztázatlan maradt azonban, mit értettek a korszak krónikásai stíluson. Kevesen ismerték Balázs Béla tömör és találó meghatározását („stílusnak nevezzük minden művészetnek formális jellegzetességét”, „nincsen hű alkotás valamilyen stílus nélkül”) (Balázs Béla, 1948a:170.). Ezért válhatott fejtörést okozó „kettős problémává” az „új filmstílus” és a „sajátosan magyar stílus” (Boldizsár Iván, 1956:326) viszonya: a megfelelés vagy a különbözőség valóban „kettős problémája”. „Nálunk (ugyanis) nem adtak az új stílusnak új nevet.” (Boldizsár Iván, 1956:322.)
- [172] *Művelt Nép*, 1956. április 29.
- [173] Boldizsár Iván, 1955:738.
- [174] *Gázolás. (Népszava, 1955. szeptember 18.)* Kiemelés tőlünk.
- [175] *Gázolás. (Irodalmi Újság, 1955. szeptember 17.)* Amikor – a negyvenes évek végén – az olasz neorealista film külföldön már komoly kritikái visszhangot váltott ki, és a figyelem középpontjába került, Magyarországon még a harmincas évek francia filmjei számítottak irányadó példának, követendő modellek. „Budapesten most [...] minden forgatókönyvíró, rendező 'franciás' filmet akar csinálni. Felszabadultunk a német hatás alól, [a rendezők] rájöttek, hogy az európai filmben a franciát kell példának venni.” (Radó István: *Francia hatások a magyar filmművészetben. Mozi Élet*, 1947. november 14.) Radványit is csak az mentette meg az elmarasztaló kritikus kegyelemdőfésé-
től, hogy filmjéből (*Valahol Európában*) látni való volt, hogy „szerencsés érzék-

- kel tanult a franciáktól". (Báthori Irén: *Valahol Európában*. Nagyvilág, 1948. január 20.)
- [176] *Magyar Nemzet*, 1955. december 29.
- [177] *A 9-es kórterem*. (*Béke és Szabadság*, 1955. november 16.)
- [178] *A 9-es kórterem*. (*Szabad Ifjúság*, 1955. november 15.)
- [179] Gyárfás Miklós: *Reménységek, várahozások. Sztínház és Mozi*, 1956:4:3.
- [180] *Szabad Ifjúság*, 1955. november 15.
- [181] *Magyar Nemzet*, 1955. szeptember 16.
- [182] „Megkülönböztető jel, jellegzetes tulajdonság. [...] Az a lényeges, jellemző vonás, amelynek alapján valami felismerhető vagy mástól megkülönböztethető.” (*A magyar nyelv értelmező szótára* [a továbbiakban MNyÉSz]. Akadémiai Könyvkiadó, Budapest, 1965. III.: 628.)
- [183] Gertler Viktor, i. m.
- [184] „Eso verte utcán villódzó reflektorfény, sötét színek (!) tónusai, meghökkentő 'beállítások', 'vágások' és 'áttűnések' még nem avatnak művészetté önmagukban egy filmet sem.” (Lányi Márton: *A 9-es kórterem*. *Szabad Ifjúság*, 1955. november 15.)
- [185] Gyárfás Miklós, i. m.
- [186] Lukács György, 1949:14.
- [187] „Mivel mind a szubjektív, mind az objektív oldalon szakadatlan változással [...] a tartalmak szerkezetének, formai felépítettségének átalakulásával van dolgunk, minden idő igazi realista művészete formájában is új kell hogy legyen. [...] Ámde ennek az új jellegnek mások az ismérvei [...]: a művészet életanyagában, az objektív valóságban jön létre, ami igazán új. Új kapcsolat az emberek közt a társadalom szerkezetének megváltoztatásával, új viszony a természethez [...], új embertípus az élet tartalmának és formáinak [...] megújulásával. Ha a művésznek sikerül ezeket a mozzanatokot [...], általános társadalmi tudatosulásuk előtt, helyesen meglesni és adekvát módon kifejezni, szükségképpen új forma jön létre, mint az új valóság megfelelő művészi tükröződése. [...] Minél mélyebben [...] ragadja meg a művész a megváltozott világ lényeges emberi és társadalmi vonásait [...], annál inkább igazán új lesz az a forma, amelyet talált.” (Lukács György, 1949:14.)
- „A művészet (azonban) nem követeli azt meg” – idézi Lukács Lenint –, hogy „ezt valóságnak ismerjék el”, következképp azt a totalitásigényt sem, hogy – mint az Lukács realizmuselméletében olvasható – a „mű önmagában [tükrözze] az élet összefolyamatát”, s az élet részjelenségeit ne a részletekben tükrözze, amit viszont a realizmuselmélet elítélt, sőt realizmusellenesnek, *naturalizmus*nak bélyegzett, mert ezek a részletek „összehasonlíthatók volnának [...] valóságos mintáikkal”. Márpedig „az e tekintetben való összehasonlíthatóság – Lukács szerint – a művészi illúzió előfeltétele. A művészet – Lukács szerint – tehát csak akkor kelti „a valóság esztétikai látszatát”-t, ha *nem részletez*, mert „minden ilyen összehasonlítás [az illúziót] nyomban szétfoszlatja”. Az ördög azonban a részletekben bújik meg. A részletek igazsága ugyanis az egész igazságának előfeltétele. A művészi látszatkeltés, a rész/egész viszonyának illetén felfogása a valóság elkendőzéséhez vezet. Ezért támadja olyan vehemenciával Lukács (és realizmuselmélete) a részletek realizmusát (a naturalizmust), ítéli azt realizmusellenesnek, sőt a realizmus legnagyobb „ellenségé”-nek. A polgári és a szocialista realizmus sebezhető pontja ezért a részlet(igazság), amely a leghatásosabb bizonyítéka (lehet) az egész (a totali-

tás) hazugságának. Ezért fokozza le a realizmuselmélet a részlet igazságát „tükrözési formá”-vá, s emeli „az életfolyamat teljességének [?] ábrázolása”-t a művészi illúziókeltés (az *esztétikai látszat*) rangjára. A részletek 'kis igazsága' ezért vált a kritika célpontjává, került a bírálatok keresztútjába. Az „életanyag új formáinak szerkezeti változása” nem a realizmuselmélet „útmutatása”-nak szellemében ment végbe, a gyakorlat nem követte – szolga módjára – az elméletet. A megismerésben bekövetkezett változás (eredménye) nemcsak a valóság korábbi szemléletmódját rendítette meg, de a „naturalizmus” tény-szerűségével a realizmus ismeretelméleti alapját is. A „párton kívüli ábrázolás halott és hamis objektivitása”-t visszahelyezte korábbi, 1948-at megelőző jogaiba, s ezzel – szándékoltan – megkongatta a harangot az „aktivitásra buzdító pártos állásfoglalás” felett, ami 1948–1953 között a magyar művészeti életben egyedüli irányadó szempontnak számított. Kiderült, hogy – a realizmuselmélet állításával ellentétben – „a pártos állásfoglalás”-t nem „a valóságban magában meglévő hajtóerő” élteti és mozgatja, hanem az „alany viszi bele a külvilágba”, a műalkotás anyagát „pártállásának értelmében erre a célra csoportosítja és rendezi”. (Lukács György, 1949:34.) A 'korabeli pártosság' most a 'korábbi pártosság' ellentétébe „csapott át”: a valóság és az ábrázolás viszonya 'megfordult', a korábbtól eltérő (korabeli) 'új formák'-at eredményezett. Azzal, hogy a művész a részletek igazságát az egész igazságának kritériumává tette, újfajta rendet teremtett (a valóságban is).



23. ábra

- [188] „Vagy bármiféle polgári művészeti irányzat, *izmus*.” (Lukács György)
 [189] Értsd: „művészi illúzió” vagy „esztétikai látszat”.

MAGYARSTÍLUS

Rejtjeles üzenet

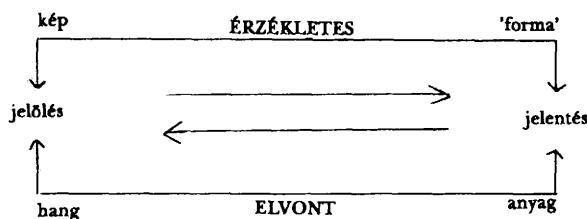
Magyarság: a magyar melléknévvel kifejezett sajátos jelleg; azoknak a tulajdonságoknak [...] összessége, amelyek a magyar embereket, népet, nemzetet jellemzik.

MNyÉS, IV.:912.

A „népi demokratikus hatalom” 1953 júniusában – Kelet-Európában elsőként – megrendült, és mélyülő válsága jeleként „szabad utat” engedett olyan művészi kezdeményezéseknek – így a nemzeti azonosságtudat keresésének és leplezetlen megnyilvánulásának filmek egész sorában, ’új tartalmat új formában’ –, amelyeket korábban a legszigorúbban tiltott. A nemzeti identitástudat megelégedésének, megerősödésének – és ami legalább ilyen fontos –, megnyilvánulásának üdvös folyamatában – mint majd látjuk – a magyar film, tartalmában és ’formái’-ban egyaránt megújulva – Kelet-Európában elsőként – úttörő szerepet játszott (mint a társadalmi befolyásolás leghatékonyabb eszköze, a rá váró szerepet játszotta) [1], tekintettel arra, hogy az irodalomnál jóval „szélesebb” közönség számára közvetítette a megváltozott (társadalmi) tudattartalmakat, az új politikai és erkölcsi értékrendet, az új életségzempléteket („életfelfogás”-t), az elfojtott nemzeti identitástudat keresését (mibenlétének jegyeit és megnyilvánulásának ’formái’-t), és a maga „szerény eszközei”-vel siettetett a rendszer erózióját, széthullását. A ’magyarság jelei’ immár leplezetlenül megnyilvánulhattak. Az igény erre mind sürgetőbb követelésekben fogalmazódott meg. A ’magyarság’ nemcsak politikai, de művészeti értékévé vált, ami – a társadalmi tudat konverziójának, a tudatban feloldhatatlan ellentmondások jeleként – értékváltságot is eredményezett a filmművészetben. A ’rég’i és az ’új forma’, a művészi újítás és a hagyományőrző ábrázolás konfliktusában új, értékmérő tényezőként jelent meg a *magyarságtudat*, ’megnyilvánulási formái’-nak minősítő, önmagukban érték-hordozó szerepe lett. Így válhatott a *Hintónjáró szerelemből* (’magyarsága’ révén) a *Körhintával* azonos értékű film. A ’magyarság’ *transzcendens* (magasabb rendű) jelei *transzszegmentális* jelölés ’formájában’ nyilvánultak meg, és a különböző ’formájú’, *transzszegmentens* jelölők rendszere (a szintaktikai alakzatokat átfogó, azokat „behálózó” és

összekötő viszonyrendszer) egy *transzcendentális jelentésre* ('magyar-ság') utalt.

Mindeddig gondosan kerültük, hogy a filmi/filmbeli cselekmény és elbeszélés, illetve ábrázolásmód kapcsán jelekről, és ne ('forma')jegyekről beszéljünk. Azaz, olyan *ismérvekről*, amelyek érzékletesen tolmácsolják a *referenciául* (alapul) szolgáló tényleges valóságot, 'megjelenítik' a tudattartalmak 'formálódása'-nak folyamatát és eredményét (a tényleges valóságnak a tudatban és a 'kollektív tudatalatti'-ban tükröződő 'formájá'-t), amelyben az alkotó ember érzéki és társadalmi tapasztalatának, megismerésének (tudati tevékenységének) eredményét másokkal megosztani képes (a 'formátlan szubsztanciá'-t először fogalmakba, 'tartalmak'-ba tagolva). Megpróbáltunk szakítani azzal, a szemiotikában is „meghonosodott” szemlélettel (ismeretelméleti és módszertani megközelítési móddal), amelyik a (nyelvi) jel Janus-arcú fogalmában



24. ábra

kívánta megragadni és tükrözni az elvont és az érzékletes viszonyát, tekintettel arra, hogy a film esetében, amelynek más a kifejezési anyaga (mozgófénykép, hang stb.) mint a nyelv, ez az összefüggés, s főként az alkotás (alakítás) folyamata maga *különbözik* (ugyanakkor, más vonatkozásban, egyezik a nyelvvel), de az 'alakuló formák' merőben különböznek nyelvi „megfelelőik”-től, kimondatlanul is tagadva, hogy a filmi ábrázolásban a nyelvi jellel *azonos* jelenség létezne. Nem zártuk viszont ki, sőt állítottuk, hogy a 'formálódás' sok tekintetben hasonlatos (mint a 'jelképes formák' esetében) a nyelvben kifejeződő 'tartalmak' 'formába öntése'-vel ('formái'-val azonban nem). Ami tehát közös a nyelvben és a filmben, az nem a 'nyelvi jel', hanem a jelképzés ténye és folyamata; az elvont érzékletes 'formá'-ban történő megjelenítésének igénye: a tudat tevékenységének 'leképezése' a kifejezési anyagokban eltérő szemiotikai rendszerekben.

Minden érzékletes jegy, és a jegyek összessége (is) 'formák'-at alkot. A *visszatérő* (rekurrens) jellemző jegyek egyéni, korszakos, *nemzeti kifejezőmódot*, 'stílus'-t (az adott helyen és időben használatos, közös, jellemző jegyeik révén 'azonosítható formák'-at) jelölnek, meghatározott és megkülönböztetett (*egymástól a jelölésben is elhatárolt*) tudattartalmakat fejeznek ki. Most, amikor a 'magyarság' mibenlétét, 'lényegé'-t, „érzékletes” 'formái'-t a 'tartalmak'-ban és a kifejezésben egyaránt kutatjuk (azokat a jellemző jegyeket, amelyeknek révén a *magyar film elkülönül* más nemzetek filmjeinek felismerhető, azonosítható 'formái'-tól, az 'olaszos'-tól, a 'franciás'-tól, ami sajátja, egyedül [rá] jellemzője), nem teszünk egyebet, mint a korszak szereplői (csak más eszközökkel és más távlatból tesszük, mint tették ők valaha), amikor arra kerestek választ, amit a korabeli krónikás – a maga módján – keresetlen egyszerűséggel úgy fogalmazott meg: „Vajon a magyar filmek stílusa önálló *magyar* filmstílus-e?”

Melyek tehát a 'magyarság' jellemző jegyei, a sajátosan 'magyar', a 'nemzeti jellegű jegyek', s ezek miként (tehát milyen 'formák'-ban) fejeződnek ki a különböző témájú és stílusú filmekben? Avagy nem volt-e ez a 'magyarság' inkább ún. 'lappangó magyarság' (a 'tartalmak'-ban munkáló, kifejezési formát nem is kereső, *rejtőzködő szemléletmód*), ami jobban „megfelelt” a korszak és a hatalom igényének, ízlésének (s főként érdekének), mint a nyíltan jelentkező „*magyarságtudat*” és a filmekben (tehát jellemző jegyekben) „kirajzolódó” nemzeti jelleg abban a politikai-ideológiai közegben, amelyben a *nemzeti jelleg* érvényesülését gátolta, a nemzet tudatot háttérbe szorította a 'nemzetköziség' tudata, a 'nemzeti különbözőség'-et a nemzetközi azonosságtudat? S tekinthető-e véletlennek, hogy a 'magyarság' kérdése (hirdetése) abban a korszakban „vetődik fel élesen és nyíltan”, amelyben a 'nemzetköziség' (azonosság)tudata megrendülni látszik; amikor már a kérdésfelvetés is „eretnek”, hisz korábban – 1953 júniusa előtt – ezt a kérdést „nem illet feszegetni”.

S akkor „hirtelen” és szinte egymásra licitálva, egymástól kérdeve és egymásnak feelve, megszaporodnak az utalások, kijelentések – amelyekből hamarosan követelés lesz –, amelyek a magyar film '*nemzeti jelleg*'-ét firtatják, és hangot kap az az igény, hogy „filmjeink” a valóságot, s ne „a szocializmus építésé”-t, „új életünk derűjé”-t tükrözzék, hanem '*magyarságunk*'-at. A 'rejtőzködő magyarság' fogalma *transzcendentális jelentést* kapott, ami 'lényegében' csak és mindig önmagára (a különbözőségben is az azonosság[tudat]ra) utalt.

Többféle (transzszegmentális) jelölés és jelentés összevonásából származott, amelyben minden 'elem' a 'magyarság'-ra vonatkozott: a 'hozzátartozás'-ra, a 'velük kapcsolatos dolgok'-ra, az általa a 'történelem folyamán létrehozott (tárgy)kultúrá'-ra, az 'általa lakott terület'-re utalt, 'e föld viszonyai'-ra volt jellemző, s egy(ség)esülve a 'magyarság' transzcendentális jelentésében fogalmazódott meg.

A 'magyarság', a magyar film nemzeti jellege tehát a transzcendentális jelentésben összegződő jellemző jegyek egyikének vagy másikának megjelenési 'formájá'-ban vált nyilvánvalóvá az ábrázolásban, mindenkoron az egyetlen, a transzcendentális jelentésre utalva. A transzcendentális jelentés (a 'magyarság' fogalma), amelyik mindedig 'formátlanul' létezett, egyszerre 'tartalmak'-kal telik meg, a 'lappangás'-ból megnyilvánulóvá lesz, a kollektív tudatalattiból a társadalmi tudat részévé válik ('formák'-ra lel). A 'magyarság jelei'-nek felfedezése a korszak nagy, észrevétlenül kibontakozó tudati forradalma, amit az új magyar film (e jeleket a 'lappangás' állapótól előlcsalva) aktivizál (aktualizál).

Nincs olyan 'szemiotikai elem' (a *jelenlévő*), ami – jel(zés)ként 'viselkedve', azaz önmagán túlmutatva – ne valami 'más'-ra (a *távollévőre*), valami jelentésre ne utalna. Minden szemiotikai elem tehát 'kifejezési forma', valaminek a 'nyoma'. A nyomokat bejárva juthatunk el magához a 'dolog'-hoz (így a 'magábanvaló'-hoz), amire ezek a 'jelek' utalni kívánnak. Eredjünk tehát a 'magyarság'-nak a korszak filmjeiben megjelenő, kifejezési formát öltött, és a nézők élményanyagában (tudatában) fogalomként rögződött 'jelei' nyomába, hogy megvilágosodjék a transzcendentális (transzszegmentális) fogalom 'jelentése' (és jelentősége). Mert minden kísérlet, ami a valóság megismerésére irányul, eredményként a jelentésben tükröződik. A tudat a jelentésben összegzi a tapasztalatot és a tapasztalást egyaránt. A jelentésben nemcsak a korabeli valóság *rendje* – az emberi cselekvés rejtett ösztönzője, a tapasztalásból levont következtetés – tükröződik. A *küldetés*(tudat), ami a történelem 'szereplői'-t (alakítóit és elszenvedőit) minden időkorszakban cselekvésre ösztönzik, ugyancsak. A transzcendentális jelentésben a korszak szemlélete összegződik (kulcsfogalmakba tömörítve a 'szétszórt' jelentéstartalmakat), *értelme* tehát 'végső' korszakmeghatározó tényezővé válik. Az értelem, ami az embert cselekedeteiben mozgatja, *jelentéssel telik meg*, az 'elkülönül' és önálló 'életbe kezd'.

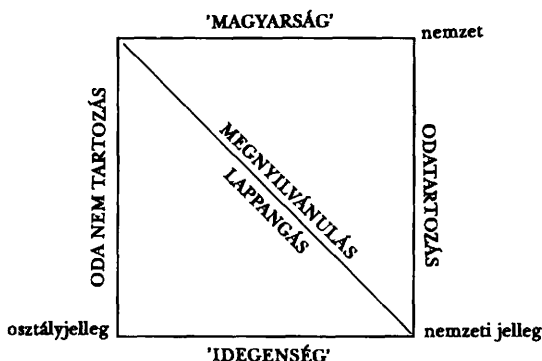
A magyarság 'jelei'

| A tartalom 'formái' | A kifejezés 'jelei' |
|------------------------|---|
| 'magyar jegyek' | Szóban és képbén egyaránt <i>magyar</i> [...], egyéolvasztotta a <i>magyar</i> jegyeket [...] a <i>mával</i> . [2] |
| 'magyar jelleg' | Minden figurája, helyzetei a <i>magyar jelleget</i> viselik. A [...] lófejek ilyen felvétele <i>csak nálunk</i> lehetséges. [3] |
| 'magyar voltunk' | <i>Magyar voltunk magyar</i> filmet kíván. [4] |
| 'magyar film' | <i>Magyar voltunk magyar</i> filmet kíván. |
| 'magyar arculat' | A fejlődés sajátosan <i>magyar arculata</i> . [5] |
| 'magyar arc' | Az <i>arcok</i> . [6] |
| 'magyar ember' | A film élő embereket, <i>magyar embereket</i> [...] elevenített meg. [7] |
| 'magyar népélet' | Erősebb szálak fűzik a mai magyar <i>népélethez</i> . [8] |
| 'magyar falu' | <i>Az új magyar falu</i> boldogságot építő életét tükrözi. [9] |
| 'magyar falu' | Vidám filmben ábrázolni a <i>magyar falu mai népét</i> . [10] |
| 'magyar levegő' | Budapest sajátos <i>magyar levegője</i> . [11] |
| 'magyar levegő' | Vajon árasztják-e magukból vagy legalább sejtetik-e a mai filmjeink a sajátos <i>magyar levegőt</i> ? [12] |
| 'magyar íz' | A <i>magyar íz</i> azonban csak egyik alkotórésze a <i>magyar filmstílusnak</i> . [13] |
| 'magyar modor' | A <i>modor</i> . [14] |
| 'magyar kedv' | <i>Magyar a kedv</i> . [15] |
| 'magyar öröm' | <i>Magyar</i> [...] az <i>öröm</i> . [16] |
| 'magyar életerő' | <i>Magyar</i> [...] az <i>életerő</i> . [17] |
| 'magyar talaj' | Jellegzetesen <i>magyar talajból</i> fakadt a film. [18] |
| 'magyar táj' | Szigliget és Badacsony szépségét [...] milliók láthatják [...] új filmjeinkben. [19] |
| 'magyar táj' | <i>Magyar tájat</i> [...] látni. [20] |
| 'nép' | Az életért vív <i>harcot a nép</i> . [21] |
| 'nép' | Visszatükrözi a Balaton-melléken élő nép <i>szemléletét</i> . [22] |
| 'néplélek' | Érteni a <i>néplélek</i> mai forradalmát. [23] |

| | |
|-------------------------|---|
| 'népélet' | A <i>népélet</i> benyomásai. [24] |
| 'népélet' | A <i>népélet</i> igazi humorával szórakoztat. [25] |
| 'néphumor' | (A) pesti humor helyébe a <i>néphumor</i> egészséges derűjét állítani. [26] |
| 'népízlés' | Egy a <i>nép ízlésével</i> . [27] |
| 'nemzeti forma' | Szocialista tartalom <i>nemzeti formában</i> . [28] |
| 'nemzeti típusok' | Eggyéolvasztotta [...] a <i>nemzeti típusokat</i> [...] a mával. [29] |
| 'nemzeti ideálok' | Eggyéolvasztotta [...] a <i>nemzeti</i> [...] <i>ideálokat</i> a mával. [30] |
| 'honi táj' | Az édes <i>honi táj</i> . [31] |
| 'hazánk tájai' | Felszabadulásunk 10-ik évfordulójára filmművészeink végre „felfedezték” <i>hazánk tájainak szépségét: a tóparti út nyárfasora, a Badacsonyi bazaltkupolája, a „királyné szoknyája”, hullámos tőkesorral borított zöldje</i> többek, mint szép [...] tájak. [32] |
| 'honi történelem' | A <i>honi történelem</i> . [33] |
| 'történelmi helyzetünk' | <i>Történelmi helyzetünk</i> [...] magyar filmet kíván. [34] |
| 'múlt' | A múlt [...] magyar filmet kíván. [35] |
| 'madjarosch' | Nem holmi „ <i>madjarosch</i> ” jelleg. [36] |

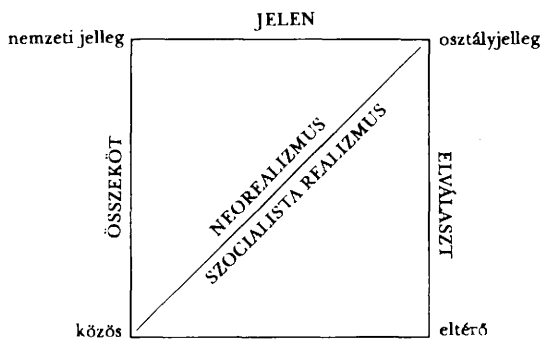
Ha minden, ami a kifejezésben 'forma'-ként megjelenik, visszavezethető egyfelől valami(más)féle 'formá'-ra (a 'tartalom formájá'-ra), másfelől az áttétel/átalakítás eredményeként végső soron a 'megformálatlan anyag'-ra (a 'szubsztanciá'-ra vagy a gondolati [tudat]tartalmakra), akkor a '*magyarság fogalma*' (ami az átalakulások sorozatán keresztül mindjobban 'konkretizálódott', s egyben *kodifikálódott*, míg a kifejezés síkján 'formá'-t nem öltött) milyen 'szubsztanciá'-ban gyökerezik, mint 'formátlan képzet', s jelenik meg, mint képzet(forma) a filmek jelölésrendszerében, a kollektív tudatalatti tudatosulásának (tudatosításának), az '*együvé tartozás*'-nak jeleként?

HOVATARTOZÁS



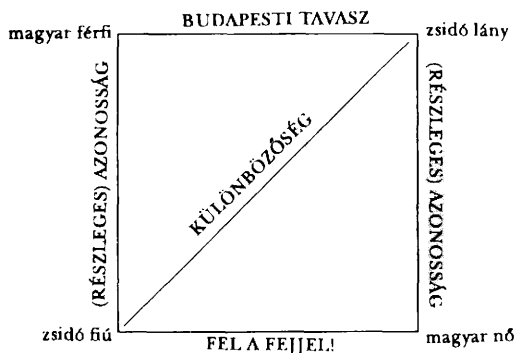
25. ábra

Korábban – a megelőző korszak filmjeiben – a szereplők osztályhelyezete határozta meg filmbeli (mi)létüket. Az új (a korabeli) magyar filmben – s ez esetben, valamint a továbbiakban már nem (csak) az 'új stílusú' magyar filmről van szó, hanem az 1954–1956 között készült alkotások meghatározott csoportjáról – a szereplők nemzeti *hovatartozása* vált – a nemzeti azonosságtudat keresésének jegyében – (miben)létük döntő jellemzőjévé, az osztályjelleg fölébe/elébe helyezve a nemzeti jelleget. Az osztályszemléletű tipizálást felváltotta, kiszorította a *nemzetszemléletű* 'osztályba sorolás', ami megfelelt – mert tükrözte – a társadalomban felerősödő, hasonló tendenciának: 'tartalmá'-ban rejtve maradt, és 'rejtőzködött' az ábrázolásban is. A nemzeti jelleg összekötött (a *nemzet múltja* közös), az osztályjelleg elválasztott (mivel az osztályoknak eltérő a múltja). Az előbbi, múltban és jelenben egyaránt, a nemzeti *egységet*, az utóbbi az *osztálykülönbséget* helyezi az ábrázolás középpontjába, mint konszenzust, illetve konfliktust teremtő tényezőt.



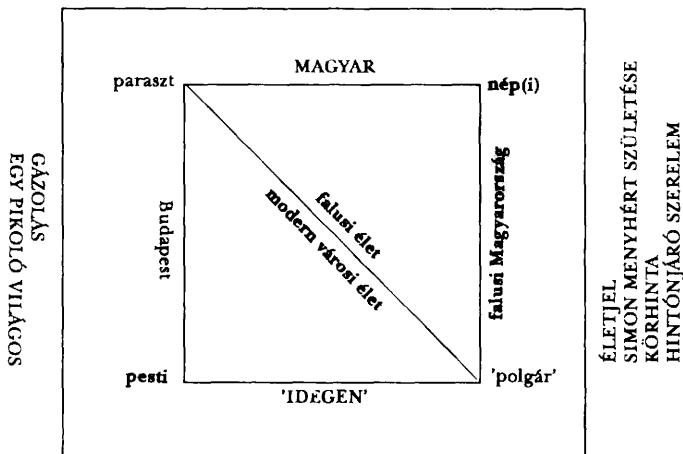
26. ábra

A *konfliktus jellege* is megváltozik. Az osztályok közötti szembenállást az új magyar filmben felváltja a 'magyarság' és az 'idegenek' (alapvető) különbözőségéből és (részleges) azonosságából adódó (érdek)ellentéte.



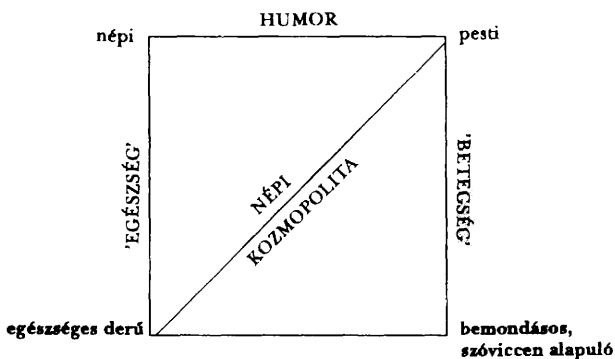
27. ábra

A *'magyarság jelei'*-t a falu életét ábrázoló művekben fedezni fel. Az új magyar filmben falu és város, paraszt és 'polgár', népelet és 'polgári lét' szöges ellentétben áll egymással. A 'falusi embernek' más az értékrendje, eltér a polgárétól a szemlélete, öltözködése, viselkedése, még arca, arckifejezése és gesztusrendszere is más, mint a 'városié'. Ő a 'magyar nép' képviselője. Ő a 'hazai', a 'honi', a 'városi', az 'idegen', pedig a 'polgár', a 'pesti'.



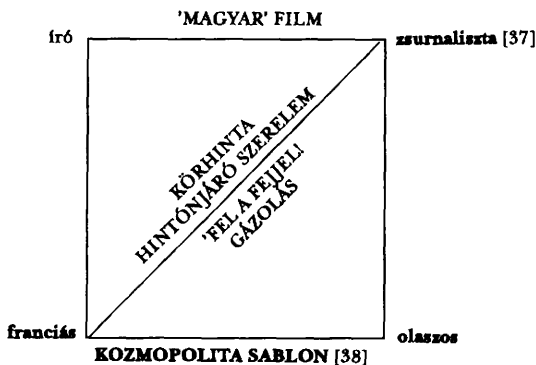
28. ábra

A 'nép humora' is jellegetében tér el a 'polgárság' humorától. Az előbbi évszázados múlttra tekint vissza, az utóbbi a 'kabarékorszak'-ra, legfeljebb a századelőre.



29. ábra

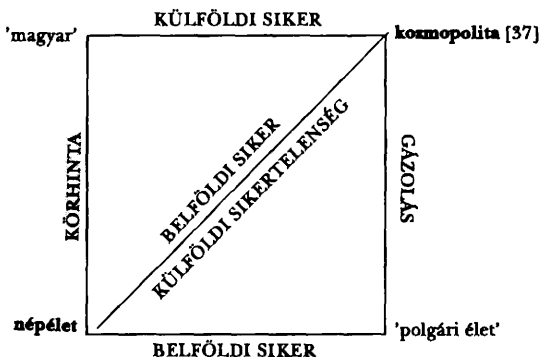
Ennek alapján különböztethető meg a magyar film két, alapvető típusa:



30. ábra

Az egyiket „író”, a másikat „a film vadonába tévedt zsurnaliszta” írta.

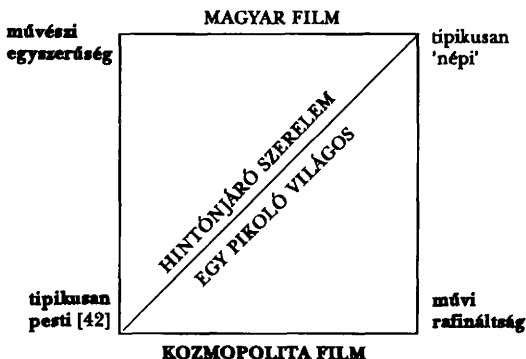
A megtévesztő (látszat)azonosság, amely ’új stílusú magyar film’-et ’új magyar film’-mel – a ’kozmpolitizmus’-sal ’magyarsága’ folytán ellentétes – egy csoportba összehoz, a lényegbeli *különbözőség* révén lepleződik le.



31. ábra

Ez volt az a különbség (a különbözőség), ami nem tudott megtéveszteni. [40]

A ’magyar’ filmtípust a **művészi egyszerűség**, a kozmpolita filmet a **művi rafináltság** jellemzi. Az előbbi ’teremt’, az utóbbi **utánoz**. [41]



32. ábra

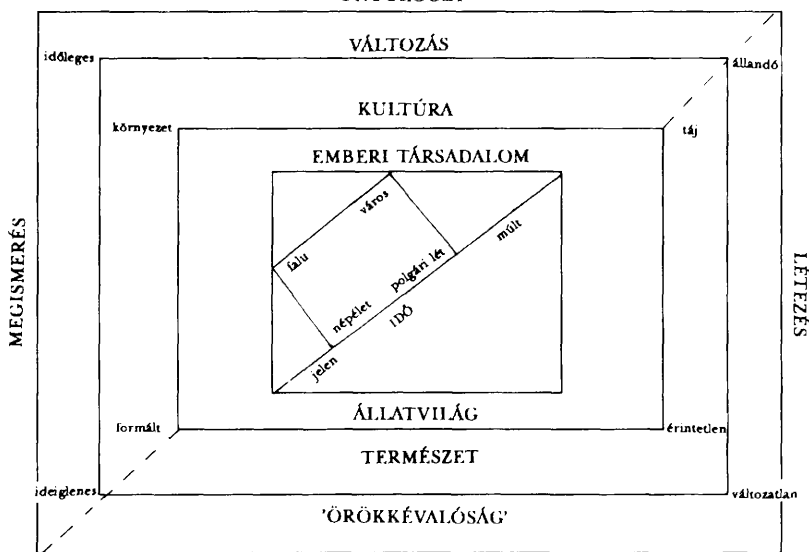
A 'jelentéstartalmakat' összegezve, szöveggé formálva, megvilágosodik előttünk a korabeli film 'mondanivalója', 'rejtett tartalma', ami szétszórt, 'eltüntetett jelekből' alakult *transzcendentális jelentéssé*, a korszakhoz címzett, 'rejtjeles üzenet'-té. Ez az üzenet így szól: *a magyar jegyet, a magyar jelleget megjelenésében (filmí ábrázolásában) magán viseli az ember arca, az állat (ló) feje. A magyar ember az édes honi táj kebelén éli a nép életét. Az új magyar falu a boldogságot építő nép vidám életét tükrözi, ami szemben áll a város komor, fekete-fehér színével, eső áztatta utcáival, nyomasztó, feszült hangulatvilágával, ahol a sajátosan magyar levegő érzékelhetetlen. Ez nem magyar táj, ez nem a népelet kerete. A néplelek mai forradalmát az életért harcot vívó nép vitte végbe, amit csak az alkotó képes ábrázolni, aki érti a népelet benyomásait, a mai forradalom mibenlétét. Ő igazi néphumorról, egészséges derűvel, nem pedig elcsépelet, üres szöviccekkkel, bemondáson alapuló pesti humorról szórakoztat, akinek ízlése megegyezik a nép ízlésével. A magyar arculat a nemzeti típusokban és ideálokban mutatkozik meg. Ők azok, akik eggyéolvastották a múltat a mával. Nekik köszönhető a szocialista tartalmú, nemzeti formájú új film megteremtése. A magyar íz csak ezeknek az alkotásoknak a sajátossága, a magyar filmstílus lényege. A magyarságot csak a magyar modor, a magyar kedv, a magyar életerő sugározza, de csak akkor, ha az a talaj, amelyből fakadt, jellegzetesen magyar.*

Az, hogy a társadalom vezető erejének számító munkásosztály (és élcsapata, a Párt), de a „vele szövetséges értelmiség” is kiszorult a 'nemzet fogalmá'-ból (tudatából), és ez utóbbi egyenértékűvé lett a

parasztsággal, mint 'népalkotó' *elemmel* (osztályról szó sincs), a tudatot formáló 'néplélek' az osztály(ön)tudattal; hogy a 'népi kultúra' vált értéké és a városi ('kozmpolita', 'polgári') kultúra elértéktelenedett a transzcendentális jelentés 'formáját öltő' *magyarságfilozófiában*; a nemzet múltja egyenlővé lett a nép múltjával; hogy történelmünk sajátos fejlődését a népfogalom 'örökkévalóságá'-ban és a többi osztály vagy réteg 'átmenetiségé'-ben látták (mint a társadalmi fejlődést meghatározó tényezőt), 'ösztönösen', kimondatlanul jelentős változást mutatott a korábbi évek dialektikus és történelmi materialista valóság- és történelemszemléletéhez viszonyítva. A többi – mint mondani szokás – „csak dísz volt” az 1954–1956-ban „felszolgált tortán”.

Ebben a transzcendentális jelentésben nemcsak a korszakhoz címzett üzenet rögződött és maradt ránk, de a valóságról, a társadalmi tudat korabeli állapotát tükröző, a létről alkotott, összefüggő, 'lappangó' (elvonat) logikai viszonyrendszer is, ami – a benne rejlő, 'rejtőzködő' tartalmak megnevezése, 'leleplezése' révén – összefoglalja a szétszórt, részleges tudattartalmakat, fogalmi szinten rendszerezi őket és összefüggést teremt közöttük, 'művészi formában' fejezi ki a korszak magyar filmjeinek lét- és ismeretelméleti felfogását, „életfilozófiáját”.

ONTOLÓGIA



EPISZTEMOLOGIA

33. ábra

Vajon megegyezik-e – s ha igen, miben – a mai témájú filmek jellemző jegyeiből kialakított 'magyarságképe' (transzcendentális jelentése) a 'múlt'-ban, a *történelmi és/vagy kosztümös* filmben érzékeltes, jellemző jegyeiből 'formált' 'transzcendentális jelentés'-sel?

Az eldolgzott múlt

Eldolgoz: Valamely munkadarab felszínén [...] az egyenletlenségeket eltüntetni [...], befejezésül a [...] szöveget elvarrja, hogy ne foszoljanak.

MNyÉSz, II:113. [43]

1945–1953 között – kilenc esztendő alatt – 15 „klasszikus” művet filmesítettek meg Magyarországon. 1954–1956-ban – az „új korszak”-ban – ugyancsak tizenötöt. Két esztendő alatt tehát ugyanannyi filmfeldolgozás készült, mint korábban kilenc év alatt. Számottevő, *korszakjellemző* jegy ez, az *adaptációk* számának látványos növekedése, ami – ha az *arányokat* is figyelembe vesszük – még többet árul el (önmagánál, az egyszerű tényszámnál). A *mai téma/klasszikus téma* aránya 1945–1953 között 40 : 15, 1954–1956-ban ez az arány (28 : 15) jelentősen módosult. A filmek *több mint 50 százaléká* már korábban megírt irodalmi művek filmre alkalmazása révén születtek. Az okok, amelyeket az adaptációk számának látványos növekedését indoklandó, rendre megemlítettek (nincs elegendő „jó minőségű” forgatókönyv az ún. mai téma körében; a műtermi kapacitás szükségszerű kihasználásának követelménye), valóságok voltak ugyan, de elkendőzték a lényegét. A mai témakörben végbement változás a valós társadalmi (érték/érdek) viszonyok tükröződése volt, a politikai „harc” művészet(politikai) vetülete, aminek tetje, a meginduló, illetve folyamatban lévő társadalmi-politikai változás 'leképezése', filmi ábrázolása csak komoly erőfeszítések, éles összeütközések, valós konfliktusok vállalása révén valósulhatott meg. A 'hatalom' hadálása megrendült, korábban élvezett döntéshozó monopóliuma (meg)oszlásnak indult. A mai téma feldolgozásában elszántabb küzdőfelekkel találta szemben magát, mint hitte, remélte. Kompromisszumokat keresett, engedményekre kényszerült, kezdeményezőből elszenvedővé vált.

A múlt felett azonban – úgy vélte – még rendelkezett némi

politikai befolyással. Ráadásul minden elfogadott „klasszikus téma” egy-egy mai témájú forgatókönyvet szorított ki (a műteremből), s ezt igyekezett a ’hatalom’ a maga javára kamatoztatni. Móriczból, Molière-ből, Gábor Andorból, Hunyadi Sándorból nem lehetett „probléma”. Témaviláguk, a kor, amelyben e művek cselekménye játszódott, oly távolinak tűnt a korabeli (kultur)politikai közdelem szereplőinek, hogy – még Révainál is erőteljesebben – ösztönözték, óhajtották a klasszikus irodalmi művek mind nagyobb arányú filmfeldolgozását.

Mivel az emberi cselekvés mindig célirányos (az ember valamit valamiért tesz), feltételezhető, hogy a filmfeldolgozások számának megszaporodása „mögött” elvek, szándékok munkálnak.

Az *adaptáció* elvben kétféle célra irányulhat: (1) ’új formá’-t adni ’régi tartalmak’-nak, vagy (2) a ’régi formá’-t ’új tartalmak’-kal tölteni meg. Az előbbiben a *rejtés*, az *elkendőzés*, az utóbbiban a *feltárás*, a *kinyilvánítás* szándéka munkál. Az előbbi a *megőrzésre*, az utóbbi a *megújításra* törekszik. „Lehetséges-e a kosztümös filmben az újat érzékelteni? [...] Sikerül-e az új kifejezése múltban játszódó történettel?” Ez volt a tét. „Tudunk-e az *Erkel* és a *Semmelweis* [!] után újat mondani a film nyelvén?” [44] Ez volt a kihívás az alkotók számára, amelyet meg kellett oldani ahhoz, hogy az új a ’régi témá’-ban is ’új’-nak lássék. A *filmfeldolgozás* így vált művészeti, ’technikai’ problémából politikailag is releváns tétté; ez tette a *hogyan* a *mit*nél fontosabb kérdéssé, az ábrázolást *lényegessé*, a tematikát mellékessé (esetlegessé). Klasszikus művekben ’megjeleníteni’ a mának szóló ’rejtett üzenet’-et (tudattartalmakat); új elemekkel gazdagítani, majd egészzé ’formálni’ (összegezni) a nemzeti azonoságról ’formálódó’ képzetet, a ’magyarságkép’-et, *stílusnak* nevezve (álcázva) a ’tartalmat’, „formakérdés”-sé (képzetté) „leegyszerűsítve” a transzcendentális jelentésalkotást.

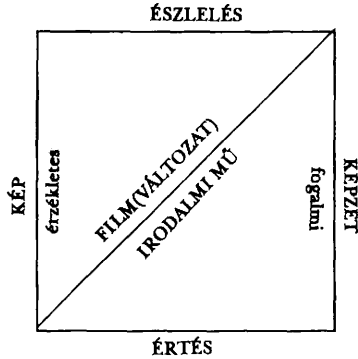
A magyar film történetében a *történelmi*, illetve a *kosztümös film* [45] mindig jelentős, (nemzet)„tudatformáló” szerepet töltött be. Azt a *folyamato*(sságo)t volt hivatott érzékelteni, ami a mindenkori jelen és a korábbi múlt között élő, ható kapcsolatrendszert alkotott, erősítette a nemzeti (azonosság)tudatot, a változásban az állandó (’örök’) jellemzőket (a *nemzeti jelleget*) őrizte és tükrözte (vissza). A magyar filmet minden korszakban ez a két műfaj (’vonulat’) kötötte a legszorosabban össze a (nemzeti) kultúra más „összetevői”-vel (főként más művészeti ággal), tette azt hatásos, kollektív (társadalmi) tudatformáló tényezővé. A ’magyarság’ jellemző jegyei (’jelei’) révén

'épült be' a film a 'magyar kultúra' rendszerébe. A kontinuitás („a feladatvállalás”) e tekintetben a „fordulat évé”-nek (1948) beköszön-tével sem szakadt meg.

Az államosított filmgyártás vezetői, a párt „ideológusai” olyan jelentőséget tulajdonítottak a klasszikus magyar irodalom filmi ábrázolásának (a *nemzeti múlt, a nemzeti kultúra, művészet és tudomány* szemléletes átörökítésének), mint elődeik soha, ugyanakkor „nem hunyván be szemüket klasszikus realistáink osztálykorlátaival és ezekből származó gyengéivel szemben” (Révai József). A 'magyar' megkülönböztető jelző azonban az ötvenes években ritkábban hangzott el, mint ('jellegmeghatározó') szelídebb ('megszelídített') változata ('nemzeti'). A 'magyarság', mint a kultúra, a tudomány, a művészet, a nyelv jellemző jegye, 'nemzeti' jelleget öltött, s mindig – miközben a jelenben és a jelenre vonatkoztatva a 'nemzetköziség' vált korszakmeghatározó jellemző jeggyé – *a múltra utalt*. A nemzeti jelleg és 'nemzeti sajátosság' ideológiailag (azaz *osztályjellemzővé*) 'formált tartalma' mindig a „haladás és a reakció, a kizsákmányoló és a kizsákmányolt osztály” küzdelmére, alapvető érdekellentétére utalt. A 'nemzeti', illetve az 'osztályjellemző' szembeállítása mindvégig jellemezte a 'magyar kultúra'-ban – így a filmgyártásban is – az ún. Révai-korszakot.

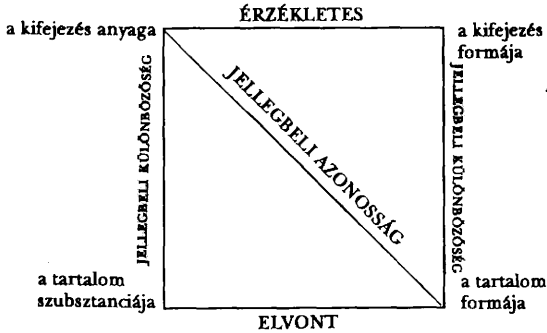
Korlátozni az előbbi, ösztönözni az utóbbi 'megnyilvánulását': ez a törekvés az „újabb fordulat évé”-t (1953) követően is – látszólag megváltozott 'formá'-ban, de a 'tartalmak' érintetlenül hagyásának igényével, és hallgatólagos vagy, ha kellett, erőszakos konszenzusteremtéssel – folytatódott, sőt az arányokat tekintve, *az arányokban kifejeződve*, arra utalt, hogy az 'ideológia megmentésé'-ért folytatódott küzdelem – a klasszikus irodalmi művek (a *Rokonok* [46], a *Liliomfi* [47], a *Dandin György* [48], a *Gábor diák* [49], a *Dollárpapa* [50]) *feldolgozásmódjára* vonatkozó, eltérő elképzelésekben megjelenve – „új terület”-re koncentrált.

Az adaptációban (az adaptálással) mindenekelőtt a *kifejezés anyaga* lesz más, amelyben a 'tartalmak megformálódnak'. A mű minősége változik: a *fogalmiról* ('a tudás'-ról) az *érzékletesre* (az észlelésre) irányul a megismerés (a *megértés*). A képzet (mozgófény)*képben* nyilvánul meg, a 'szubsztancia formát ölt'. A képze(le)tben egyéni, a képben kollektív megismerés fejeződik ki. A képze(le)t 'megjelenítésé'-ben rejlik az adaptáció társadalmi (integráló) funkciója, az egyéni képzeteket kollektív tudattartalmakká, az egyedi képeket 'filmformá'-vá összevonva.



34. ábra

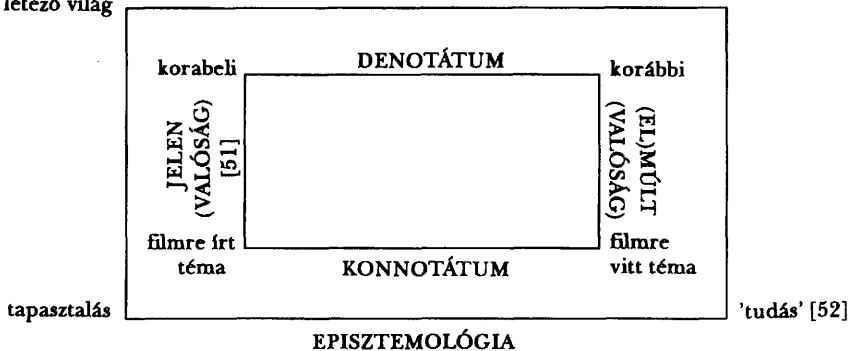
A *filmfeldolgozás*, *filmrevitel*, *adaptáció*, *filmre alkalmazás* (ezek a fogalmak ugyanazt a tevékenységet jelölik) nem egyszerűen 'tartalmak átalakítása', hanem 'formateremtés', ami a 'formák' közti jellegbeli azonosságon, illetőleg különbözőségeen alapszik. A 'forma' az egyedüli, ún. „közös nevező”, ami lehetővé teszi a különböző kifejezőmódok tartalmának eredeti formájuktól eltérő formában történő tükrözését, az adaptáció legkülönfélébb 'formái'-t.



35. ábra

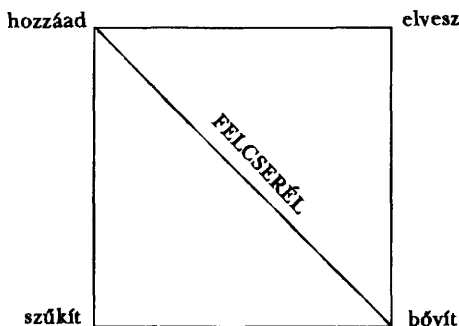
Az átdolgozó munkája olyan, mint a szabóé. Mindketten „hozott anyagból” dolgoznak. Átszabnak, alakítanak, eldolgozzák, elvarrják a szálakat, 'fazont adnak a műnek'. *Bővítenek, szűkítenek*, s teszik ezt azzal a céllal, hogy a hasonlóság látszatát megteremtsék. De az 'átdolgozott fazon' már nem hasonlít az eredeti 'formá'-ra. Az ismert körvonalak már új 'formá'-t sejtetnek, az 'át(ki)fordítás' valójában *árulást* jelent: a múlt a jelen képét ölti fel.

létező világ



36. ábra

Minden irodalmi mű filmrevitelében ugyanaz a két, *makro-*, illetve *mikroszintaktikai szabály*(ozó)rendszer érvényesül, amelyek egymástól jellegében különböző alpműveletekből állnak. A filmfeldolgozás *típusai* annak alapján különböznek egymástól, hogy az 'adaptált (adoptált) formá'-t melyik művelet segítségével alakították ki.

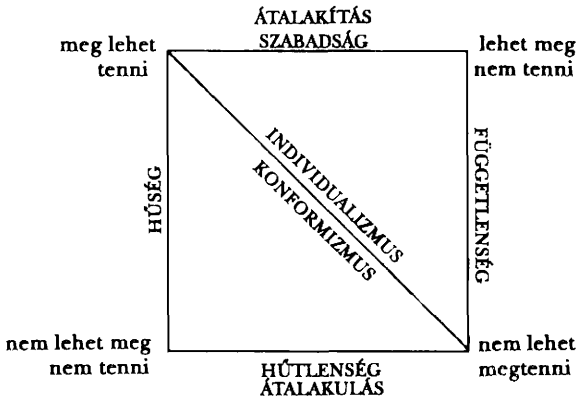


37. ábra

Mind a *bővítésnek*, mind a *szűkítésnek* fontos, jelentésmeghatározó, jelentésmódosító szerepe van, ezért mindkettő jellemző, korszakos stílári jegy. A *bővítés* – mint *makroszintaktikai művelet* – semmit sem árul el az adaptáció mibenlétéről (*minéműségéről*). Ezek a műveletek *jellemmeghatározó tényezővé* attól válnak, hogy – az adaptáló szándéká-

nak megfelelően – (1) melyik szintre; (2) milyen 'morfológiai elem'-re; (3) mely 'tartalom'-ra; (4) milyen 'formá'-ra; (5) miféle kifejezési anyagra; (6) milyen műfaji (stiláris) jellemző (jegy) *megváltoztatására* irányulnak. Minden *változás*, amit e műveletek „megcéloznak” – ami az eredeti mű és az újonnan 'formálódó' mű viszonyában, bármely szinten és bármely vonatkozásban, eltérést eredményez, korszakjellemző tényezőnek számít.

Amikor „annyi szó esett a művészetek szabadságáról” Magyarországon, az adaptációban nemcsak a film 'formájá'-nak, de – a filmalkotó lehetséges viselkedésének *módozataiban* – a társadalom átalakulásának 'jelei' is tükröződtek.



38. ábra

Az adaptálásra váró művekben a már 'megformált valóság' *átalakítása* a művészi és ideológiai problémák 'formájá'-ban *összefonódva* jelentkezik; bonyolultabb feladatot jelent, mint a még 'megformálatlan' (tudat)tartalmakat az ún. *mai* filmekben 'művészi formá'-ba önteni. Az 'átformált valóság' más minőséget, újfajta valóságosítást eredményez: a denotátum (a tényleges valóság), amelyből a film 'tartalmá'-t, kifejezési anyagát és 'kifejezési formájá'-t kölcsönzi, már 'megformált', *konnotált* valóság. A 'tudattartalmak'-at egyszer már 'megjelenítették', de más kifejezési anyagban és 'formá'-ban. Ezért mind az anyag, mind a 'tartalom' és a 'forma' átalakításra vár, új ábrázolási 'formá'-t igényel. A kifejezés anyaga megváltozik, s ebből következően az ábrázolás módja is. A művek 'tartalmá'-ba avatkoznak be, távolítanak el belőle, vagy ültetnek (át) bele újfajta 'szellemiség'-et (új tudattartalmakat); rejtett, lappangó 'formá'-ban

közvetítik a jelen 'üzeneté'-t (a múlttól) a mának. Az eltérő kifejezési anyagból következő, épp ezért szükségszerű átalakításban nemcsak és nem elsősorban a 'kifejezés formájá'-nak átalakításáról, hanem a műveletekben tükröződő „eszmeiség”-ről, a *valószerű* műben szerve-sült (tudat)formának, a „világszemlélet”-nek átalakításáról van szó, kitűzött célként.

Az irodalmi alkotások filmre feldolgozása tehát nem egyszerű *áttétel* (transzpozíció, a kifejezés módjának megváltoztatása), hanem *átalakítás* (transzformáció), ami mindig a 'tartalmak' megváltoztatá-sával is jár. Amikor az eredeti műből „elvesznek valamit”, vagy hozzáadnak (szűkítik vagy bővítik), az új (film)'forma' már *más* lesz, mint az eredeti, alapul szolgáló irodalmi mű. Az átdolgozás tehát a már *igaznak* („hiteles”-nek, „valószerű”-nek) elismert mű birtokba-vétele, kisajátítása, már 'megjelenített' tények új gondolatokká tör-ténő 'átlényegítése', és az 'új tartalmak' művészi (film)'formá'-ba öntése oly módon, hogy a múlt ábrázolásából a jelen igazsága (a múlttól alkotott „világszemlélete”) derüljön ki.

A már 'megformált' mű igazsága azonban nem feltétlenül azonos a tények igazságával. Az eredeti mű valóságábrázolása „hűség”-re kötelez ugyan, de a „hűség” nem egyenlő az igazsággal, a 'korábbi valóság' a 'korabeli valóság(ábrázolás)'-gal. A valószerűség kérdése új viszonyrendszerben 'jelenik meg': valóságalapja már nem a tény-leges, hanem az ábrázolt, már (más kifejezési anyagban) 'megfor-mált' valóság valószerűsége.

A múlt 'arculatának átformálása' a jelen 'képé'-re

A 'régí tartalmá'-nak újjá 'formálásá'-nak „természetes logikája” valójában az ideológia trójai falova, amely a 'régí formá'-ba csempé-szi be az 'új tartalmat'. Ezért a 'természetesség logikája' – e logika 'természeté'-ből következően – látszólag 'szintaktikai műveletrend-szer', *ideológiai kötelmek* 'formájá'-ban megnyilvánulva. E kötelmek valós mivoltukban azonban 'lappanganak', de az adaptálás 'logikai-szintaktikai műveletekbe rejtett *mikroszintaxis*'-át, az adaptáló „visel-kedésmódjá'-t meghatározzák.

A korabeli filmfeldolgozás ('átalakítás') mikroszintaxi-
sának megnyilvánulási 'formái'

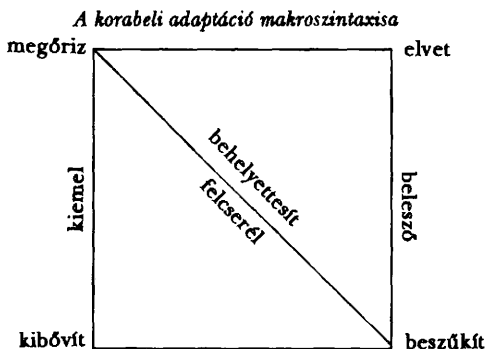
- | | | |
|-----------------------------|--|---|
| (1) 'átdolgozni' | Szerepet teljesen átdolgozni. | <i>Liliomfi</i> |
| (2) 'áthelyezni' | Elemeket áthelyezni. | <i>Tanár úr kérem</i> |
| (3) 'átvenni' | Kórust átvenni másik operettből. | <i>Gábor diák</i> |
| (4) 'behelyettesíteni' | Másik vígjátékával behelyettesíteni. | <i>Liliomfi</i> |
| | Magyar nevekkal helyettesíteni be a franciákat. | <i>Dandin György</i> |
| (5) 'beleszorítani' | Szereplőt behelyettesíteni. Más írásokból vett ötleteket beleszorítani. | <i>Gábor diák</i> <i>Tanár úr ... [53]</i> |
| (6) 'beiktatni' | Korszerűtlen epizódokat iktatni be. | <i>Gábor diák</i> |
| | Valószínűtlen részleteket iktatni be. | <i>Dollárpapa</i> |
| (7) 'bővíteni' | 'Passzázsokkal' bővíteni. Jelenetekkel bővíteni. | <i>Dandin György</i> <i>Bakaruhában</i> |
| (8) 'előtérbe helyezni' | Előtérbe helyezni jó vonásait. | <i>Rokonok</i> |
| (9) 'ellentmondani' | A valószínűségnek ellentmondani. | <i>Gábor diák</i> |
| (10) 'elsüllyeszteni' | Szereplőt elsüllyeszteni. | <i>Rokonok</i> |
| (11) 'eltérni' | Eltérni az eredeti helyszíntől. | <i>Liliomfi</i> |
| (12) 'eltüntetni' | Az eredeti konfliktust eltüntetni. | <i>Ünnepi vacsora</i> |
| (13) 'felcserélni' | Felcserélni a jelenetek sorrendjét. | <i>Dandin György</i> |
| (14) 'félremagyarozni' | Félremagyarozni a Koránt. | <i>Gábor diák</i> |
| (15) 'gazdagítani' | Epizódokkal gazdagítani. | <i>Bakaruhában</i> |
| (16) 'görbe tükröt mutatni' | Görbe tükröt mutatni a korról. | <i>Liliomfi</i> |
| (17) 'hozzátenni' | Hozzátenni „atmoszférát”. | <i>Rokonok</i> |
| (18) 'kibontani' | Említést kibontani. | <i>Tanár úr kérem</i> |
| (19) 'kideríteni' | Kideríteni, hogy [...] képmutatók, zsarnokok. | <i>Liliomfi</i> |

- (20) 'kiemelni' **Kiemelni a konfliktust, mondanivalót.** *Rokonok*
- (21) 'kihagyni' **Szereplőt kihagyni.** *Bakaruhában*
- (22) 'kiszélesíteni' **Kiszélesíteni a körképet.** *Szakadék*
- (23) 'levonni' **Levonni a következtetést [...] filmben [...].** *Rokonok*
- (24) 'lezárni' **Lezárni a végét.** *Bakaruhában*
- (25) 'más csinálni' **Fiúból lányt csinálni.** *Ünnepi vacsora*
- (26) 'más érvenyesíteni' **Más műfaji törvényeket érvényesíteni.** *Gábor diák*
- (27) 'megfejtani' **Ki nem mondott gondolatokat megfejtani.** *Bakaruhában*
- (28) 'megkövetelni' **A főszereplő szépségét megkövetelni.** *Szakadék*
- (29) 'megváltoztatni' **A szereplő jellemét megváltoztatni.** *Gábor diák*
A szereplő viselkedését megváltoztatni. *Gábor diák*
A helyszín jellegét megváltoztatni. *Gábor diák*
A jelenetet megváltoztatni. *Gábor diák*
A zene jellegét megváltoztatni. *Gábor diák*
A helység nevét megváltoztatni. *Dollárpapa*
A befejezést megváltoztatni. *Ünnepi vacsora*
A főszereplő jellemét megváltoztatni. *Ünnepi vacsora*
A cselekmény időtartamát megváltoztatni. *Ünnepi vacsora*
- (30) 'nem adni vissza' **Az anyagot nem teljességében adni vissza.** *Tanár úr kérem*
- (31) 'nem állni ellen' **A bulleszk csábításának nem ellenállni.** *Dollárpapa*
- (32) 'nem hasonlítani' **Nem hasonlítani a hódoltság korabeli úzótt diákról alkotott képhez.** *Gábor diák*
Nem a millennáris évek díszmagyaros igényeihez hasonlítani. *Gábor diák*

| | | | |
|------|----------------------------------|---|-----------------------|
| (33) | 'nem indokolni' | Minden indok nélkül dalra fakadni. | <i>Gábor diák</i> |
| (34) | 'nem kendőzni el' | Nem kendőzni el a makettet. | <i>Gábor diák</i> |
| (35) | 'összefűzni' | Apró történeteket egységes cselekményé fűzni. | <i>Tanár úr kérem</i> |
| (36) | 'összevonni' | Szereplőket összevonni. | <i>Rokonok</i> |
| (37) | 'retusálni' | Retusálni. | <i>Rokonok</i> |
| (38) | 'sűríteni' | Sűríteni: rövid idő alatt kifejezni. | <i>Rokonok</i> |
| (39) | 'szálakat szőni' | Új szálakat szőni a mese fonalába. | <i>Liliomfi</i> |
| (40) | 'szélesíteni' | Az operett vizenyős meséjét véres társadalmi valósággá szélesíteni. | <i>Gábor diák</i> |
| (41) | 'társadalmi igazságot kifejezni' | Társadalmi igazságot kifejezni. | <i>Liliomfi</i> |
| (42) | 'társadalomkritikát mondani' | Társadalomkritikát mondani. | <i>Liliomfi</i> |
| (43) | 'teletűzdelni' | Teletűzdelni a cselekményt kiegészítő elemekkel. | <i>Dandin György</i> |
| (44) | 'teremteni' | Utalásokból helyzeteket teremteni. | <i>Bakaruhában</i> |
| (45) | 'tovább bontogatni' | Tovább bontogatni a novella szálait. | <i>Bakaruhában</i> |
| (46) | 'tülelemkedni' | Tülelemkedni a regény eszmei mondanivalóján, a film adta lehetőségek felhasználásával. | <i>Rokonok</i> |
| (47) | 'túlkarikírozni' | Túlkarikírozni. | <i>Dollárpapa</i> |
| (48) | 'visszafogni' | Visszafogni [...] Liza pozitívását. [54] | <i>Rokonok</i> |

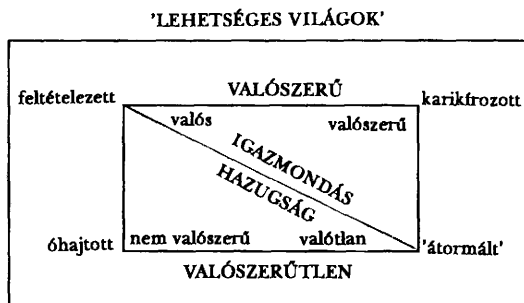
Az egyedi esetek, az esetleges műveletek kategorizálása után kirajzolódik az adaptáció mikroszintaxisának, az 'eseti mögött' az általános, kötelező érvényű 'szintaktikai műveletek'-nek az a 'köre' (szabályrendszere), ami *változást* eredményez; ami a 'régii tartalma-

kat új formába kényszeríti', az 'új tartalmat nyilvánvalóvá teszi', és minden adaptáló 'mozgásterét' behatárolja, az 'eredeti, művészi formá'-t újjá alakítja, az átdolgozást meghatározza.



39. ábra

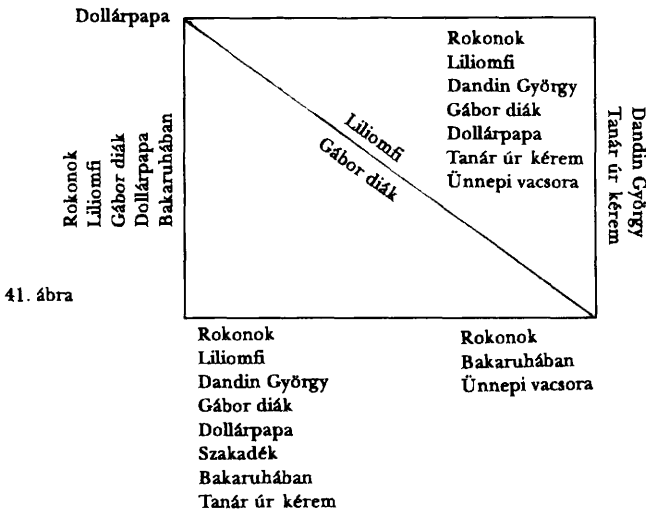
A makroszintaktikai műveletek és a kosztümös filmek összevetéséből kiderül, hogy egy-egy irodalmi mű filmi adaptációja mindig több(féle) 'szintaktikai művelet'-ből áll, nem a kizárólagosság elvén nyugszik. Az irodalmi művek filmre alkalmazása során rendre többféle 'makroszintaktikai művelet'-et alkalmaznak, de nem azonos arányban. A domináns 'szintaktikai művelet' tükrözi az adaptáló és az eredeti mű, illetve az adaptáció és a korabeli valóság viszonyát, a film 'művészi formájá'-t és az adaptáló (társadalmi) viselkedését egyaránt:



40. ábra

Az adaptáló (erkölcsi) dilemmája nem a hűség avagy hűtlenség (az eredeti műhöz), hanem az igazmondás vagy 'árulás' (az igazat mondani vagy azt elkendőzni az 'új formában'). A kosztümös film-
ben az a figyelemre méltó, (a) hogy az adaptáló szembehelyezkedik a korszak meghatározó erejű társadalmi-művészi folyamatával, a megújítással; az, hogy mit vesz át és/vagy mit tesz hozzá (az eredeti műből, illetve az eredeti műhöz); az, hogy mindkét, egymásnak ellentmondó 'szintaktikai művelet'-tel egyazon célt (a korábbi szemlélet átmentését) szolgál. Árulás-e az átformálás? – tettük fel korábban a kérdést. A válasz: az *átdolgozás* az *igazmondás* és *hazugság* furcsa keveréke. Az 'új forma' – látszatra – *hasonlít* a régire, holott 'tartalmá'-ban eltér tőle, *megmásítja* azt. 'Új tartalma' már a jelen múltba (vissza)vetített (világ)képe, a kor képze a 'korábbi'-ról. Ezért és ennyiben áruklodik mindenkoron (minden korról) a jelen valóság (a 'jelenvalóság') kollektív tudattartalmáról, az 'elmúlt világ' a 'létező világ' szemléletéről.

Az adaptációban domináló 'makroszintaktikai művelet(ek)' alapján sorolhatók be *alaph kategóriák*ba a korabeli kosztümös filmek (amelyek megkülönböztetik őket egymástól), az 'átalakított forma' e műveletek jellege révén, jellemző jegyekkel leírható *típusaiba*:



A múlt 'magyarsága'

A kosztümös film valós hatása a társadalmi tudat – s főként a kollektív tudatalatti – 'formálásá'-ban játszott szerepe révén mutatkozott meg. 'Témavilágá'-ból adódóan, leplezetlenül közvetíthette a 'múlt magyarsága'-nak jeleit, egyben a korszak magyar filmjeinek *transzcendentális jelentését*, a jelenhez intézett 'üzenet'-ét. A 'létező magyar valóság' (a 'jelenvalóság') az 'elmúlt (magyar) valóság' jeleiből következethetett – a kosztümös film révén – a múlt 'magyarsága'-nak miben(volt)létére. A kosztümös film ugyanazokat a jegyeket 'jelenítette meg', és ugyanazon (a jelen valóságra utaló) jeleket rejtette, mint a történelmi film. [55] Tehát mind a történelmi, mind a kosztümös film ugyanazokat az állandósult konfliktusokat – például a 'magyar' és az 'idegen' vagy a 'nemzetiség' és 'nemzetköziség' alapvető ellentétét – álcázta a jelenben, és jelenítette meg a múltban, mint a korabeli, mai témájú film (amelyben a 'magyar' és az 'idegen' ellentéte, a nemzeti jelleg, illetve az osztályjelleg a falusi/városi, a népi/kozmpolita szembenállásban/szembeállításában tükröződött).

A múlt 'magyarságának' jelei

| TRANSCZENDENTÁLIS JELENTÉS | A MÚLTBAN KINYILVÁNÍT – A JELENBEN REJT | A FILM CÍME |
|----------------------------|---|----------------------|
| 'badacsonyi pincézések' | A nézőben a mai [...] badacsonyi pincézések jó íze árad el. | <i>Liliomfi</i> |
| 'balatoni üdülések' | A nézőben a mai [...] balatoni üdülések jó íze árad el. [56] | |
| 'falu népe' | A falu népe irányítója, részese a drámának. [57] | <i>Szakadék</i> |
| 'falusi élet' | Gazdagabban ábrázolja a film az akkori falusi élet ellentmondásait. [58] | |
| 'falusi ház' | Molière <i>Dandinje</i> [...] falusi háza előtt játszódik. [59] | <i>Dandin György</i> |

| | | |
|-------------------------------------|---|-----------------------|
| 'falusi népesség' | A falusi népesség apró örömeinek, nyomasztó gondjainak, köznapi életének hú elbeszélése. [60] | <i>Szakadék</i> |
| 'hazafiaskodó' | Operett helyett „hazafiaskodó” [...] történelmi konfliktus. [61] | <i>Gábor diák</i> |
| 'hazafiasság' | Gábor diák úton-útfélen hazafiasságból vizsgálják. [62] | <i>Gábor diák</i> |
| 'hazai táj' | Jellegzetesen hazai táj. [63] | <i>Liliomfi</i> |
| 'honfibú' | A történet Huszka egy másik operettjéből átvett, honfibút kesergő kórussal indul. [64] | <i>Gábor diák</i> |
| 'magyarok' | Az olaszoktól nekünk azt kell ellesni, hogy úgy legyünk [...] filmen magyarok, ahogy ők olaszok. [65] | <i>Tanár úr kérem</i> |
| 'magyarság legnagyobb kora' | A magyarság legnagyobb kora az az idő, amikor szembefordul a zsarnoksággal. [66] | |
| 'Magyarország' | Tájak [...], emberek, mozdulatok, borok, étkek, ízek [...], fogatok, bútorok, konyhák [...] összhangja. [67] | <i>Liliomfi</i> |
| 'Magyarország' | Magyarország a rokonság országa volt. | <i>Rokonok</i> |
| 'Magyarország' | Magyarországot [...], az 'urak' országát ábrázolni volt a feladat. [68] | |
| 'magyar Alföld rejtett szépsége' | Külső felvételei: lírai költemény a magyar Alföld rejtett szépségéről. [69] | <i>Szakadék</i> |
| 'magyar emberek' | Nem azt sugallja [...], 'ej, be jó volt élni száz évvel ezelőtt Magyarországon', hanem azt, mennyi derű és erő van a mai magyar emberekbén. [70] | <i>Liliomfi</i> |

| | | |
|-------------------------|--|-------------------|
| 'magyar fajta' | Nem [...] helyes, hogy két szöke ember játssza a főszerepet, mert nem jellemző a magyar fajtára. [71] | |
| 'magyar falu' | Valóságos enciklopédiája a magyar falunak. [72] | <i>Szakadék</i> |
| 'magyar film' | Magyar film, sajátosan nemzeti. [73] | <i>Liliomfi</i> |
| 'magyar filmművészet' | Böröcz-Horváth ostorral veri Jóskát, a hátán csattanó ütésekről az épülő ház gerendáin csattogó szekercék csapásaira tér át. [...] A cséplőmunkások rettenetes hajszája azért, hogy több részhez jussanak. [...] Bakos Jóska halálának, elsiratásának és temetésének jelenetei a magyar filmművészet csodálatos művészi remekelései [...], maradandó értékei. [74] | <i>Szakadék</i> |
| 'magyar Gérard Philipe' | Darvas Ivánt a „magyar Gérard Philipe-ként” emlegették Cannes-ban. [75] | <i>Liliomfi</i> |
| 'magyar gyerek' | A film arról szól, hogy egy bátor, értelmes magyar gyerek [...] hogyan vágja ki magát a bajból [...], hogyan győzedelmeskedik a bigottságon és zsarnokságon. [76] | <i>Gábor diák</i> |
| 'magyar jelleg' | A magyar jelleg nem eléggé érződik a filmen. [77] | <i>Liliomfi</i> |
| 'magyar jelleg' | A magyar jelleget [...] a helyszínek kiválasztásán [...] keresztül akarjuk érzékeltetni. [78] | |
| 'magyar kultúra' | A szlovákok Szigligeti darabját „kizárólag a magyar kultúra ügyének” tekintették. [79] | <i>Liliomfi</i> |

| | | |
|-----------------------|---|----------------------|
| 'magyar levegő' | Mi teszi [...] filmjeink stílusát magyarrá? [...] A magyar levegő? [80] | |
| 'magyar munkás' | A háború csapásai után a magyar munkás azonnal vállalja az ország újjáépítését. [81] | <i>Az élet hídja</i> |
| 'magyar nagyoperett' | A századforduló körüli magyar nagyoperett legfőbb értéke a zene volt. [82] | <i>Gábor diák</i> |
| 'magyar nép' | „Szegény magyar nép, téged vihar tép. Lábad ahol jár, tövisekre lép.” [83] | |
| 'magyar nyár' | A mai magyar nyarak [...] jó íze árad el. [84] | <i>Liliomfi</i> |
| 'magyar paraszti nép' | Mi teszi [...] filmjeink stílusát magyarrá? [...] A magyar paraszti nép sorsa? [85] | <i>Szakadék</i> |
| 'magyar nyelv' | Magyar nyelv. [86] | <i>Liliomfi</i> |
| 'magyar színészet' | A magyar színészetet az európaival [...] kell összekötni. [87] | |
| 'magyar színház' | Füreden [...] ringott a magyar színház bölcsője. [88] | |
| 'magyar táj' | Szigliget és Badacsony szépségét [...] milliók láthatják új filmjeinkben. [89] | |
| 'magyar tájtípus' | A magyar jelleget [...] sajátosan magyar tájtípusokon keresztül akarjuk érzékeltetni. [90] | |
| 'magyar világ' | Ez a zsarátnoki magyar világ. [91] | <i>Rokonok</i> |
| 'magyar vitéz' | Gül Baba énekelve jön be a hárembe, halálba küldeni a magyar vitézt. [98] | <i>Gábor diák</i> |
| 'magyar vitézek' | A magyar vitézek mulatozása. [93] | |

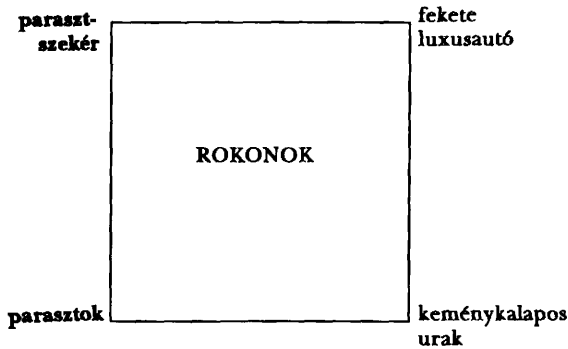
| | | |
|----------------------------------|---|--------------------------------|
| 'magyaros hangulatú zenei anyag' | A századfordulón készült magyar nagyoperettekben [...] a hagyományos bécsi formakereteket [...] magyaros hangulatú zenei anyaggal tölti meg. [94] | |
| 'magyarított forma' | A <i>Dandin</i> [...] még kissé gorombán magyarított formában, mint <i>Duda Gyuri</i> is megtalálta útját a nép szívéhez. [95] | <i>Dandin</i> <i>György</i> |
| 'nemzeti' | Magyar film, sajátosan nemzeti. [96] | <i>Liliomfi</i> |
| 'nemzeti jelleg' | A magyar színészet nemzeti jellegét az európaival kell összekötni. [97] | |
| 'nemzetünk' | Nemzetünk kultúrtörténetének [...] forradalmi korszakát idézi. [98] | |
| „nép” | Néhány paraszt egy csoportban. [99] | <i>Rokonok</i> |
| 'nép' | A polgárság [...] írói felfedezték a népet a polgári otthonokban. [100] | <i>Bakaruhában</i> |
| 'népélet' | A népélet apró tényei. [101] | <i>Szakadék</i> |
| 'népnyúzás' | A múlt társadalmának rothadtságát, a korrupciót, a népnyúzást[...] leleplező erővel mutatja be, amely sok helyütt túl is emelkedik a regény szintjén. [102] | <i>Rokonok</i> |
| 'népszínműveskedő' | Népszínműveskedő elemek. [103] | <i>Bakaruhában</i> |
| 'nép sorsa' | Mi az, amiben az új könyv a régitől különbözik? [...] A nép sorsa a fő vonal. [104] | <i>Szakadék</i> |
| 'nép szíve' | Molière darabjai között [...] különösen a <i>Dandin</i> volt az, amely [...] megtalálta útját a nép szívéhez. [105] | <i>Dandin</i> <i>György</i> |

| | | |
|-------------------|--|-------------------|
| 'népi ellenállók' | Megszöktetik Gábor diákok a korabeli népi ellenállók. [106] | <i>Gábor Diák</i> |
| 'népi humor' | Igazi népi humor. [107] | <i>Liliomfi</i> |
| 'paraszt' | Néhány paraszt egy csoportban való ácsorgásával ábrázolja a „népet”. [108] | <i>Rokonok</i> |
| 'paraszt-barokk' | A badacsonyi vulkánhegy oldalában, Szegedy Róza házában, a Dunántúl egyik legszebb paraszt-barokk műemlékében forgattak. [109] | <i>Liliomfi</i> |
| 'parasztszekér' | Rendőr kergeti vissza [...] az egyszerű parasztszekeret. [110] | <i>Rokonok</i> |
| 'szülőföld' | A Balaton tájai, a víz tükre, tükörzései, a tó esti szépsége, a lan-kák és présházak vonzó szenvedélyességgel és szinte dalolva nevelnek a szülőföld szeretetére. [111] | <i>Liliomfi</i> |
| 'tradicionális' | Mi ez a „tradicionális” [...], jellegében [...] örökölt [...] beleszédülés [...] a lápvilágba? | <i>Rokonok</i> |

A 'múlt magyarsága' (jellemző jegyeinek számát és választékát tekintve egyértelműen) legszemléletesebben a *Liliomfi* című filmben nyilvánult meg. Ez a film a „legválasztékosabb” utalással (sokféle jelöléssel) idézte fel a múlt világában a 'jelenvalóság magyarsággé-pét', mindazt, amit a táj, a viselkedés, a kultúra, a nyelv, mint nemzeti jellemző jegyek ('jelek') a transzcendentális jelentésben közvetítettek. Hiányzott viszont belőle a 'magyarság' szembeállítása az 'idegenséggel', ami a kosztümös és történelmi film legjellemzőbb, közös, korszakos stílárius jegye volt.

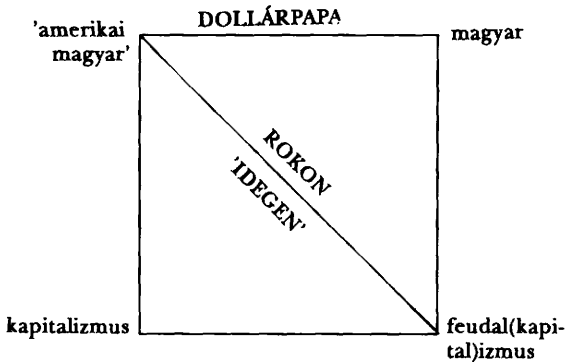
A lényegbeli azonosság ('magyar'), illetve a lényegbeli különbözőség ('idegen') a *Rokonok*ban még 'tompított formában', az egyéneket összefűző (*családi*) kapcsolatok (mint jellemző jegy) (meg)létében vagy *hiányában* nyilvánult meg, a családi (viszony) jelleget megjelenítve, a nemzeti jelleget (ami itt az 'idegenség formájá'-t ölti) rejtve.

A megjelenített ellentét a családi viszonyoknál meghatározóbbnak tartott, osztályviszonyokból fakadó különbözőség ábrázolásában, metonimikus 'formá'-ban (a látványban) nyilvánult meg.



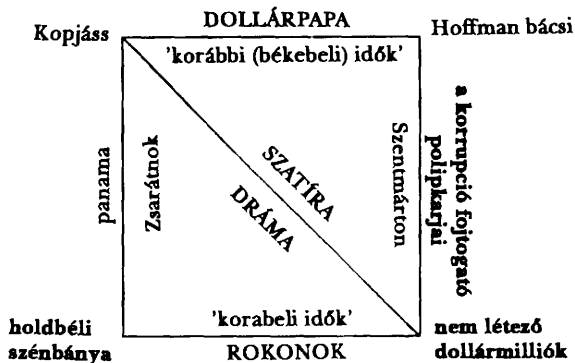
42. ábra

A *feldolgozásmód* különbözősége – az adaptáció kor(a)szemléletének függvénye – a *Rokonok*éhoz jellemző jegyeiben *hasonló témából*:



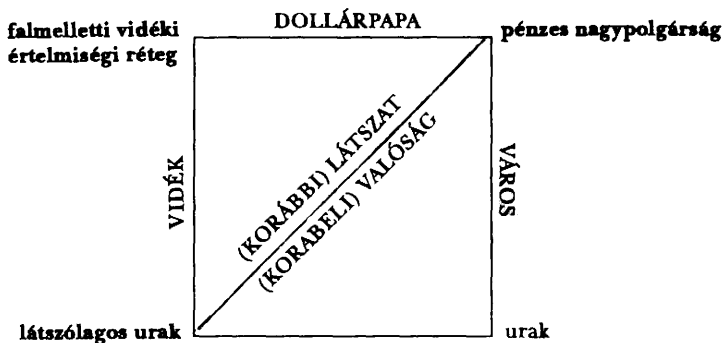
43. ábra

más 'formá'-t, új filmet eredményezett.



44. ábra

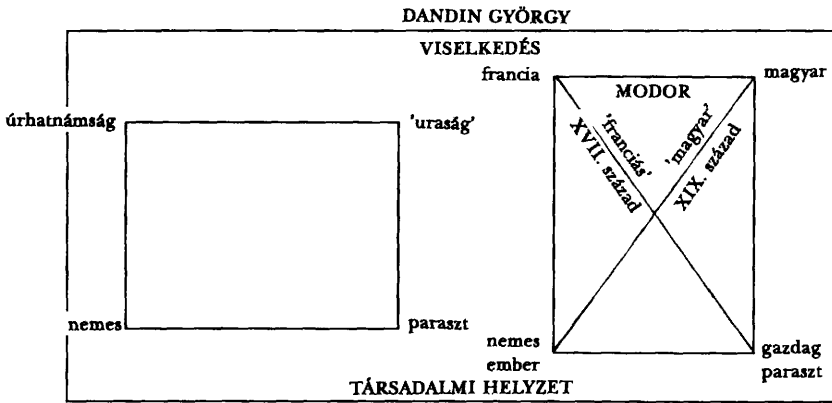
A *korábbi* 'megnyilvánuló osztályjelleg' és a *korabeli* 'lappangó nemzeti jelleg' a 'város és vidék formájában' (a látszat valóságként és a valóság látszataként) metaforaként jelenik meg.



45. ábra

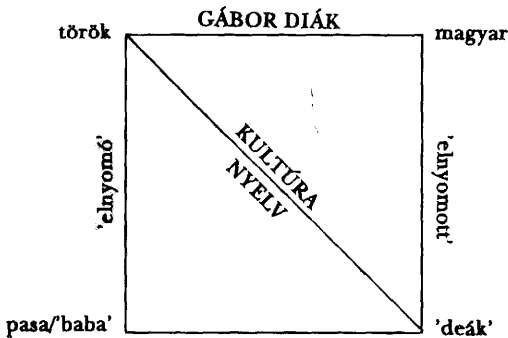
'Másutt' a (lappangó) társadalmi (helyzet)különbség a 'viselkedés (megnyilvánuló) formájá'-ban tükröződik. A *Dandin* György egyetlen, „hatalmas” *filmmetafora*, a 'franciaság' ('franciáság') és a 'magyarság' ('magyarosság') (a látszatonosságon alapuló) *különbözősége*

gének ki/bemutatására irányul, és a lappangó összehasonlításában nyilvánul meg, fejeződik ki.



46. ábra

A *Gábor diák* című filmben török (idegen) és magyar, elnyomó, illetve elnyomott szembenállása „mögött” ott 'lappang' az úr és a deák osztály(helyzet)jellemző ellentéte.

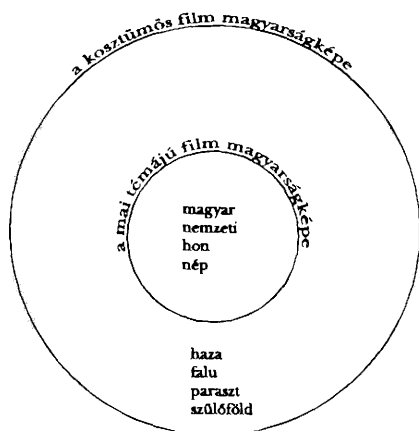


47. ábra

A jelentéstartalmat kifejező *szémák* (önálló jelentéshordozó egységek) listába gyűjtése révén megállapítható, hogy a 'magyarság' fo-

galom jelentősen bővül a kosztümös filmben, új 'jelek'-kel gazdag-
szik a múltban (azaz a múltban megjelenítve őket), a mai témájú
filmekből kirajzolódó 'magyarsággép'-hez viszonyítva. Nemcsak a
szémák száma, de (jelentés)'tartalmuk' is alátámasztja ezt a megállá-
pítást. A korabeli magyar (kosztümös) film tehát a múltban 'rejtette
el' a magyarság korábban (a korban) tilalmasnak tartott jegyeit
('jelei'-t), a jelenben csak igen körültekintően utalt rá. Nagy részüket
tehát a múltban 'kinyilvánította', a jelen valóságra utaló jegyeiket
pedig álcázta.

A múlt, illetve a jelen 'magyarsággépé'-nek jellemző jegyeit
összevetve bontakozik ki a 'magyarsággép magja', azok az *osztályszé-
mákba* rendezett, jellemző jegyek, amelyek a transzcendentális jelen-
tés, a 'rejtett üzenet' lényegét képezik, a 'magyarság'-képzetet
alkotják.



48. ábra

A kosztümös film 'magyarsággépé'-ben a magyar nép egyenlő a
'falusi népé'-vel. 'A magyar fajta magyar jellege a falusi népességben,
a falusi életben' tükröződik. 'Magyarországot a magyar paraszti nép'
lakja, 'a magyar világ a magyar kultúra, a magyar táj, a magyar
nyelv' egyvelege. 'A szülőföldből, a hazai tájból, a magyar Alföld
rejtett szépségéből' árad a 'magyar levegő'. 'Nemzetünk hazafias',
de nem 'hazafiaskodó, a magyar ember'-t nem jellemzi a 'honfibú'.

'Hazafiassága vitézségben' nyilvánul meg, ezért a 'magyarság legnagyobb kora, amikor küzd a zsarnokság ellen', amikor a magyar 'vitézsége' megnyilvánulhat. A 'nép humora népi', de nem 'népszínműveskedő komédiá'-ban fejeződik ki, vagy 'magyarított formájú, magyar nagyoperett, magyar hangulatú zenés anyagá'-ban. A 'magyar filmművészet' is akkor eredeti, akkor teremt maradandó értéket, ha a 'népéletet, a nép sorsát' ábrázolja: a 'magyar film a nemzeti jellegét' ezáltal szerzi, szerezheti meg.

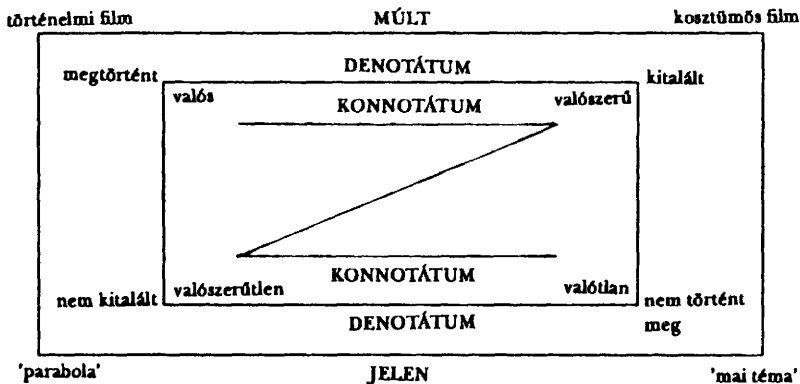
A 'magyar világ' kollektív nemzettudat(alatti)ban rejtőzködő képzelete ('világképe'), a jelenben tiltott tudattartalmak múltba vetítése és megjelenítése a korabeli magyar film jelentős újítása volt a megelőző korszak nyilvánvaló vagy rejtett tudattartalmainak megfogalmazásához és megjelenítéséhez mérve. A letűnt világról alkotott (mozgófény)képben így a jelen valóságban tilalmasnak ítélt nemzeti jellemző jegyek (rejtve és rejtőzködve) túlélték a tiltás (korábbi) korszakát, 'mondanivalójuk'-at a múltba vetítve, 'üzenet'-ként a jelenhez címezve, 'érzékletes formá'-ban nyilvánulhattak meg. Amit a jelen rejteni kényszerült (a 'jelenvalóság'-ban), azt a kosztümös film 'múltbelivé álcázva' csempészte vissza a 'magyarság' fogalmába.

Jegyzetek

- [1] „Az igazi műalkotás aktív propagandisztikus hatású.” (Lukács György, 1949:34.)
- [2] *Körhinta.* (Színház és Mozi, 1956:5:4-5.)
- [3] *Körhinta.* (Erdei Sándor.) (A *Körhinta* besorolása. A Művészeti Tanács értekezlete. 1955. december 8.)
- [4] *Körhinta.* (Morell Mihály. *Művelt Nép*, 1956. április 29.)
- [5] *Fel a fejfel!* (Lenkei Lajos. *Esti Budapest*, 1954. október 17.)
- [6] Boldizsár Iván, 1956:4.
- [7] *Simon Menyhért születése.* (Barabás Tibor. *Béke és Szabadság*, 1954. december 29.)
- [8] *Hintónjáró szerelem.* (Rendezői kiértékelés. 1955. február 9. ÚMKL, XV-29/248.)
- [9] *Hintónjáró szerelem.* (Fekete Sándor. *Szabad Nép*, 1955. február 6.)
- [10] *Hintónjáró szerelem.*
- [11] *Egy pikoló világos.* (Georges Sadoul.)
- [12] Boldizsár Iván, 1956:4.
- [13] Boldizsár Iván, 1956:5.
- [14] Boldizsár Iván, 1956:4.
- [15] *Hintónjáró szerelem.* (Szabó Pál. *Magyar Nemzet*, 1955. február 2.)
- [16] *Hintónjáró szerelem.* (Szabó Pál.)
- [17] *Hintónjáró szerelem.* (Szabó Pál.)

- [18] *Hintónjáró szerelem.* (Szabó Pál.)
- [19] *Hintónjáró szerelem.* (Barabás Tibor. *Béke és Szabadság*, 1954. szeptember 15.)
- [20] *Körhinta.* (Nagy Sándor. *Művelt Nép*, 1956. február 5.)
- [21] *Életjel, Simon Menyhért születése.* („Révai József elvtárs megjegyzései.”)
- [22] *Hintónjáró szerelem.* (B. Nagy László. *Művelt Nép*, 1955. február 13.)
- [23] *Körhinta.* (Nagy Sándor.)
- [24] *Életjel, Simon Menyhért születése.* („Révai József elvtárs megjegyzései.”)
- [25] *Hintónjáró szerelem.* (Fekete Sándor.)
- [26] *Hintónjáró szerelem.* (Ranódy László.)
- [27] *Körhinta.* (Hubay Miklós. *Irodalmi Újság*, 1956. február 11.)
- [28] Sztálin/Ranódy László.
- [29] *Körhinta.* (*Színház és Mozi*, 1956:5:4–5.)
- [30] *Körhinta.* (*Színház és Mozi*, 1956:5:4–5.)
- [31] Boldizsár Iván, 1956:4.
- [32] *Hintónjáró szerelem.* (Bogáti Péter. *Népszava*, 1955. február 6.)
- [33] Boldizsár Iván, 1956:4.
- [34] *Körhinta.* (Morell Mihály.)
- [35] *Körhinta.* (Morell Mihály.)
- [36] Boldizsár Iván, 1956:4.
- [37] Kolozsvári Grandpierre Emil. *Szabad Nép*, 1956. október 8.
- [38] Lenkei Lajos. *Esti Budapest*, 1954. október 17.
- [39] Boldizsár Iván, 1956:4.
- [40] *A csodacsatár* című filmben a címszereplő múltját idézi fel a film 'magyarsága' bizonyítékaként. Látjuk őt, amint gyerekkorában, kiscsizmával a lábán, gatyában, árvalányhajas kiskalappal a fején úzi-hajtja a futball-labdát a „kies, nagy magyar rónaságon”. A délibáb is megjelenik a filmben, mint „sajátosan magyar jelenség”, egy feje tetejére állt világ jelképeként.
- [41] *Gázolás.* *Szabad Nép*, 1955. szeptember 18.
- [42] *Magyar Nemzet*, 1955. december 29.
- [43] Kiemelés tőlünk.
- [44] Boldizsár Iván, 1956:5.
- [45] *Történelminek* csak az a filmalkotás tekinthető, amelynek szereplői, cselekményének eseményei bizonyítottan (bizonyíthatóan) valóságosak. Minden olyan alkotás, amelynek cselekménye a jelenhez viszonyított múltban játszódik, szereplői kitalált személyek, *kosztümös* filmnek minősül. Nem a korszak, nem az ábrázolás „hitele”, a tényleges (történelmi) 'valóság'-hoz fűződő viszony az egyetlen műfaj-meghatározó kritérium ebben az esetben (sem).
- Miután a filmek műfaját azok a jellemző jegyek határozzák meg, amelyek – az ábrázolásban érzékelhetően – a filmek meghatározott csoportját jellemzik (ezek alkotnak egyazon műfajt), a *műfajbeli különbözőség* döntően stílárís (jellemző) jegyekben nyilvánul meg. A történelmi, illetve *kosztümös* film *látszatonossága* ezért (e tekintetben) megtévesztő. E látszatra azonos stílárís jegyekkel jellemezhető filmek a *tényleges valósághoz fűződő viszonyuk eltérő mivolta révén lényegében különböznek egymástól*, s ebből következően más és más műfajt alkotnak.
- A *megtörtént esemény/hitalált esemény* ellentétpárja – mint a múlt eseményeinek feldolgozását meghatározó, jellemző, műfajképző jegy – a *múlt/jelen* ellentéppárral viszonyba hozva – a 'tényleges valósághoz mint az ábrázolás *denotátumához* fűződő viszony alapján – új (játékfilm)műfajt (*kosztümös* film) képes

„generálni”, amelynek konnotációja (ábrázolásbeli sajátossága) a mű és a (társadalmi) valóság viszonyának konszenzuson alapuló megítélésében, a „tükröződő igazság” kritériumának alapján 'formált' *alethikus modalitás* ellen-tételeiben kifejezve, érzékelhető szemléletesen.



49. ábra

- [46] Nem sok idő telt el az *Úri muri* bemutatója után, amikor – annak sikerén felbuzdulva – Révai József ösztönzésére belekezdtek egy újabb Móricz-mű, a *Rokonok* filmváltozatának előkészítésébe. 1951 októberére elkészült a forgatókönyv, amit, annak rendje-módja szerint, benyújtottak a Filmfőosztály akkori vezetőjének, Szántó Miklósnak. Ő ezúttal sem siette el a döntést. A forgatókönyv egy évet „pihent” asztalfiókjában, és csak többszöri sürgetés után derült ki, hogy „milyen komoly hibák” vannak benne. Ami korábban „ráért”, most – a júniusi fordulat után – hirtelen sürgőssé vált. Azonmód megbeszélést hívtak össze, ismertették az alkotókkal a „kifogásokat”, és az „író” – Thurzó Gábor – a könyvet sietve „kijavította”. A Dramaturgia ezt továbbította „Darvas és Non elvtársaknak, jóváhagyási javaslattal”. Az újabb változat – ami „a múlt társadalmának rothadtságát, a korrupciót, a népnéyzést olyan leleplező erővel mutatja be, amely nemcsak a regény eszmei mondanivalójának szintjét éri el, hanem [...] sok helyütt túl is emelkedik ezen” – megnyerte a „vezető elvtársak” tetszését. Így – 51 napos előkészítés után – 1954. február 12-én, Máriássy Félix irányításával, megkezdődhetek a felvételek. Kecskemét központjában, „az árkádok kapubejárát két oldalán, cifra ruhás hajdúk [strázsáltk], az úton csákós, számozott övű rendőr [kergette] vissza a már-már beforduló, egyszerű parasztszekereket, hogy azután szolgálatkészen utat engedjen egy nagy, fekete luxusautónak, [amelyben] Zsarátnok egyik hatalmasága, Kardics bankár ül. [...] Elegáns, keménykalapos urak a kapu felé tartanak, amelyen nagy tábla hirdeti, hogy Zsarátnok városában 1929 e borús délelőttjén főügyészválasztásra készülnek [...]”. Az autó útját előzőleg centiméterekre bemérték, krétával és lécdarabokkal megjelölték. Nyolcszor tette meg az utat az autó, amíg a felvétel sikeresen elkészült. „S hogy még tülkölése is hallatsszék, hosszú kábelek leoldása, egész sor gép működtetése kellett.” A

borús délelőttön a rossz idő nem akadály, sőt előnyös. Most nem a napra várnak – mint szokás –, hanem arra, hogy beboruljon az ég, nem az utat egyenetlik, hanem az eső után sarat remélnék. Nem a „világosság”, hanem – a drámai összeütközést kifejezendő – a „sötétebb színek” (1) azok, amikre most szükség van. Nem könnyű ugyanis „drámai formában visszaadni azt a gazdag, színes jellemet, amelyet Kopjásnak adott Móricz”. „Márpedig épp ez a fő feladatunk” (Máriássy Félix).

A belső felvételek (11,5 nap) a pasaréti műteremben 1954 áprilisára elkészültek. A külsőkkel (27 nap) 1954. június 4-ére végeztek. Ezzel be is fejezték a forgatást. Egy héttel később már a 2695 méter hosszú, cenzúrázott standardkópia is készen volt, mert a minisztérium, az igazgatóság és a Művészeti Tanács képviselői már *nyers vágásban* megtekinthették a felvételeket, és „minden változtatás és pótfelvétel nélkül, elismeréssel jóváhagyták”. „A *Rokonok* forgatócsoportja büszkén [állapíthatta meg], hogy [...] olyan filmet hozott létre, mely [...] elhallgattatta a szkeptikusokat.” (Jelentés a készülő forgatókönyvek állapotáról. Gyártási Osztály, 1952. november 13. Jegyzőkönyv az 1953. október 10-én tartott nagyaktíva-értekezletről. Jelentés a forgatókönyv helyzetéről. 1953. november 26. Játékfilmek gyártási ideje. D. n. ÚMKL, XV-29/240. Gyártási kiértékelés. Gyártásvezetői kiértékelés. D. n. ÚMKL, XV-29/248. *Magyar Nemzet*, 1954. február 23. *Szabad Ifjúság*, 1954. március 12. K. L.: *Zsarátnokváros Kecskemét központjában. Művelt Nép*, 1954. április 11. Filmek átfutása. 1955. április 22. ÚMKL, XV-29/194.)

[47] Mészöly Dezső 1953 novemberében fogott hozzá Szigligeti Ede *Liliomfijából* frott színpadi változata filmfeldolgozásához. Eredetileg a szlovákokkal közös produkciónak – ún. *kétverziós* filmnek – szánták (aminek a háború előtt nagy divatja volt, de a „szocialista filmgyártás” idegenkedettől a ’formá-tól), a szlovákok azonban „a *Hintónjáró szerelemre* voksoltak”, de a közös vállalkozás mégis hamvába holt. A szlovákok Szigligeti darabját „kizárólag a magyar kultúra ügyé”-nek tekintették, s az is maradt volna – szerintük – „még a filmfeldolgozás után is”. Nehezményezték, hogy „a film forgatókönyvét nem lehet annyira megváltoztatni, hogy a film tipikus és élethű képet adjon a múlt századbeli, negyvenes évek körüli *szlovák életről*”. (Kiemelés tőlünk.) (A *Szent Péter esernyője* már alkalmasabbnak látszott erre. A Magyar Filmgyártó Állami Vállalat és a Csehszlovák Állami Film képviselői 1955. július 7–8-án azután megállapodást is kötöttek „a közös gyártásra”. A „magyar verzió”-t Apáthi Imre, a szlovák verziót Vladimír Bahna rendezte volna.)

A *Liliomfi* felvételei – Makk Károly rendezésében, Pásztor István kamerája előtt, Varga Mátyás impozáns díszleteiben – 1954. augusztus 8-án kezdődtek el Balatonfüreden. 1955. január 29-én fejezték be a nagy műgondot igénylő, 3081 méter hosszú filmet, ami akkoriban, amikor a „limitet” 2800 méterben szabták meg, jócskán túllépte az engedélyezett méterhosszt. Igaz, a korszak – technikai szempontból – egyik bonyolult filmjéről volt szó, ami 62 forgatási napot igényelt (ebből 39,5 napot díszletben). A 118 képből álló filmet Makk 689 beállításra bontotta fel, ami ugyancsak „rekordnak” számított. „Nem aktualizáltak”, hírek maradtak Szigligeti „szelleméhez”. A nézőkben mégis „a mai magyar nyarak [...] jó íze árad[t] el”. A Balaton tájai, a víz tükre és „tükrözései”, a tó esti szépsége, a lankák és préházak „vonzó szenvedélyességgel és szinte dalolva nevel[tek] a szülőföld szeretetére”. A táj, az emberek, a mozdulatok, az étkék és borok, az ízek, a fogatok, a bútorok és a „konyhák”

nem azt sugallták, hogy 'ej, be jó volt élni száz évvel ezelőtt Magyarországon', hanem azt, mennyi derű és erő van a mai magyar emberekben" (Boldizsár Iván). (Jelentés a forgatókönyv helyzetéről. 1953. november 26. Feljegyzés a Magyar Film és a Csehszlovák Film képviselőinek tárgyalásáról a közös filmgyártás lehetőségéről. 1954. június 5. Csehszlovák Allami Film. 1954. június 17. H. J.: *25 éve díszlettervező. Színház és Mozi*, 1955:28:19. Filmek átfutása. 1955. április 22. ÚMKL, XV-29/194. Megállapodás. 1955. július 11. Boldizsár Iván, 1956:5.)

A film elsősorban – látvány.

B. Nagy László, 1955.

- [48] „Filmművészetünk dicséretes dolgot művelt, amikor pályát nyitott ennek a kísérletnek.” Molière-nek még „sohasem volt Magyarországon olyan virágzása, mint napjainkban”. (A *Tartuffe*-öt ötszázszor játszották el tíz év alatt a Nemzetiben, a Faluszínház pedig több százszor adta elő vidéken. A *Képzelt beteg* egy év alatt száz előadást ért meg.) *Színpadfilmet* csinálni Molière darabjából – amire még a franciák sem mertek vállalkozni – ezért korántsem ígérkezett olyan szenzációnak, mint ma hinnénk. Ez az „átmeneti műfaj” – no meg a „forradalmi hagyományok” – vonzották Várkonyi Zoltánt a *Dandin György*hez (ami „a háború idején egyik fontos fegyverünk volt”). A forgatókönyvet is maga írta meg, Fejér Tamás közreműködésével. „A színes film legyártása a filmgyár éves tervének túlteljesítését is lehetővé tette”, 'aranylag' „olcsónak látszott”, és ez a két tényező döntött. Persze, a „forradalmi hagyományok” sem voltak közömbösek. A negyvenes évek elején, a Népligetben, *Duda Gyuri* címmel, „az illegális párt kezdeményezésére munkaelőadásokon” játszottak. (Klitander szerepét ekkor Várkonyi alakította.) A *Duda Gyuri* a felszabadulás után is emlékezetes sikert aratott, amikor „a párt választási körútján” vele „agitálták a parasztokat az urakhoz húzó kepec vagy nagygazda [...] megcsúfolásának történetével”. (A filmváltozatra is több mint százezer néző váltott jegyet egy hét leforgása alatt – Budapestten.)

Várkonyi „filmés körökben két tulajdonságáról [volt] nevezetes: az egyik, hogy rendkívül lelkiismeretesen foglalkozik a színeszi játékkal [...], a másik [...], hogy roppant gyorsan dolgozik”. Az a tempó, amit a *Dandin György* forgatásakor diktált, „még nála is meglepő” volt. 21,5 nap alatt végzett a forgatással. Az elképzelés – a 17 „külső motívumnak egy helyszínre [Vácrátótra] való összpontosítása, a változó időjárás kihasználása alternatív diszpozíciókkal” (ha rossz az idő, a 7 „belső” egyikében, a „Vajdahunyad várának egyik szelíd boltíve” alatt; *Dandin* szobájában a Pasaréten, vagy „házában”, Vácrátóton forgatni, „a botanikus kert közepén, ahol az ősfák közt barokk kertet is felépítettek”) – bevált. A díszletek, jelmezek az Iparművészeti Múzeum szakértőinek tanácsai alapján készültek. Valamennyi ruha kínai selyemből és bársonyból, Mialkovszky Erzsébet tervei alapján, az anyagokat „a helyi ipari vásáron szerezték be”. Június 16-án kapott engedélyt Várkonyi a forgatásra, és egy hónapnyi előkészítés után, 1955. július 18-án már dolgozott (pedig, „főleg szereposztási nehézségek miatt, az is felvetődött, hogy a nyár folyamán legyártható-e” a film), augusztus 29-én (más forrás szerint szeptember 8-án) viszonylag olcsón, 1 931 232 Ft összköltséggel, be is fejezte a filmet.

„A film ötödik paralel filmként indult”, de a produkció vállalta, hogy minden, ebből eredő nehézséget „visel”, csak hogy Magyarországon az első Molière-filmet elkészíthesse. (Várkonyi Zoltán: *Néhány széljegyzet a „Dandin György” forgatókönyvéhez*. 1955. június 14. *Művelt Nép*, 1955. július 10. Ember György: *Molière – magyar filmen. Színház és Mozi*, 1955. július 22. Gách Mariann: *Molière a Ligetben. Béke és Szabadság*, 1955. augusztus 3. Sz. D.: *Az első Molière-film. Szabad Ifjúság*, 1955. augusztus 14. Lányi Andor: *Versenyfutás a nappal. Színház és Mozi*, 1955:33:19. A Gyártási Főosztály kimutatása. 1955. október 18. Ingusz János: *Molière „Dandin Györgye” új magyar filmen. Mozi*, 1955. november 5. A *Dandin György* című film gyártási és gyártásvezetői kiértékelése. 1955. november 15. A *Dandin György* című film gazdasági kiértékelése. 1955. november 24. ÚMKL, XV-29/147. Örkeny István: *Dandin György. Színház és Mozi*, 1955:48:6-7. Bogáti Péter: *Dandin György. Népszava*, 1955. december 3. *Szabad Nép*, 1955. december 10. B. Nagy László: *Molière magyar filmen. Művelt Nép*, 1955. december 11. Petres István: *Dandin György. Esti Budapest*, 1955. december 15. Györy János: *Dandin György. Szabad Nép*, 1955. december 16. Játékfilmek összesítése. D. n. ÚMKL, XV-29/240.)

[49]

Most miért énekel a diák? – kérdezte Angéla lányom. Azért [...], mert már ácsolják a vérpadot, ahol holnap leütik a fejét. Miért ütök le a fejét? [...] Mert leszakított egy rózsát Gül Baba kertjében – mondtam, s a lányom nem kérdezett többet.

Örkeny István, 1956.

A magyar filmgyártás „legnagyobb szabású, leglátványosabb” – és a statisztika tanúsága szerint – egyik nagy sikerű filmje immár a téma harmadik filmfeldolgozása volt. 1918-ban dr. Lázár Lajos, 1938-ban Nádasdy Kálmán rendezett „nagy zenés világhilmet”, „történelmi mesejátékot” *Gül Baba* címmel Martos Ferenc librettójából, amit Babay József dolgozott át, és Huszka Jenő zenésített meg. Az 1938-as változat zenéjét Fényes Szabolcs „egészítette ki”, az 1955-ös *Gábor diák* „melódiai”-t Vincze Ottó „dolgozta át”. Gábor diákok hajdan Jávor Pál, majd Zenthe Ferenc, Leilát, Gül Baba lányát valaha Szeclezky Zita, a legújabb változatban pedig Krencsey Marianne személyesítette meg (a „vezetés” javaslata Gábor diák szerepére Sinkovits Imre, Leilára Házy Erzsébet volt, de ezt Kalmár László rendező nem fogadta el). A két változatot – a témán kívül – Kőműves Sándor személye kötötte össze: rá mindkét filmben a „rózsák atyjának” szerepét osztották a rendezők.

A *Gül Baba* (ezen a címen) már 1953-ban szerepelt az 1954. évi gyártási tervben, de az 1954 márciusában megkezdett előkészületeket a „vállalatvezetés” május 18-án leállította, mivel a film nagyon költségigényesnek látszott, „rendkívüli anyagi fedezet”-et pedig nem kaptak rá. „Változnak [azonban] az idők...”, és az immár *Gábor diákra* elkeresztelt film előkészületei – a Népművelési Minisztérium engedélye alapján – 1955. február 2-án ismét elkezdődhettek. A téma oly nagy tetszést váltott ki „hivatalos körök”-ben, hogy Non György, népművelési miniszterhelyettes „exportfilmet” akart csináltatni belőle. „A film arról szól[t], hogy egy bátor, értelmes, magyar gyerek a török zsarnokság alatt hogyan vágja ki magát a bajból, leleményességgel, bátorsággal

gal, hogyan győzedelmeskedik a bigottságon és zsarnokságon.” (A Dramaturgiai Tanács ülése. 1954. február 24.)

Kalmár László, aki már évek óta nem rendezett filmet, ezúttal még a szokásosnál is nagyobb gondot fordított az előkészítésre. Az 1949-ben alakult *Magyar Filmtár*ból (amely eleinte csak híradó- és dokumentumfilmeket őrzött, de 1952-től lehetősége nyílt arra, hogy játékfilmeket is [be]gyűjtsön) kikérte azt a két, 1924-ben készült híradófilmet, amelyek a Gül Baba sírjánál (türbéjénél) rendezett ünnepségeket örökítették meg, amire népes török küldöttség érkezett Magyarországra. (A *Magyar Filmtár*ban – hivatalos nevén *Állami Filmarchívum* – 1955-ben már 1560 játékfilmet őriztek – ebből 300 magyar volt – az 1918–1945-ös korszakból, köztük két magyar némafilm – *A vén bakancsos és fia*, a huszár volt az egyik –, 1084 híradófilmet, ebből 21 *Vörös R riportot*, amelyek a Tanácsköztársaság idején készültek.)

A „képes krónika” útmutatóul szolgált a ruhák, díszletek tervezéséhez; ízelítőt adott a török szokásokból. 26 pompás, látványos díszlet készült a filmhez – ezekért, no meg a megelőző, több mint 400 színdarab és film díszleteiért Varga Máttyás 1956-ban Kossuth-díjat kapott –, közülük is kiemelkedett Ali pasa *szelamlíkja* (fogadóterme), „az utóbbi idők egyik legnagyobb [...] díszlete, amelyre korabeli metaszetek alapján tervezett”. A berendezés nagy részét a múzeumok bocsátották a filmgyár rendelkezésére. Az 1600-as évek Buda várának főterét a Pasaréti úti filmgyár udvarán építették fel. Zenthe Ferenc két hónapon át tanult vívni az eredeti (hódoltság korabeli) múzeumokból kölcsönzött szablyákkal. „A küzdelem a ’törökkel’ annyira vérre ment, hogy Zenthe szép kis lábficamot kapott, be kellett szállítani a közeli Vác kórházába.”

A legtöbb gondot a haj- és szakállviselet okozta: a szőke, rövid hajú Krencsey Marianne dúsán leomló „hajzatot”, fekete parókat kapott, Greguss Zoltán fejét – csak egy hajtincset hagyva – kopaszra borotválták.

A film forgatása 1955. április 5-én kezdődött meg „egy kocsmában, a török uralom alatt sínylődő Budán”. „Itt mulat Gábor diák kenyerespajtasával, Siku Balázssal [Sinkovits Imre]. [...] A vigasság tetőfokán állt, amikor török katonák rontanak be az ivóba, s a nagy kavarodásban Gábor [...] és Suki [...] kerekelt old.” Az ivó szék terében sok embert kellett mozgatni, gyakran változó beállításokban. Ez komoly erőpróbat jelentett a már nem fiatal rendezőnek, és a még kezdőnek számító Badal János operatőrnek. A felvételek Ali fogadótermében folytatódtak. 26 napnyi belső felvétel után a stáb Alsógödre utazott, majd a Börzsöny következett, Vác környéke, a Duna-part. „A nehéz díszletek és a külső felvételek az átlagot messze meghaladó módon nehéz üldöző- és vívőbeállításban”, a bonyolult *trükkfelvételek* (makkett és élő személy kombinációja; a madár röptének „szimulálása” az ún. *madármechanizmus*) összesen 74 napi forgatást (ebből 48 nap volt külső felvétel) és utómunkálatokat igényeltek. (A gyártási kiértékelés azonban mindössze 60,5 forgatási napot említ.)

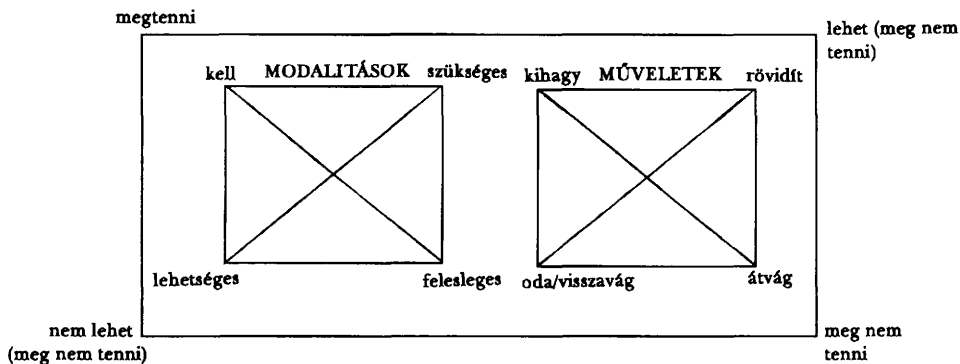
„A váci Forte Fotokémiai Ipari Kutató laboratóriumában, ahol sikeresen kísérleteztek a *színes kinopozitív film* előállításával [...] már több emulzióöntést is végeztek, amelyek közül kettőre a Magyar Filmlaboratóriumban már próbakópiákat is készítettek a [...] *Gábor diák* című filmből. [...] Az eredmény osztatlan sikert aratott.” Nem úgy a már elkészült film. „A Művészeti Tanács

és az igazgatóság részéről [a levetített anyag láttán] súlyos kifogások merültek fel, amelyekkel a minisztérium is egyetértett. [...]” Több jelenet kihagyása, illetve megrövidítése vált szükségessé.

Az 1955. október közepén megtartott Művészeti Tanács-ülésem a Művészeti Osztály vezetője – „a nyers, hiányos [...] munkakópia” láttán – a filmet „rögtön rossz és elhibázott műnek minősítette, a dramaturg leszedte róla a keresztvizet”. A Művészeti Tanács javaslata alapján az igazgatóság változtatásra kötelezte Kalmár Lászlót, elrendelvé, hogy 13 „helyen” (jelenetben) „átvágja” a filmet. „Az általam is elfogadott módosításokat elvégzem, mást nem” – válaszolta erre Kalmár. (Kalmár László levele a Magyar Filmgyártó Vállalat Igazgatóságának. 1955. október 24.) Az Igazgatóság ekkor utasította Kerényi Zoltán vágót, hogy az újabb („még szükséges”) vágásokat is hajtsa végre. (Kemény Pálné levele Kerényi Zoltánhoz. 1955. október 31.) Kalmár László „a film [...] tiltakozása ellenére vágott változatával semmiképp sem” értett egyet. Nehezményezte, hogy „az általa készített film legalább 20 százalékát kivágták”. „Példátlan”-nak tartotta, hogy „egy rendezőt [...] ilyen mérhetetlen inzultussal félretegyenek”. „Egy patkánynak [...] több szava [volt], mint neki. [...] Ez egyetlen rendezővel sem fordulhatott volna elő. Őt ezzel az eljárással erkölcsileg [...] kivégezték.” (A *Gábor diák* besoroló értekezlete. 1956. január 6.)

Kalmárból tehát ismét „ügy” lett. Példaértékű. A 'parancsok', amelyeket az „átvágásra” kapott, összességükben kirajzolják a 'hatalom' *beavatkozásának mikroszintaxisát*, azt a 'szintaktikai műveletsor'-t, ami *viselkedési kód* 'formájában' tükrözi az 'irányító' és a 'végrehajtó' alá/fölérendeltségi (valós) viszonyát. Az átalakításra utasító 'parancsok' egy-egy, ige 'formában' kifejeződő cselekedetek, kötelező érvényű műveletekké válnak, és egységes rendszert, *mikroszintaxist* alkotnak. Jelentéstartalmukat illetően különböznek egymástól, látszólag a műből következnek, 'esetleges'-nek tűnnek, az ábrázolásban mégis hasonló 'formák'-at eredményeznek, mert ezek a 'formák' (tartalmukat illetően) ideológiai(lag) jellemző jegyekkel írhatók le, az ideológia (a mindenkori hamis tudat) tükröződik belőlük.

Ezek a 'parancsok' (amelyeket Kalmárnak végre kellett hajtania: (1) **átvághat**, (2) **kellene**, (3) **visszavágunk**, (4) **kihagyni**, (5) **rövidíteni**, (6) **nincs szükség**, (7) **odavágni**, (8) **kevesebb legyen**, (9) **nem kell**, (10) **kell**, (11) **felesleges**. (Kemény Pálné levele Kalmár Lászlóhoz. 1955. október 22.)



50. ábra

„A rendező azonban [...] nem volt hajlandó teljesíteni [ezeket a 'parancso-
kat']. Így a film megvágását a [...] vágó [...] végezte el. Ebben [az új] formában
[...] 1955. november 12-én a minisztérium elfogadta [a filmet].” (*Színház és
Mozi*, 1955. február 25. Jegyzőkönyv a Művészeti Tanács üléséről. 1955.
március 16. *Esti Budapest*, 1955. április 6. *Színház és Mozi*, 1955:15:7. Fenyves
György: *Látogatás a filmtárban*. *Színház és Mozi*, 1955:18:24–25. *Megkezdődött a
„Gábor diák” forgatása*. *Színház és Mozi*, 1955. április 15. *Színház és Mozi*,
1955:26:20; 34:8. *Művelt Nép*, 1955. július 10. augusztus 5. Trükkfelvételek
alkalmazása. 1955. október 17. Kiegészítés az Állami Ellenőrzési Minisztérium
megállapításaira adott magyarázathoz. 1955. december 10–14. ÚMKL,
XV–29/251. Kemény Pálné levele Kalmár Lászlónak. 1955. október 27.
Délmagyarország, 1956. január 8. *Színház és Mozi*, 1956:11:5. Halasi Mária:
Gábor diák. *Színház és Mozi*, 1956. április 20. Újvári Imre: *Gábor diák*. *Magyar
Nemzet*, 1956. április 21. Örkény István: *Kinek van igaza? Irodalmi Újság*, 1956.
május 5. Molnár István: *Gábor diák*. *Művelt Nép*, 1956. május 13. *Pestmegyei
Népújság*, 1956. június 10. A Gyártási Főosztály kimutatása. A *Gábor diák* című
film gyártási kiértékelése. D. n. ÚMKL, XV–29/139., 251.)

- [50] Gábor Andor *Dollárpapa* című darabját 1916. február 4-én mutatta be a Magyar Színház, Gyárfás Dezsővel a főszerepben. 1945 októberében a Vig-színház (a Nagymező utcában) ismét műsorára tűzte (Mihályi Ernővel a címszerepben). A darab megfilmesítésének ötlete ettől kezdve a „levegőben lógott”. A forgatókönyv megírását a sikeres szerzőpárosra, Gábor Bélára és Darvas Szilárdra bízta. Nagy szükség volt egy jó, szórakoztató filmre, amelyben az ideológia csak 'rejtett formában' jelenik meg. („A kisvárosi tanárfamília fülig eladósodva játssza az urat, verejtékes igyekezettel akar felvergődni a vidéki elit látszatáig. [...] Ez a kis fizetésű, 'falmelléki' vidéki értelmiségi réteg lebegett legreménytelenebbül a pénzes nagypolgárság szféráinak alsó régi-

óban; se tekintélye, se befolyása nem volt, s a főispánok, képviselők, takarékpénztári igazgatók felhúzták finnyás orrukat, ha társaságukban megjelent.”)

Előléptek hát „a történelem süllyesztőjéből a pénz, a rang és a születés kiválasztottai, hogy a felvevőgép előtt eljárnak [...] ma már neveléses, de néhány évtized előtt tízezreket magukkal sodró haláltáncukat”. A „keret”-et – 37 kisebb-nagyobb, „káprázatos” díszletet – ismét Varga Máttyás tervezte meg. Feléül a millennium híres orfeuma, amelyben a Barrison-lányok bűvölték a közönséget, és ahol – „az inkognitó páholy mélyén” – „ezsgős vacsorák közepette milliós panamák születtek”. Eredeti felvételek alapján rekonstruálták Chicago egyik utcáját, a bécsi Burgban Ferenc József aranyban, brokátnban pompázó dolgozószobáját, Koltayné parfümtől illatos budoráját. A „turbékoló nagyúri otthon” (I) falát lantos puttók, miniatűrök díszítették. Az emeletes kalickában hat kanári füttyörészett, és a velencei üvegcsillárok „érmécskái”-ről vakítóan verődött vissza a reflektorok fénye, amikor 1955. december 6-án Gertler Viktor elkezdte a film forgatását. A „chicagói jelenet”-re a Madách téren került sor, amikor feltűnik a filmben az *amerikai nagybácsi* (ezt a figurát Gábor Andor teremtetta meg, és azóta fogalommá vált), Rajz János. Rajta kívül még 87 színész kapott kisebb-nagyobb, káprázatos szerepet. A kisvárosi jeleneteket Nagykörsön forgatták 9 nap alatt, a belsőket (16 nap) a Pasaréti úton. (Más forrás szerint 37,5 nap alatt készültek el a felvételekkel.) A filmet 1956. április 7-én fejezték be 2768 méter hosszúságban. (Garai Tamás: *Előhészületben a „Dollárpapa”*. *Színház és Mozi*, 1955:49:19. *Pestmegyei Népjátság*, 1955. november 20. *Szabad Ifjúság*, 1955. december 4. Ember György: *Dollárpapa*. *Szabad Nép*, 1956. január 6. *Eesti Budapest*, 1956. január 6. *Tolnai Napló*, 1956. február 22. *Éjszakai kalendár a Madách téren*. *Népszava*, 1956. március 9. *Vulkán*, 1956. április 10. Dersi Tamás: *Dollárpapa*. *Népszava*, 1956. május 18. g. gy.: *Emlékezés... Művelt Nép*, 1956. május 27. B. N. L.: *Dollárpapa*. *Művelt Nép*, 1956. június 10. Játékfilmek összeállása. D. n. Forgatási napok megoszása. 1956. ÚMKL, XV-29/114., 240.)

[51] Valaminek vagy valakinek mivolta, lényege, jellege. (MNYÉSZ, VII:209.)

[52] Valaminek az ismerése, ismerete. (MNYÉSZ, VI:821.)

[53] Az 1916-os (eredeti) kiadásban nincs három pont a cím végén. Az is figyelemre méltó különbség az irodalmi mű és a filmváltozat között, hogy a filmben Bauer Károlynak hívják a főszereplőt, holott az irodalmi műben Bauer csupán az egyik humoreszk szereplője, s nem az elbeszélő. Az eredeti műben az elbeszélő úgy szól Bauerről, mint (egyes szám) harmadik személyről, a film pedig Bauert az elbeszélő (egyes szám első személy) „szerepében” mutatja be.

A *Tanár úr kérem* az eredeti terv szerint rövid játékfilmként indult – mint a *Bűvös szék* –, amely közepes hosszúságú játékfilmre „sikeredett” –, de a téma, az idő haladtával fokozatosan, egyre csak bővült. Mamrcsov Frigyes régóta dédelgetett terve végre filmformát ölthetett. Főiskolai diplomamunkaként nem engedték elkészíteni neki, arra hivatkozva, hogy lehetetlen filmet csinálni belőle. A helyzetkomikum – érveltek – „megöli” a szavakban, mondatokban felcsillanó humort. A humoreszkek valóságos fűzért alkottak, a forgatókönyvíró-rendezőnek csak fel kellett fűznie őket a mese „fonalára”. A film sikere a 13 éves, IV/b. osztályos tanuló, „Bauer Károly” és filmbeli osztálytársai tehetségének függvénye volt. Mamrcsov Frigyes 3000 gyerek közül választotta az „osztály” szereplőjét, az 5. főszerepre esélyes közül Horesnyi Istvánt. A forgatás az „eredeti” helyszínen, a Markó utcai (hajdani) főgimnázium előtt

- kezdődött el 1956. április 11-én és rövid idő, mindössze 27,5 forgatási nap alatt (16 nap belső, 11,5 nap külső felvétel), július 7-re elkészült a 2104 méter hosszú film. (*Nők Lapja*, 1956. március 24. *Szabad Ifjúság*, 1956. április 13. *Mozi*, 1956. május 6. ÚMKL, XV-29/114, 240)
- [54] A *Rokonok* című film tárgyában tartott megbeszélés. 1953. november 14. Thurzó Gábor: *Regény, forgatókönyv, film. Csillag*, 1955:791-802. *Művelt Nép*, 1954. április 11. *Népszava*, 1954. november 4. Gyártásvezetői kiértékelés. D. n. ÚMKL, XV-29/248. *Színház és Mozi*, 1954:46:23. *Színház- és Filmművészet*, 1954:500. *Népszava*, 1955. február 25. *Magyar Nemzet*, 1955. február 25. *Színház és Mozi*, 1954:31:22; 1955. február 11. Jegyzőkönyv a *Lilomfi* című forgatókönyv 1954. május 14-én tartott Dramaturgiai Tanács-üléséről. *Művelt Nép*, 1955. december 11. *Szabad Nép*, 1955. december 16. *Színház és Mozi*, 1956. április 20. *Népszava*, 1956. április 22. *Magyar Nemzet*, 1956. április 21. *Szabad Nép*, 1956. április 25. *Pestmegyei Népjátság*, 1956. június 10. *Művelt Nép*, 1956. május 13. *Csillag*, 1956:570-581. *Színház és Mozi*, 1956. január 21. *Színház és Mozi*, 1956:35:6. A Dramaturgiai Tanács ülése Hubay Miklós *Bakaruhában* című forgatókönyve tárgyában. 1956. május 5. *Esti Hírlap*, 1957. május 3. *Népakarat*, 1957. május 3. Az 1955. évi tematikai terv. 1954. október 22. *Bács-kiskunmegyei Népjátság*, 1956. október 4. *Mozi*, 1956. május 6. *Népszava*, 1956. október 5. *Szabad Nép*, 1956. október 8. *Színház és Mozi*, 1956:38:8.
- [55] Cseh és magyar (*A harag napja*), illetve osztrák és magyar (*Rákóczi hadnagya*) ellentéte, valamint olyan jellemző jegyek, mint 'népi hős', 'nép fia', a 'magyar nép találékonysága és tettereje, hazaszeretete és vitézsége', a 'magyar harc'.

Az egyszerű emberek arcára mindig figyelni kell, mert tekintetükben az igazság tükröződik.

Szabad Nép, 1955. december 31.

„Ez az élő és nem kendőzött emberi arc a premier plánok felnagytításában [...] soha nem látott titkokat árul el az emberről” – írta 1945-ben Szóts István. (I. m.: 28–30.) A húszas és harmincas évek filmelmélete a színészek „külső testi adottságaiban, [...] az arc, a szemek [...] egyéni erejében” vélte fellelni „tehetségük legfőbb titkát”. A film elsősorban „jelenléte” követelt a színésztől, és csak másodsorban „színművészeti alakítókézség”-et. „Egyéni, külső adottságai”-t *típusalkotásra* használta fel. „A film színésze” azután már nem „szabadulhatott típusától”, elveszítette sajátos, egyéni jellemző jegyicit. „Fontos, új felfedezése volt a filmnek, hogy megmutatta az osztályok arcainak és arckifejezéseinek tipológiáját.” Balázs Béla filmelméletében a *tipikus* már társadalmi osztály (jellemző) jeggyé válik: „az egyéni arc [mögé] rejtett, személyen túli osztályvonás” kifejezője. „A fiatal szovjet kinematográfia hivatásává tette az *osztályfizionómiák* [...] felfedezését és bemutatását.” „A társadalmi osztály[jellemző] jegyeket kereste] az emberben, nem az embert a társadalmi osztályban.” (Balázs Béla, 1948a:67–68.) Természetesen egy-egy ilyen típus, határozott arc csak önmagát „adhatja”. (Szóts István, i. m.: 31–32.)

Az én-kultusz – amit a korabeli európai film igyekezett megtagadni – az Egyesült Államokban soha nem látott méreteket öltött ez idő tájt. Hollywood megteremtí a *sztárrendszert*, amelyben a tipikus jegyek helyett ismét az egyéni

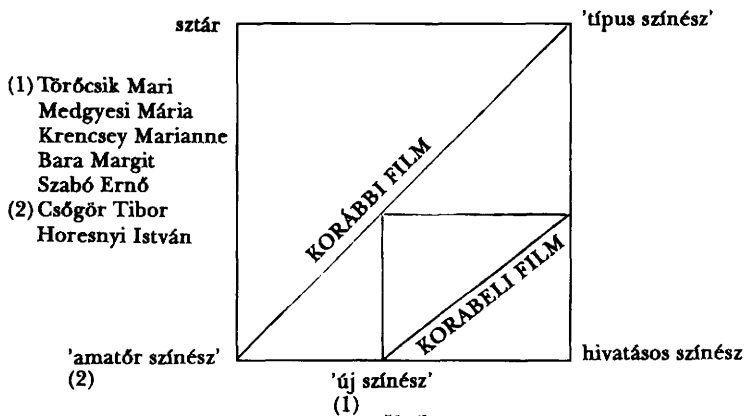
(adottságokra) jellemző jegyekre építettek. Az egyik a hasonlóságot, a másik a különbözőséget emelte ki, mint a filmszínész jellemző legfontosabb jegyet. A sztár nem tehetségének köszönhetette sikerét és népszerűségét, hanem egyéniségének. „Önmagukat játszották minden szerepükben.” (Balázs Béla, i. m.: 247.) A sztár azonban nem az különböztette meg a színésztől, amit Balázs Béla jellemzőnek tartott („nem ők vették fel a szerep arcát, hanem [...] a szerepek már eleve testükre fródtak”), hanem – amit Balázs Béla is elismer – „domináns testi megjelenésük” paradox módon éppen a típus ellentétét kifejező, egyéni fiziognómiai jellemző jegyei (arca, arcjátéka, megjelenése, öltözködése és viselkedése).

A sztár legfontosabb adottsága szépsége, amit – jellemző jegyként – egy társadalmi osztály tulajdonít neki; amiben, mint szépségideálban önmagára ismer (vagy amilyennek önmagát látni szeretné). A „természetes testi szépség [...] melynek a filmművészetben rendkívüli szerepet tulajdonítottak”, a marxista filmelméletben „társadalmi tartalom”-mal telt meg. „Olyan korok, illetve osztályok, amelyeknek [...] nem volt szépségideáljuk, mindig hanyatló korok, illetve osztályok voltak.” (Balázs Béla, i. m.: 247.)

A „népi demokrácia”, a „szocializmus” mint társadalmi rendszer, a munkásosztály mint ennek vezető ereje, nem ismert és nem teremtett sztárokat. Az utolsó és talán egyetlen női filmsztárt, Karády Katalint a *Forró mezők* bukása és a „megváltozott társadalmi körülmények” külföldre kényszerítették. A magyar közönség szépségideál nélkül maradt. Holott szükség volt sztárookra („a sztár fogalma örök”), „harcolni ellene – mint tették – esztelenség” volt, mert a közönség nem „figurát akar [...] látni, hanem [...] sztárt [...], izgató egyéniséget, [aki] lehet művész, de nem [...] szükséges, hogy az legyen”. (Apáthi Imre: *Levél egy színészbarátomhoz a sztárokról. Fényszóró*, 1946:5:7.)

Ezt a „szórakoztató üzemi jelenséget, tömegvonzó erőt” a „népi demokrácia” nem igényelte, sőt tartott tőle. Pedig a „személyi kultusz” nem volt ismeretlen a „szocializmus első országában, a nagy Szovjetunióban” sem. Márpedig az államosított magyar filmgyártás azon az úton indult el „színész-kérdés”-ben is, amelyet a Balázs Béla által is szentesített típusfogalom és az „osztályfiziognómia-elmélet”, a „szovjet gyakorlat” kijelölt számára. „A típus arra kell[ett], hogy az egyszerű dolgozó ember rajta keresztül ismerje fel, mi történt az országban, és mi történik vele magával.” (Révai József: *A magyar irodalom feladatai, kulturális forradalmunk kérdései*. Szikra, Budapest, 1952:49.) „Az igazi filmnek elsősorban típusszínészekre és nem sztárookra van szüksége.” (Szóts, i. m.: 31–32.) Ez a szemlélet érvényesült, és rövidesen azt eredményezte, hogy „szinte valamennyi filmünkben rendszerint ugyanazok a színészek” alakították még a kisebb (epizód)szerepeket is, akik „a népből jöttek”, tehát *osztálykarakterük*, fiziológiai adottságuk és nem színészi alakító-képességük volt az „életben” is legfontosabb jellemző jegyük. (*Több új arcot a magyar filmekben! Szabad Nép*, 1950. december 17.) Ez a gyakorlat (a gyakori megjelenés a filmekben) „elhasználta” a színészeket, „a mozilátogatók lassacskán ráuntak egyik-másik színészre”. (Molnár Tibor például mindig ugyanazt a *űpust* személyesítette meg epizódszerepekben. Mikor végre főszerepet kapott – a *9-es kórterem* című filmben –, a típus „oda is elkísérte.”) Új arcok kellettek. A neorealizmus hatásának érvényesülése hozott e téren is „forradalmi változás”-t a magyar filmben. „Tanultunk a haladó olasz filmtől, elsősorban De Siciától, aki minden filmjében felfedezett egy-két civilt.” A 'jellegzetesen

Magyarországon, ahol filmen „még egy munkás színjászó sem kapott szerepet”, ez valóban újdonságnak számított. (Ranódy László: *A filmkonferencia elé. Színház- és Filmművészet*, 1954:578.)



- [56] Az utalások helyét a következő lábjegyzetben – összevontan adjuk meg.
- [57] *Színház- és Filmművészet*, 1956:5. *Csillag*, 1956:575–581. *Színház és Mozi*, 1955:48:67. *Művelt Nép*, 1956. március 11. Kalmár László levele a Magyar Filmgyártó Vállalat Igazgatóságának. 1955. október 24. *Színház és Mozi*, 1956. április 20. *Szabad Ifjúság*, 1954. március 4. *Művelt Nép*, 1956. május 13. *Szabad Nép*, 1956. október 8. *Új Szó*, 1954. július 16. *Esti Budapest*, 1954. május 20. Jegyzőkönyv a *Liliomfi* című film Művészeti Tanács-üléséről. 1954. november 11. *Színház és Mozi*, 1955:18:16. A *Gábor diák* besoroló értekezlete. 1956. január 6. Feljegyzés a Magyar Film és a Csehszlovák Film... *Irodalmi Újság*, 1956. január 21. *Népszava*, 1956. április 22. *Színház és Mozi*, 1954:31:22. *Béke és Szabadság*, 1954. szeptember 15. *Színház és Mozi*, 1954:44:21. *Magyar Nemzet*, 1955. december 2. *Élet és Irodalom*, 1957:5:7. Jelentés a forgatókönyv helyzetéről. 1953. november 26. *Népakarat*, 1957. május 3. *Szabad Nép*, 1956. április 25. *Művelt Nép*, 1954. április 11.; augusztus 15.; 1955. december 11.

AZ
ÁLCÁZOT
(JELEN)
VALÓSÁG

A nézők nem fogják-e helytelenül aktualizálni azt a jelenetet, amikor az ismeretlen fogoly rázza a börtön rácsát, kiabálva, hogy ártatlan.
Fekete Sándor, 1956. [1]

1955. december 9-én – amikor az MDP KV kizárta Nagy Imrét a pártból – egy korszak zárult le (ami 1953 júniusában kezdődött, miniszterelnökké történt kinevezésével) az újkori Magyarország történetében. A remény, hogy „a szocializmus megreformálható”, szertefoszlott. A „visszarendeződés” – ami már korábban megkezdődött, de „kiteljesülni” csak Nagy Imre kizárása után tudott, mert a folyamat legerőteljesebb fékezőjének a volt miniszterelnököt tekintették – üteme felgyorsult. A viszonylagos „kifejezési szabadság” a gondolatok, eszmék mind korlátozottabb körére szűkült. Az 1954–1955-ös évek „lendülete” a filmgyártásban is megtört, az „utóvédharcok” korszaka köszöntött be, amikor már a „menteni a menthetőt” jelszóval indultak „harcba” az „elszántabbak”.

„A Filmfőigazgatóság és a minisztérium vezetői 1956 nyaráig még igyekeztek rajta tartani a kezüket a gyártásba kerülő forgatókönyveken [...], igényeket vetettek fel.” [2] „Az igényeknek nem lett minden esetben eredménye”, de a további – úgymond – „szókimondó” művek létrehozásának esélye a minimálisra csökkent, vagy teljesen valószerűtlenné vált. Az „engedmények” – amelyek az „átmeneti időszakban” a funkcionáriusok „tanácsstalanságá”-ból, bizonytalanságából adódtak, megszűntek, a tilalmak köre viszont újabbakkal bővült. A „szókimondás” ideje véget érni látszott, „most” a ’jelképes beszéd’-é érkezett el.

Korábban sem lehetett mindent kimondani: sőt, nagyon keveset lehetett. „Tabutémák”, ’tiltott tartalmak’ 1948–1955 között is léteztek (bőven), de 1954–1955-ben a szigor „enyhült”, és a korábban ’tilalmas tartalmak’ olykor nyíltan, a legtöbbször azonban burkoltan (a múltból visszaulva a jelenre) „ábrázolhatóvá” váltak. 1956 januárjával azonban új korszak köszöntött be a filmgyártásban is. Minden, ami a jelent vagy a közelmúltat érintette, gyanússá vált. Fürkésző tekintetek vizslatták a forgatókönyvekben az „eszmei mondanivaló”-t, gyanakvással szemlélték minden olyan – többnyire „ártatlan” – motívumot, ami „kétértelmű”-nek látszott; ami „áttétele-

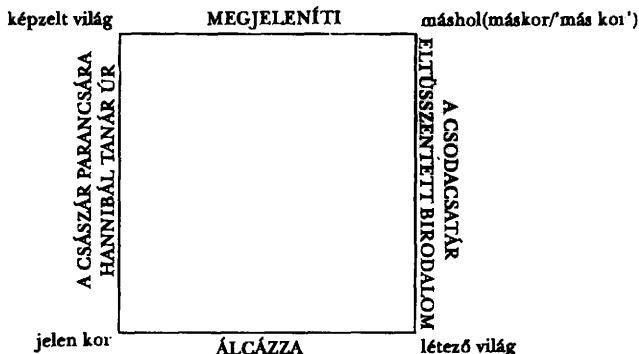
sen” a korabeli vagy néhány évvel „korábbi” Magyarország politikai viszonyaira célzott (volna). „A kedélyek – az MDP 1956. júniusi határozata után sem – csillapodtak le se a filmgyártásban, se a Főigazgatóságon.” Ilyen körülmények között, „írók, művészek részéről tovább erősödött [a nyomás] a párt és államigazgatás” képviselőire, igyekezték megtörni azoknak makacs ellenállását, kijátszani megnőtt „érdeklődés”-ét (éberségét).

A funkcionáriusok éberségét nehéz volt kijátszani. Próbára kellett tenni azt – 'jelképek'-be rejtve a 'tiltott tartalmak'-at, 'jelképes formák'-at teremteni a „bevett” és elfogadott műfajok, a *népmese*, a *szatíra*, a kosztümös vagy történelmi film álcájába rejtve őket –, s várni, vajon érzékelik-e az 'álcázott tartalmak'-at, a megjelenítés formájában; figyelni, felfedezik-e a kép „mögött” a jel(kép)et? „A tématervező általában, egyes művek csak részben, kezdtek lecsúszni a realizmus talajáról [...], vaskosan tendenciózussá válni.” [3]

A „legnagyobb veszélynek” az látszott, hogy ezek a „realizmus talajáról lecsúszott filmek a magyar viszonyokra allegorizálhatók”. [4]

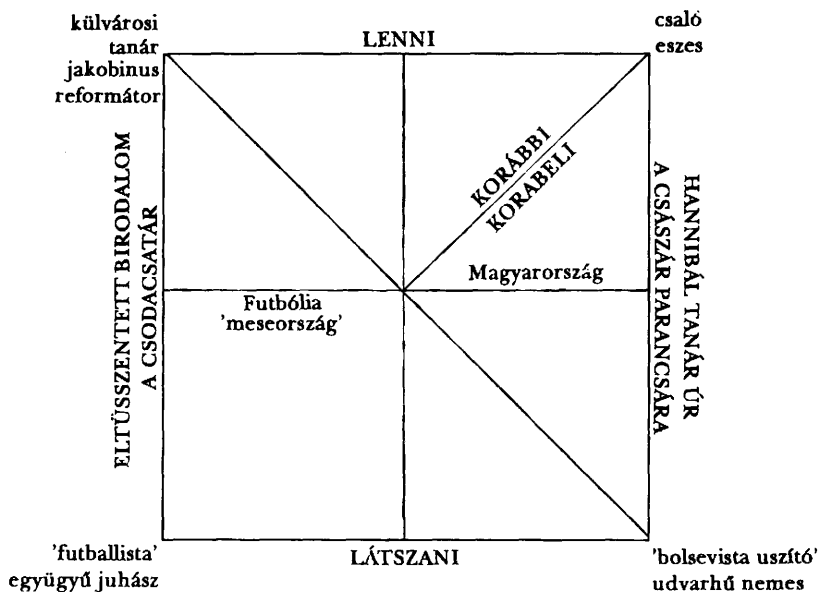
Valójában e művek (*A császár parancsára*, *A csodacsatár*, *Hannibál tanár úr*, *Eltűszentett birodalom*) alkotói nem az *allegória* általánosan ismert 'formájá'-t [5], hanem a retorikai alakzatok (trópusok) másik, kevésbé gyakori 'formájá'-t (a 'jelképes kifejezés' más módját), a *példabeszédet* vagy *parabolát* [6] választották, ami – az *Evangelium* a tanúbizonyosság rá – már többször bevált 'formá'-nak, igen hatásos közlésmódnak bizonyult. [7]

Míg az adaptáció (a kosztümös filmben) a nyilvánvaló tartalmak (múltba) burkolt 'formá'-ban történő kifejezését „választotta”, addig a *parabolában* (a kifejezetten tiltott tartalmak 'nyilvánvalóan burkolt formájá'-ban) a létező (jelen)valóság a nyilvánvalóan képzelt (más)valóság álcájában jelent meg. Az ábrázolás arra irányult, hogy ezt a képzelt valóságot – jellemző jegyekkel – 'üzenet'-ben és ábrázolásában valószerűtlennek, 'mélységé'-ben (mélységesen) igaznak tüntesse fel, ügyelve arra, hogy a 'másvalóság' ábrázolásában *különbözzék*, tartalmában pedig *egyezzen* a 'jelen(korabeli)valóság'-gal. Az effajta – hallgatólagos konszenzuson alapuló ábrázolás – csak akkor válik lehetségessé, ha a 'tiltott tartalmak' – a közös történelmi tapasztalat révén – már korábban beágyazódtak a kollektív tudat(alatti)ba, és a *másfajta* jelölés ellenére *egyfajta* jelentésre utalnak.



52. ábra

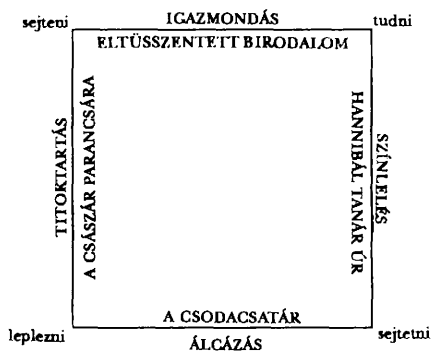
A két – látszólag – különböző világ összevetése lényegbeli azonosságon, illetve látszatkülönbözőségen alapul (a parabolát a hasonlóság *ténye* alapozza meg), ettől függően egyezik 'formájá'-ban a korabeli valóság a korábbi valósággal, illetve különbözik a tényleges valóság (látszólagos) képzeletbeli másától.



53. ábra

A magyar film kényszerűségből – „pillanatok alatt” – irányt váltott: „előretörtek a leleplező jellegű témák” (a *Kioltott lángok*, azaz *A császár parancsára* és az *Eltűszentett birodalom*, amelyek korábban csak „másodlagos”-nak tartott témák voltak), és „egyik pillanatról a másikra, bekerültek a tervbe”. Megkezdődött a témák 'parabolaformá'-ba (a múltban vagy a 'nem létező valóság'-ban álcázott 'jelenvalóság' megörökítése), majd a parabolák 'filmformá'-ba öntése, megjelenítése.

A jelen nemzettudatát a múlt jellemző (a nemzeti jellegre utaló) jegyei révén a jelen(valóság) 'magyarságá'-ra vonatkoztatni – ez volt a kosztümös és a történelmi film hivatása ('hitvallása'). A jelen valóságos viszonyait a 'nem létező' valóságba ('más valóság'-ba) vetítve ('megjelenítve') rejteni a jelen(valóság)re utaló jellemző jegyeket – ez a szándék nyilvánult meg a parabolában, amelyben a jelen valóságot jellemző jegyek váltak a 'más valóság'-gá kendőző (kényszeredett) szándék 'leleplező jelei'-vé.



54. ábra

Új konszenzus 'jelei' mutatkoztak az újonnan keletkezett választóvonal mentén a 'beavatottak' (azok, akik a 'tudás' birtokában vannak, vagy azok, akik a 'megfejtés kulcsá'-val [képességével] rendelkeznek) és a 'kívül rekedtek' (rekesztettek) között (akik csak 'sejtenek', de nem 'tudnak'). Új küzdelem kezdődött – lappangva, a felszín alatt – a kifejezés szabadságáért (illetve annak megőrzéséért). A viselkedés alkotó stratégiává vált.

Futbólia vagy Ne keresd-völgye (az Eltüsszentett birodalomban): földrajzi helynevek, amelyek egyetlen térképen sem találhatóak meg. Ne keresd országok, nekeresd emberekkel. Titokzatosság lengi be az eltüsszentett birodalmat, rejtély fedi Futbólia hollétét. Nekeresd-völgye fölött azonban lassan szertefoszlik a köd, és a „kulisszák” mögött feldereng a rejtőzködő, ’titoktartásba burkolózó’ (terhes, kimondhatatlan titoktól szenvedő) korabeli, valóságában nagyon is korábbi Magyarország emlék(kép)ezete.

’Nyilvánvaló tartalmak’

A budapesti Nemzeti Színház – „a centenáriumi esztendő nagy eseményeként” – lekötötte Barabás Tibornak [8], a Magyar Írók Szövetsége akkori főtitkárának *Jakobinusok* című darabját. Martinovics Ignác személyisége ifjúkora óta foglalkoztatta ugyan az író, de a darab „messzebbre tekintett”. „Szemlélteti problémája lényegében az [volt], hogy a történelemnek igaz, realiztikus ábrázolására kell törekednünk. Illúziók nélkül [...] kell néznünk a múltat, s át kell hogy hasson bennünket a történelem igazi értelme, a szabadság megvalósulásának reménye.” [9] Az „új magyar történelmi dráma” azonban – ezzel a „szemlélettel” – nem nyerte meg a Nemzeti Színház igazgatójának tetszését, feltehetően azért, mert a téma 1948-ban „elvesztette aktualitását”.

Barabást azonban nem keserítette el a kudarc. „A témát” két, újabb változatban is színpadra írta, s ha a budapestiben nem is, de a Miskolci Nemzeti Színházban be is mutatták a darabot 1949. december 7-én. [10] Ezzel a téma, a darab is jó időre feledésbe merült.

A *Rákóczi hadnagyának* nagy hazai és nemzetközi sikere [11] Barabás Tiborra irányította a játékfilmgyár Dramaturgiájának figyelmét. A téma – a Martinovics-összeesküvés – adott volt, mondhatnánk időszerű: 1955-ben ünnepelte az ország Martinovics és társai kivégzésének 160. évfordulóját. A kerek számok pedig mindig évfordulós filmek elkészítésére ösztönöztek. Így hát a Martinovics-téma – *Hajnóczy* címmel –, Rákosi kifejezésével élve, „különleges zöld lámpát” kapott.

Barabás egymás után három, különböző forgatókönyv-változatot is készített – később, „forgatás közben is állandóan részt vett az anyag javításában” –, a forgatókönyv mégis csak másodlagos minősítést

kapott, tartalék állományba került. Amikor azonban kiderült, hogy 1956-ban nem lesz mit gyártani, több, azonos kategóriájú filmmel (*Mese a 12 találatról*, *Tanár úr kérem*, *Eltűszentett birodalom*) együtt, egy osztállyal feljebb sorolták. „Eredetileg több történelmi és politikai vonatkozás volt a filmben”, de – ez magyarázza a korszakban szokatlanul hosszú, 325 napos átfutási időt – a jelenre is vonatkoztatható utalásokat „gondosan kigyomláltatták” az íróval az egymást követő változatokból. A film még így is „magán viseli a Rajk-ügy és a Farkas-ügy széles vitáinak hangulatát”, s főként ezen „ügyek” jellegzetes (jellemző) vonásait. „A felső és az alsó vonal (a köz-, illetve magánélet) összefüggésével általában voltak problémák, de Barabás „a forgatás közben is állandóan részt vett az anyag javításában”, és nem kis része volt abban, hogy a Bán Frigyes által rendezett – először *Hazafiak*, később *Kioltott lángok* munkacímmel „futó” film forgatása – *A császár parancsára* végleges címmel 1956. március 6-án megkezdődhetett, majd június 29-én befejeződhetett. [12]

Akik a független magyar köztársaságért éltek és haltak.

(Inzert a film elejéről.)

1790. Hajtók serege tereli a vadat a vadászni vágyó uraságok pus-kája elé. Az ifjú gróf parancsára – dologidőben. A megye alispánja, Hajnóczy József (Bessenyei Ferenc) ezt fehéborítónak találja, kiváltképp most, amikor hadba szálltak a franciák ellen a birodalom seregei, hiányzik a dolgos kéz a földekről. A véleményét nem is rejti véka alá.

A megyegyűlésen Hajnóczyt hibáztatják azért, mert „a sereg hiányt szenved kenyérben, fában, előfogatokban”. „Erre nem volt gondja a viceispán úrnak. De egy aranyért Budáról csontvázat venni a bábák okosítására, arra igen...” Ekkor lép a terembe Hajnóczy. Szapáry gróf (Kemény László) közli vele, hogy „József császár végórájában visszavonta minden rendeletét”, s így mától fogva ismét csak nemesember állhat a megye élén. Hajnóczy – ’alacsony származása miatt’ [13] – „nem alispán többé”.

1794. Négy év telt el az emlékezetes esemény óta. Közben Hajnóczy igencsak megváltozott. A politikától idegenkedő vármegyei tisztviselő időközben – a francia forradalom eseményeinek hatá-

sára [14] – 'radikális forradalmár'-rá érett. „I. Ferenc elvakult uralkodó, népek zsarnoka” – hirdeti a röpirat, amit a templom kapujára szegezett ki. Pest-Buda utcáin fogságba esett francia katonákat hajtának, akik a forradalom legendás, harcba hívó toborzódalát, a *Marseillaise*-t éneklék. Az egyikük kokárdája a földre hull. Kohlmayer könyvárus (Maklár János) nevelt lánya, Lotte (Ruttkai Éva) lehajol érte, elteszi, bekötözi az egyik fogoly sebét. Hajnóczyt meghatja ez a gesztus.

„Kohlmayerék könyvesboltjában már régi ismerősként beszélgetnek. A komisszárius (Maklár János) érkezik, a Helytartótanács által újabban betöltött könyvek jegyzékét hozza.” Köztük van Hajnóczy műve, az *Extractus legum* is. Hajnóczy valamennyit megveszi. „Kegyelmed felvilágosult?” – kérdi tőle Lotte, de választ nem kap.

Este van, Hajnóczy házában. „*Ez a ház a gyülekezőhelyre a felvilágosult magyaroknak.*” Itt találkozik Laczkovics (Deák Sándor), Fodor (Mádi Szabó Gábor), Szentmarjay (Pándi Lajos), akik a „*revolúciót kívánják*”. Ide várják Martinovics Ignácot is (Pálos György), aki utolsó próbálkozásként, szép szóval akarja jobb belátásra bírni I. Ferenc császárt. „*Meddig tűrünk még? Fegyver kell ide! A forradalomnak százazrek kellene! A nemesség csak a privilégiumát védi!* – hangzanak a felbujtó szavak. „*Néhány jobb érzésű ember mindössze már elég*” – hangzik el az ellenérv is.

Martinovics kísérlete kudarccal járt. „*Elérkezett a cselekvés ideje! A független magyar köztársaságért harcra kell hívni az egész nemzetet!* Robespierre üzenetét hozza, aki támogatásáról biztosította Martinovicsot és társait. Hajnóczy azonban kételkedik. „*A forradalomhoz tömegek kellene, a magyar köznemesség azonban csak a privilégiumát félti [...], nem kell neki a revolúció!*” Martinovics ellenérvei hallatán mégis feladja álláspontját. Az egybegyűltek megalakítják a Magyarországi Reformátorok Titkos Társaságát, illetve a Szabadság és Egyenlőség Társaságát [15], elveik írásba foglalásával, a két *káté* megfogalmazásával Hajnóczyt, a társaságok igazgatóját bízzák meg. [16] Felesküsznek, hogy „*a magyar köztársaságért, a szabadság és testvériség ügyéért*” akár életüket is áldozzák.

A vizitáló Hajnóczy Kohlmayeréknél találkozik össze vetélytársával, „*Sehivel [Kállai Ferenc], aki nemrég még szürke színészecske volt [...], most azonban főszerepet kapott*”. Lotte kezét jött kérni, a lány azonban Hajnóczyt választja. Sehi bosszút esküszik. „*A fiatal Erdélyit itallal leveszi a lábáról, kifaggatja az összeesküvők szándékáról.*” Pedig azt Hajnóczy még Lotte előtt is titkolja. A lány sértettségében Bécsbe utazik, ahol évekig nevelkedett.

Laczkovics és Fodor elővigyázatlanága, de főként Sehi árulása folytán az osztrákok – Bécsben és Budán – az összeesküvés nyomára bukkannak. Martinovicsot letartóztatják, de sikerül még levelet írnia Hajnóczynak, amelyben figyelmezteti a veszélyre. Lotte már mindent ért. Vállalja, hogy hazaviszi a levelet. Át is adja Hajnóczynak, de elolvasnia már szükségtelen: a ház kapuján ökölcsapások döngenek. A letartóztatottak száma eléri az ötvenet.

A tárgyaláson Nyéky Németh János (Bánhidya László) ügyigazgató játssza a főszerepet. Gúnyos, magabiztos, szüntelen megalázza a vádlottakat. Nem kíváncsi az igazságra, arról megvan a maga (készítette) változata. Ürményi József (Pethes Sándor) személynök (a tárgyalást vezető bírő) emberségesebb, de „kezét megköti a császár parancsa” (amit a tárgyaláskor kihívja őt, közölnek vele): 28 halálos ítéletet kell hozni („ez csak kegyelmeden múlik”). [16/a]

Lotte nem nyugszik bele Hajnóczy halálos ítéletébe. A férfi azonban csak a lányra való tekintettel, vonakodva írja alá a kegyelmi kérvényt. Tudja, mire Lotte visszaér vele Budára, az ő fejét már rég lecsapta a bakó (1795. május 20-án, a Generális kaszáló téren, amit az összeesküvők kivégzése után neveztek el Vérmezőnek). Amikor Lotte, visszaérkezése után, felkeresi a kivégzés színhelyét, fekete gomolyfelhőket kerget a szél az égen. „Valaki vörös rózsákat ázott le” a sírhanton a kivégzettek emlékére, mintha tudta volna, hogy „egy-szer még felkel a nap”.

Minden mulandó, csak a futball örök.
(Részlet *A csodacsatár* című filmből.)

„1956 [...] lázas, politikailag teljesen összekavart légkörében” – *A császár parancsára*, a *Hannibál tanár úr* vagy az *Eltüszentelt birodalom* című filmekhez képest – a „vaskosan tendenciózusra rendezett” csodacsatár-história még „a realizmus talajáról lecsúszva” is csak „semmitmondó”, ártalmatlan kabarétréfának látszott, holott a jelenség, amelyre nyilvánvalóan utalt (a futballőrület), 1954 nyara ezt bizonyította, félelmetes indulatokat szabadított fel a tömegben, és ezek – ’jó lesz vigyázni!’ – intett a film – beláthatatlan következményekhez (államcsínykíséret, a hatalom „megdöntése”) is vezethetnek. (Ez a ’példabeszéd’ egyik, rejtett üzenete.)

Amikor 1956 áprilisában kiderült, hogy nincs mit „műterembe

vinni”, *A csodacsatár* is előkerült az „egyéb (kevésbé fontos, tartalék jellegű), kész, de gyártásra különböző okokból nem került forgatókönyvek [...] keretéből”. [17] A „kisstílű” szélhámosok igaz történetéből Méray Tibor írt ’figyelmeztető példabeszéd’-et, amit Keleti Márton – a korszakban a legrövidebb átfutási idő, 172 nap alatt – június 18.–augusztus 27. között le is forgatott. [18] Méray „mulatságos sportszatírárt” akart kikerekíteni a témából, a sport „örültséi”-t kifigurázni, rámutatva arra a „nagy igazság”-ra, hogy „a drukkerok a világ minden táján hasonlítanak egymáshoz”. [19]

„A témát az élet adta”: az ún. Zakariás-ügy. Keleti meglátta benne a lehetőséget, s felkérte Mérayt, hogy írjon forgatókönyvet belőle. [20]

A műfaj – a satíra – „magától adódott”. Méray számára „szokatlan” feladat volt, ő – pályafutása erre utalt – a patetikus, „átpolitizált” témákat kedvelte, habár ’már’ nem úgy politizált (át), ahogy korábban tette. A (belevetett) „bizalom” azért még megvolt, sőt újabb (újfajta) szerepvállalása viszonylag megkopott népszerűségét is (új-fent) növelte. Ugyanakkor tanácstalan volt: „Kiken csattanjon az ostor?” Természetesen „azokon, akik antikommunista buzgalmukban” bedőltek a szélhámosoknak. Persze, őket a „futballőrület” és nem „az antikommunizmus” tette „vakká és süketté”. Méray mégis őket tartotta felelősnek (nem a szélhámosokat) azért, mert „buzgalmukban szinte kitermelik” az ilyeneket.

A futballőrület satíráját csak olyasvalaki írhatta meg, aki maga is rajongott a labdarúgásért, és Méray közülük való volt. Ő is, mint filmbeli hasonmásai, minden vasárnap ott szorongott a lelátón, majd égre-földre esküdött egy-egy vereség után, hogy most látták utoljára a stadionban, de a rákövetkező hét végén (ha nem is fogta-vitte a zászlót) ott „hajrázott” a meccsen.

A svájci világbajnokságon elszenvedett kudarc után a magyar labdarúgás már nem örvendett olyan presztízsnak, mint a helsinki olimpiát követő és a világbajnokságot megelőző két esztendőben, de a futball Magyarországon – még sokáig – közvélemény-formáló, a közhangulatot befolyásoló – tehát politikailag fontos – tényező maradt. Ezért vonzott kis- és nagystílű szélhámosokat, ezért (?) részeseítették a válogatott csapat tagjait olyan kiváltságokban a politikai vezetők – elsősorban az értük felelős KV-titkár, Farkas Mihály –, nem érdemtelenül, amelyekre az egyszerű állampolgár még legmerészebb álmában sem gondolhatott. A futballőrületben azonban nemcsak a sport iránti rajongás fejeződött ki. A hétfégi labdarúgó-

-mérkőzések jó alkalmat szolgáltattak arra, hogy az emberek – „civilizált formában” – „kieresszék magukból a gózt”, levezessék az ilyen-olyan okból, de mindig társadalmi „indíttatás”-ból bennük felgyülemlett feszültséget, a *Kinizzivé* átkeresztelt Fradit biztatva-éljenezve, a HM-, illetve BM-sportegyesületté alakított *Budapesti Honvédet*, illetve *Budapesti Dózsát* pfujolva, ártatlan formában „tüntethettek” a kommunista rendszer ellen. Ordibáltak, anélkül hogy ez a hatalomra bármi hatást gyakorolt volna. Egyedüli kivételt az 1954-es svájci világbajnokságon elszenvedett végső vereség képezett (mindenki azt várta, indokoltan, hogy a „világ legjobb csapata” lesz a világbajnok is), amikor a feldühödött tömeg a hazaérkező csapat tagjait, vezetőit (elsősorban Sebes Gusztávot) kifütyülte, és fenyegetően „lépett fel”, úgy, hogy csak a karhatalom közbelépése mentette meg a „vétkeseket” a komolyabb következményektől. Az eset tanulságos volt: a futballt – mint érzelmeket gerjesztő társadalmi jelenséget – komolyan kellett venni, „számolni vele”.

Az alapötletet – az ún. Zakariás-ügyet – azonban „alaposan átköltötte” Méray, bizonyítandó, hogy „a politikai elfogultság és a féktelen futballrajongás hazájában a szélhámos felbukkanása és ünneplése [...] végső soron szükségszerű: a társadalom szüli, élteti és emeli magasba az effajta embereket”. [21] A film ezért „nagyon élesen lép[ett] fel a ’panem et circenses’ elmélet ellen, amely bizonyos problémákat a sportszelemlen keresztül [igyekezett] levezetni”. [22]

A „gyár” Latabár Kálmánt szerezte volna megnyerni a főszerep eljátszására, Urbán Ernő viszont Pongrácz Imrét ajánlotta. Végül is rá esett a választás.

Már a forgatókönyv túl hosszúnak tűnt a konfliktus jelentőségéhez képest. Hiába rövidítettek rajta, Keleti a forgatás során nagyon „eleresztette a gyeplőt”. Feltehetően a sok külső felvétel – a 34,5 naphból 22,5 nap –, no meg a többszöri ismétlést igénylő meccs-epizódok miatt az elkészült film (3051 hasznosméter) jóval túllépte a 2800 méteres „tűrési határt”, és csak alapos megvágásával alakíthaták ki végleges (2548 méter hosszú) változatát. [23]

A cselekmény a képzeletbeli Futbólia fővárosában, Boffside-ban játszódik. Az Atlanti Kupáért küzdő futból válogatott elvesztette mérkőzését Ruganda csapata ellen. A lelátókon és a díszpáholyban óriási az elégedetlenség. Duca tengernagy (Ungvári László) segéd-tisztje, Venturo kapitány (Mányai Lajos) az összehívott miniszterta-

nács előtt jelenti be: a városban tüntetnek, az emberek kirakatokat törnek be, és a kormány lemondását követelik. A helyzet súlyos. Jövő vasárnap négy góllal kell legyőzni Berugway csapatát ahhoz, hogy Futbólia megnyerje a kupát. Duca teljhatalmat kér („a labdarúgást illetően”), hogy megmentse a helyzetet.

Svájcba utazik Venturóval, hogy Hidegkutit [24], a világhírű magyar csatárt megvásárolja, hazája cserbenhagyására készítse. A magyar csapat a szállodában piheni ki az előző mérkőzés fáradalmát.

Itt akarja „megválni” – a „töltőtolltrükkal” – a játékosokat a két kiststű, magyar származású szélhámos, Jóska (Pongrácz Imre) és Brunó (Feleki Kamill). Befurakszanak a magyar játékosok közé, amikor a fotóriporterek csoportképet készítenek a csapatról. Ez az oka a későbbi félreértésnek: a másnap megjelenő lapban, a fénykép alapján, Venturo Jóskát hiszi – logikusan – Hidegkutinak. A két szélhámos először megijed Duca és Venturo nagy összegű „felajánlása” hallatán, de a félelem (hogy letartóztatják őket) és az összeg nagysága hamarosan „észhez téríti” őket.

Futbóliában új életre kel a remény: övök – a költő (Horváth Tivadar) rigmusa szerint – a „csodacsatér”!

Jóska hamar beleszokik a jólétbe, csak a pályára ne kellene kimennie! Egy rádióriporter rájön a szerepcserére, de őt Duca börtönbe zárhatja. Az ellentengernagynak szüksége van a „csodacsatér”-ra: államcsínyre készül.

A sorsdöntő mérkőzésen – kihasználva a tömeg elégedetlenségét a szükségszerűen bekövetkező vereség miatt – megbuktatja a miniszterelnököt, és letartóztatja az egész kormányt. A tengernagy számfűtésében azonban hiba csúszott. Az elvesztett mérkőzés után a tömeg az ő fejét követeli, nem Jóskáét. Hamarosan a másoknak szánt rabszállító kocsiban találja magát. A lépcsőn ott kuporog a két póruljárt szélhámos is, de mielőtt a börtön kapuja becsukódna a „rabomobil” mögött, ők kerekelt oldanak. A szurkolók égre-földre esküsznek, hogy „nem, soha többé nem!” A következő vasárnap azonban újra zeng a „hajrá!” a zsúfolt lelátókon.

A csodacsatár nem a filmen első ízben látható *televíziós adásnak* köszönheti, hogy – megannyi más műhöz hasonlóan nem csupán egy cím a filmtörténetben –, hogy részletekbe menően szó esik róla. Ez az első '*filmparabola*' ('forma'), amelyik – sajátos, jellemző jegyei révén – *alapvetően különbözött* a korábbi magyar filmekről. Az utána következő, más műfajú, ismert '*parabolaformák*' – mint a (*nép*)*mese*

– filmre átültetett *változatok* (adaptációk), amelyek az ’új formá’-t ’régik tartalmak’ közlésére használják, szemben *A csodacsatárral*, amelyik önálló ’filmforma’.

Hiába, barátom, ez a politika!
(Részlet a *Hannibál tanár úr* című filmből.)

Móra Ferenc 1924-ben [25] írta meg *Hannibál föltámasztása* című kisregényét, de a kallódó kézirat csak 1946-ban jelent meg folytatásban a *Magyar Nemzet* hasábjain, majd 1955-ben – a Tiszatáji Magvető kiadásában, az ünnepi könyvnapra – végre könyv alakban is. Gyenes István az érdem, hogy felfigyelt arra, „milyen nagyszerű filmtéma rejlik ebben a Móra-regényben”. [26] Ő hívta fel Fábri Zoltán figyelmét a könyvre. Fábri elolvasta, de első reakciója kedvezőtlen volt. Úgy vélte, hogy „az alapötleten kívül semmit sem lehet [...] az eredeti műből átvenni, mert műfaja politikai pamflet, és ami abban hiteles, az nem tud az maradni, ha filmre dolgozzák fel”. Az egyetlen, lehetséges műfajnak, ami a kisregény filmváltozatául elképzelhető, a tragikomédiát tartotta. Ehhez viszont „módosítani kellett a figurán”. „Ézért a kisregénybeli, kicsit ironikus, bölcs, helyenként cinikus, fiatal tanárt” a filmváltozatban „szürke kisemberre [cserélték fel], aki végtelen jóhíszeműséggel, naivan és az igazságba vetett hittel él a világban, és [ezért] összeütközésbe kerül vele”. A forgatókönyvírók – Gyenes István és Szász Péter –, valamint a rendező, Fábri Zoltán „együttes erővel sem [tudott] könnyen megbirkózni” a kisregény „varázsá”-val. „A filmszerűség azt követelte, hogy *elszakadjunk az egyes szám első személyben írt, múltba tekintő, epikus pamflettől* [27], bizonytalan idejétől és környezetétől.” Az igazság ezzel szemben az, hogy Móra írása félreérthetetlenül utal korára, és az ’elbeszélő forma’ (amikor az egyik szereplő egyes szám első személyben meséli el a *saját* történetét) filmre alkalmazása – mint ezt a korszak két filmje, a *Gázolás*, illetve a *Bakaruhában* is bizonyítja – „nem mond ellent a filmszerűségnek”, sőt, sajátos ’filmformá’-t teremt. Tény az is – mint az a *Hannibál tanár úrból* is nyilvánvalóvá válik –, hogy az egyes szám első személyben elbeszélt történet inkább a *szubjektívitás látszatát kelti*, míg az egyes szám harmadik személyben „előadott” történet – sok tekintetben – az *objektívitás garanciájának látszik, mert az egyes szám harmadik személyben „elbeszélő” nem jelenik meg a filmben.* „A

stilizáltságnak az a formája”, amit végül is választottak, úgy tűnt (úgy vélték), alkalmasabb arra, hogy „reális művészettel (a realizmus követelményének eleget téve), hitelesen adja vissza a butaság és gonoszság összeshövedését, a kis átlagpolgár áldozatot, akin egy halódó, pusztulásra ítélt rendszer próbálgatja utolsó erejét”.

A Móra-kisregény nem bizonyult „könnyű falat”-nak. A forgatókönyv írása közben „számos probléma merült fel”. „Az eredeti [...] regényben a főhős orosz hadifogságból tér haza, a cselekmény közvetlenül az I. világháború után játszódik.” Fábri Zoltán és munkatársai viszont a harmincas évek elejére helyezték azt át. Ez a korszak „kedvezőbbnek látszott”, hogy a film „legfőbb mondanivalóját”-t érzékeltesse: „az emberrel való embertelen bánásmód az ember pusztulásához vezet”. A cselekmény új motívumokkal bővült, „új alakok születtek bele [...], új ízekkel, új színekkel, hangulatokkal elegyedett a vidám hangú, mégis oly szomorú mórai *üzenet*”. [28] A kisregényben Nyúl Béla levonja a szükséges következtetést: lemond állásáról. Hazamegy, leül és beleharap a lekváros kenyérbe. A filmen (drámai) hős lesz: szembeszáll a tömeggel, lezuhan az amfiteátrum kőfaláról, és meghal.

„A főszereplő – akinek vállán az egész film terhe nyugszik – kiválasztása igen nagy gondot jelentett.” „Hosszú válogatás után” végül „egy véletlen folytán” fedezte fel Fábri Szabó Ernőt erre a szerepre, aki egy esztendővel korábban tért haza véglegesen Romániából. [29]

A forgatás előkészítése 1956. március 30-án kezdődött. A végleges jóváhagyást azonban csak a június 7-i beindító értekezlet, illetve a június 8-i Művészeti Tanács-ülés után kapta meg Fábri. A filmet június 18-án kezdték el forgatni. „Szécsényi Ferenc személyében új operatőrt avattak, aki szépítés nélkül, az életet a maga valóságában ábrázoló képek szempontjából támasztott igényeket a legnagyobb megértéssel és kitűnő eredménnyel valósította meg.” [30]

„Világéletemben mindig csak egy képben tudtam gondolkodni. Ez a tulajdonságom szerencsésen találkozott a filmműfaj sajátosságával. Azzal, hogy öt vagy tíz másodpercben mindig csak egy dolog fontos. Egy kifejezés, egy mozdulat, a mimika. A környezet másodrendű. A lényeg az volt: mikor, mit mutatni. Az, hogy én abba mit láttam bele. Egy valami eljut a nézőhöz, de öt-hat dolog egy kompozíción belül nem.” [31]

Az óbudai amfiteátrumban 3000 statiszta nyüzsgött a felvevőgép előtt. „Nem jó, kérem! Tessék tisztességesen üvölni!” – szólt a

tömeghez a megafonon át Fábri. „A térded rogyadozzon!” – mondja – mielőtt az arénába küldené – utolsó utasításként Szabó Ernőnek, és „Szabó Ernő olyanra lesz, mint egy összedőlt, szomorú kérdőjel”. [32]

A párhuzamosan forgatott filmek közül a legnehezebbnek a *Hannibál tanár úr* felvétele bizonyult, „mert a tömeg [...] állandóan akciót végzett, az igen nehéz, darus beállítást [például] tizenhatszor kellett felvenni”. Ezért a forgatást csak augusztus 27-én fejezheték be. „Rengeteg színhelyen”, majdnem háromnegyed részben (20,5 napig külsőben, 3,5 napig külső-belsőben) gyáron kívül, összesen 30,5 nap alatt készült el. Pedig a szerencse itt is elpártolt a forgatócsoporttól. A laboratórium több felvételt elrontott. [33] Ettől kezdve Szécsényi Ferenc a film befejezéséig egyszerre két negatívra dolgozott, biztosítva, hogy „művészi okokból ne kelljen ismételni [...] már felvett beállítást”. [34] Szeptember 28-ára elkészült a 2806 (más forrás szerint 2831) méter hosszú munkakópia, röviddel később pedig a 2564 méter hosszú standardkópia is.

„Nyúl Béla (Szabó Ernő) latin nyelvet tanít az óbudai főgimnáziumban. [35] [...] Ofenthaler (Selmeczi Mihály), a főgimnázium igazgatója felkéri, hogy írjon az iskolai értesítőbe egy tanulmányt Hannibálról. Az értekezés nagy visszhangot kelt. Nyúl cáfolja a hivatalos történelmet, és adatokkal bizonyítja, hogy Hannibál nem mérgezte meg magát, hanem egy karthágói forradalomnak esett áldozatául. Az értekezés megjelenése után a kollégák elhalmozzák ajándékkal, álmában a pun hadvezér is meglátogatja. [...] A különös álm azonban gyorsan szertefoszlik. Másnap az újságok az első oldalon foglalkoznak a tanulmánnyal, s az ártatlan, nem politizáló tanárt destruktív lázadónak, oroszbérencnek bélyegzik meg. [36]

Muray képviselő (Greguss Zoltán) parlamenti interpellációban bélyegezte meg a tanulmányt és íróját. Az „ébredők” vezére elferdíti az értekezés tartalmát, demagóg uszítása célpontjául tűzte volt iskolatársa és barátja nevét, megindítva ellene a Horthy-rendszer vad, embertelen hajszáját. [37] Nyúl Bélát felfüggesztik állásából, meghurcolják. Elhatározza, hogy Muraytól kér magyarázatot a történetekre. Felkeresi a képviselőt, és amikor összetalálkoznak, kiderül, hogy Muray el sem olvasta azt az 'ízét'.

Bocsánatot kér Nyúl Bélától, de 'hiába, ez a politika'. Julius Caesar 'politikából' még a saját fiát is leszúrta – magyarázódik a képviselő. Megígéri, hogy elsimítja a botrányt. Nyúl megnyugszik, de amint hajnaltájban, a Murayval átlumpolt éjszaka után hazafelé

tart, szeme megakad az óbudai kis házak feliratain: 'Vesszenek a Nyúl Bélák! Ki kell seprűzni Júdást a tudomány templomából!' [38] A tanár nem hisz a szemének. Rájön, hogy csúnyán becsapták.

Rengeteg ember tolong a régi cirkuszi arénában, amikor Nyúl ünnepi ruhában megjelenik. Nem törődve a tömeggel, egyenesen az emelvény (!) felé tart. 'Muray méltóságos úr!' – kiáltja elszánt, de remegő hangon – 'Tegnap nem ezt ígérted!' A tömeg felismeri Nyúlt, tüntetésbe és verekezésbe kezd. Pillanatok alatt százak veszik körül, és ütlegelni kezdik. Ő futva menekül. Elcsigázva, az emelvényre rohan, belekapaszkodik a mikrofonba, szinte artikulálatlan hangon, szagatottan beszélni kezd. Egyre kétségbeesettebben tudulnak szájából (!) a sokszor hallott, sovíniszta frázisok. Félelemből diktált hazug szavai, demagóg mondatai megfordítják a gyűlés hangulatát. Éljenzik őt, gratulálni akarnak neki, de ő iszonyodva hátrál a feléje nyújtott kezek elől, a kópárkányig (!), majd hirtelen átbukik a korláton (!), és holtan zuhan a szörnyű mélységbe. (!)

Nyúl tanár úr meghalt, mert védelmére kelt annak, amit igaznak vélt, mert a politikai elvakultságnak áldozat kellett."

„Talán még nem kapott magyar film olyan egyöntetű *csak dicséretet, mint ez [...]*”, „talán egyetlen filmünkben sem sikerült annyira érzékeltetni a környezet hangulatát, mint [...] a *Hannibál tanár úrban*”, amelynek október 17-i díszbemutatóján Nagy Imre is megjelent. [39] „Nekem – írta Georges Sadoul Karlovy Vary-i tudósításában, ahol a *Hannibál tanár úr* 1957-ben a fesztivál I. fődíját nyerte el – főleg a hosszú, néma jelenet tetszett [a lekváros kenyérrel]. [...] Ezekben az apró epizódokban annyi humor, emberség és finom árnyalat van, ami időnként Chaplinre emlékeztet. [...] A *Hannibál tanár úr* azonban mégsem éri el a *Körhinta* tökéletességét.” [40] Fábri azonban ekkor már nem a befejezett film sikere foglalkoztatta – amit időközben, zárt megbeszélésen, a rendező távollétében, *I. osztályú, kiemelt filmként* sorolt be a filmgyár igazgatósága [41] –, Kodolányi Jánossal dolgozott a *Szép Zsuzska* és a *Hónapos szoba* című novellák forgatókönyvén, s még távolabbi terveket melengetett. [42]

Egy korszak zárszava

Mivel is zárulhatna le, jellemzően, a magyar film történetének 1945–1956-os korszaka, mint egy olyan filmmel, amit 33 évi tetszhalálba kényszerített a politika. Jelkép(es) ez a film, jelenség mivoltában és tartalmában egyaránt. Az első, be nem tiltott, de évtizedekre dobozba zárt filmnek kijáró kétes dicsőségen osztozik a *Keserű igazság* és az *Eltűszentett birodalom*. Rendezőik – a már befutott Várkonyi Zoltán, illetve a pályakezdő Banovich Tamás – nem ilyen sorsot reméltek filmjeiknek, de a „történelem” másképpen döntött.

Az *Eltűszentett birodalom* történetének kezdete 1951 elejére nyúlik vissza. Török Tamás Erdélyi János mesegyűjteményében bukkant rá *A csillagszemű juhász* című népmesére, s ez szolgált az általa *mesedarabnak* elkeresztelt írásmű alapjául. A szerző a legkülönbözőbb színházaknak ajánlotta fel darabját, de az igazgatók és dramaturgok asztalán hányódó kézirat a tíz színház egyikében sem nyerte el a döntéshozók tetszését: mindenütt elutasították.

Török Tamás gondolt egyet, és átírta a darabot hangjátékká. A Rádióban már kedvezőbb fogadtatásra talált. 1951-ben a közönség is megismerkedhetett a mese témájával.

A filmváltozat ismeretében már sejteni lehet, hogy mi az, ami az „ártalmatlan” mesének látszó, népmesei motívumokra épülő darab kedvezőtlen fogadtatását eredményezte. A korabeli (korábbi) belpolitikai helyzetre rímelő analógia, számos motívum „kétértelmű” jelentése elrettentette az „aktualizálás” lehetőségétől irtózó színgazgatókat. 1953 júniusa az *Eltűszentett birodalom* „sorsá”-nak alakulásában is fordulatot jelentett: bemutatta az Ifjúsági Színház. Az, ami a darabot korábban „elrémisztővé” tette, az most legfőbb vonzereje lett. „Aktualitása” – a diszkrét utalások, a nép és a zsarnok viszonyáról megfogalmazott gondolatok, a zsarnokság érzékletes „természetrajza”, a zsarnok rettegése, az egyszerű emberek szókimondása, bátorsága – növelte vonzerejét. A darab és a siker a Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiájának érdeklődését is felkeltette, hiszen jó gyermek- vagy ifjúsági filmben évek óta hiány mutatkozott, mesefilm pedig egy sem készült 1945 után. A szórakoztatás igénye követelménnyé vált. Több fiatal rendező kapott bizonyítási lehetőséget, köztük az *Eltűszentett birodalom* rendezője, Banovich Tamás. Az ártatlannak látszó mesefilm azonban a vártnál több nehézséget okozott. A problémák már a film megkezdése előtt megmutakoztak. Török Tamás – arra hivatkozva, hogy „egyesek

megmásították az eredeti mondanivalót” – nem járult hozzá ahhoz, hogy neve, a darab írójaként, a főcímben szerepeljen. A Magyar Filmgyártó Vállalat igazgatójának levele szerint viszont, „a szerző a rendezővel közösen javította a forgatókönyvet”. [43] Kétségtelen azonban – ez a levélből is kiderült –, hogy függőben maradt „néhány kérdés, melyet még nem sikerült teljesen megoldaniok [az eleje körülményes kibontakozása, a párbeszéd ki dolgozása, egyes epizódok]”. A további javítások szükségessége érdekében tehát író és rendező megállapodott az együttműködésben. Ennek azért nem volt különösebb akadálya, mert a „javítások” nem érintették a film lényegét.

A Dramaturgiai Tanács jegyzőkönyve azonban kellő felvilágosítással szolgál arra, mi okozhatta a konfliktust egyfelől az író és a rendező, másfelől kettejük és a filmgyár igazgatóságát képviselő testület között. Csak olvasni kell a sorok között, magát a szöveget értelmezni. Ugyanis már a jegyzőkönyvben is körvonalazódtak azok a parabolaelemek ('jelképes tartalmak'), amelyeknek 'megjelenítését' a filmgyártás irányítói mindenképpen igyekeztek megakadályozni. A magyarázat egyszerű: félték. 1955 májusát írták, és a „gonosz király országlása” javában tartott. A juhász hallgatott, a tanácsadók tobzódtak, idő előtt ünnepeltek. Még nem került sor a tömlöcbe vetésre, de a medvét már legyőzte a bátor furulyás.

1955 augusztusában kezdte el – Köpeczi Bócz István díszleteiben [44] – Banovich Tamás az első magyar mesefilm forgatását, amelyet Mátyás korabeli reneszánsz környezetben készített. Korábban Lengyelországban, Csehszlovákiában, Erdélyben tanulmányozta a kelet-európai reneszánsz fennmaradt emlékeit, és a helyszíneken gyűjtött ismereteit a film díszleteinek elkészítésekor hasznosította.

A „realista” díszletezés igénye azzal az elkötelezettséggel párosult, hogy egységes keretbe fogja a népmese és a néptánc motívumait. Igyekezett szakítani azzal a mesejátékstílussal, amelyik az apróbb érzelmeket is túlzott arcfintorokkal, széles gesztusokkal próbálta kifejezni. A szereposztás gondjai is abból adódtak, hogy „teljesen realista színjátszást [szeretett volna] megvalósítani”, és ez látszólag ellentétben állt a mesefilmekben megszokott vagy megkövetelt színjátszótechnikával. Az *Eltűszentett birodalomban* „groteszk és színes reneszánsz világ”-ot álmodott meg, amellyel ellentétben áll „a nyugodt, idillikus pásztorelet”.

Azokat, akik attól félték, hogy az *Eltűszentett birodalomban* valamilyen „jelképes” valóságábrázolásra tesz kísérletet, Banovich Tamás

azzal nyugtatta meg, hogy „a mese mai jellegét [csak] az adja, hogy a jellemek és cselekedeteik pszichologikusan is érthetőek”. [45] Ezek a szavak azonban csak az aggályoskodókat voltak hivatva megnyugtanni. Hisz nyilvánvaló volt, hogy az *Eltűszentett birodalom* olyan film lesz, amelyik többféle értelmezésre nyújt lehetőséget, s ebből adódóan szemléleti vihart kavarhat, indulatokat kelthet, amelyeknek következményeivel előre senki sem lehetett tisztában.

Élt egyszer, valamikor Nekeresd-országban, hatalmas várában egy gonosz és ostoba király (Timár József). „A birodalom félt a királytól, a király a birodalomtól.” Katonák vigyázták éjjelét-nappalát, nem volt könnyű hozzá bejutni, tőle szabadulni még kevésbé. Akik kihívták haragját, azokat udvari medve elé vetették, vagy feneketlen kútba dobták. Titoknokok hada élén, főtitoknok (Apáthi Imre) ügyelt a vár csendjére és biztonságára. Emberei elvegyültek a nép közé, mindent kifürkésztek. A király előtt nem maradhatott titokban semmi. Csillagjós (Maklár Zoltán) kutatta, ki tör a király életére.

A királynak rossz kedve volt. Azt álmodta, hogy a helyére ült valaki. „Elgondolni is rossz, mi lenne, ha meghalnék – sopánkodott a király –, szegény népem úgy odalenne!” A rettegő király különös törvényt hozott. Aki nem mondta, hogy „adjisten, egészségére!”, amikor eltűszentette magát, halállal lakolt. A bölcs rossz hírről sietett a királyhoz. Rábukkant arra – közölte –, aki mindenkinél bátrabb, még a királytól sem fél. „Egyelőre nincs neve, de majd bemutatkozik.” A „nevenincs” idegen nem más, mint egy juhász (Soós Imre), aki a palotától nem messze eső réten összetalálkozik a király lányával (Krencsey Marianne), s menten beleszeret.

A titoknokok rábukkannak a juhászra, s vizik füziben – próbatételre – a király elé. Ő azonban „egyedül” nem megy. Magával viszi csodafurulyáját, az majd megsegíti, ha bajba jut.

Időközben magas rangú vendég érkezett az udvarba: Burkus herceg (Csákányi László), aki a királykisasszony kezét jött megkérni. A királynak tetszik a kérő, busás hasznat remél e frigytól. A herceg azonban sokallja a mátkaságért járó 24 zsák színaranyat. Miközben vitatkoznak, betoloncolják a király elé a juhászt. „Szépen megkérdelek, mondod-e?” – faggatja a király a juhászt. De az csak nem akarja kimondani a várva várt mondatot. „Adjisten, egészségemre!” – válaszolja. Azután ő is kér valamit. A jussát, amit 7 éve nem fizetett ki a király. Ilyen szemtelenségre még nem volt példa. „Vessétek a medve elé!” – parancsolja a király. A juhász furulyája azonban megszelídíti a kiéhezett fenevadat. A király most már megjed. Kapsz

egy juhót, csak mondd!” – kérleli a juhászt. 256 juh a juss, eggyel sem kevesebb! „Megkapod, csak mondd!” – könyörög a király. De a juhász nem adja olyan könnyen. „Van egy lány az udvarban, elvenném!” – feleli. „Ha ő is úgy akarja, viheted!” – egyezik bele a király.

Mialatt az alkudozás folyt, a királyné (Sennyei Vera) elvette a juhász furulyáját. „Kútba vele!” – rendelkezik a király. Burkus herceg meg akarja szöktetni a lányt, de a juhász eszén nehéz túljárni. Rábeszéli a herceget, hogy az ő süvegében menjen találkára. A herceget – akit a juhásznak néznek – kútba vetik. Szerepét a juhász veszi át, de a királykisasszony kosarat ad a kellemetlen kérőnek. A juhász kénytelen felfedni magát: egy köteg zöldséget ad a lánynak, hogy az végre felismerje őt. A főtitoknak rátámad a juhászra, de a furulyaszó-őt is, az udvari, szolgálékú népséget, a kútba vezeti. „A zsarnokságnak vége!” (Eredetileg ugyan elhangzott még az is: „Aki nem hiszi, járjon utána!”, de ez a mondat kimaradt a végletes változatból.) [46]

A mese *par excellence parabola*. Jó néhány olyan elem (motívum), kijelentés van, illetve hangzik el benne, amelyek „önkényes” értelmezéssel, más jelentésre utalnak, mint ami nyilvánvalónak látszik. Gonosz, zsarnok király, félelemben élő, rettegésben tartott nép; „félelmetes erőszakszervezet” („titoknokszolgálat”, leselkedés, fűrkészés, besúgás, szolgálékűség): megannyi olyan, jellemző jegy, amelyek a kikerekedő mesében különleges (különös és külön) jelentésre tesznek szert, s teret nyitnak a legkülönfélébb, egy irányba mutató, nem óhajtott értelmezésnek.

A „gonosz hatalommal” szemben áll az elrettenthetetlen, igazmondó, bátor közember, aki a börtönt is megjárta, mégsem fél a zsarnoktól. Szemébe mondja az igazságot, tetemre hívja a hatalmasokat, harcol az önkény ellen.

Túlontúl sok „célzás”, „kétértelmű vagy kétes értékű elem” szerepel a filmben, ami természetesen szembeállította az *Eltűszentett birodalommal* azokat, akiket érintett vagy érinthetett: akik magukat – vagy illusztris „másokat” – látták viszont némelyik szereplőben.

Nem meglepő tehát, hogy a film 1956. augusztus 11-ére tervezett bemutatója – magyarázat nélkül – elmaradt. Az „illetékesek” 1957 elején rászánták magukat a 2250 méter hosszú mesefilm bemutatására – mint arról a Művelődési Minisztérium 1957. február 20-án kelt engedélyezési okirata tanúskodik –, de az április 17-ére meg-

hirdetett bemutatóra mégsem került sor. Budapesten ekkor már „jó kis botrány kerekedett [...] a filmből”. Így, az előzetes „beharangozás” ellenére, hiába várták a nézők a bemutatót. Annyit ők is megtudtak, hogy „a filmben súlyos hibákat fedeztek fel, ezért nem kerülhet sor a bemutatására”. [47] Csak találgatták, mi az, amit hibájául róttak fel, de csak 1960. január 4-én tudták meg, hogy „a jobboldali sematizmus mintapéldája” az, amit harminc évre zároltak. [47a]

'Tiltott tartalmak'

A magyar kommunista (munkás)mozgalom és „a népi demokratikus rendszer” nagy, kollektív drámáját az 1948-tól sorozatban rendezett koncepciós perek („törvényteleniségek”), mindenekelőtt és elsősorban „Rajk László és társai bűnügye” okozta megrázkódtatás jelentette. Kevesen voltak az országban, akik elhitték, hogy a mozgalom egyik legkeményebb (sőt kíméletlen) vezetője, a spanyol polgárháborúban jeleskedő Rajk László – egész életútját meghazudtolva – elárulta, kiszolgáltatta Magyarországot „az amerikai imperialistáknak és csatlósának, Titónak”. „A Horthy-rendőrség és a Gestapo besúgója és provokátora [...] 1945. május végén tért vissza Magyarországra. [...] Állandóan és rendszeresen tájékoztatta az amerikai hírszerzőket [...], Tito küldötteit.”

Nyíltan sem akkor, sem később nem lehetett megkérdőjelezni a vádak „igazságát”. A rádióban közvetített tárgyalás nem hogy eloszlatta volna, inkább elmélyítette a kételyeket. Jól tudták ezt „a nagy összeesküvés” kiöltői és rendezői is, ezért igyekeztek Rajk emlékével is leszámolni. Erre is – mint minden propagandacélra – a legalkalmasabb eszköznek a játékfilm látszott. A politikai vezetés, mindenekelőtt és személy szerint Rákosi Mátyás, érthetően, megelégedéssel fogadta azt az „alulról jövő kezdeményezést”, hogy a Rajk-pert nagyszabású játékfilmben elevenítsék fel.

Aczél Tamás – „a Sztálin-díj nimbuszának teljes tekintélyével övezve” – felkereste a Filmfőosztály akkori vezetőjét, Szántó Miklóst. Közölte vele, hogy pár hónappal korábban – 1950-ben – Rákosi Mátyás arra kérte őt, írja meg „a nagy összeesküvés” filmjét. Ő nem késlekedett eleget tenni a „megtisztelő” felkérésnek, és *Összeesküvők* címmel forgatókönyvet írt, amit „nagy büszkeséggel” nyomban Szántó Miklós asztalára helyezett.

Rákosi kivételes bánásmódot követelt meg. „A film útja – jelezte – nem lehet a szokásos, ennek különleges zöld lámpát kell biztosítani.”

Rákosi Mátyás szavai „szentírásnak” számítottak a főosztályvezető számára. Az, hogy a Rajk-ügy koncepcióis per lett volna, fel sem ötlött Szántóban. Röggvest kiderült azonban, hogy a forgatókönyv „bűn rossz ponyva” volt. Szántó nem is habozott ezt közölni az íróval. Aczél dühösen, fenyegetőzve csak ennyit válaszolt: „Jelenteni fogom Rákosi elvtársnak, hogy a Filmfőosztály el akarja szabotálni ezt a szent ügyet!”

Másnap megcsörrent a K-vonalas telefon Szántó asztalán. Rákosi volt a vonalban, és „szokatlan hidegséggel” jelentést kért az ügyről. „Indokolja meg elutasító álláspontját!” – kezdte. A válasz pillanatnyilag kielégítette, mást nem akart. A beszélgetés után Szántó azonnal felhívta Révai Józsefet, és referált neki az ügyről. Révai elkérte a forgatókönyvet, „igazolójelentést” íratott Szántóval, majd közölte: addig nem tart rá igényt, míg el nem olvassa a forgatókönyvet. Másnap arra utasította a főosztályvezetőt, hogy küldje el a forgatókönyvet Rákosi Mátyásnak.

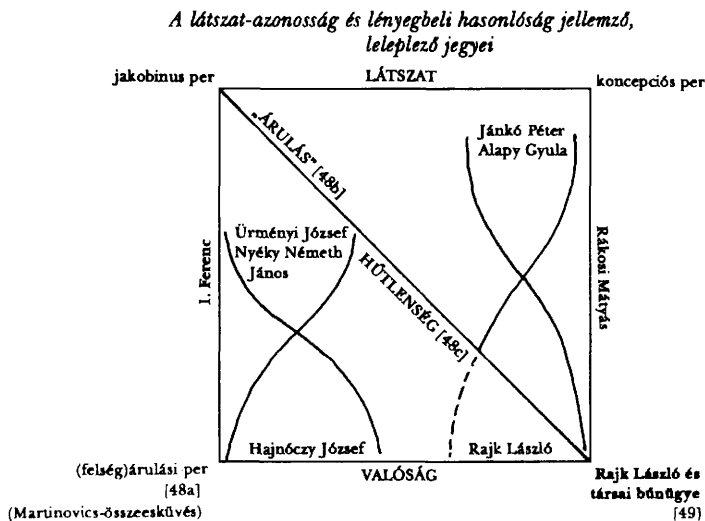
Néhány hét eltelt. Majd egy fogadáson Rákosi és Szántó „össze-futottak”. „Elolvastam a forgatókönyvet – szölt oda Rákosi Szántónak –, magának igazza volt. Pocsék egy írás.”

A téma mégsem került le azonban a napirendről. A filmgyár Dramaturgiája még 1952 áprilisában is foglalkozott vele, de nem mertek vagy nem akartak dönteni az ügyben. A „megoldás érdekében vezető elvtársakhoz” fordultak, de – kellő bátorítás hiányában – jobbnak látták (egy időre) félretenni a kényes témát. A Rajk-ügyből tehát nem készült nagyszabású „leleplező film”, de az „ügy” továbbra is élénken foglalkoztatta a közvéleményt. [48]

Amikor azután 1956. március 27-én Rákosi Mátyás nyilvánosan beismerte az MDP Heves megyei pártaktíva-értekezletén, hogy Rajk László és társainak pere provokáció volt, a sejtés – ami a magyar társadalomban, a tudat „alá” rejtve, kezdettől munkált – bizonyossággá vált: Rajk Lászlót és társait ártatlanul végezték ki.

Rákosi Mátyás – mint az ország vezetője – megengedhette magának, hogy „beismerje” vétkét, de azt, hogy más is beszéljen erről, netán ártatlan emberek kivégeztetésével vádolja őt meg, mindenki elképzelhetetlennek tartotta. A magyar filmgyártás azonban – ’burkolt (parabola)formában’ – visszatért a „nagy [jakobinus] összeesküvésre”, és ’jelképes (hűtlenségi per) formá’-ban felidézte a

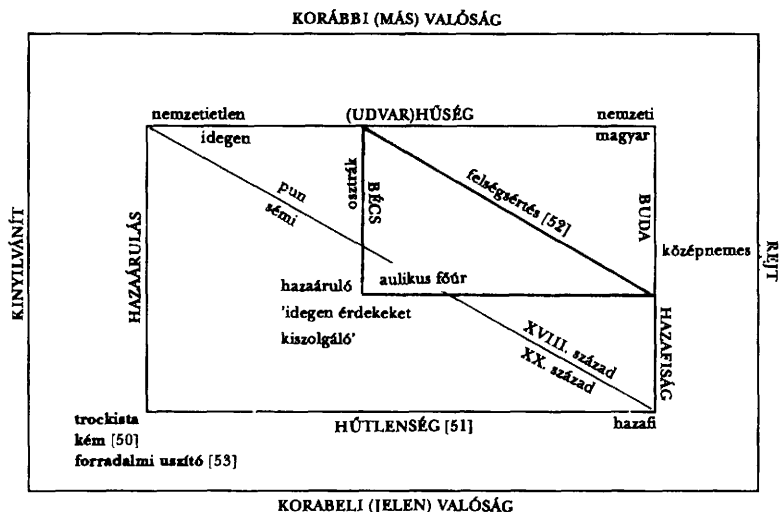
koncepció perек legádázabbikát, 'vádát emelt' a „gonosz király” ellen. *A császár parancsára* (a lényegbeli hasonlóság jellemző, 'leplező jegyei' alapján), a magyar jakobinusok „összeesküvés”-nek felidézésével, hűtlenségi perükben új idők újabb törvényszegését, a koncepció perекet ítélte el.



A magyar jakobinusok pere (felség)árulási, hűtlenségi per volt, amelynek lényege – mint a koncepció perben –, hogy a vádlók olyan szándékot, illetve cselekedetet „olvasnak a vádlottak fejére”, amelyeket azoknak nem volt szándékuk elkövetni, és nem is követtek el. Mivel az ártatlanság vélelme nyilvánvaló volt, a vádlónak bizonyítani kellett a bűnösséget. Beismerő vallomást kicsikarni, vagy – jobb híján – tanúkkal bizonyítani, bizonyítékkal szolgálni az „elkövetés”-ről. *A császár parancsára* és a *Hannibál tanár úr* arra a működési mechanizmusra világított rá, amely – rágalmazással, megfélemlítéssel, hamis tanúkkal – ártatlanokból bűnösöket teremtett. S mivel ezek a filmek *nyíltan* (nyilvánvalóan) ezt nem tehették meg, 'példabeszéd'-be, 'parabolaformá'-ba burkolták, a jelenben álcázták, a múltban felfedték a törvényteleniséget.

1956 „nyarának és kora őszének [...] összekavart légkörében”,

amikor cenzor és megcenzúrázott egy-egy ártatlannak hangzó mondatban is a lehetséges, vélt vagy valós, *más* (értelmű) kijelentést kereste, megnőtt a 'jelképes beszéd' értéke, az 'ártalmas', 'vétkes', 'bűnös tartalmak' az egész társadalom rejtett bajára (a törvénytelen-ségre), fájdmárára (az áldozatok emlékére) céloztak. A 'parabolaforma' olyan (politikai) 'tartalmak'-at is nyíltan közvetíthetett (a más [nem létező] valóságban megjelenítve őket), amelyek a 'korábbi valóság'-ban is lappangani kényszerültek.



56. ábra

A tudat *manipulációja*

A cselekvés – az embernek a valóság logikai-szemantikai 'átformálása'-ra irányuló törekvése – két, létezőmódjában és jellegében különböző 'tárgy'-ra (dolgokra vagy emberekre) irányulhat. A 'művelés'-ben (műveletben) a dolgok megváltoztatására, átalakítására irányuló törekvés fejeződik ki, míg a 'műveltetés'-ben (műveletben) *másvalaki* létének, cselekvésének megváltoztatására irányuló, befolyásoló, a cselekvés alanyát 'mozgató' *manipuláció* szándéka munkál. A két cselekvéstípus művekben (cselekményben és

elbeszélésben) 'tárgyasulva' más és más cselekményszerkezetet, más- és másfajta 'cselekvés(cselekmény)program'-ot, értékrendszert eredményez, ami az ábrázolásban is – értelemszerűen – kifejeződik.

A tényleges (történeti) valóságot és a benne érvényesülő társadalmi gyakorlatot tekintve, a *manipuláció* az 1945–1956 közötti korszak magyar társadalmának meghatározó jellegű, jellemző jegye volt, ami – ahogy erre az eddig elmondottak is utalnak – a társadalom minden „területén” érezte hatását, és a magyar filmgyártás szerkezetének működését (létezőmódját) alapvetően, minden „szinten” – eredménnyel – befolyásolta.

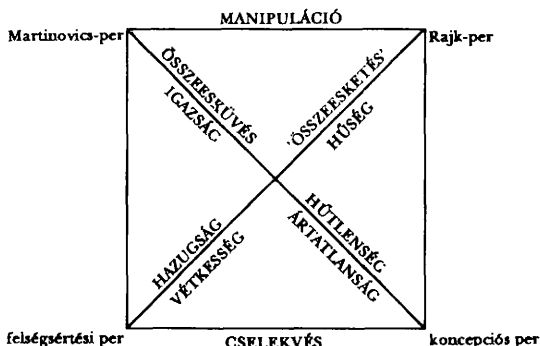
A *manipuláció* valamennyi film „születésé”-nek folyamatában érvényesült. A *parabolában* ez a társadalmi-politikai gyakorlat, ez a valóságban oly sikerrel alkalmazott „művelet” 'cselekményprogram'-má vált, a való életből „áthelyeződött” a mű közegébe, a létező világból az ábrázolt világba, tükröt tartván a társadalom elé, amelyből a manipulációvá torzított cselekmény alanyai néznek vissza ránk. A cselekvés szabadságának látszata – amiről mindenki tudta, hogy csak illúzió – a kényszerű cselekvés álcájától megfosztva, a parabolában 'póreségében' látni engedte a 'megbízó' és a 'megbízott' egyoldalú, *manipuláción* alapuló viszonyát.

A *manipuláció* cselekvési kényszert jelent a manipulált személy számára: a 'cselekményprogram', amelynek végrehajtását kikényszerítik belőle, nem a saját értékrendjét tükröző cselekvéssorozat, hanem a kényszer befolyása alatt álló, kiszolgáltatott emberé. A *manipuláció* a 'tudatra hatás', a tudat felett gyakorolt ellenőrzés jogának és lehetőségének megszervezésében, a cselekvés alanya akaratának megbénításában, cselekvési szabadságának korlátozásában, és 'másfajta akarat' érvényesítésében nyilvánul meg, közvetve kihat a tényleges cselekvésre is (noha lét és tudat a valóságban elkülönül egymástól, mindkettő létezési 'formájá'-ban különböző 'világ'-ot jelenít meg, illetve képvisel, amelyek közt az 'átjárás'-t a cselekvő teremti meg). A cselekvés az egyetlen megnyilvánuló 'jel', amelyből a tudat tevékenységére – a *manipuláció* tényére is – következtetni lehet. Ezért nehéz a manipuláció bizonyítása azokban az esetekben, amelyekben egyesek beavatkozást, *manipulációt* sejtének, mások viszont csak cselekedeteket érzékelnek.

Az ember (és a 'tárgyak') viselkedése két, egymással azonos 'lexikai formá'-ban (igealakban) nyilvánul meg, de ezek két, egymástól különböző létezőmódra – *állapotra*, illetve *cselekedetre* – utalnak. Mindkét létezőmódot alapvetően befolyásolja, egymástól elhatárol-

ja, megkülönbözteti a *módbeli* (modális) *különbözőség*, amely 'lexikai formá'-ban (ige- vagy segédige alakban) kifejezve jelzi azt az *eltérést*, ami az állapotban vagy cselekedetben kifejeződő (módbeli) *különbözőség* 'formájá'-ban jelenik meg.

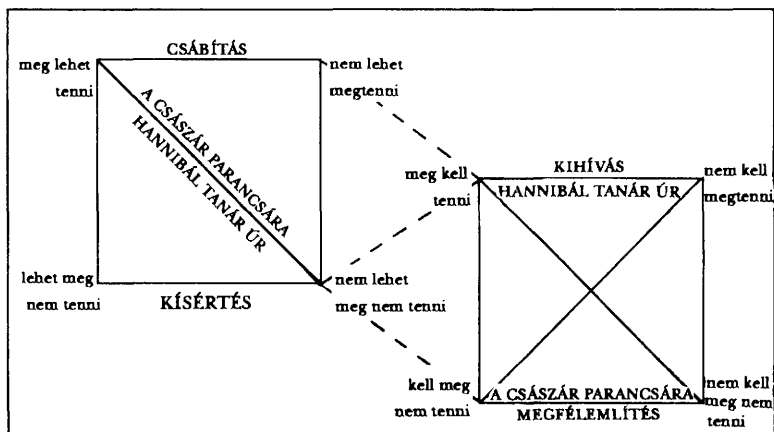
A *műveltetés* (cselekvésre ösztönözni: 'megtetetni valakivel valamit'), amelynek 'formájá'-ban a *manipuláció* megnyilvánul, négy lehetséges *viselkedésmódot* eredményez.



57. ábra

A valóságos *manipuláció* tükrözésére irányuló törekvés 'szintaktikailag' két, egymással ellentétes, egymást keresztező 'cselekmény-program' kényszerű kivitelezésében nyilvánul meg. A 'manipulátor' a cselekvés alanyát, cselekedete előtt vagy közben – 'szép szóval' vagy erőszakkal a maga befolyása alá vonja, és cselekedeteinek, óhajának 'kivitelezésé'-re bírja (kényszeríti). A 'manipulátor rejtett akarata' így a 'manipulált' kényszerű cselekvésében fejeződik ki, s a cselekvés kényszerének bizonyításával leplezhető le. 'Szerkezetileg' ez a 'szerződés formájá'-ban nyilvánul meg. A 'megbízó' (a manipuláció 'alanya') kényszerhelyzetbe hozza a 'megbízott'-at (a *manipuláció* 'tárgyá'-t), amelyben ez utóbbi feladja cselekvési szabadságát ('nem teheti, hogy meg ne tegye azt, amire kényszerítük'), ezért elfogadja a megbízó ajánlatát, szerződést köt vele. (Ennek a folyamatnak és állapotnak archetipikus megjelenítése a Faust-szindróma.) A 'szerződés tétje', hogy a megbízott átruházza akaratát a megbízóra: szabad akaratú alanyból korlátozott cselekvési szabadsággal rendelkező 'tárgy'-gyá válik a manipulátor 'játzmájá'-ban. Ettől kezdve

cselekedetei már nem egyszerű műveletnek minősülnek, hanem kötelezettségek (kötelességvállalássá) alakulnak át. Így, ha a 'lehet meg nem tenni' követelményéhez a 'meg kell tenni' követelménye társul, az *kihívást* vagy *megfélemlítést* eredményez; ha az utóbbit az 'akarja megtenni' követelménye váltja fel, akkor ez kétféle viselkedésmód, a *csábítás*, illetve *kísértés* 'formájá'-t ölti.



58. ábra

Tekintettel arra tehát, hogy a *manipulációban* mindig a 'megbízó'-nak a 'megbízott'-ra kényszerített akarata nyilvánul meg ('játsszik szerepet'), az utóbbi az előbbi cselekvési (cselekmény)programját hivatott megvalósítani, a manipuláció a befolyáson, a meggyőzősen (mint az alanyra 'ható' cselekedeten vagy cselekedetsorozaton) alapszik, és kétpólusú közlésszerkezetben jeleníthető meg: egyfelől a 'megbízó' *befolyást gyakorol*, másfelől a 'megbízott' *értelmezi* a befolyásoló szándékát, 'lefordítja' azt, és annak megfelelően cselekszik.

A befolyásoló akarata érvényesítésének érdekében nyomást gyakorol a befolyást elszenvedőre, s 'jutalma'-ként 'értékeket csillant meg', vagy fenyegetéssel kényszerít. Más esetben 'belátásá'-ra, 'érdekek'-re hivatkozik, tudatja vele, mit 'gondol képességeiről'. Az akarat megnyilvánulását (ami a 'hatalom' jellemző jegye), az 'erő'-t mindig a 'kísértés' (a pozitív értékek 'felcsillantása'), illetve a 'megfélemlítés' (a negatív következmények felidézése) jellemzi, míg a

tudatra gyakorolt befolyást – negatív 'formájá'-ban a *kihívás*, illetve pozitív 'formájá'-ban a *csábítás* teszi nyilvánvalóvá.

A manipulált 'szereplő'-nek egyazon időben kell értelmeznie a manipulátor szándékát, illetve választania, miként reagál a 'szerződés'-ben felkínált ajánlatra. Négy lehetséges viselkedésmód körvonalazódik, amikor a 'szerződés tétje' a *manipuláció* 'tárgyá'-ul kiszemelt személy cselekvési szabadságának megőrzése vagy feladása.

Ha a 'képzelt világ'-ban (a parabolában) és a való világban szereplők viselkedésmódját összevetjük (Hajnóczy, Nyúl, illetve Rajk, Nagy Imre), a látszatonosságban lelepleződik a tényleges (magatartásmódban tükröződő) különbözőség is. Ez segít azonosítani az *szinkrétizmusban* (a parabolára jellemző, sajátos kifejezésmódban, az ellentétek kiegyenlítésével, a *különféle elemek összeolvasztásával, összevonásával*) a szereplők személyazonosságát, a 'vádlott' alakjában felsejlik Rajk Lászlót, illetve Nagy Imrét. Míg azonban Rajk magatartását az *engedelmesség* jellemezte [54], addig Nagy Imrét a *függetlenség*. Az ügyész és a tárgyalást vezető bíró magatartásának hasonlósága a tényleges azonosságon alapul, ezért tükröződik a maga valóságában a 'való világ' koncepció's pere a 'képzelt világ' felségsértési perében, a 'trockista csoport' a jakobinus összeesküvőkben, Rákosi Mátyás a 'gonosz király', Farkas Mihály Duca tengerenagy, Péter Gábor a főtutoknok 'személyé'-ben.

A *manipuláció* jelensége a filmben ábrázolt cselekményben valós jelentőségéből következik. A korabeli (korábbi) társadalmi gyakorlat seregnyi példával szolgált arról, milyen hatalmas társadalmi szabályozó erő nyilvánul meg, az alá/fölérendeltségből következően a *manipulációban*, a hatalom korlátlan cselekvési szabadságának következményeként a társadalom valós értékrendjének pervertálásában.

A megfelelések álcázott viszonyrendszere

A császár parancsára

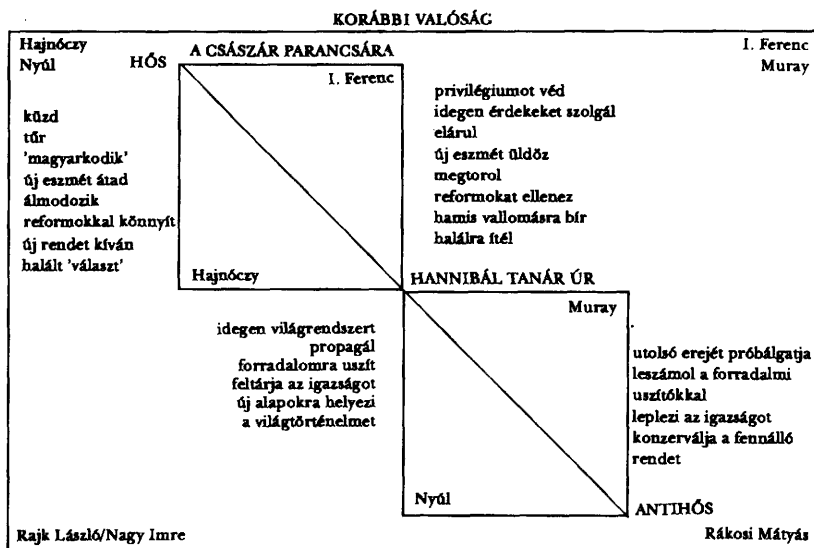
| A korábbi valóságban kinyilvánít | A korabeli valóságban rejt |
|--|--|
| <p>József visszavonta rendeleteit. Néhány száz jobb érzésű ember mindössze. Nem magyarkodom, mint ők. Börtön az egész ország. Magas pártfogók. Az eszmét bevinni a hadseregbe – ez a siker titka. Amilyen a gazda, olyan a szolga. Amilyen a szolga, olyan a gazdája. Álmodozók voltak és nem forradalmárok Általános rebellióban én sem reménykedtem. Reformokkal [kell] könnyíteni a népen. Személynök úr, kegyelmed feladata bizonyítani. [...] A császár parancsa 28 (18) halálos ítélet! A magyar összeesküvés igen magas személyeket is érint. Kiszipolyozott tarló ez az ország! Alkotmányt gyaláz, új rendszert kíván. Hajnóczy József Ürményi személynök Nyéky Németh János ügyigazgató A független magyar köztársaságért éltek, haltak. Fekete gomolyfelhő Piros rózsza [56]</p> | <p>'az új szakasznak vége' 'a reformok [Nagy Imre] hívei' 'magyarkodnak' 'korabeli Magyarország' 'politikai vezetők' 'ha az eszme behatol a tömegekbe...' 'kommunisták voltak és nem trockista kémek' 'Nagy Imre politikája' előre eldöntött [halálos] ítélet' [55] 'a trockista összeesküvés a párt legfelsőbb szintjére is kiterjed' 'korabeli Magyarország' 'hamis vád' 'Rajk László/Nagy Imre' 'Jánkó Péter bíró' 'Alapy Gyula ügyész'</p> |

| A korábbi valóságban nyilvánít | A korabeli valóságban rejt |
|--|---|
| <p>Nem tiltakoznak-e egyesek az ellen a beállítás ellen, hogy „ilyenek történhetek és történhetnek meg a Horthy-korszakban”?</p> | <p>'ilyenek történhetek és történ-tek meg a Rákosi-korszakban'</p> |
| <p>Nem kell-e túlságosan szégyenkeznünk miatta, hogy a mi országunkban ilyen megeshetett?</p> | <p>'szégyenkeznünk kell amiatt, hogy Magyarországon ez megtörténhetett'</p> |
| <p>Nem lát-e analógiát a közön-ség a mával?</p> | |
| <p>Éljen Hannibál, éljen Nyúl!</p> | <p>'Éljen Rákosi, éljen a párt!'</p> |
| <p>A jelszavak kora lejárt!</p> | |
| <p>Az első lépés [...], hogy leszámoljunk [...] a forradalmi uszítókkal!</p> | <p>'az első lépés, hogy leszámol-junk a pártba befurakodott árulókkal!'</p> |
| <p>Éljen [...], vesszen!</p> | |
| <p>Forradalomra uszítani.</p> | |
| <p>Hannibál nem úgy halt meg, mint ahogy a történettudo-mány eddig tudta.</p> | <p>'Rajk nem azért halt meg, amért a közvélemény hitte' [57]</p> |
| <p>Forradalomnak esett áldozat- tul, amikor új alapokra akarta helyezni az adórendszert.</p> | <p>'a törvénytelenységnek esett áldozatul, amikor más alapokra akarta helyezni a rendszert'</p> |
| <p>Volt orosz hadifogoly.</p> | <p>'hajdani spanyol önkéntes'</p> |
| <p>Kihasználva az iskola szorult helyzetét, becsempészte az értesítőbe forradalmi eszmékkal rothasztó gondolatait.</p> | <p>'kihasználva a párt jóhiszemű-ségét, becsempészte trockista eszmékkal rothasztó gondolatait'</p> |
| <p>Milyen kapcsolatai vannak Oroszországgal?</p> | <p>'milyen kapcsolatai vannak Ju-goszláviával?'</p> |
| <p>A sémi világrendszert propa-gálja.</p> | <p>'az imperialista világrendszert propagálja'</p> |
| <p>Szembeszállni mert az „en-gedélyezett világtörténelem”.</p> | <p>'szót mert emelni a törvénytelen-ségek ellen' [58]</p> |

Hannibál tanár úr

| A korábbi valóságban kinyilvánít | A korabeli valóságban rejt |
|---|---|
| <p>Materialista és darwinista.</p> <p>Állásából felfüggeszt.</p> <p>A kultuszminister vizsgálatot indít ellene.</p> <p>Az olasz fasiszták minden mocsarat lecsapolnak.</p> <p>Itt az ideje, hogy végre mi is lecsapoljuk a mocsarakat!</p> <p>Vesszenek a Nyúl Bélák!</p> <p>Visszaéltek Muray nevével.</p> <p>Murray méltóságos úr! Tegnap nem ezt ígérted!</p> <p>Sémi.</p> <p>Számonkérő nagytábor.</p> <p>Töhötöm-vérszövevény.</p> <p>Gróf Bábelsberg Brunó.</p> <p>Egy halódó, pusztulásra ítélt rendszer próbálgatja utolsó erejét. [60]</p> <p>A film a harmincas évek elején játszódik, de [...] a mi tegnapjainkról is szól.</p> <p>A film azonban nemcsak a távolabbi múltról beszél.</p> | <p>'revizionista és jobboldali elhajló'</p> <p>'belügyminiszteri állásából felfüggeszt'</p> <p>'az AVH vizsgálatot indít ellene'</p> <p>'a szovjet elvtársak minden összeesküvést lelepleznek'</p> <p>'itt az ideje, hogy végre mi is leleplezzük az összeesküvéket'</p> <p>'vesszenek az árulók!'</p> <p>'visszaéltek Rákosi elvtárs bizalmával' [59]</p> <p>'Rákosi elvtárs nem ezt ígérte' [54]</p> <p>'zsidó,cionista'</p> <p>'ültakozó nagygyűlés'</p> <p>'Turul-mozgalom'</p> <p>'gróf Klebelsberg Kunó'</p> <p>„Amikor kisemberek – és nagyobbak is! – véres hajszában hullottak, megsemmisültek a politikai pecsenyesütögetés tüzeiben.” [61]</p> <p>„Óhatatlanul a közelmúltra gondolunk. Azokra az évekre, amikor nyíltan csak egyféleképpen gondolkodhattunk, beszélhettünk. A kurzus minden önálló véleményt elfojtó politikai légkörének ábrázolásában [...] most, július után [62]</p> <p>[...] a személyi kultusz idejének kritikáját is látjuk.” [63]</p> |

Két 'tábor' áll szemben egymással: a 'változás előkészítői' és a 'változás akadályozói', a 'hős' és az 'antihős', akiknek cselekményprogramja egymással ellentétes, konfliktusba kerül.



59. ábra

Az antihős cselekményprogramjának kizárólagos célja a 'büntetés', a hőse a 'teremtés', a 'megújítás'. A hős ellenáll a *manipuláció*-nak, az antihős maga is részese. A két, ellentétes cselekményprogramból szemléletesen bontakozik ki a 'szabad akarat' és a 'szolgáló hűség' – mint egymást kizáró viselkedésminták – modellje.

„A magyar filmgyártás [új] útját megtalálni, a középiskolák számára engedélyezett 'filmművészet' [...] dobozából kitorlni nem [volt] könnyű feladat. [...] A fertőzés nagyon mély [volt, és a] homeopati-
kus gyógyszerek [már nem segítettek a] betegen.” [64]

Míg *A császár parancsára* és a *Hannibál tanár úr* (az elnyomó) rendszer működési mechanizmusára világítottak rá (annak mibenlétére és éltető elemére, a *manipuláció*ra utaltak), addig *A csodacsatár* és az *Eltüsszentett birodalom* – a 'nem létező valóság' álcáját öltve a 'jelen valóság' állapotára irányították a figyelmet, amelyben az intéz-

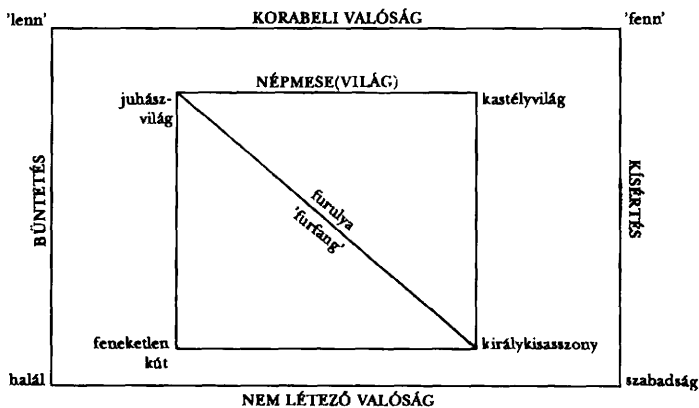
ményesített erőszakkal szemben csak a furfang, a lelemény – és 'elfajzott tejtéstvérei', a csalás és a rászedés – látszott az egyedüli ellenszernek, mert a hatalom – amely kitermelte és éltette a színlelés színjátékát – különös módon, tehetetlennek bizonyult vele szemben.

A csodacsatár

| A nem létező (más) valóságban kinyilvánít | A 'jelen valóságban' rejt |
|--|---|
| <p>Futbóliában nem lehet lemondani, csak lebukni. [65] Futbólia Magyarország szatír- rája.</p> | <p>'Magyarországon nem lehet lemondani, csak lebukni' 'szánalmas Magyarország'</p> |
| <p>Én mindent Duca tengernagynak köszönhetek.</p> | <p>'én mindent Rákosi elvtársnak köszönhetek'</p> |
| <p>A birodalom félt a királytól, a király a birodalomtól.</p> | <p>'az egész társadalom retteg'</p> |
| <p>Némely földi nagyság távolról hatalmas, közléről kicsi.</p> | <p>'az erő látszata'</p> |
| <p>Elgondolni is rossz, mi lenne, ha meghalnék.</p> | <p>'rögeszmés félelem'</p> |
| <p>Szegény népem úgy odalenne. Rábukkantam arra, aki bátrabb nálunk.</p> | <p>'a nélkülözhetetlenség tudata' 'fenyegetés'</p> |
| <p>A tüntetéseket az egész ország úgy fogadta, ahogy illik.</p> | <p>'tiltakozás'</p> |
| <p>A zsarnokságnak vége!</p> | <p>'ítélkezés'</p> |
| <p>Sok helyen reális. [66]</p> | <p>'a jelen valóságra utal'</p> |
| <p>Jelenlegi formájában ez nem a mese színvonalán való ideológiai harc.</p> | <p>'valóságos ideológiai harc'</p> |
| <p>A pásztorok túl osztály-öntudatosak. [67]</p> | <p>'az emberek túl sokat tudnak'</p> |
| <p>A juhászoknak nem kellene ennyire öntudatosan szegény-parasztnak lenniök. [68]</p> | <p>'túlteng a [szegény]paraszti öntudat'</p> |
| <p>Juhászgyűlés helyett juhásztánc és ének legyen.</p> | <p>'politizálás helyett szórakozzanak'</p> |
| <p>Csodaelemeket elhagyni.</p> | <p>'csodák pedig nincsenek'</p> |
| <p>A zsarnokság és az elszakadásra vágyó juhászok konfliktusa.</p> | <p>'a hatalom és a nép ellentétes érdekei'</p> |

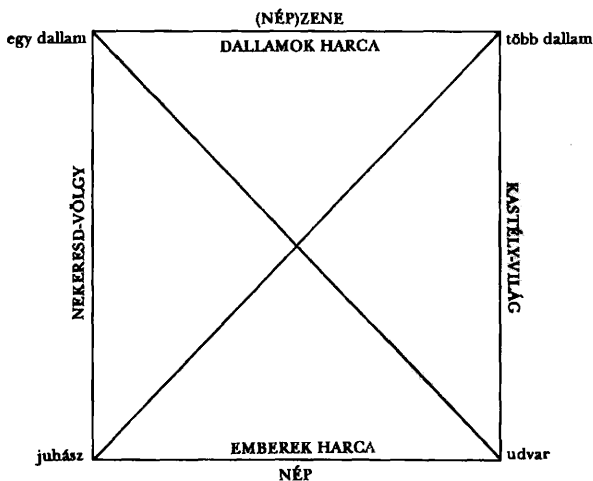
Eltűszentett birodalom

Az *Eltüsszentett birodalom* sajátossága, hogy – a jelen valóság és a nem létező valóság közti lényegbeli azonosság és látszatkülönbség alapján – átveszi, és a maga céljára felhasználja (anélkül, hogy változtatnia kellene rajtuk) a (nép)mese már 'parabola formá'-t öltött motívumait és viszonyrendszerét.



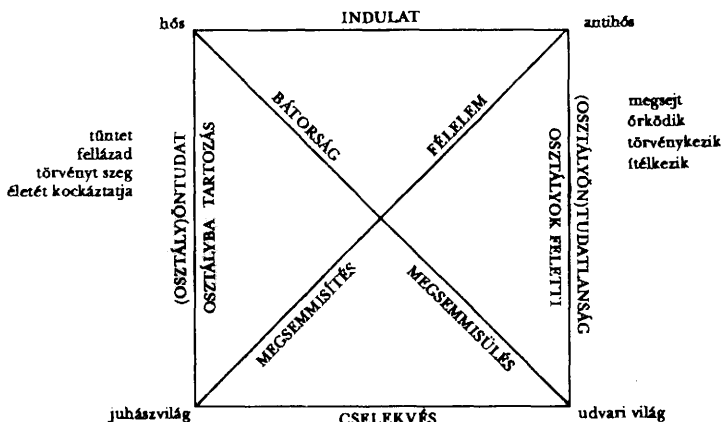
60. ábra

A 'két világ' (a 'jelenvalóság' és a 'másvalóság') közti lényegbeli ellentétet a film 'hangzásvilága' jelképes 'formá'-ban (metonímiával) fejezi ki.



61. ábra

Végezetül, a hős (a juhász) és az antihős (a király) ellentétes cselekményprogramja (a nem létező világban) az indulatok radikalizálásáról tanúskodik a korabeli (jelen) valóságban.



62. ábra

A parabola 'magyarságképe'

Az a 'magyarságkép', ami a parabolából (transzsegmentális 'jelek'-ben) kibontakozott (megnyilvánult), *lényegében* nem különbözött a kosztümös és történelmi filmekből, illetve a mai témájú alkotásokból kirajzolódó 'magyarságkép'-től. Azaz, a parabola nem gazdagította (számottevően) új *osztályszémákkal* a 'magyarságtudat'-ot erősíteni hivatott, transzcendentális, 'rejtett üzenet'-et. *Összefüggést* teremtett azonban tegnap és ma, múlt és jelen között. Áthidalta azt az „űr”-t, ami a (korabeli) 'jelenvalóság magyarságképé'-t a múlt (korábbi) 'magyarságképé'-től „elválasztotta”.

| A jelen valósághoz címzett transzcendentális jelentés | A képzeletbeli (más) valóságban megnyilvánuló transzszegmentális jel(ölés) |
|---|---|
| 'haza' 'hazaszeretet' | Elhagyta Istenét, hazáját. Hannibál hazaszeretetének Vesta-lángja. |
| 'magyar' | „Ahogy az”, amitől (azzá) válik. Hajnóczy háza [...] gyülekezőhelye a felvilágosult magyaroknak. [69] |
| 'magyar államigazgatás' | A film egyes célzásai [...] könnyen a magyar államigazgatás kigúnyolásának minősíthetők. [70] |
| 'magyar csapat' 'magyar csatár' | A híres magyar csapat. [71] Puskát [72], a világhírű magyar csatárt akarja megszerezni. |
| 'magyar fiúk' | A magyar fiúkhoz nem az üzlet miatt jöttek. [73] |
| 'magyar formanyelv' | Kizárólag magyar formanyelvet használni. [74] |
| 'magyar íz' | A magyar íz elsősorban az előadás formanyelvétől függ. [75] |
| 'magyar jelleg' | A magyar jelleg kidomborítása céljából jobbnak látná, ha a fenyeserdő helyett a Tiszaparton játszódna a jelenet. [76] |
| 'magyar jövő' | A magyar jövő a Töhötöm-szövetségé. |
| 'magyar köznemesség' | A magyar köznemesség csak a privilégiumát félti. |
| 'magyar köztársaság' | Akik a független magyar köztársaságért éltek és haltak. |

| A jelen valósághoz címzett transzcendentális jelentés | A képzeletbeli (más) valóságban megnyilvánuló transzszegmentális jel(ölés) |
|---|---|
| 'magyar motívum' | Fontos lenne, ha (az első mesefilmünk) magyar motívum-mese lenne. [77] |
| 'magyar nép' | A magyar nép szolgálatából jöttünk mi is. |
| 'magyar népmeselem' | A jussért való küzdelem jelen formájában nem eredeti magyar népmeselem. [78] |
| 'magyar összeesküvés' | A magyar összeesküvés igen magas személyiségeket is érint. |
| 'magyar reszpublika' | A magyar reszpublikáért. |
| 'Magyarország' | Sok mindenben Magyarország szatírája akar lenni Futhólia, de mégsem teljesen. [79] Így semmi sem indokolja, hogy Magyarországon történik a mese. [80] „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország, gyönyörűbb, mint a nagyvilág.” |
| 'magyarkodni' | Üldöznek, mert nem magyarkodom, mint ők. |
| 'magyar jelleg' | A mondatok képzése, a tánc és a zene népiessége adja meg a magyar jelleget a filmnek. [81] |
| 'magyarság ügye' | A magyarság ügye. |
| 'nemzet' | Harcba kell hívni az egész nemzetet! |
| 'nemzeti jelleg' | A leglényegesebb pont: a nemzeti jelleg. [82] |
| 'nemzeti öntudat' | Kevés a nemzeti öntudat, a jövő generációját már másképp neveljük! |

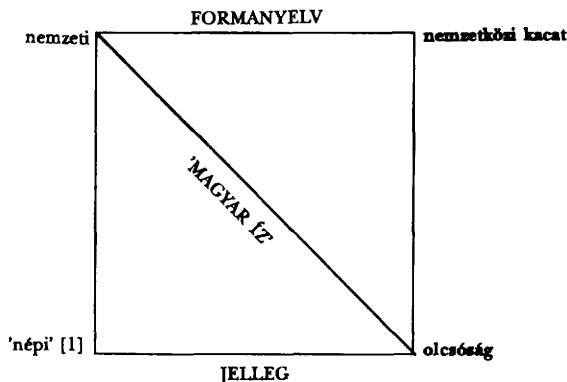
| A jelen valósághoz címzett transzcendentális jelentés | A képzeletbeli (más) valóságban megnyilvánuló transzsegmentális jel(ölés) |
|---|---|
| 'nép' | A csodafurulyának magát a népet kellene képviselnie. [83] |
| 'népi figurák' | Mikor (a juhász) boldog lesz, a nép is boldog lesz. [84] |
| 'népi tánc' | A jellegzetes népi figurák [...] nincsenek eléggé kiépítve. [85] |
| 'népiesség' | A külföldieket rendkívül érdeklí [...] a népi tánc. [86] |
| 'népmese' | A tánc, a zene népiessége adja meg a magyaros jellegét a filmnek. [87] |
| 'népmesei motívum' | A királylány megszőktetése [...] kiüt a klasszikus népmese stílusától. [88] |
| 'népzene' | Igyekezett népmesei motívumokat használni. [89] |
| | A népzene szerepét ki kell emelni. [90] |
| | A csodafurulyának a népzeneét kellene képviselnie. [91] |

A 'tiltott (politikai) tartalmak' megfogalmazásával és 'cselekményformába öntésé'-vel, azok 'kinyilvánítása'-val, megjelenítésével a parabola hozzásegített a 'jelenvalóság' mibenlétének tudatosításához, fontos szerepet vállalt és játszott a nemzet(tudat)állapotának összegzésében, a 'helyzet' felmérésében, és annak tudatosításában. A 'rejtett üzenet', amit a parabola 'megfogalmazott', további radikalizálódásra – 'a független magyar köztársaság' megteremtésére – ösztönzött ('a magyar jövő' érdekében); a 'magyar nép' közreműködésével – ha kell 'összeesküvés'-sel – a 'magyar államigazgatás', a rendszer megváltoztatására, és a 'magyar republika' restaurációjára buzdított.

Jegyzetek

- [1] A Művészeti Tanács ülése a *Dollárpapa* besorolása tárgyában. 1956. május 9. Kiemelés tőlünk.
- [2] Játékfilmgyártásunk helyzete. Művelődési Minisztérium Filmfőigazgatósága, 1957.
- [3] I. m. Kiemelés tőlünk.
- [4] I. m. Ezért kellett példálá *A csodacsatárt* „az imperialistákra kiélezni”.
- [5] Az *allegória* – összegzi a klasszikus retorika fogalom meghatározását a XIX. századbeli francia értelmező szótár – (olykor több, összefüggő mondatból álló) *kibővített metafora*, amelyben az, amit hasonlítanak, megjelenik (a közlésben), az viszont, amihez hasonlítják, hiányzik belőle, de a metafora utal rá: más ’mond’ átvitt értelemben, mint konkrét (megjelenési) ’formájá’-ban. Az allegóriának nincs terjedelmi határa, akár egész művet is átszöhet. (Littré, 1866:I:109.)
- [6] A *parabola* egyfelől az allegória egyik ’fajtája’ (épp ezért *szinonimája*, a kettő között a különbség a *felhasználásban* mutatkozik meg), másfelől – Fontanier-nél – önálló trópus. Az a sajátossága (ami az allegóriától megkülönbözteti), hogy „fontos igazságot rejt” [kiemelés tőlünk], mint „test a lelket”. A „test” az a „szöveg”, amiben a parabola megjelenik (az ’elbeszélő forma’), a „lélek” pedig a rejtett, erkölcsi vagy misztikus „jelentés”. („Jézus minden kijelentése parabola formában hangzik el.”)
A parabola is az *összevetés*en alapul tehát, de az, amihez hasonlítanak, álcázva marad, és csak az jelenik meg, amit hasonlítanak. A kifejezés használatának viszonylagos ritkaságát az magyarázza, hogy az *Evangelium* szakrális jellege hosszú időn át korlátozta, fenntartva a *parabola* kifejezést Jézus példabeszédeinek jellemzésére. (Littré, 1866:III:934.)
- [7] A művészi ábrázolás egyik, felismerhető sajátossága (mondhatnánk: kritériuma) a ’jelkép(es) forma’. Minél „gazdagabb” a mű ’jelképek’-ben, annál egyértelműbb társadalmi megítélése, ami az adott művet már eleve a „művészet” kategóriájába sorolja. Nem közömbös tehát, hogy egy adott kifejezés-mód milyen (*sajátos*) jelképteremtésre képes. Olyanokéra, amelyek csak az adott kifejezés-módot jellemzik, és amelyek meggyőzően vallanak a kifejezés-mód művészi mivoltáról. A ’jelképteremtés’ és a ’jelképes beszéd tudománya’ tehát a művészet egyik felismerhető (azonosító) ’jеле’ (formajegye), amely az ábrázolásban különféle ’jelképformák’-ban, „díszítések”-ben, „fioritúrák”-ban, retorikai alakzatokban, „ornamentiká”-ban, mint korszakmeghatározó, stílári jellemző jegyekben nyilvánul meg (egyebütt), a filmben – sajátosságának megfelelően – pedig a kép és a hang különféle ’trópusai’-ban. Ezek nemcsak ’formájuk’-ban (jelölésmódjukban és jelentésükben), de a kifejezés anyagában (a ’látható/hallható/érzékkelhető formái’-ban) is eltérnek a többi kifejezés-módban megjelenő/megjelenített ’formák’-tól. A magyar film korabeli stílári megújulása, a magyar filmművészet megszületése a sajátosan filmi ’jelképformák’ megteremtésének is köszönhető.

Jelképes formák



[1] a mondatok szépsége, a tánc népiessége
a zene népiessége. (Eltűszengett birodalom)

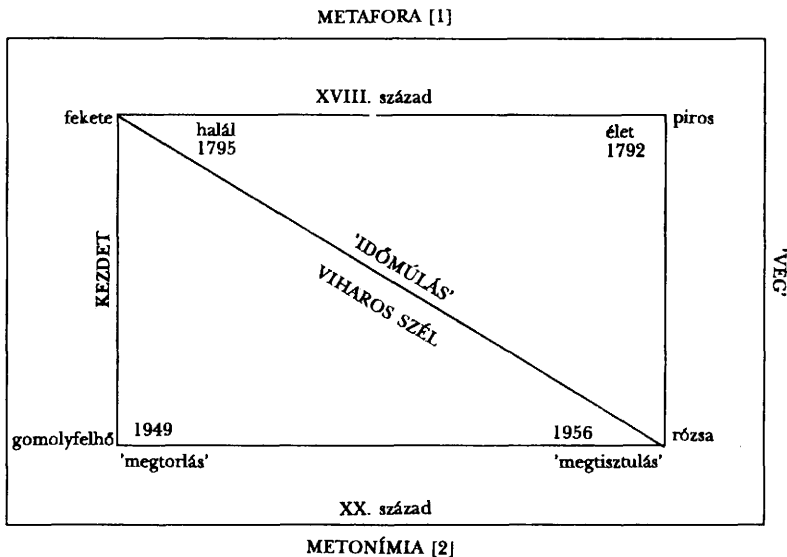
63. ábra

- [8] Barabás a felvilágosodás tárgyköréből írott „élesen németellenes beállítottságú” kötetével, illetve *Martinovics élete* című biográfiájával vált ismertté.
- [9] m.: *Itt az új magyar történelmi dráma! Mozi Élet*, 1947. október 3.
- [10] *Színház és Mozi*, 1949. december 2.
- [11] Két esztendő alatt 10 kapitalista ország is megvásárolta, s ezzel az eladott játékfilmek között az elsőként hatodik helyet szerezte meg. Ebben a műfajban csak a három évvel korábban készült *Déryné* előzte meg. (Játékfilmjeink az exporteladások sorrendjében. 1957. III. 31-ig.)
- [12] Az *Afacolor* nyersanyagra készült, 2637 méter hosszú film külső felvételeit 9 napon át forgatták a soproni Kolostor, illetve Szent György utcában, az Orsolya téri „lábas ház” árkádjai alatt, a Kecse-templom előtt. 30 vagy 31 napi belső felvétel után – e tekintetben ellentmondás van a rendelkezésre álló dokumentumok között – kezdtek hozzá a véglegesnek szánt változat összeállításához. Ekkor derült ki, hogy Pálos György „gyenge” alakítása miatt Martinovics és Hajnóczy első, közös jelenetének felét, illetve Martinovics és a császár találkozását ki kell hagyni. (*Szabad Ifjúság*, 1955. december 22. *Színház és Mozi*, 1956:17:10–11.; 21:16.; 25:10–11. A *Kioltott lángok* besoroló értekezlete. 1956. augusztus 31. Forgatási napok megoszlása. D. n. Játékfilmek összesítése. D. n. ÚMKL, XV-29/114, 240.)
- [13] Balla Antal: *A liberalizmus történelmi, gazdasági és politikai tanításai*. Légrády, Budapest, 1926:308–313.
- [14] Jóllehet, a valóságos Hajnóczy, „a szerencsétlen véget ért mozgalom legkomolyabb gondolkodója”, más szellemiségű és alkatú férfi volt. Martinovicsal és társaival ellentétben, akik „csaknem valamennyien jakobinusok voltak és összeesküvésükben a francia forradalom liberalizmusának hatása mint a tett

- propagandája nyilvánult meg, Hajnóczyra „a szabadelvűség angol iránya hatott”. „Pozitív szellem [volt], aki nem gondolt arra, hogy az egész társadalmi rendet, máról holnapra, ki lehet sarkaiból emelni. [...] Úgy látszik, hogy az elkéseredés hajtotta Martinovicsék közé, [mert] nem volt radikális újtó. A monarchia létjogosultságát elismerte, de azt tartotta, hogy [a monarchiát] oly formán kell korlátozni, mint azt Locke tanította. A dolgok régi rendjéből indult ki, melyből [...] meg kell hagyni mindazt, ami jó és helyes.” (Balla, i. m.) Látjuk, hogy a film egész más típusú Hajnóczyt 'formált', aki inkább a 48-as forradalmárookra hasonlított, mint kora szabadelvű gondolkodóra.
- [15] Attól kezdve, hogy Linzing János az első szabadkőműves páholyt 1769-ben, Nagybecskereken megalapította, a különböző titkos társaságok gombamódra szaporodtak el Magyarországon. József nádor hivatalba lépésekor már nem volt az országnak olyan fontosabb városa, ahol valamiféle titkos társaság (szabadkőműves-páholy vagy jakobinusklub ne működött volna. József nádor – iratai tanúsága szerint – a császárhoz írott fölterjesztéseiben többet foglalkozott az ellenük foganatosítandó intézkedésekkel, mint bármely más úggyel. (Balla, i. m.)
- [16] Nagyfokú naivság kellett azonban ahhoz, hogy „valaki” akkoriban forradalmat akarjon szítani Magyarországon. Rendíthetetlen hűségű erők álltak a hatalom rendelkezésére. A magyar társadalom ebben az időben annyira elmaradott volt, annyira különbözött a nyugat-európai országokban kialakult társadalmaktól, hogy ilyen vállalkozás csak balul sültethet el. A megriadt hatalom a francia forradalom kised hajtását játsszi könnyedséggel gyomlálta ki. (Balla, i. m.) A valóságban Hajnóczy csak a Szabadság és Egyenlőség Társasága igazgatója volt.
- [16a] A hétszemélyes Tábla[bírótság] 18 vádlottat ítél halálra, de a király „csak” 7 személy kivégeztetését hagyta jóvá.
- [17] Játékfilmművészetünk [...]. I. m.
- [18] Játékfilmek összevetése. 1956. ÚMKL, XV–29/240.
- [19] *Színház és Mozi*, 1956:22:4.
- [20] 1954 végén, a franciaországi Lille-ben feltűnt egy magyar fiatalember, aki Zakariás Józsefnek, a legendás „aranycsapat” fedezetének adta ki magát. A helyi csapat, az *Olympique Lille* vezetői felültek a szélhámosnak. Sietve megvásárolták, és sajtókonferenciát rendeztek azzal az akkoriban divatos politikai jelszóval: Zakariás József „a szabadságot választotta”. Amikor azonban a futballista „bemutatkozott”, az első mérkőzésen, rögvest lelepleződött. A nézők kifütyülték, és a mérkőzést követően az ál-Zakariás egy börtöncellában találta magát.
- [21] *Méray Tibor a „csodacsatárról”*. *Színház és Mozi*, 1956:11:4.
- [22] Bacsó Péter. (A Dramaturgiai Tanács ülése. 1955. október 15.)
- [23] A forgatási napok számát illetően – újfent – eltérés van a különböző dokumentumok között. A másik „változat” szerint a film forgatása 35,5 napig tartott. (ÚMKL, XV–29/114.)
- [24] Nem tudni, miért írt a MOKÉP filmismertetője – Hidegkuti helyett – mindvégig Puskás(s)ról. Csak egyetlen magyarázat kínálkozik erre: az ismertető írója nem látta az elkészült filmet (amelyben többször elhangzik Hidegkuti neve), illetve emlékei közt egy újsághírben szereplő, ideiglenesen *Gól* című film *terve* derengett fel, amelynek egyik szerepét (akkor még) csakugyan Puskás Öcsi játszotta volna. (*Művelt Nép*, 1954. június 13.)

- [25] Mások szerint az 1930-as években. (*Színház és Mozi*, 1956. május 25. *Népszava*, 1958. február 8.)
- [26] ny.: *Új magyar film indul. Színház és Mozi*, 1956. május 25. Kiemelés tőlünk.
- [27] Kiemelés tőlünk.
- [28] *Színház és Mozi*, 1956. május 25. *Mozi*, 1956. október 6. *Izzó*, 1956. október 13. *Színház és Mozi*, 1956:42:5. *Bács-kiskunmegyei Népjútság*, 1956. október 18. Kiemelés tőlünk.
- [29] Ahol mint színész és rendező (a Marosvásárhelyi Székely Színházban), illetve mint igazgató működött (Nagyváradon). Illyés Gyula *Fáklyaláng* című darabjának rendezéséért román Állami Díjat kapott, és az *érdemes művész* címmel is kitüntették. (*Színház és Mozi*, 1956. május 25. Garai Tamás: *Bemutatjuk Hannibál tanár urat. Szabad Ifjúság*, 1956. október 18. *Keletmagyarország*, 1957. február 6.)
- [30] *Izzó*, 1956. október 13. *Bács-kiskunmegyei Népjútság*, 1956. október 18.
- [31] Szilágyi Gábor: Beszélgetés Szécsényi Ferencsel. Kézirat, 1986:101.
- [32] B. B.: *Vesszenek a Nyúl Bélák! Nők Lapja*, 1956. augusztus 23.
- [33] „Amikor az első filmet, a *Hannibál tanár urat* csináltam, az első és második nap leforgatott anyagát együtt néztük meg vetítőben Fábrival. Azt tapasztaltuk, hogy 'kis koszok' vannak a negatívon, ún. laborszennyezés. Reklamáltunk Dobrányi Gézánál (a labor vezetőjénél), aki kijött hozzánk, és megnézte a *musztert* (a leforgatott nyersanyagot). Fábri keményen megmondta neki: 'Gézám, ilyen nem lehet csinálni.' A laborban ugyanis hosszú időn keresztül probléma volt a negatív tisztán tartása. Ugyanis a negatív rendkívül kényes. Azóta ezt a problémát már megoldották, de akkor Dobrányi nem akarta elismerni a hibát. Ehelyett azt válaszolta: 'Persze, mert a Feri olyan negatívokat csinál, hogy át lehet köpni rajtuk.' Fábri nem akceptálta Dobrányi elméletileg egyébként igaz és jogos kifogását, mert én tényleg és szándékosan ún. vékony negatívokat csináltam. Olyanokat, amelyek a fedettségi érték alsó határán voltak. Azért, mert ez az egyetlen olyan negatív típus, amit csak egyféleképpen lehet laborálni. Azaz, ha egy negatív – fedettségét tekintve – az előhívásos értéken van, tehát erőteljes, nincs se túl-, se alulexponálva (talán egy kicsit inkább túl van exponálva), az az ideális, mert abból tudnak világosabb vagy sötétebb kópiát csinálni. Tehát azért csináltam én ilyen felvételeket, hogy a forgalmazási kópiákat ne tudják manipulálni. Mert ha a negatív olyan, hogy abból ilyen is meg olyat is lehet csinálni, akkor az ember a moziban már rég nem azt látja, amit szeretett volna látni.” (Szilágyi, i. m.: 61-62.)
- [34] *A Hannibál tanár úr* című film gyártásvezetői kiértékelése. 1956. október 5. *A Hannibál tanár úr* gyártási kiértékelése. 1956. október 8. Játékfilmek összesítése. 1956. Forgatási napok megoszlása. 1956. (ÜMKL, XV-29/114., 179., 240.)
- [35] A MOKÉP filmismertetője. 1956.
- [36] Ez a kifejezés nem hangzik el a filmben.
- [37] Ez a kifejezés nem hangzik el a filmben.
- [38] Ez a felirat nem szerepel a filmben.
- [39] *Szabad Nép*, 1956. október 18. *Esti Budapest*, 1956. október 18. *Keletmagyarország*, 1957. február 6.
- [40] *Karlovy-Vary au jour le jour. Les lettres françaises*, 18–24 juillet, 1957.
- [41] *A Hannibál tanár úr* című film kiértékelése. 1956. október 8.
- [42] Szeberényi Lehel *Szalmácska*, illetve Gelléri Andre *Nagymosoda* című

- regényének filmrevitelét dédelgette magában. (Mozi, 1956. október 6.) Utóbit 1958-ban Herskó János filmesítette meg *Vasvirág* címmel.
- [43] *A dramaturgiai értekezlet után. Színház- és Filmművészet*, 1953:248–249. Kaskó István: *Eltűszentett birodalom. Színház- és Filmművészet*, 1953:307–309. Bányász Imre levele a Népművelési Minisztérium Filmfőosztályának. 1955. június 10. *Kisalföld*, 1957. április 24.
- [44] Halasi Mária: *Eltűszentett birodalom. Forgatás előtti gondok. Színház és Mozi*, 1955:30:18–19. *Tolnamegyei Népiújság*, 1957. április 17.
- [45] *A Dramaturgiai Tanács jegyzőkönyve*. 1955. május 25.
- [46] „Amikor a rendező [...] befejezte a munkát, még Darvas Iván volt a mesélő. Aztán egyszer csak kiderült: más [Gábor Miklós] mondja a bevezetőt és a befejezést is, ráadásul másképp.” (zay: *Az eltűszentett birodalom. Magyar Nemzet*, 1990. november 22.)
- [47] *Szabad Ifjúság*, 1955. július 24.
- [47a] A minden kockájában, színeiben megújult film (az eredetileg *Agfacolor* nyersanyagra forgatott alkotás *Fujicolorra* készült) változatát *ősbemutató* keretében ismerhette meg a közönség 1990. november 17-én az *Örökmozgóban*.
- [48] Szántó Miklós: *Révai József és a film. Az ellenség bemutatása*. D. n. Kézirat, 39–40. Jelentés a forgatókönyv-helyzetről. 1952. április 6.
- [48a] Valamely állampolgárnak [...] szövetkezése, összeesküvése uralkodójának [...] hatalma, az [...] államforma, az állam biztonsága [...] ellen. (MNYÉSZ, II:712.)
- [48b] Lásd a 16a jegyzetet, és vedd össze a 48c-vel!
- [48c] A Népbíróság 1949. szeptember 24-én „népellenes büntetért, kémkedésért, hűlenségért [...] és a demokratikus államrend megdöntésére irányuló szervezkedésért” 3 vádlottat halálra ítél. A budapesti katonai főtörvényszék október 21-én további 4 vádlottat, azaz összesen *hétet* azonos büntetéssel sújtott.
- [49] *Szabad Nép*, 1949. szeptember 11.
- [50] *Szabad Nép*, 1949. szeptember 11.
- [51] Valamely állam biztonságát [...] veszélyeztető magatartás [...], hazaárulás. (MNYÉSZ, III:406.)
- [52] Az uralkodó [...] élete, testi épsége [...] ellen irányuló merénylet. (MNYÉSZ, II:712.)
- [53] *Hannibál tanár úr*.
- [54] Dokumentummal nem bizonyítható az a „szöbeszéd”, ami azóta is járja, miszerint Kádár János, aki Rajk Lászlót a belügyminiszteri székben követte, a tárgyalás előtt – „a Párt és személy szerint Rákosi elvtárs nevében” – büntetendőséget ígért Rajknak, ha mindazt, amit a vádiratban vétségként ellene felhoznak, beismeri. A folytatást ismerjük.
- [55] Akkoriban (és azóta is) az a hír járta, hogy Rákosi Mátyás a Rajk-per tárgyalása folyamán végig közvetlen telefon-összeköttetésben állt a bírósággal. Más verzió szerint a tárgyalás színhelyén (a Vasas Szakszervezetek Székházában) tartózkodott egy teremben, és onnan kísérté figyelemmel a tárgyalás menetét. A helyiségben felszerelt hangszóróból értesült a tárgyalás alakulásáról, s avatkozott be annak menetébe – a bírót kihívta a tárgyalóteremből, és tudatva vele, hogy mit vár tőle (hány halálos ítéletet) ő maga és „a Párt”.

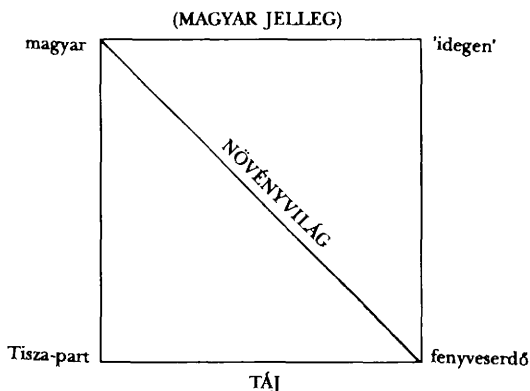


- (1) Ha az összevetésen ('halál/élet'), vagy ha a *színen* ('a gyász színe/a vér színe'), illetve ha
 (2) a szín és a jelenség *viszonyán* alapul a jelkép.

64. ábra

- [57] Rákosi „leleplező” beszéde Hevesben.
 [58] Nagy Imre.
 [59] Rajk és társai sokáig abban a (tév)hitben ringatták magukat, hogy Rákosi nem tud a letartóztatásokról.
 [60] Fábri Zolán. (*Színház és Mozi*, 1956. május 25.)
 [61] -a-r. (*Nők Lapja*, 1956. október 18.)
 [62] Az MDP KV július 18–20. között rendezett ülésén felmentették Rákosi Mátyást első titkári tisztségéből, Kádár Jánost pedig a KV titkárává, a PB tagjává választották.
 [63] L. L. (*Esti Budapest*, 1956. október 18.)
 [64] *Nők Lapja*, 1956. október 18.
 [65] Urbán Ernő. (*A csodacsatár* című forgatókönyv Dramaturgiai Tanács-ülése. 1955. október 15.)

- [66] Erdei Sándor. (A Dramaturgiai Tanács ülése. 1955. május 25.)
 [67] Bacsó Péter.
 [68] Várkonyi Zoltán.
 [69] A MOKÉP filmismertetője.
 [70] Urbán Ernő.
 [71] A MOKÉP filmismertetője.
 [72] A MOKÉP filmismertetője.
 [73] A MOKÉP filmismertetője.
 [74] Nádasy Kálmán.
 [75] Nádasy Kálmán.
 [76]



65. ábra

- [77] Fekete Sándor.
 [78] Török Tamás.
 [79] Méray Tibor.
 [80] Keleti Márton.
 [81] Nádasy Kálmán.
 [82] Bányász Imre.
 [83] Nádasy Kálmán.
 [84] Fekete Sándor.
 [85] Keleti Márton.
 [86] Várkonyi Zoltán.
 [87] Nádasy Kálmán.
 [88] Fekete Sándor.
 [89] Banovich Tamás.
 [90] Nádasy Kálmán.
 [91] Nádasy Kálmán.

K_I BESZÉL IT **T**?

Az ember hangja érdekesebb a hangosfilmen, mint a mondanivalója. [...] Az érzékelhető akusztikai hatás a döntő, nem pedig a tartalom.

Balázs Béla [1]

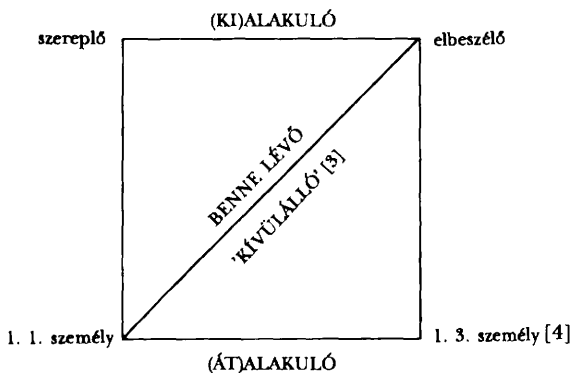
A magyar film 1945–1954 között „hallgatott”. Beszéltek helyette szereplői. Azután egy napon – először az *Életjel*ben – ‘megszólt’. ‘Valaki’ – nem tudni pontosan, kicsoda – ‘mesélni’, ‘(el)beszélni’ kezdett. Kimondott, mások tudomására hozott valamit, amit *hallhatóvá* (tudhatóvá) tett. Hallatott magáról és másról, közölt valamit, megállapított. A beszéd ‘aktusá’-val, kijelentésével cselekedett.

A korszak 28 filmje közül kilencben – *Életjel*, *Simon Menyhért születése*, *Gázolás*, *A 9-es körterem*, *Hintónjáró szerelem*, *Különös ismertetőjel*, *Mese a 12 találatról*, *Eltüsszentett birodalom*, *Bakaruhában* [2] –, tehát a filmek több mint egyharmadában *hangzott* ez a ‘beszéd’. Többnyire (a kilenc közül hétben) egyes szám harmadik személyben, máskor – mint a *Gázolás* és a *Bakaruhában* című filmekben – az elbeszélő egyes szám első személyben szólalt meg. Ez a hang – egyes szám harmadik személyben – nem a vászonnról szólt. Nem lehetett tudni, honnan hallatszik (a magasból, mint az Úr hangja, képzelt/képzett térből), miféle. Ki beszélt és hol/hová rejtőzött a hang *forrása*? Nem a szereplők egyike szólt így (itt) hozzánk, a nézőkhöz; nem az elbeszélés ‘tere’ volt az, ahonnan szavait hozzánk intézte. Nem valós, létező tér volt ez, hely(szín), amely magában az elbeszélésben lokalizálható. A hang forrása az elbeszélésben nem öltött testet, tehát nem volt azonosítható egyetlen szereplővel sem. Míg azok ‘emberformá’-t öltöttek (antropomorfizálódtak), ‘ő’, az *elbeszélő* ‘üres’ (személytelen) lexikális (nyelvi) ‘forma’ maradt (egyes szám harmadik személy), ‘akinek’ helye volt a filmben, de ezt a helyet (ember) nem ‘töltötte be’. Ki szólalt meg itt és beszélt egy sor filmben? Olyan arányban, hogy az már korszakos stiláris jellemzővé vált, függetlenül attól, hogy új típusú vagy konzervatív ‘alkatú’ filmalkotásban ‘jelenítették’ meg.

A folyamatokat átlátó, a társadalom szerveződését ismerő és befolyásoló ‘személyiség’ volt-e, aki nemcsak alanya, hanem alakítója és értelmezője is e folyamatoknak és ezen állapotoknak? Aki (át)látja a megismerés és a társadalom illetően szerveződésének miértjét és mikéntjét? Aki nemcsak a valóságot ismeri, de annak sajátos tükrö-

ződését, 'tárgyasult formájá'-t is 'látja', és képes 'hangot adni' véleményének a látottak alapján? Részt venni a folyamatokban (egyes szám első személy), és kívül maradni (kimaradni belőlük) egyszerre és 'egy (összevont) személyben', de alkalmasint képesnek mutatkozni a személyiség 'megosztásá'-ra: a 'binnen lévő'-ből kívülállóvá válni, megteremtve ezzel azt a távolságot, ami nélkülözhetetlen ahhoz, hogy az ember saját tevékenységét ne csak végezze, de értse, elemezze és értelmezze is.

Az elbeszélő 'személyiségmodellje'



66. ábra

Íme, az új (1954–1956 közötti) magyar filmben a nagy 'rendszerváltás' (az elbeszélés rendszeréé), amely a *cselekmény elbeszélés-módjában* bekövetkezik, és érzékelhetően átalakítja az események *ábrázolásának módját* is. Olyan új, megkülönböztető stíláriis jegyek érzékeltetik ezt a változást, amelyek az elbeszélő megjelenésében összegződnek, e megjelenés és *megjelenítés* módozataiban lelhetők fel. Az elbeszélés új 'formája' alakul ki, amelyben az elbeszélő személy(e) játssza a meghatározó (fő)szerepet. Ő az, aki megszabja az események bemutatásának sorrendjét; jelentőséget ad egyiknek azazal, hogy a másik elébe helyezi (azaz, hová sorolja be őket); kiemel, háttérbe szorít szereplőket, felfed vagy homályban hagy, esetleg elrejt összefüggéseket. Beavatkozik az események 'természeti' folyamatába, véleményt nyilvánít róluk. *Kijelent:* „határozottan, gyakran, a nyilvánosság [előtt és] számára közléseszi gondolatait”. [5]

Amit mond, azt szándékkal mondja. Állít, tagad, bizonytságot (biztonságot) szolgáltat, kétséget kelt. Korlátot állít a hitetlenségnek, teret nyit a hiszékenységnek, amiből hit lehet. Távolságot terem/tart a néző és az események között. Megerősít bennünket abban, hogy amit látunk, valóság(os), de épp ezáltal, újabb kétséget ébreszt.

Ez a váratlan és egységesnek látszó változás, ami a filmek elbeszélsmódjában bekövetkezett, azt sejtette, hogy – a neorealizmus hatására – hallgatólagos megegyezés jött létre az alkotók között a filmi ábrázolás megújításának szükségességét illetően. „A narrátorral magyarázó film” [6] lehetősége adott volt, de a hangosfilm megszületését követő évtizedben senki sem élt azzal a lehetőséggel, hogy „a régi, élő narrátort felvigye a vászonra, vagy elrejtse a vászon mögé”. [7] Míg nem az amerikaiak – jóval a neorealizmus megszületése előtt – merészen alkalmazni nem kezdték a „film-mesélőt”. Az „elbeszél filmben” nagy lehetőség rejlett, hisz a „láthatatlan szerző-elbeszélő” azzal, hogy magára vállalja a történet elbeszélését, „felszabadítja a film kép-vízióját attól, hogy minden részletet megmutasson csak azért, hogy a cselekmény menete érthetővé váljék [...], hiszen *halljuk* [...] szavait, melyek az eseményt elmondják”. [8]

Azáltal, hogy a hang jelentős szerepet kap az elbeszélésben, az ábrázolásban is a kép „fölsőbe” kerekedik. A nagy korszakváltás, ami ezáltal a filmtörténetben bekövetkezik, pontot tesz egy folyamat végére, amelyik a hang megjelenésével, a hangosfilm születésével vette kezdetét, de aminek bekövetkezését a némafilm egy évtizeden át ható filmnyelvi örökségének súlya hátráltatta. A film – alkotói és a közönség számára egyaránt – olyan kifejezőmódként vált ismertté és kedvelté, amelyben *mindent* a (mozgó- és írás)kép segítségével fejeztek ki, s amelyben (a némafilmben) az *írott beszéd* szükségszerűen csak járulékos elemként jöhetett számításba: funkciója (a) magyarázat volt (és maradt), az ábrázolást (a vizualitás tartományán belül) a kép uralta. Ezt a szemléletet és ábrázolásmódot örökítette át a némafilm a hangosfilm korszakába is, amikor pedig már – látszólag – a beszéd vált uralkodóvá a filmben, de a beszéd – mint hajdan az írás – csak magyarázó funkcióra korlátozódott. Azt, hogy a hang a képpel egyenértékű művészi kifejezőeszköz (lehet), a hangosfilm első évtizedében senki sem ismerte el/fel. Ezért hát, az elbeszélő (a narrátor) megjelenése a filmben (és az a jelentős szerep[vállalás], amit e jelenlét kifejez) nemcsak a filmi elbeszélő 'forma' megújulását jelzi, de a hang, s főként az *élő beszéd* térnyerésére utal, s az elhangzó

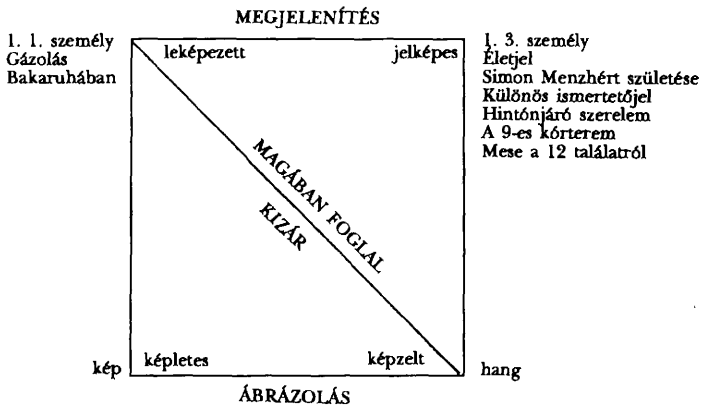
szavakat a képpel (a látvánnyal) egyenértékű kifejezési eszközzé teszi. Az elbeszélő (személye) tehát nem egyszerűen új stílárís jegy (jelenség) a filmtörténetben, hanem egy fordulat *jele*, amellyel a filmművészet új irányt vesz.

Megjelenik tehát a magyar filmben is az a *filmtípus*, amelyben (amelyet) valaki *elmesél* vagy *elmagyaráz* („kommentál”), ami jellemző, jelentős stílárís jegy (újdontság), és ez a 'valaki' láthatatlan vagy – miközben mesél – nem látjuk (illetve, amikor látjuk és azonosítjuk őt, mint az elbeszélőt, épp akkor „nem mesél”, amikor viszont nem látjuk, akkor [el]beszél). Azt viszont, amit (el)mond vagy magyaráz, látjuk. Az érzékelés és értelmezés (filmtörténetileg) megszokott rendje ezzel felborul: a vizuális és az auditív *megjelenítés* elkülönül egymástól, ahelyett hogy – mint eddig – „szerves” egységet alkotna. Sőt mi több, ezúttal nem a vizuális (a látvány), hanem az auditív 'forma' közvetíti az ábrázolás szempontjából lényeges 'tartalmak'-at, a látvány kiegészítő, olykor illusztratív funkciót betöltő elemmé egyszerűsödik, jelentéktelenedik. Nyilvánvalóvá válik, hogy az a képi (kifejezési) eszköztár, amelyet a hangosfilm a némafilmtől örökölt és eszközként használt (az átmenet, az időváltozás érzékeltetésére szolgáló eljárások, a klasszikus montázs különféle típusai, 'alakzatai') elértéktelenedett, anakronisztikussá, „divatjamúlttá” vált (s idővel, a nyugat-európai filmművészetből korábban, a magyar filmből később, eltűnik), s új, vizuális kifejezési forma, alakzatok, eljárások híján, a *beszéd* válik a 'filmforma' integráló (összetartó) erejévé. [9] E folyamat kezdetét az elbeszélő megjelenése és 'szerepének' jelentőssé válása jelzi érzékelhetően. Miként az írott szónak (volt és lesz a hangosfilmben is) a némafilmben, az elhangzó beszédnek is az adott elsődleges jelentőséget a filmi közlésben, hogy valamennyi kifejezési eszköz közül egyedül az írott-beszélt nyelv képes *minden gondolat* kifejezésére, a világ összefüggő, értelmes magyarázatát adni. (Mondhatni: kizárólag a nyelv *koextenzív* a világgal.)

Két filmtípus körvonalazódik tehát 1954–1956-ban Magyarországon is. A *narrátor* mindkettőben más és más 'szerep'-et játszik. Az egyikben az események cselekvő részese. Ő az elbeszélés *egyik szereplője*, akinek kivételes (kivételezett) helyzetét jellemzi, hogy az elbeszélés egy vagy több (adott) pontján (időpontjában) beavatkozik annak menetébe, és a maga igényei szerint rendezi el (idézi fel) az események sorát. Múlt és jelen váltakozása a narrátor eseményértelmezésének eredménye, ami az idő(sor)rendben nyilvánul meg, és az egyes szám első személy ön(Én)kifejezése.

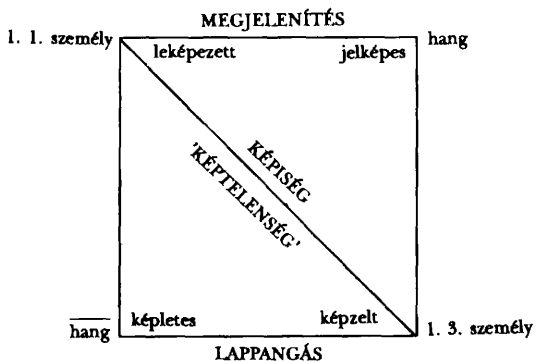
A másik filmtípusban az elbeszélő nem az elbeszélés, hanem a film (az ábrázolás) 'szereplője'. 'Eszköz', akinek/aminek nincs képen megjeleníthető 'ábráz(ol)ata'. 'Ő' csupán egy *hang*, ami egyes szám harmadik személyben szólal meg. „Kiszorult” az elbeszélésből a „margóra”, cselekvési 'tere', az ábrázolásban játszott 'szerepe' korlátozott, leszűkült. 'Hatalma' azonban ezzel arányosan megnövekedett, befolyásának 'tere' bővült. (Az egyes szám első személyben megszólaló elbeszélőnek nem adatik meg az a lehetőség, hogy csupán szavaival más szereplőt befolyásoljon, 'hatalmába kerítsen'. Ő csupán a saját múltjával 'rendelkezik' (*visszaemlékezésében*), míg az egyes szám harmadik személyben megszólaló narrátor 'korlátlan hatalom'-mal bír *valamennyi szereplő* felett, mindenekelőtt azonban hangot ad a társadalmi tudattartalmaknak; tükrözi a 'tudás' jelen állapotát; közvetíti a világ rendjét, miközben örökre rejtve marad. Nem tudni, ki/mi szólal meg e szereplőt nélkülöző 'szerep'-ben, nem sejtjük ki(mi)létét.

Az egyes szám első személy sok mindenről tud és tájékoztat, az egyes szám harmadik személy látszólag *mindenről tud*, de sok mindenről hallgat. Az egyik (egyes szám első személy) cselekszik, *művel*, a másik (az egyes szám harmadik személy) irányít, *műveltet*. Az egyes szám első személynek neve van, az egyes szám harmadik személyben megszólaló beszélőnek nincs. Ő csak egy *Hang* (meglehet, az Ige kifejezője), a Személytelenség megnyilvánulása, ő a Harmadik. Mivel képe, 'megjelenési formája' nincs, csupán a hangja utal állandó jelenlétére. Csak amikor megszólal, akkor értesülünk róla, hogy 'jelen van', figyel és észrevételez. A *Mese a 12 találatról* című film – a korszak valamennyi alkotása közt a legérzékletesebben – példázza (*tételesen*) mi(*minden*)re képes az egyes szám harmadik személyben megszólaló *beszélő*. Abban a filmben, amelyben Ő megszólal, más (az egyes szám első személy) hallgatni kényszerül. Kettejük 'jelenléte' kölcsönösen kizárja egymást. Olyan filmalkotás tehát, amelyben a *narrátor* hol egyes szám első, hol pedig egyes szám harmadik személyben szólalna meg, nincs. Az ily módon kialakuló két különböző filmtípus egyetlen, közös jellemzője az (el)beszélő jelenléte: megjelenítése (képen) vagy ábrázolása (hanggal).



67. ábra

A (le)kép(ezés) modalitásai nem a narrátor kilétére, hanem *miben-létére* utalnak.



68. ábra

Mi az, ami indokolja, lehetővé teszi az (el)beszélő megjelenését, illetve megjelenítését a filmi ábrázolásban? „A hang és kép közötti értékkülönbség” [10], ami a némafilmben a kép (f)elsőbbrendűségét volt hivatott (fel)tételezni, a hangosfilmben kérdésessé, sőt kétséges-sé vált, és a kép, illetve a hang közötti alá/fölérendeltségi viszony a hang javára módosult. Kiderült, amint azt az (el)beszélő megjelenése példázta, hogy – ellentétben a korábbi, filmelméleti feltételezéssel – a hangot mégiscsak lehet ábrázolni, s ezzel az audiovizuális kifejezési formában helyreállt a némafilmben (kényszerűségből) ’megfordított rend’: a *hangzás* (és a *hallás*) jelentősége megnőtt, a *látvány* (és a *látás*) ’része’ segédeszközből egyenértékű eszközzé vált. A hangokban (is) tükröződő valóságban a *beszédben* kifejezésre jutó *nyelv* feleslegessé tette, kiszorította a korábban nélkülözhetetlennek hitt *írott nyelvet* (az írást). [11]

Kérdés, mi alapozta meg logikailag-szemiotikailag a *személyiség megnyilvánulásának* eme lehetőségét, és mi indokolta (film)történetileg *megszólalásának* szükségszerűségét? [12]

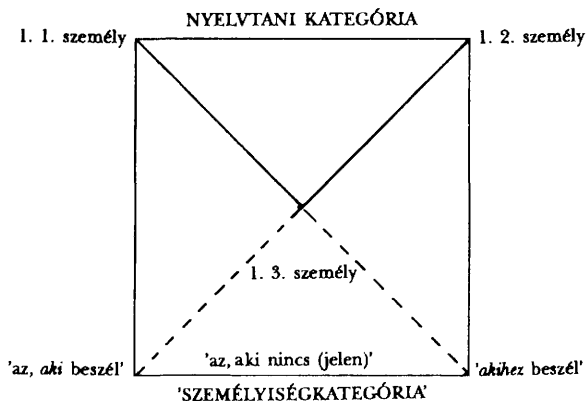
Én és Ő

A személyiség nyelvtani kategóriája

A szófajok között mindössze két olyan akad, amelyik a cselekvő személy *kilétére* utal: a névmások (elsősorban az ún. személyes névmás) és az ige. Nincs olyan nyelv, amelyikben a személyes névmás és az ige ragja együttesen ne utalna határozottan (meghatározott) személyre, és a megkülönböztetésben ne tükröződne az az osztályozási elv, amelyik alapul szolgál a személy kilétének megállapításában. Eszerint három (és csak három) különböző ’személy’ – *Én, Te, Ő* – alkotja azt a (nyelvtani) kategóriát, amelyben különböző ’személyek’-et névmással nevezünk, illetve igeraggal (is) különböztetünk meg egymástól. Mindegyikük eltér a másiktól, és ez a különbözőség az, amely egyediséget kölcsönöz valamennyiüknek.

Az (egyes szám) első személy az, „aki beszél”. Az (egyes szám) második személy az, „akihez az első személy a szavait intézi”, míg az (egyes szám) harmadik személy „a távollévő”. [13] (Az, akinek a hangját halljuk a filmben, s akit ezzel [a hanggal] azonosítani tudunk, anélkül hogy látnánk.) Az első és a második személy közös

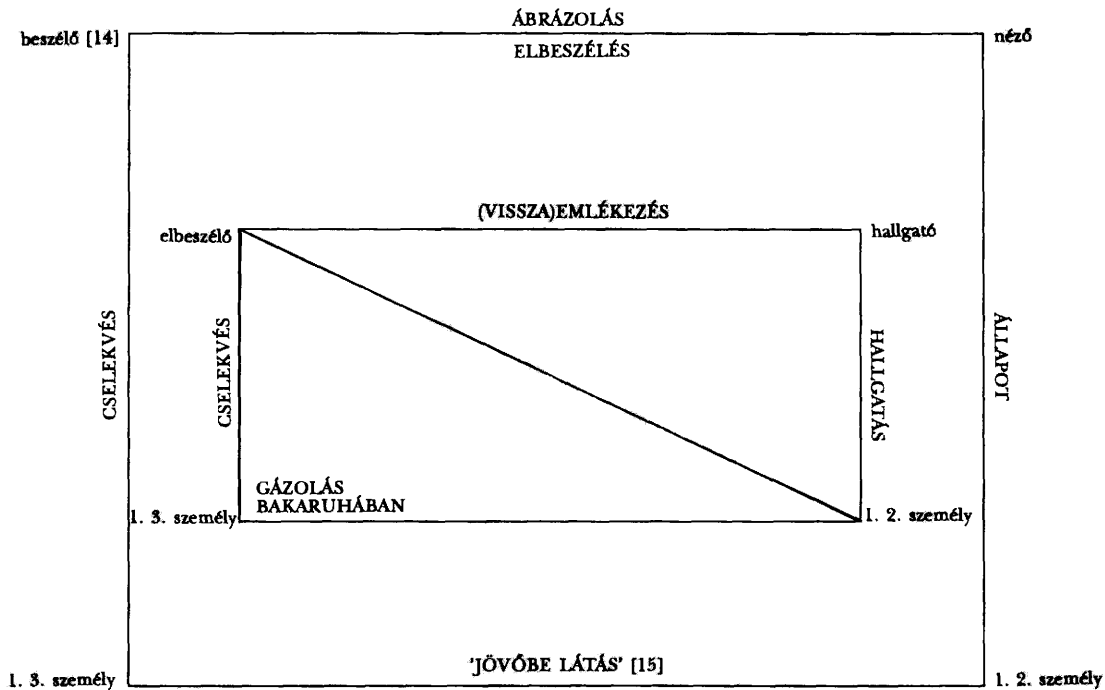
jellemzője, hogy meghatározott 'személy'-re utalnak, és egyaránt ellentétben állnak a harmadik személlyel, 'akinek' nincsenek (meg)határozott(,) személyre utaló jegyei; akire éppen a 'személytelenség' a jellemző.



69. ábra

Az első és második személy tehát egyfelől megegyezik egymással (van közös jellemző [személyiség]jegyük), másfelől különbözik egymástól (van eltérő, megkülönböztető [személyiség]jegyük is): az egyes szám első személy ('az, aki beszél') a kijelentés forrása ('eredete'), megfogalmazója. Az egyes szám második személy ('az, akihez beszél') a kijelentés befogadója, hallgatója, akihez az egyes szám első személy intézi szavait. Az egyes szám harmadik személy viszont egyszerre több 'személy'-re is utalhat, vagy – éppenséggel – senkire sem. Míg *Én* és *Té* kölcsönösen feltételezik egymást (a kölcsönös feltételezettség viszonya összeköti őket), addig az egyes szám harmadik személyhez semmiféle kapcsolat sem fűzi őket, mivel *Ó* (önmagában) 'senki'-t nem jelöl. 'Valaki'-vé csak áltál válik, hogy a film bizonyos, az egyes szám első személyre jellemző jeggyel ('az, aki beszél') ruházza fel *Ó*t (a *beszélőt*) azzal, hogy a kijelentés forrásává teszi. Ugyanakkor megfosztja attól a lehetőségtől, hogy *Énként* (egyes szám első személyben, azaz 'személyiség'-ként) nyilvánuljon meg, és arra kényszeríti, hogy egyes szám harmadik személyben 'jelenjék meg' (*hangalakban*).

70. ábra



Az egyes szám harmadik személy sosem 'jelenik meg' a filmen, de beszéde – metonímiaként – még 'valaki'-re utal. 'Testetlen mivolta' „beszédese” ellentéte az egyes szám első és az egyes szám második személy közös, jellemző jegyének ('testiség'), amit az *alanyiság* (korrelációs viszonya) alapoz meg, s ami mindkettőjüket megkülönbözteti az egyes szám harmadik személytől, a *tárgyiasság* ('tárgyilagosság') kifejezési formájától. 'Bárki', aki az elbeszélésben egyes szám első személyben nyilatkozik meg, az ábrázolásban szükségszerűen *nem-Én*-ként jelenik meg (hangalakban), *Óvé* válik.

Az egyes szám első és az egyes szám második személy esetében mindig tudható, hogy ki kicsoda: az, aki beszél, különbözik attól, aki hallgatja. [16] Kettőjük viszonya a beszéd (aktusában) fejeződik ki. Aki tehát beszél, az nem lehet az egyes szám második személy [17], csakis az *Én* (a kijelentés forrása). Az egyes szám második személy tehát sosem lehet a kijelentés alanya, hanem annak éppen az ellentéte. (A 'szerepek' felcserélhetősége révén persze lehetővé válik, hogy a párbeszédben az *Én* más [ember]formát öltön.) A *személyes és személytelen megnyilvánulás* (amit az egyes szám első személy, illetve az egyes szám harmadik személy nyelvtani formája kifejez) nemcsak nyelvileg különbözik egymástól, de a filmben is – funkciója révén – lényegbeli eltérésre (más 'valaki'-re és más 'helyzet'-re) utal. Az egyes szám harmadik személy csak akkor válik a filmben az egyes szám első személlyel egyenértékű (el)beszélővé, ha személyiségformát ölt; ha sikerül 'mögötte' érzékeltetni a kijelentés valós (személyhez kötődő) forrását. Ellenkező esetben 'elvon forma' (személytelen szerkezet) marad csupán, amelynek egyetlen '(film)nyelvi' funkciója az elbeszélés és az ábrázolás szintjeinek elhatárolása marad. Többnyire ezt a 'feladat'-ot ruházzák rá a korabeli magyar filmben. Ilyenkor objektív, tényközlő (*Simon Menyhért születése, Különös ismeretjel*), az események kommentálására „nincs felhatalmazása”. Legfeljebb néhány „szubjektív”, kivételes esetben ironikus megjegyzést engedhet meg magának (*Életjel, Híntónjáró szerelem*). Filmről filmre bővül azonban „hatásköre”, míg – a korszak lezárásaként – a *Mese a 12 találatról* című filmben el nem jut lehetőségei csúcspontjára: az egész filmet, majd' az összes szereplőt „bűvkörébe” vonja. Már nemcsak magyaráz, mesél, de véleményt nyilvánít, sőt *beavatkozik* az események menetébe is. Fokozatosan válik 'mindenható'-vá, jelezve az emberek (a valóság tényleges szereplőinek) mind nagyobb mértékű elbizonytalanodását.

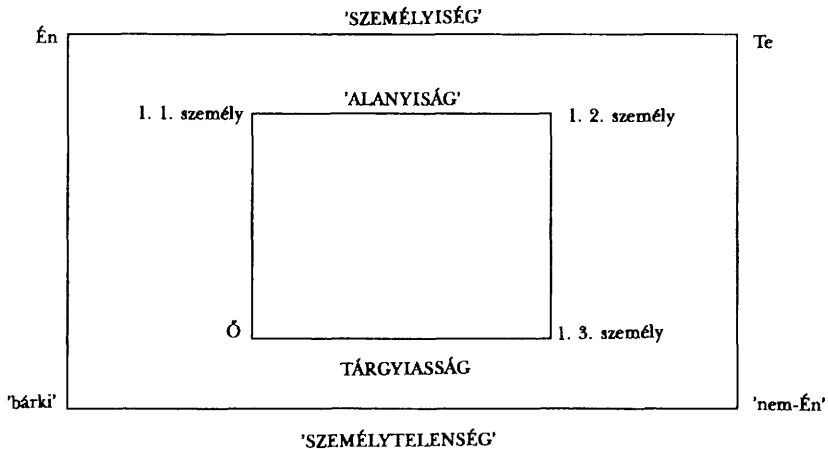
A személyiség filmbeli kategóriája

A filmbeli elbeszélés és a filmi ábrázolás kettősségében az egyedi, sajátos (eltérő) kifejezési módra jellemző, és a több kifejezésmódban közös (azonos) jegyek mindenkoron érzékelhető ellentéte tükröződik, ölt itt – ezúttal – 'hangalak'-ot, (el)beszélő 'formá'-t, utalva a *beszédnek* a filmi ábrázolásban betöltött, korszakmeghatározó és korszakváltást előidéző, *metanyelvi* szerepére.

A filmi ábrázolás évtizedek folyamán kialakult, mindaddig egységes formájában (amíg az egyes szám első személyben elbeszélő nem jelent meg) az események bemutatása időrendben történt: a filmbeli múlt és jelen jól érzékelhetően – szintagmatikailag – elkülönült egymástól, s a néző biztos lehetett abban, hogy az, amit *korábban* látott a filmben, az *korábban* is következett be a történetben. A filmbeli elbeszélés és a filmi ábrázolás e sajátos kialakult formájában mindent 'egyes szám harmadik személyben' ábrázoltak, illetve *mutattak be*. Azaz a filmbeli elbeszélés és a filmi ábrázolás egységet alkotott, ami a kép és a hang azonos(*egy*)*idejűségében* – filmtechnikai kifejezéssel élve –, *szinkronban*, együtthangzásban és együttes (*egyidejű*) látványban nyilvánult meg. Kép és hang nem különült el – *aszinkronban* – érzékelhetően egymástól.

A filmtörténetileg jelentős változás eredményeképpen (ami a *film* *ábrázolásban* bekövetkezett) a filmbeli elbeszélés és a filmi ábrázolás érzékelhetően (*hangzásban*) szétvált, különbözött immáron egymástól. Az elbeszélés egyik szereplője akkor szólalt meg, amikor nem volt látható a képe(n). Ez a tény (jelenség) felborította az ábrázolás megszokott rendjét: a kép és az egyazon térben elhelyezkedő hang(forrás) egyidejű bemutatását (*szinkronitását*) felváltotta az *aszinkronitás*: a különböző tér és a különböző idő *egyidejűségének* érzékeltetésére irányuló alkotói szándék, törekvés. Mivel az, amit a kép ábrázolt, a képmezőben helyezkedett el, de a hang (forrása), amely – érzékelhetően és érzékletesen – egy (ugyanazon) időben szólalt meg, a képmezőn kívül 'rekedt', ezáltal azonosíthatatlanná vált, ki az, aki beszél. A nézőnek nem volt más választása, mint a beszélőre hagyatkozni: várta, hogy tőle tudja meg, ki(csoda ő) beszél. Az egyes szám első személyben megszólaló *elbeszélőről* csakhamar kiderült, hogy ő az elbeszélés egyik (de önmagával nem azonos 'formá'-ban) látható, rejtőzködő 'szereplője', aki – miközben beszél

– nem látható a képen, illetve amikor látható, nem beszél (egyes szám első személyben). Ő az, akit a film azzal a 'jog'-gal (lehetőséggel) ruházott fel, hogy az eseményeket a saját értékrendjének (értékelésének) megfelelő *sorrendben és vetületben* mutassa be. A film lehetővé tette, hogy (az elbeszélésben) rendelkezzen az idő felett (az időrendet maga szabja meg), múlt és jelen váltakoztatásában saját szempontrendszerét, eseményészlelését érvényesítse. Az egyes szám első személyben megszólaló Én azonban még nem érző ember(forma), csupán az elbeszélés egyik szereplője, a *személyiség* jegyeivel (személyes névmás, igerag) felruházott 'nyelvi forma', amely csak 'szintaktikai formá'-ban – és jelentéstartalommal megtöltve – válik az elbeszélés egyik 'alakjá'-vá, a cselekvés *alanyává*. Az *elbeszélő* alanyisága [18] jelzi a *tárgyasult* filmi ábrázolásban másvalaki (mint az elbeszélés alanya) világszemléletének kifejeződését (egy másfajta világszemléletet). Az elbeszélés, illetve az ábrázolás alanya elkülönül egymástól, szétválk: az egyes szám első személyben megszólaló *elbeszélőt* – Magyarországon, a külföldi példaktól eltérően – megelőzi az egyes szám harmadik személyben (ki)nyilatkozó *beszélő* megjelenése, 'aki'-t – *személyiség* [19] ('személyesség'), 'testiség' [20] híján – alanyiság helyett a *tárgyiaság* [21] (s annak velejárója, a 'tárgyszerűség') (a személyesség és a testiség jegyeinek hiánya) jellemez.



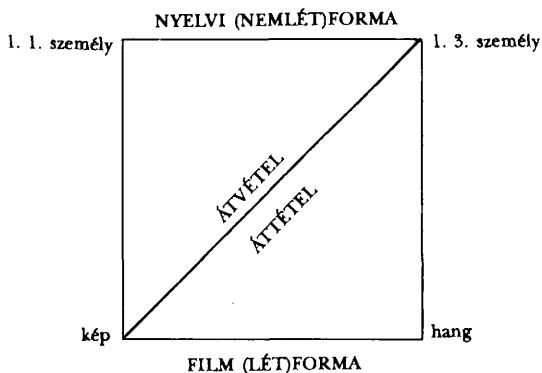
71. ábra

A film korábban (1945–1953 között) is 'személytelenül', az 'egyes szám harmadik személy'-re utaló nyelv(tan)i jegyek nélkül ábrázolt, azaz *anélkül*, hogy valamilyen, az ábrázolás 'mögött megbúvó' személyre, mint a kijelentés forrására, utalt volna. 'Megnyilvánult', a filmi ábrázolásmód eme sajátossága szerint. Ez a sajátos, jellemző jegye azonban mindaddig észrevétlen maradt, amíg nem akadt 'valaki', aki a 'személytelenségnek hangot adott' volna, *hangsúlyozván* a film – mint *kétszeresen is* személytelen kijelentések sorozata [22] –, az *ábrázolásmód* 'személytelenség'-ét. A *beszélő* megszólalásával ez a helyzet, s főként ez a *filmforma* változott meg: az egyes szám harmadik személyhez kötődő 'személytelen kifejezés' új *filmformája* született meg (a film egyik kifejezési anyagát alkotó képpel ellentétben maga a 'képtelenség' öltött 'kifejező formá'-t) s vált korszakváltásra utaló, stílárís, jellemző jeggyé.

A filmbeli elbeszélés és a filmi ábrázolás, ami érzékletesen egységet alkotott, észrevehetően elkülönült tehát egymástól. Az, ami a kép és a hang *azonos*(egy)*idejűségében* – filmtechnikai kifejezéssel, a *szinkronitás* fogalmában – az *együttlétben* (az együtthangzásban és az együttes – vele egyidejű – látványban) fejeződött ki, az *aszinkronitás*-ban (a látvány és a hangzás *különbözőidejűségében*) szétvált.

Ez a filmtörténetileg jelentős változás a filmi ábrázolásban másik következménnyel is járt. Az elbeszélés egyik szereplője tehát akkor is megszólalhatott, amikor nem volt látható a képe(n). Csak az elbeszélés szereplői formálhattak azonban jogot arra, hogy az események (egyes szám harmadik személyben, 'személytelen formá'-ban ábrázolt) menetét monológgal, reflexiókkal, beszéddel megszákítsák. Mikor ez bekövetkezett, az elbeszélés folyamata (az események sora) megszakadt, a személytelen ábrázolásmódot az egyes szám első személyben elbeszélő monológja váltotta fel. A változás azonban nem az elbeszélésben következett be, hanem az ábrázolásban, a film öntörvényű (át)formálódásának eredményeként.

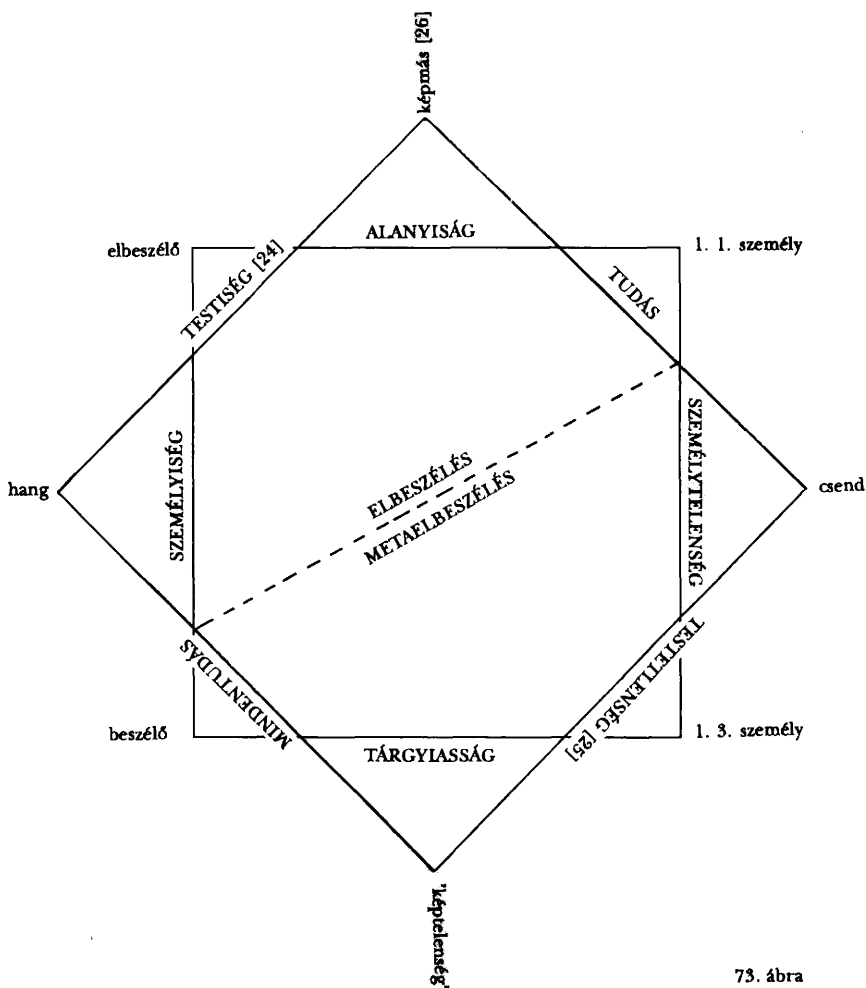
A film az irodalomtól örökölte és évtizedeken át alkalmazta az elbeszélés *személytelen* (az egyes szám harmadik személyben előadott) formáját, az események, a történés ábrázolását, de a filmi ábrázolás *szubsztanciálisan* (kifejezési anyagában) különbözött a nyelvi ábrázolás formájától, és az *átvétel* a filmben *áttétellel* „nemesedett”, az írott forma képpé *transzformálásában* nyilvánult meg.



72. ábra

Az, hogy (ez) az ábrázolás az egyes szám harmadik személyben elbeszélte történet más 'kifejezési anyag'-ban, de *látszólag* ugyanazon 'kifejezési formá'-ban átvett *film* *hasonmása* [23], csak akkor vált nyilvánvalóvá, amikor az elbeszélés és az ábrázolás érzékelhetően elkülönült a látványban a filmben nem látható, csupán hallható, egyes szám harmadik személyben megszólaló *beszélőtől* (ellentétben az egyes szám első személyben *elbeszélő* szereplővel, akit elbeszélése megkezdésekor mindig képével azonosít a film), aki tehát nem az elbeszélés, hanem a film(ábrázolás) 'szereplője' volt.

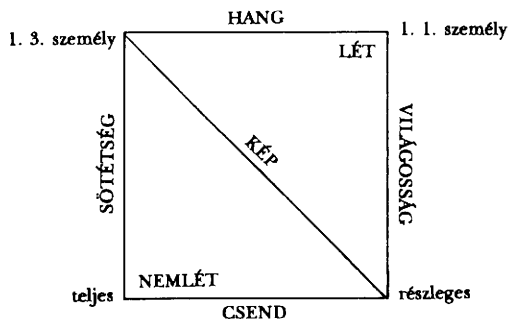
Az elbeszélés és az ábrázolás formájában bekövetkezett változás több volt „egyszerű” (de önmagában sem lebecsülendő) stílári, filmnyelvi *újításnál*, ami az események előadásának módjában, az elbeszélés technikájában, a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt filmtechnikaként jellemezhető eljárásban fejeződött ki. Az elbeszélés 'formájá'-nak változása az *alanyiség* előtérbe kerülését jelezte (az alany jogát sorsa és az események irányításában), a mindenkori filmi ábrázolással, a *tárgyiassággal* szemben. Az egyes szám első személyben megszólaló, látható elbeszélő *személyiséget* kölcsönzött a szereplőnek, míg az ábrázolásban rejtve maradó (maradt), egyes szám harmadik személyben megszólaló *beszélő* a 'személytelenség' képzetét (s nem a képét) idézte (ami nem is volt neki). Az elbeszélő látható, 'hús-vér' alak volt (akinek teste van), a beszélő *testetlen*, kép helyett csupán képze(l)t.



73. ábra

A tárgyasult ábrázolásban, a tárgyiasságban megjelenik a mások sorsát irányító (vagy irányítani óhajtó) felelős alany (az alanyiság, a kollektivitás kifejeződése), a *beszélő*, aki a kollektív tudatnak ad hangot, és gondosan ügyel arra, nehogy „elszólásai” „betekintést” engedjenek a tudatalattiba, ezért inkább csak elfojtásai (‘elhallgatásai’: a beszéd megszakítása, illetve a csend ennek kifejező, érzékletes, auditív jegyei) tanúskodnak a korabeli társadalom „viharok dúlta”

kettős tudatállapotáról. Másfelől (az alanyiség másik, kifejező nyelv[an]i formájában) az önmaga gondolatait és érzelmeit másokkal – *hallhatóan* – megosztó *elbeszélő* az, 'aki' a személytelen, tárgyiasult ábrázolás 'formájá'-t is megkérdőjelezi. A kijelentés forrását az új magyar filmben már nem a 'hallgatásba burkolózó személytelenség', hanem a beszédben kifejezésre jutó (a beszédben 'testet öltő') 'személyesség' jellemzi. Az egyes szám harmadik személyben megnyilvánuló tárgyiaság két lehetséges formában (beszélővel, illetve beszélő nélküli módozata) egymástól eltérő kifejezési formát eredményez, amelyek egyfelől a lényegbeli, részleges egyezés, másfelől a lényegbeli, részleges különbözés, a *lét/nemlét*, a '*személyesség/személytelenség*', a *beszéd/hallgatás* alapvető ellentétpárjaiban fejeződnek ki. A *hang*(zás) egyfelől az egyes szám harmadik személyben megszólaló, személyiségre (személyességre) utaló jegy – ami ellentétet alkot a 'képzeltbeli távollévő' *hallgatásával*, aki sosem nyilvánul meg (csak a tudattalanban), de tudjuk, hogy jelen volt/van a beszéd elhangzásakor –, másfelől a '*személytelenség*' jele az egyes szám harmadik személyben *elhangzó* megnyilatkozásban. A 'hallgatásba burkolózó vagy megszólaló személytelenség' (egyes szám harmadik személyben) tehát mindig a filmi ábrázolás tárgyiasult, megnyilvánulási/'megszólalási formája', amelyben az alanyiség kifejezője, az Én (az egyes szám első személy) közvetlenül sohasem, csak *közvetve*, az elbeszélés keretében jelenhet/jeleníthető meg. Amikor az egyes szám első személy a filmben megjelenik, mindenkoron 'emberformá'-t ölt, az egyes szám harmadik személy viszont – *pars pro toto* – 'hangalak'-ot. Az (el)hangzó beszéd mindenkor az emberre utal, de a *személyiség* (személyesség) megnyilvánulásának 'nyelvi formája' határozza meg a filmben játszott (egyes szám első vagy egyes szám harmadik személy) 'szerepé'-t, sőt 'megjelenési formájá'-t.



74. ábra

A beszélő

Amikor a filmben – tehát az ábrázolásban – valaki beszél, de őt magát, a hang „forrását” nem látjuk (beszélni), a beszéd csupán „behallatszik a képbe [...], *kívülről szól*” (befelé) „a képbe”, és a néző nem a beszélőt, hanem a hallgatót látja. „Ezek a hangok a levegőből [...] sajátosan, patetikusan hatnak, szinte személytelenek, jóslatszerűek, szelleminek tűnnek föl.” [26]

Balázs Béla jellemzése nemcsak profétikus látomásával nyűgözi le a mai olvasót, de hatását annak köszönheti, hogy prófécijája beigazolódott, valósággá vált: „a hang és kép [eme] szabad, kontrapunktikus használata, az aszinkron *hangok* [27] megszabadították a hangosfilmet a primitív naturalizmus béklyóiból [...], [a hang] aszinkron használata a hangosfilm legkifejezőbb eszközévé” lett. [28]

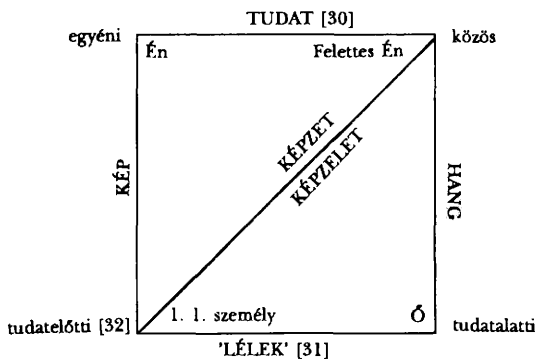
„A beszivárgó hang [...] titokzatosan hat [...], mert nem látjuk, minek, kinek a hangja. [...] A szó [...] túlnő (a kép 'kereté'-n). *Nem* ennek vagy annak [...] *a dolognak szava* már, hanem általánosabb érvényű szóatként hallatszik [...], szimbolikus [...], szellemi térben.” [29]

Ki szólal(t) meg, beszél(t) 1954–1956 között a magyar filmekben e „titokzatos hang”-on, ebben a „szimbolikus, szellemi tér”-ben (amit a film megjelenít), amely mi más lehet, mint a tudat 'tere', (egy)(más) világ, amelyben *ki* (alanyiség) és *mi* (tárgyiasság) elkülönül egymástól, és amelyben a tárgyiasult beszéd is az 'alanyiség formájá'-t öltheti, hisz beszélni csak *valaki* tud, de az a 'valaki' nem szükségszerűen 'emberforma' (antropomorfizált), hanem 'jelképes (*animált*) forma', amely a személyiség (személyesség) jegyeit hordozza. A film(ábrázolás) mindent és mindenkit *képes* megszemélyesíteni, lát-hatóvá tenni, kivéve önmagát. Ezért, amikor valakinek/valaminek nincsen képe, csak hangja; nincs személyisége, csak nyelv(tan)i formája, bizonyosak lehetünk abban, hogy – *a beszélő* 'alakját öltve' – egyes szám harmadik személyben maga a film 'szólal meg', de nem a szereplőkkel és az elbeszélővel azonos nyelvi, hanem ún. *metanyelvi szinten*. A metanyelvben kifejeződik *a beszélőre* jellemző tulajdonságok (attribútumok) mindegyike, köztük ezek legfontosabbika, *a mindentudás* képessége, amely *a mindentlátás* képességében nyilvánul meg. Ő a hatalom letéteményese, 'aki' jutalmaz, büntet; megállítja, megfordítja, sietteti az időt, 'feje tetejére állítja' a világot. (*A Mese a*

12 találatról című film e tekintetben – 'képességei'-re nézve – igen gazdag példatárral szolgál.)

A szereplők érzelmeinek és gondolatainak kifejezésére az elbeszélés biztosít lehetőséget és saját teret. A beszélő más 'tér'-ben nyilvánul meg, a két 'tér' – az elbeszélés, illetőleg a *metaelbeszélés* tere – nemcsak elkülönül egymástól, hanem egymással ellentétes jegyekkel jellemezhető. Az érzékletes két, eltérő kifejezési formájában (*világosság*, illetőleg *sötétség*) nyilvánulnak meg, s míg az elbeszélő csak saját 'teré'-ben szólalhat meg, addig a beszélő a szereplők életébe, az események menetébe és azok elbeszélésébe is be(le)szól(hat).

A metaelbeszélés 'alanya' a közös (Én)tudat 'megnyilvánulási formája', amelyben a tudat nem minden rétege fejeződik ki, míg az elbeszélés 'alanya' az egyéni (egyedi) tudattartalmak közvetítője, akinek tevékenységében a tudat valamennyi rétege ott „munkál”.



75. ábra

A 'mindentudás' [33] képessége – amelynek a múlt, a jelen és a jövő ismerete szerves alkotórésze – olyan, lényegbeli jellemző jegy, amely az egyes szám harmadik személyben megszólaló beszélő 'megjelenésé'-ig, a vallási-kulturális hagyomány szerint, a 'Mindenható' (Isten) kiváltsága, *attribútuma* volt.

Most 'valaki' – új (kifejezési) formában – osztozni kívánt vele, azt állítva magáról („kimondatlanul”, de kijelentéseinek bizonyító ere-

jével), hogy rendelkezik a 'mindentudás' és 'mindenhatóság' [34] képességével, amelyekkel az ábrázolt (létező) valóságot *akarata* szerint irányítani tudja. A történetileg első filmben – az *Életjel*ben –, amelyben fel/elhangzik szava, igyekszik még objektív maradni a beszélő: többnyire *leír* (kijelentő mód, jelen idő, egyes szám harmadik személyben), de egy-egy minősítő jelző (a 'tárgyiaság'-gal szemben már az 'alanyiság' jele) is elhangzik értékelésében. Ahogy – fülünk hallatára – gyarapszik a képességekben, filmről filmre fedi fel előttünk ismereteinek egyre szélesebb körét, s győz meg minket valós (minden)tudásáról, ami nyelv(tan)i (szintaktikai) formában is kifejeződik. [35]

A *beszélő* szavaiból derül ki, 1. hol és mikor játszódik a cselekmény; 2. mi van (ma); 3. mi volt (nemrégiben); 4. mi lesz (a közeljövőben); 5. ki kicsoda (mi kicsoda), és melyek jellemző (személyiség)jegyei; 6. mi (a) szokás(a); 7. mit mondanak, miként cselekszenek 'mások' (az emberek); 8. amit rajta kívül senki sem tud; 9. 'belelát' a szereplőkbe, és tudja, mi ösztönöz valakit (belülről).

A 'mindentudás' azonban nemcsak 'tartalmak' kinyilvánítása, de a tudás operacionalizálása, logikai-szintaktikai (művelet)formában – *azonosítás, összehasonlítás, következtetés, ismétlés, általánosítás* –, a 'dolgok' összerendezésével, (világ)*képpé* formálásával, amelynek révén a *beszélő* bizonyítja, hogy nemcsak 'mindentudó', de 'mindenható' is.

A *beszélő* olyan világ 'része', képviselője és megjelenítője egy-azon(*hang*)alakban, amelyről 'mi' nem tudunk semmit (*s Ő nem is árul el semmit erről a világról*), amelyről tehát nincs *fogalmunk* ('mibenléte' nem értelmezhető 'számunkra'), és nincs (el)*(kép)zelés(ünk)* sem, csak a 'testet öltött' hang(forrás) utal 'ember'-re. Ez a test azonban nem 'emberforma', hanem 'üres (hang)kibocsátó' forma', amely az ember világról alkotott (el)*(kép)zelés(ének)* metonímia 'formája', ami a *behelyettesítés/felcserélés* logikai-szintaktikai műveletének eredményeként 'jelenik meg' (hangalakban), 'beszéd formájá'-ban. Ebben a metonímiában több (azonos) művelet összegződik: 1. a kifejezés egyik anyagát (kép) kizárólagos érvennyel helyettesíti a másik (hang); 2. az elbeszélést a metaelbeszélés; 3. a múltat (amit a film *képei* hivatottak az elbeszélés idejéhez viszonyítva kifejezni) a jelen és a jövő (amit egyedül Ő ismer, a szereplők nem ismerhetnek); 4. a személyiséget a személytelenség; 5. a jelenlétet (amire a kép utal, és a kép mindig *egyét jelent* azzal, hogy kijelentő mód, jelen idő) a távollét (az elhangzó beszéd a múltat jelzi).

A *beszélő* nemcsak *leír*, *elemez* és *értékel* (önmagában, '*monológ*

formában'), hanem *párbeszédet* is folytat a film szereplőivel. Ez létezésének egyik *beszédés*, természetes, *látható* bizonyítéka (vizuális jelölése) is. Nemcsak elbeszél, de 'kibeszél' (nekünk), de *be(le)szól* a képbe (a szereplők életébe). A *beavatottság* jele ez, amiben teljességében (azaz nemcsak 'hangalak'-ban, de láthatóan, jelképes formában), nyilvánul meg a *beszélő* 'egyénisége'. Beavatkozásának azonban csak az eredményét *látjuk* (a képen), magát a *beszélőt* (a cselekvőt) és a cselekvést nem. „Bocsánat, asszonyom! Nem Önt keressük!” – szól az egyik szereplőhöz (a *Mese a 12 találatról* című filmben, amely a *beszélő* 'megnyilvánulása'-nak jelképes formákban leggazdagabb példatára e korszakban). A szereplő kinéz (felénk) a képből. A *beszélő* folytatja a vele kezdett *párbeszédet*. „Szóljon a kedves férjének!” „Feri!” – szól ki a képből a feleség (oldalra), az elbeszélés 'teré'-be, majd pedig ki (a metaelbeszélés, az ábrázolás 'teré'-be) a *beszélő*höz: „Rögtön jön.” Ilyen kapcsolatot, mint amelyet a párbeszéd segítségével a *beszélő* teremtett két különböző 'tér' között (az *itt [látható]* és 'máshol', valahol [*hallható*]) kifejezési anyagában eltérő jele, alapvető ellentéte), kívül 'másvalaki' nem képes létesíteni. És – *felszólítására* – Feri, a férj megjelenik.

A *párbeszéd* révén a *beszélő* különös *átalakulás*on megy át: (1.) mivel a *párbeszéd* – lényegéből adódóan – csak az egyes szám első és az egyes szám második személy között lehetséges; (2.) ha a szereplő az egyes szám második személy helyzetébe kerül (az [lesz], akihez beszélnek, majd pedig az, aki válaszol), (3.) a szerepek *felcserélődtek*; (4.) következőképp a kezdetben egyes szám harmadik személyben megszólaló *beszélő* az egyes és többes szám első személy nyelv(tan)ji 'formájá'-t ölti fel az *elbeszélésben*; (5.) *s őrizi meg* – egyidejűleg – 'másutt' (a metaelbeszélésben) az egyes szám harmadik személy 'formájá'-t (hisz a történet elbeszélése folytatódik – egyes szám harmadik személyben). „Most egyelőre nem játszanak – folytatja, a zenekarhoz szólva –, amíg én beszélek!” „És dizőz is van, csak *nem akartam előre megmondani*.”

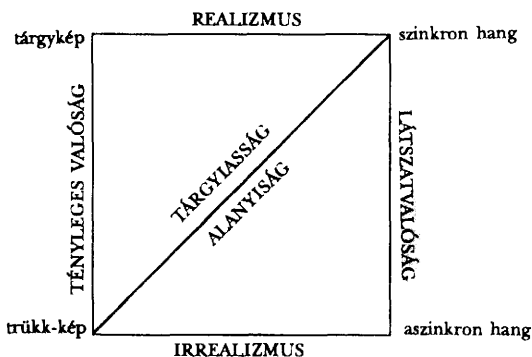
Attól a pillanattól kezdve, amikor a *beszélő* *párbeszédet* kezdeményez a film szereplőinek egyikével, megszűnik csupán *beszélőnek* lenni, s hol az egyik, hol a másik 'szerep'-ben, más és más nyelvi 'formá'-ban egyes szám első, illetve egyes szám harmadik személyben) nyilvánul meg. Ez az '*alakváltozás*' (képesség) is a 'mindentudás'-ra és a 'mindenhatóság'-ra mint jellemző jegyekre utal. *Látható* bizonyítékát is adja mindazonáltal ennek – hisz bizonyító ereje csak annak van, ami látható –, amikor 'előrelátása'-ról [36] meggyőző

bennünket, mert a *jövőbe látni* csak a 'mindenható(ság)' (Ő), emlékezni viszont csak az egy(Én) képes.

A *beszélő* (jelen)létének bizonyítéka – bizonyos esetekben – a *szubjektív beállítás* (előre irányuló gépmozgással párosulva például – mint a *Mese a 12 találatról* című filmben – jelezvén, mintha a *beszélő* sétálna be az étterembe); a *beszélő éppen elhangzó* szavai (az *itt és most* jellemző jegyei); a szereplők ismerősként üdvözlik 'Ő'-t. Azt, hogy ugyanezen időben 'távol (is) van', a metanyelvi (*trükk*)eljárások hivatottak látványban (képpel) bizonyítani. A 'mindenütt jelenvalóság' (jelen- és távollét egyazon időben), a 'mindenhollét' – a 'mindentudás', és 'mindenhatóság' mellett – a *beszélő* harmadik alapvető, lényegbeli sajátossága. A *trükk* a *beszélő* jelenlétének és beavatkozásának (képen) *látható jele*, az egyedüli, amelyik – a látvány erejéből adódóan – jelenlétének és hatalmának egyaránt hiteles bizonyítéka.

A *trükk* olyan világot *elevenít* (jelenít) meg, amelynek más a lényege (érzékelhetetlen), mint a látszata (érzékelhető jegyei).

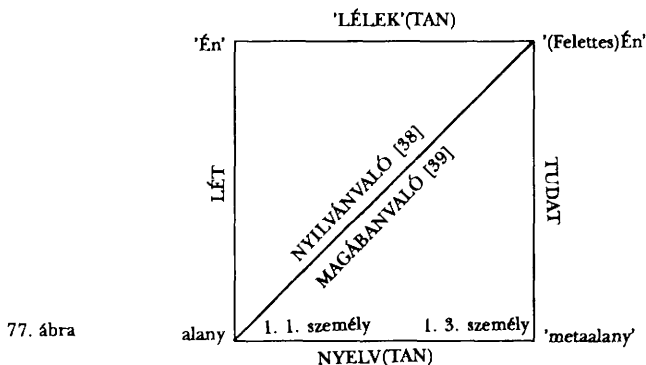
A *trükk* attól függően válik érzékelhetővé vagy marad észrevétlen, hogy mi a funkciója (metanyelvi, művészi-e) az ábrázolásban. Leleplezik-e avagy lelepleződik – a benne lévők leleplezik-e le vagy a kívülállók fedezik-e fel a *csalást*, mégsem mindegy. Hiszen a *trükk* mindig a *becsapáson* alapul. Valami olyasmit kíván *elhitetni*, ami a valóságban nem történhet meg. Ami ellentmond a valóság törvényszerűségeinek. A *trükk* segítségével a valóság látszata valóságnak, a látszat valósága hasonlóképpen *létező valóságnak* tűnik. [37] A *trükk*-eljárásban nem a (film)nyelv objektivitása, hanem a *beszéd* szubjektivitása nyilvánul meg 'jelképes (trükk)alakzatok formájá'-ban. A tárgy nyelv másodlagossá, a metanyelv elsőrendű fontosságúvá válik.



76. ábra

A trükkök a metanyelv sajátos, vizuális szintagmatikai alakzatai, amelyek az auditív metanyelvi alakzatokkal, stíláriis jegyekkel „keveredve” gazdagítják a metanyelv kifejezési formáit, a *kifejezhető* (metanyelvi) jelentéstartományát. A *hanglejtés*, a *hanghordozás*, a *hangszín melegsége* vagy *hidegsége* érzelmeket kifejezni képes auditív metanyelvi stíláriis jegyek.

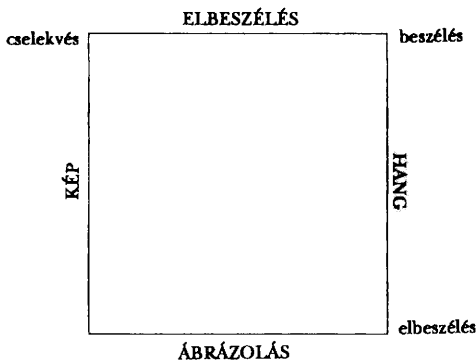
Az ábrázolásban egyes szám harmadik személyben megszólaló *beszélő* – a *Mese a 12 találatról* című filmben – az Én nyilvánvaló jeleivel (jegyeivel) felruházva magát, a történet szereplőjévé kíván előlépni. (Erre tett már „félénk” kísérletet *A 9-es kórterem* című filmben is, de abban még megmaradt a személyesség/személytelenség mezsgyéjén, e két 'világot' elválasztó határvonalon.) E kísérlete a *Mese a 12 találatról* című filmben már sikerrel jár: fokozatosan 'levetkőzi' a személytelenség jegyeit, és fokozatosan 'felölti' a személyiség jegyeit. Erre utal az egyes és többes szám első személyű személyes, illetve birtokos névmás és igeragok használata; a kijelentő mód mellett a mind gyakrabban használt feltételes és felszólító mód, a jelen idő használata helyett a múlt idő alkalmazása. Ez az – egyes szám harmadik személyből 'lett' – 'Én' azonban nem azonos (értékű) az elbeszélés Én-jével, akiben az alany tükröződik, szemben az egyes szám harmadik személyből 'átvedlett' 'Én' tárgyiaságával, 'akiben' az ábrázolás *metaalanya* – a lélek(tan) Felettes Énje, a társadalom közös (Én)tudata – ölt (hang)alakot, jelenik meg 'átváltozott' nyelvi (jelképes) formában. Az Én tehát az, aki (az elbeszélésben, elbeszélőként) felfedi kilétét, kinyilvánítja 'személyiség'-ét. 'Én' az, aki (a metaelbeszélésben, az ábrázolásban) leplezi 'ki(hol)lét'-ét, kendőzi 'személytelenség'-ét.



Az Én emlékezik

Az egyes szám harmadik személyben megszólaló *beszélő* szavaival *befolyást gyakorol* az elbeszélés szereplőire, *cselekvésre készíteti* őket, valamit *műveltet* valakivel, *beszédével cselekszik*. („Kérem, doktor úr! Hagyja ezt a komolytalan kacsingatást!” És a doktor hallgat rá. Majd 'beszól' a pincérnőnek: „Kisasszony! [...] Legyen szíves, főzessen négy erős duplát! [...] Négy dupla! – fordul a pincérnő a kávéfőző-nőhöz a *Mese a 12 találatról* című filmben.)

Ő – maga – nem cselekszik, mert „cselekvést csak személyek végezhetnek”, s a beszélőnek egyben cselekvőnek (is) kell(ene) lennie. Mivel a *beszélő* nem cselekszik (cselekedetekkel), ezért *sem* tekinthető személynek ('személytelen'), illetve azért, mert 'személytelen', nem cselekedhet. „Innen ered érthető elfogultságunk [...] az 'első személy' iránt [...], hogy mindig legalább [...] utalni kell rá. [...] Ha a megnyilatkozás verbális formájában nincsen [...] én névmás (esetleg személynév, igerag) felhasználásával utalás a kimondást végző személyre, akkor ténylegesen utalás történik rá [...] azzal, hogy ő a beszélő személy, vagyis a megnyilatkozás forrása. [...] Meghatározó módon tehát belép a képbe a cselekvést végző én.” [40]



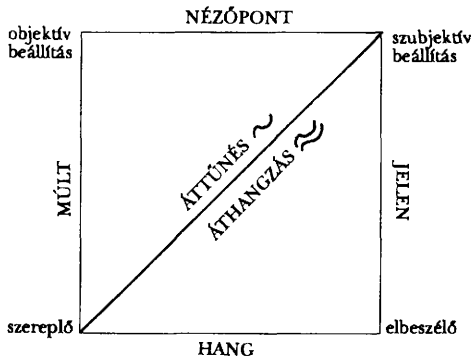
78. ábra

„Valamit el kell mondanom neked [...], valakivel beszélnem kell [...], ez az utolsó alkalom.” A főszereplő, Csanádi bíró kérleli ezekkel

a szavakkal felettesét, Pálházit (a *Gázolás* című filmben) azért, hogy erkölcsi dilemmáját megoszthassa vele. Nyolc perce pereg már a film. Láttuk már őt, de még nem tudjuk, kicsoda. Szavai nyomán megelevenedik a múlt, az *emlékképekből* kibontakozik a történet, múlt és jelen váltakozik mindaddig, amíg a 61. percben a film végérvényesen vissza nem tér a jelenbe. Ezzel megváltozik az elbeszélés idő-koordináta rendszere: az elbeszélést megalapozó múlt/jelen viszony helyett a jelen/jövő (idő)viszony válik meghatározóvá. Az elbeszélő (emlékező) szerepe megszűnik, helyébe lép a cselekvő személy(e). A tárgyalás folyamán többen hasonlóképpen emlékeznek majd. A *visszaemlékezés* (angolul *flash-back*) [41] a *Gázolás* formateremtő *szintagmatikai alakzata*. Olyan, a korabeli magyar filmben új *montázstípus*, amelyben a helyszín és az időpont váltakozása (valamennyi montázstípus lényegbeli, jellegmeghatározó sajátossága) még nem elegendő az alakzatteremtéshez. Ehhez az szükséges, hogy az Én (az egyes szám első személyben megszólaló *elbeszélő*), a *személyiség* megjelenjék a tárgyiasult formát öltött (korábbi) ábrázolásban.

Az elbeszélő (emlékező) Én – aki az elbeszélés szereplőjeként látható (viszont) a filmben – sosem folytat párbeszédet a filmben szereplők egyikével sem – mint tette a *beszélő* –, az ő elbeszélésének (jelen)ideje mindig különbözik a szereplők cselekedeteinek (múlt) idejétől, mindig kifelé(nk) irányul. Az egyes szám első személyben elbeszélő (Én) egy(azon) személyben cselekvő és 'szenvedő'; az elbeszélés és a cselekvés alanya és tárgya egyaránt. Nemcsak a cselekvésből szerzi tapasztalatait, a tapasztalatból eredő tudás is már jellemző rá. Feladata (funkciója), hogy az elbeszélés különböző idősíkjait (a múltat és a jelent) elhatárolja egymástól. Az elbeszélés és a történések (események) különbözőségét (eltérő időpontját) a mindenkori jelent kifejező kép és a vele egyidejű beszédhang egyértelmű viszonyát a kép és a tőle időben eltérő beszédhang aszinkron viszonya váltja fel. A képek a visszaemlékezésben ezentúl már csak a múltat idézik, míg a jelen (idejének) érzékeltetésére kizárólag az aszinkron beszéd(hang) hivatott. Múlt és jelen *szétválasztását* (és ezzel egyidejűleg összekapcsolását) az elbeszélő végzi el. A *visszaemlékezés* szintagmatikai alakzatában (az időbeli különbözőség érzékeltetésére) kép és hang *tagolt formában* elkülönül egymástól: a jelen (beszédhangja) megelőzi a múlt képét. A jelenre utal az elbeszélő arc(képe), az időváltozásra az arcot követő *áttűnés*, a múltra pedig az áttűnés után megjelenő képek. A visszaemlékezés mindaddig tart, amíg az elbeszélő hangját hallani. Amikor elhallgat, az annak a jele, hogy az

emlékezés (a beszéd) véget ért, a múlt képét ismét a jelen képe és hangja követi.



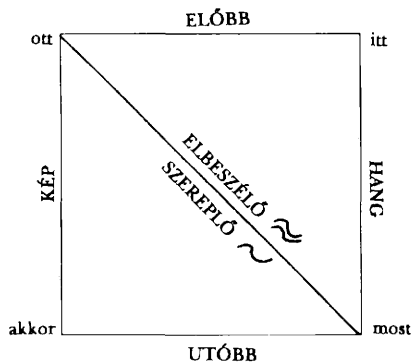
79. ábra

Az elbeszélő többnyire már a film kezdő képsorában felfedi kilétét (mint a *Bakaruhában* című filmben), már a visszaemlékezés megkezdése előtt megismerkedünk vele. Máskor – mint a *Gázolásban* – csak jóval a film kezdete után derül ki róla, hogy ő a film szereplője és elbeszélője is egy személyben.

A 'visszaemlékezés formáját öltő elbeszélés' egyik jellemző jegye 'személyessége' (mindig személyhez kötődik), azaz csak filmbeli szereplő (Én) képes emlékezni, a 'személytelen' *beszélő* (egyes szám harmadik személyben) sosem. Csak a szereplőnek van múltja (jelene és jövője), a *beszélőnek* nincs (pontosabban, csupán beszéde tárgyának van). Az emlékezés lehet folyamatos (egész) vagy töredékes. Mindkét esetben az emlékező (elbeszélő) rendelkezik 'felette': az ő kiváltsága a beszéd (és a hallgatás is). Csak azt mondja el, amit fontosnak tart. Kiemel vagy homályban hagy részleteket, mindezért őt terheli a felelősség. Ezt át is ruházhatja másvalakire, de mindig csak az elbeszélés egyik szereplőjére.

A visszaemlékezés tartalmát tekintve *gondolatalakzat*, aminek kifejezési anyaga fogalmi, megjelenítése a gondolatok (vagy tudattartal-

mak) leképezése és azok összekapcsolása révén lehetséges, s csak ezúton válik kifejező (*montázs*)formává. Az emlékezés vizuális montázsformájától a beszéd mint jellegmeghatározó, jellemző jegy különbözteti meg. A vizuális montázstípusban nincs folyamatos, összefüggő beszéd, csak *beszédfoszlány*, zaj, zörej, illetve zenei motívum (mint auditív jellemző jegyek).



80. ábra

Az elbeszélő sajátos helyzete, 'kétlakisága' abból fakad, hogy mint az elbeszélés szereplője, megjelenik a filmben, ugyanakkor mint annak elbeszélője, kívülre 'helyezkedik el'. Szereplőként tehát van, elbeszélőként viszont nincs 'képe'. Mivel a *láthatóság* a személyiség legjellemzőbb, lényegbeli sajátossága (a filmen), az, 'akinek nincs képe', nem tekinthető személyiségnek, következésképp 'személytelen' (Ő). Az elbeszélő (Én)t csak a hangja azonosítása menti meg attól, hogy a személytelenség kategóriájába kerüljön: hangja személyiségének metonimikus kifejezési formája.

A film kifejezési anyagainak különbözősége ezúttal az elbeszélés és az ábrázolás tartalmi és formai különbözőségére (elkülönülésére) utal. Az egyik (a beszédhang) a 'személyiség' tartalmi (fogalmi) nyelv(tan)i jegyeit fejezi ki, a másik (a kép) a 'testiség' látható, érzékletes formáit jeleníti meg, ismételten utalva a filmi ábrázolás lényegbeli sajátosságára: saját(os) kifejezési anyagokkal képes saját(os) kifejezési formákat teremteni, és bennük csak a filmre jellem-

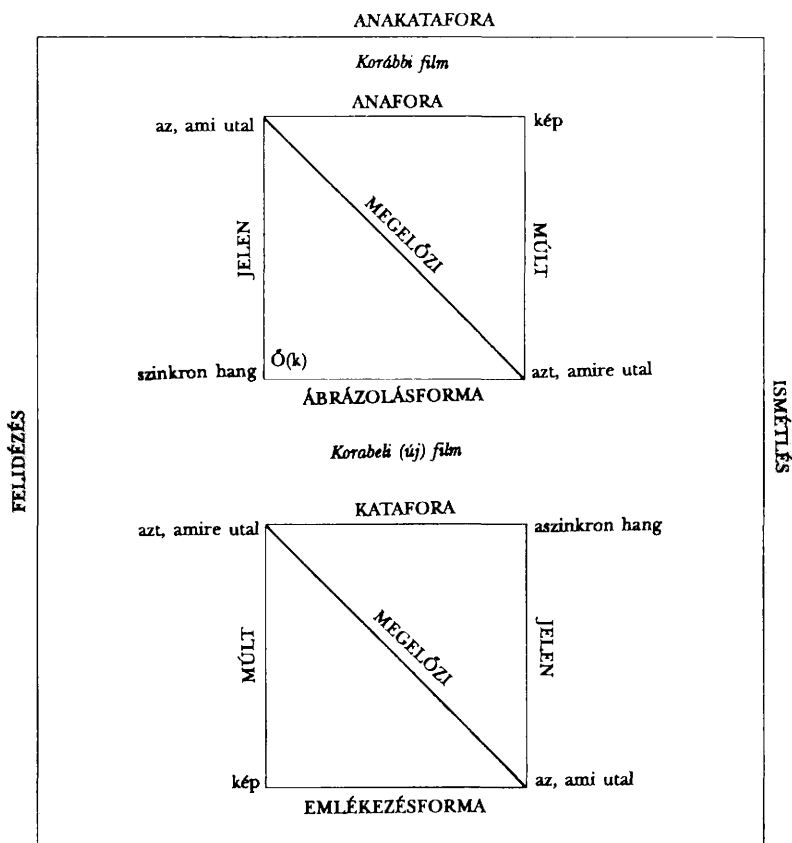
ző, saját(os) jelentéstartalmakat létrehozni. Ezekben nemcsak az érzékletes, de a fogalmi (a viszonyrendszerek) is egy időben és egyként tükröződnek (vissza).

A korábbi filmben a sajátos kifejezési anyagban a különböző jelentéstartalmakat összefűző és kifejező kapcsolatokban (a kódok közti viszonyban) a kép és a hang egyenértékűsége fejlődött ki. A korabeli (új) magyar filmben az *aszinkronitás* mint logikai-szintaktikai eljárás és viszony megjelenése (megjelenítése) – a látvány és a hangzás időbeli eltérése – lényegbeli különbözőséget eredményezett – a korábbiakhoz képest – a kifejezési anyagok, de a vizuális/auditív filmi kódok közti viszonyban is: a (beszéd)hang jelentősége megnőtt, a képi ábrázolásé csökkent azokban a filmekben, amelyekben a *narrátor* (a *beszélő* és az *elbeszélő* ezúttal egységes nyelvi kategóriája) 'megjelent'. A *narrátor* mindkét filmtípusban – abban, amelyikben *beszélő(Ő)ként*, és abban is, amelyikben *elbeszélő(ÉN)ként* jelent meg –, ami a tárgy nyelv kódjai és a metanyelv kódjai között kialakult kapcsolatot illeti [42], a film első számú szereplőjévé vált: az előtérbe 'tolakodott', a háttérbe utasítva a többi szereplőt. Mint ahogy a metaalany az alany fölébe kerekedett az ábrázolásban, úgy került fölénybe az *alanyiságot* kifejező nyelv(tan)i formával szemben, és az előbbivel párhuzamosan, az *alanyiságot kifejező anyag* (a *beszédhang*) is a tárgyiasságot kifejező anyaggal (a képpel) szemben.

A *visszaemlékezés* tehát a kifejezés (a filmi ábrázolás) szintjén, mint minden 'megjelenő' látvány) vagy 'elhangzó' (beszéd), 'morfológiai elem' szintagmatikailag sajátos (alakzat)formát ölt. Tartalmi jegyeit illetően azonban olyan *retorikai alakzat*, amelyik csupán a filmi kifejezőmódra jellemző. Sajátossága is abból adódik, hogy két, különböző kifejezési anyag (kép és hang) összekapcsolódása révén a kifejezésnek egy, csak a filmre jellemző szintagmatikai alakzatformája születik meg, amelyben az időbeli eltérésre (a 'különbözőidejűsége' utalás válik *hangsúlyos*, alakzatteremtő viszonyra) azáltal, hogy a különböző kifejezési anyagok más és más időszíket idéznek fel.

Míg a korábbi filmekben a tér-idő egysége az ábrázolásban az 'egymásutániságban' nyilvánult meg (azaz, ami előbb állt, az a korábbi eseményre, ami utóbb, az a későbbi történésekre utalt egyértelműen: múlt és jelen világosan elkülönült az elbeszélésben), addig a korabeli (új) magyar filmben, az elbeszélő 'megjelenésével', ez az egyértelmű (idő)viszony felbomlott – és az *inverzió*nak köszönhetően [43] – megváltozott. A *visszaemlékezésben* – az elbeszélő közreműkö-

désének eredményeképpen – a *jelen* vált viszonymeghatározóvá (kiindulóponttá) az ábrázolásban, megelőzve a múltat. Az a 'valami' (múlt), ami a korábbi filmekben 'valamire' (a jelenre) utalt, *megelőzte* azt, amire utalt. Ez a viszony most (az új filmben) visszájára fordult. Az új viszonyban tehát az, ami utal (a múlt), *követi* azt, amire utal. Ráadásul ez az utalás a *visszaemlékezésben* – a film kifejezési anyagainak különbözőségéből adódóan – más 'formában' történik, mint a nyelvben, sajátos filmi retorikai alakzatokat képezve.



81. ábra

A *visszaemlékezést* (mint logikai-szintaktikai műveletet), és eredményeként a kialakuló retorikai alakzatot, az ismétlés (ismétlődés) alapozza meg. Az ismétlésnek köszönhető, hogy az *anakataforában* [44] egy (és ugyanazon) valami (kép) más (valami) 'formában' (hang) 'alakot ölthet', az elbeszélő (Én) a hallgató Én képében is felismerhető lesz.

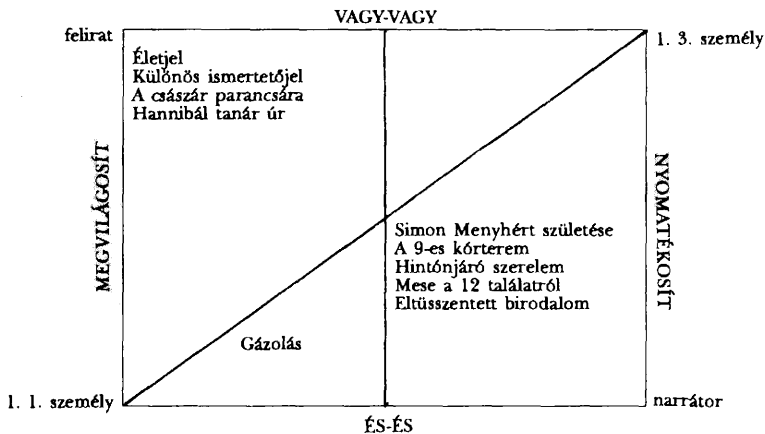
- [1] *A látható ember*. Bibliotheca, Budapest, 1958:166. (Kiemelés tőlünk.)
- [2] A film forgatásának kezdetét illetően meglehetősen nagy a bizonytalanság. Mivel hiteles, elsődleges forrásértékű dokumentum nem áll rendelkezésünkre, kénytelenek vagyunk – e kérdést illetően – a korabeli sajtó gyakorta egymással ellentétes híradásaira támaszkodni. Ezek egyike szerint, a Magyar Filmgyártó Vállalat 1956. augusztus 29-e táján „vonult fel” Egerbe, hogy ott megkezdjék a film külső felvételeinek forgatását a Népkerthben. A helyszín – Hunyady Sándor elbeszélésében – Kolozsvár sétateré. Hullámzik a tömeg, repül az ideiglenesen felállított hajóhinta. „Több százra tehető azoknak a száma, akik most az 1915-ös kisváros tarka kosztümjeiben sűrögnek-forognak [itt és] a főtéren [...], az idevezető utcákon. A kávéháznak két hete még nyoma sem volt. [...] A pesti vendégek műve az egész. [...] Fiatal művészek filmje ez a produkció. A rendező, Fehér Imre 29. Badal János operatőr 28 éves.” Utoljára a *Különös házasság* forgatásakor volt ekkora „felhajtás” a nyugodt légköréről közismert, csendes Egerben. Most a váráljában álló műemléképületet a filmgyár szakemberei tizedannyi idő – pontosan 3 nap – alatt tatarozták ki, mint a karbantartó vállalat dolgozói tették volna. „Hiába, az idő pénz (a filmgyártásban is, vagy főként a filmgyártásban)!” Bakák, Hunyad megyei legények, lónyai, györgyfalvi, kibédi és széki lányok pompás viseletben „grasszálnak”. Ring a derekuk, repülnek a pántlikák, sikoltoznak a lányok. „Még a tanácsházat is mindenestül belevonták a játékba. [...] A táblát kicserélték [...] másira, amelyen ez áll: Nemzei Színház.”

Szeptember elején már a fővárosban találjuk a forgatócsoportot, ahol a városligeti Vajdahunyadvára környékét, majd az óbudai Fő teret választották díszletként, de egy pillanatra felvillant a Zichy-kastély homlokzata is. „K. u. k. Infanterieregiment. Egész nap folyt a forgatás. Mikor a nap leszáll [...], fürge kezek szedik le a Főtér házainak faláról a régi cégtáblákat”, a megkopasztott fák ágairól a levélként felaggatott papírdarabokat.

24 napi külső, 5 napnyi belső felvétel után, pontosan nem tudni, mikor elkészült és bemutatásra várt a 2590 méter hosszú film.

A *Bakaruhában* mindössze nyúlfarknyi elbeszélés Hunyady Sándor két, akkoriban kiadott novelláskötetében, amelyből – hajtán – az író két képből álló színművet is írt, amit a Vígszínház szilveszteri kabaréjában adtak elő. Sokan Hunyady legjobb novellájának tartották. Valószínűleg ez indokolta a filmgyár választását, és nem a novella „társadalmi realitása”. Esemény jóformán nincs benne, az egyetlen a „nagy találkozás és apró dráma”, ami Vilmát (Bara Margit) és Sándort (Darvas Iván) összehozza, illetve szembállítja egymással. Éppen ezért, „idegen testként” válik el (a novellától) mindaz a filmben, amit a forgatókönyvíró, Huby Miklós ez utóbbiba „beleszerkesztett”. „Egy tömör, halk szavú novellát [...] szélesített filmmé.” Epizódokkal bővítette, de ezt a korabeli sajtó érdemének tudta be, a rendezőasszisztensből „előrelépett” Fehér Imrében pedig „máris” jelentős rendezőgyéniséget ünnepelt. Figyelemre méltó – mert a magyar szaksajtó konzervatívizmusát jelzi –, hogy az egyik recenzens épp azt (a „belső monológot”) találta benne „főlöleges mankónak”, ami az eredeti novella lényeges alkotóeleme, szerkezeti sajátossága volt. (*Hevesmegyei Népiújság*, 1956. augusztus 29. *Szabad Ifjúság*,

1956. szeptember 4. *Esti Hírlap*, 1956. szeptember 4. *Tolnai Napló*, 1956. szeptember 16. *Felvétel kész – mehet! Hevesmegyei Népművelés*, 1956. szeptember 19. Sas György: *Az egész város „statisztál”*. *Mozi*, 1956. október 20. garai: *Csoda Óbudán. Népakarat*, 1957. március 5. I. J.: *Bakaruhában. Esti Hírlap*, 1957. május 3. Rajk András: *Bakaruhában. Népakarat*, 1957. május 3. P. Zs.: *Bakaruhában. Népszabadság*, 1957. május 4. Simon Gy. Ferenc: *Bakaruhában, Magyar Ifjúság*, 1957. május 4. (ÚMKL., XV-29/240.)
- [3] „Kívül álló (nem bent álló).” (*Helyesírási kézikönyvtár*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1988:344.) „Valamely emberi közösségbe, ennek tagjai közé nem tartozva, oda nem számítva.” (MNyÉSz, IV:260.)
- [4] A továbbiakban 1. 1. illetve 1. 3. személy.
- [5] MNySz, IV:97.
- [6] Balázs Béla: *A film*. Gondolat, Budapest, 1961:227.
- [7] Lohr Ferenc, 1966:46.
- [8] Balázs Béla, 1948a:207. Ezt a „nagy lehetőséget” aknáza ki egy időben (1941-ben) Orson Welles az *Aranypolgár* és John Ford *Hová lettél, drága völgünk?* című filmjében. A második világháborúban karanténba zárt Európa csak a neorealista filmekben fedezi fel ezt az újítást a háborút követő években (Série Deuxième), Janvier 1947:4:32–41.) és ünnepli érte lelkesen – az olaszokat. (Jean-Pierre Chartier: *Les „films à la première personne” et l’illusion de réalité au cinéma. Revue de Cinéma*.)
- [9] Nemcsak (nyelvi) kifejezés kérdése, hogy a hangosfilm angol, illetve francia megnevezésében – *the Talkies*, illetve *le cinéma parlant* – a beszéd és nem a hang vált (a némafilmtől) megkülönböztető jellemzővé.
- [10] Balázs Béla, 1958:162.
- [11] Azt, hogy ez a folyamat mennyire 'természetellenes' lassúsággal zajlott, példázza az *inzeritnek* (a *felíratnak*) a korszak filmi ábrázolásában, sőt bizonyos 'montázsformákban' is megfigyelhető gyakorisága, amit részben *utaló, eligazító*, részben pedig *nyomatékosító funkciója* indokolt, magyarázott. Úgy tűnik, az alkotók „kezdetben” nem bíztak eléggé a *narrátor* 'képességei'-ben, hatékonyságában, ezért bizonyos közlendőket jónak láttak megismételni, frásban is közölni, megerősíteni. Másrészt, élénken élt még az a feltételezés, hiedelem, amely a némafilm sajátosságában, kizárólagos vizualitásában gyökeredzett, hogy a látványként közölt információ mélyebben vésődik a tudatba, mint a *hangzás* révén tolmácsolt, illetve hallással felfogott üzenet. Az inzerit mindazonáltal – az ötvenes évek magyar filmművészetében – önálló filmi kifejezőeszközből alternatív (segéd)eszközzé „szegényedett” míg – néhány évvel később – végleg ki nem szorult az ábrázolásból.



82. ábra

Kizárólag az *Életjel*ben tükröződik benne (belőle) valami hajdanvolt mibenlétéből, amikor mint a filmi ábrázolás önálló, vizuális kifejezési formája, nemcsak tartalmával, de egyedi, *grafikai* 'formájá'-val is hozzásegített a filmalkotás *hangulatának* érzékeltetéséhez.

- [12] Nem közömbös e kérdés filmtechnika(történet)i vetülete sem. „Lényeges és korszakalkotó újításnak (számított) a magyar filmtechnikában, hogy 1954-ben valamennyi filmgyártó vállalat áttért a *mágneses hangfelvétel* rendszerére.” *Technikailag* tehát megteremtették a tökéletes hangrögzítés lehetőségét, és ezáltal nemcsak a beszéd, de általában a hang felhasználását bonyolult, korábban nem alkalmazott *hanghatások* (hangzás), *hangalakzatok* és *hangmontázsok* alkalmazását a filmben. „1955-ben úgyszólván valamennyi magyar film hangvételelét mágneses hangszalagra készítették.” (Lajta Andor: *A magyar film története 1945-től 1955-ig*. Kézirat, d.n.: 170.)
- [13] Ahogy – nagyon találóan – hajdan az arab grammatikusok elnevezték őket. (Benveniste, Emile: *Structure des relations de personne dans le verbe. Essais de linguistique générale*. Editions Gallimard, Paris, 1966a:228.)
- [14] A *beszélő* és *elbeszélő* fogalma lényegbeli különbözőségein alapul, ami sajátos helyzetükből – az ábrázolásban, illetőleg az elbeszélésben játszott 'szerepük'-ből – adódik. A *beszélő* szavai bármit kifejezhetnek ('lehetősége van' *konstatív-deklaratív* kijelentések megfogalmazására, vagy *performatívumok* azaz szavakkal kinyilvánított vagy szavakban megfogalmazódó cselekedetek *hangoztatására* egyaránt, amelyek a *hatalom*, a *tekintély* megnyilvánulásának 'jelei', míg az *elbeszélő* csak már *megtörtént eseményeket* eleveníthet fel, vagy kijelentéseivel *elébe mehet* a szükségszerűen bekövetkező eseményeknek. Ő csak megállapít (konstatál), kijelent (deklarál). „Amikor a mondat kimondása [...] nem leírása annak, hogy mi mondható (ki) arról, amit akkor teszek (tesznek), amikor ezt

- [kimondom], hanem maga a *csinálás* [...], akkor annak megnevezésére a *performatív mondat* vagy *performatívum* (a *cselekvés* főnév igei megfelelőjéből képzett szó) a legkézenfekvőbb [kifejezés]. [...] A *konstatív* megnyilatkozás (vagyis valamit *történeti-időbeli* vonatkozással kimondani) annyit, mint *megállapítani* valamit. [...] Van tehát olyan eset, amit csak az egyes szám harmadik személyű *elbeszélő* tehet meg; amikor valamit *mondani* annyit jelent, mint valamit *tenni*. [...] [Amikor] a szavak kimondásával *teszünk* valamit, s nem *elmondunk* valamit.” (Austin, J.-L.: *Tetten ért szavak* [*How to do things with words*. 1955.] Fordította: Pléh Csaba. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1990:33, 38. A magyar fordítás szellemes címében azonban nem tükröződik az eredeti címében [illetve annak francia fordításában: *Quand dire, c'est faire*] kifejeződő valós tartalom: azaz, vannak esetek, amikor a kijelentés 'felér' a cselekvéssel. Amikor a *factum dictum*, s nem fordítva, mint a konstatív-deklaratív kijelentések esetében [amikor a *dictum factum*]. (Benveniste, Emile: *La philosophie analytique et le langage*. 1966b:271., 273.)
- [15] A visszaemlékezés (*flash-back*) és a jövőbe látás (*flash-forward*) ellentétes 'szintagmatikai alakzatok' ('montázsformák'), amelyek közül az első az egyes szám első személy (az *elbeszélő*), a második az egyes szám harmadik személy (a *beszélő* kiváltsága, 'mindenhatóságának' és 'mindentudásának' ékezőből bizonyította, s amit vizuálisan a *trükk*(eljárás) hivatott érzékeltetni és nyomatékosá tenni, mint arra a *Mese a 12 találatról* című film több(féle) példával is szolgál.
- [16] Elegendő (szükséges feltétel azonban), hogy valaki kijelentse (magáról), hogy egyes szám első személyben (mint Én) nyilatkozik meg, ahhoz, hogy az, akihez szavait intzi, az egyes szám második személy helyzetbe kerüljön (Te-vé váljék). Ez utóbbi – a filmi ábrázolást tekintve – lehet egy (valaki) a filmben szereplő, vagy egy (valaki) az ábrázolásban 'kívül álló' ('szerep(lő) (mint amilyen helyzetbe kerül a pincérnővel folytatott párbeszédben a *beszélő* a *Mese a 12 találatról* című filmben), vagy a (Te) másik megfelelője, Pálházi a *Gázolás*-ban.
- [17] A *monológban* – a szubjektum és a szubjektivitás e sajátos megnyilvánulási 'formájá'-ban – *látszólag* (láthatóan) nincs 'másik (egyes szám második számú) személy' jelen. Az, aki beszél, azonos azzal, akihez beszél. Valójában – a filmbeli valóságban – két (az egyes szám első és az egyes szám második) személy *összevonásáról* (*szinkretizmusáról*) van szó, amelyben éppúgy megkülönböztethető a korrelációs viszony alapját képező egyes szám első és az egyes szám második személy, mint egymástól elkülönült 'formá'-ban, csupán 'test'-ben nem különböznek egymástól. A funkció (a *beszéd* és a *hallgatás*), és annak nyelv(tan)i kifejezési formája azonban azonos azzal, ami a *párbeszéd* jellemzője. A monológ tehát nem más, mint 'álcázott dialógus' vagy *látszat* (pár)*beszéd*, amit az egyes szám első személyben megszólaló valójában nem magához intez, hanem a hallgatósághoz, amely elől – látszatra – rejteni igyekszik gondolatait.
- [18] Az alanyiség (sajátosság, jelleg, magatartás egyaránt) az alany nyelvtani, filozófiai, logikai, lélektani kategóriáinak összevont kifejezése az ember azon képességére utal, hogy a *beszéd* révén a kijelentés alanyává váljék. Az alanyiség olyan 'elkíség'-et (elki struktúrát) tétélez (fel), amelyben nem(csak) az emberiség közös (átelt) tapasztalata tükröződik (vissza), de ami a tudat biztosítéka (bizonyította), létfeltétele. Én az, aki magáról azt állítja: Én (vagyok). A létezés (film)nyelvi 'formá'-ban válik objektív (másokkal megosztható) tapaszt-

talati anyaggá. Az ön(Én)-tudat a különbség (különbözőség) észlelése révén alakul ki. Az Én-tudat csak a beszédben nyilvánul meg objektívtált (nyelvi) formában, a másik fél (Te) azonosításakor. A *párbeszéd* a személyiséggé nyilvánítás feltétele, az Én-től függetlenedő tényező, aki (önmagában) az egyes szám második személyben egy másik személyre ismer. A 'szerepek' polarizálódása olyan ellentét kialakulásához vezet, amelynek nincs más (csak nyelvi) megfelelője: az egyes szám első személy – transzcendentális valóságában – mindig az egyes szám második személy felett áll. Olyan nyelvi formát alkotnak, amelyeknek önmagukban nincsenek valóságos, objektív megfelelőik. Csak a beszéd utal rá, ki az Én, és kit „utasít” az Én az egyes szám második személy helyzetébe.

- [19] Az ember társadalmi volta [...], képesség, hogy valakinek jogai és kötelességei lehetnek. Ezzel szemben a *személytelenség* személy nélküli, személyi tulajdonságokkal nem bíró (dolog, jelenség), és csak egyes szám harmadik személyű alakban, *alany nélkül* használt ige. (MNYÉSZ, VI:174-175.)
- [20] Az *elbeszélő* legfontosabb, lényegbeli jellemzői (egyes szám első személy, alanyiság, személyiség, testiség) és a *beszélő* ezektől lényegbeli eltérést mutató jellemző jegyei (egyes szám harmadik személy, tárgyiasság, testetlenség, személytelenség) arra engednek következtetni, hogy – az *elbeszélővel* ellentétben – a *beszélő* nem *ember* –, hanem *tudatforma* –, hanem bizonyos (személyiség) jegyekkel és adottságokkal *felruházott* (egyes szám harmadik személy, 'akiben' az Én (-tudat) mellett ('mögött') a tudatelőtti (Én) és az Én tudatalattija is 'hangot kap'.
- [21] Az alany(iság)nak a logikai-szemiotikai négyzetben képződő (képzett) ellentétpárja. Mint ahogy alany az, aki cselekszik, a cselekvést végrehajtja, tárgy az, akire/amire a cselekvés irányul. Alany az – *mutatis mutandis* –, aki beszél, tárgy az, aki/ami hallgat(ja). Az alanyiság legfőbb kritériuma a cselekvési képesség, a tárgyé a cselekvésképtelenség. A cselekvő/szenvedő ellentétpárja így (itt) a *beszédtevékenység*ben, illetve *hiányában* is kifejeződik.
Az alanyiság, illetve a tárgyiasság az elbeszélés, illetve az ábrázolás (a meta-elbeszélés) szintaktikai formái, amelyek jelentéstartalmukat funkciójukból adódóan szerzik meg, s öltének nyelvi, illetőleg 'emberformá'-t. Az alanyiság és a tárgyiasság ellentéte a személyesség/személytelenség formájában is megnyilvánul: alany (szereplő) az, akinek látható *teste* van és *film*(tárgy) az, aminek nincs, csak *hangja*.
- [22] Amiből hiányzik az, aki kijelent (utal), és az, akire/amire a kijelentés vonatkozik (ami a kijelentés tárgya).
- [23] Hozzá (azonos jellemző jegyei révén) hasonló, de egyben tőle (eltérő jellemző jegyei révén) különböző (is). A szóösszetétel első tagjában a hasonlóság, második tagjában a különbözőség tükröződik sajátos nyelvi szinkretizmusban.
- [24] Valakinek testi mivolta. (MNYÉSZ, VI:649.)
- [25] Olyan (dolog) (az a valami), amely nem a tér formáiban jelenik meg a tudat számára, illetve a valóságban nem létezik, pusztán a képzeletben él. (I. m.: 648-649.)
- [26] Valamének (az *anyaggal együtt*) hasonmása. (Kifejezési) forma, amelyben számunkra valami jelentkezik (megjelenik). (MNYÉSZ, III: 837-838.)
- [27] Az *aszinkron hang* a *voice over*, illetve a *la voix-off* francia kifejezés magyar megfelelője arra utal, hogy a beszéd forrása (a 'beszélő') nem látható akkor,

amikor szavai elhangzanak. Akkor 'Ó' a képmezőn kívül 'helyezkedik el'. A fogalom alkotói és használói figyelmen kívül hagyják azonban, hogy a hang 'sehol sem helyezhető el' (se a képmezőn kívül, se belül), hiszen a hang(zás) sajátossága éppen az, hogy nem lokalizálható, (kép)térbe nem fogható be. A hang terjedése révén 'ki(be)tölti' az egész (a hangforrást környező) teret. A kifejezésben mindazonáltal jól tükröződik a sajátos film(es) szemlélet, amely a hangot a kép jellemzői alapján minősíti, annak éppen sajátosságát figyelmen kívül hagyva. Az aszinkronitás a két különböző kifejezési anyag különböző formáinak ellentétbe állításából adódik, és különböző ellentétpárokban rögzül (jelenlét/távollét, múlt/jelen, látvány/hangzás, 'világosság/sötétség'). Ezeket tükrözi vissza a film az *aszinkronitás*ban. Az aszinkronitás a hangzás 'felértékelődés'-ének nyomatékosítása, és a (film)kultúrában gyökerező oka/magyarázata van. Az aszinkronitás akkor válik figyelemfelkeltő kifejezési formává történetileg, amikor a hangosfilmben a hang valamennyi fajtája közül a *beszéd* válik – az elbeszélésben játszott szerepe révén – a legfontosabb kifejezőeszközzé.

- [28] Balázs Béla, 1948a:188.
- [29] Balázs Béla, 1948a:180., 188. (Kiemelés tőlünk.)
- [30] Valaki [...] bizonyosan tud valamit [...], világosan lát. (MNYÉSz, VI:822.)
- [31] *Anima* (lat.). Közös szellem [...] valaminek *mozgatója*. (MNYÉSz, IV:704. Kiemelés tőlünk.)
- [32] Nem a tudat „előtt” helyezkedik el, hanem az észlelés és a tudás „közé” ékelődik be.
- [33] A *mindentudó* (Isten) (MNYÉSz, IV:1327.) *attributum*a. Ugyanakkor, a tagolt beszéd (a hang) az *ember* jelképes formája (metonímiája), mivel egyedül az ember rendelkezik a beszéd képességével.
- [34] Olyan személy vagy dolog, akinek vagy aminek a hatalma mindenre [...] kiterjed; aki vagy ami számára nincs lehetetlenség. (MNYÉSz, IV:1325.)
- [35] A kijelentő mód jelen, illetve múlt időn kívül használja a feltételes mód mindkét igeidejét is.
- [36] Az a képesség, tulajdonság, amelynek révén *valaki* megbízhatóan tud következtetni a jövőre. (MNYÉSz, II:272. Kiemelés tőlünk.)
- [37] A *Mese a 12 találatról* ábrázolási (stílári) sajátossága (egyebek mellett) az, hogy a legkülönbözőbb trükkök láthatóak benne, de valamennyit jellemzi, hogy „észrevéteit magát” azon nyomban (amint látjuk őket) kiderül róluk, hogy trükkök. Ilyen a kiürült Nagykörút (kimerevített) képe; egy futballista cselező lábai (a színész lábai helyett); a szereplők feje körül kirajzolódó fehér kör; a „villogó” fehér kérdőjel; a szereplő közelképének „átfordulása”; a méh felnagyított közelképe, amint a kapus feje búbján, hajszálai között mászik; a pincérnő angyallá változik, feje köré glória kerül; hátára szárnyak „nőnek”; a tanár kézenállást mutat be a gyűrűhintán, elengedi, de mégsem zuhan le; „Géza koponyája belülről”: gomolygó füstöcskék, „fortyogás”.
- [38] Olyan, aki kétségtelenül az, akinek mondják.
- [39] Olyan, amiről nem tudják kétségtelenül, hogy mi.
- [40] Austin, J.- L., 1990:75. (Kiemelés tőlünk.)
- [41] Ellentétpárja a 'jövőbelátás' vagy 'előrelátás' viszonylag ritka alakzat. A korabeli magyar filmben mindössze egyszer fordul elő, a *Mese a 12 találatról* című filmben.
- [42] A *tárgnyelvi kódja* és a *metanyelvi kódja* közti alá/fölérendeltségi viszony lényeg-

beli jellemzője (a különbözőség) abban nyilvánul meg, hogy a metakód (a beszélt nyelv) képes a tárgy kód (kép) hipotetikus teljes jelentéstartalmának kifejezésére, míg a tárgy kód csak a metakód jelentéstartományának (egy) részét tudja (hivatott) kifejezni. A lényegbeli (közös) jellemző jegy tehát a különbözőség (megannyi jele).

- [43] Ha egymástól különböző elemek véges halmazában kialakult az ún. „természetes sorrend”, akkor ezeknek az elemeknek bármely *permutációjában* (felcseréléssel) minden olyan elempár *inverzióban* áll egymással, amelyeknek a *permutációval* kialakult sorrendje a „természetes sorrend”-től eltér.
- [44] Tesnière, Lucien: *Éléments de syntaxe structurale*. Klincksieck, Paris, 1969:85–89.

A TÖRTÉNET ITT VÉGET ÉR

Az 1945–1956 között eltelt időszak a magyar film történetében a legsikeresebb korszak volt: annyi nézője se korábban, se később nem volt a filmeknek, mint e tizenkét esztendő folyamán. [1] Jobb, érdekesebb, művészileg izgalmasabb, összetettebb, értékálló alkotások készültek később, de a magyar film közönsége fokozatosan – az utóbbi három esztendő folyamán katasztrofális gyorsasággal – csökkent. Nem a film volt vétkes ebben: a körülmények változtak.

A tévyszámok – amelyeket olykor-olykor „kozmetikáztak” ugyan, de összességükben valós tendenciákat tükröztek, tényeket rögzítettek – bizonyították, hogy a mozipark gyors ütemű fejlesztése, a falusi (keskeny) mozhálózat létesítésével lehetővé vált, hogy a film a legkisebb településre is eljusson. [2]

Persze, mindez nem (csak) a filmet, hanem a film által közvetített „propagandát” is szolgálta. A film meggyőzni, nevelni kívánt, de nem volt olyan rossz film, amelyik a moziban sikert ne aratott volna. S a sikert akkoriban milliókban jegyezték. [3] A ’televízió nélküli más (korábbi) valóság’ rangot adott a filmnek, noha csak szolgálatot követelt tőle. A ’jelen (korabeli) valóság’ nem kér az ilyenfajta „szolgálatból”, de rangot sem ad többé.

„Ma, a huszadik század végén, tudomásul kell vennünk, hogy az új filmközvetítő eszközök – a video, a műholdak, a kábeltévé – hatalmas konkurenciát támasztanak a hagyományos filmterjesztés számára. [...] Az 1988 óta „megtriplázódott helyáradak [...] elgondolkoztatják a nézőt: moziba menjen, vagy inkább kivegye a filmet a videokölcsönzőből.” [4]

Ez a változás azonban nemcsak a nézőt érinti, de befolyásolja a film és a filmtörténet(írás) jövőjét is. Kétségtelen, hogy az elmúlt évtizedekben kialakult a „filmnézés” hagyományos szokása, amelynek tárgyiasult ’formája’ a moziba járás, helyszíne a mozi volt. A néző beült az elsötétülő nézőtérre, és a film peregni kezdett. Majd a

vetítés végén vette a kabátját, és hazament. A filmmel, mint 'tárggyal' azonban sohasem került kapcsolatba. Alig akadt olyan néző, aki valaha is kezébe vett vagy vehetett volna egy filmtekercset. Talán még képzeletében sem játszadozott el azzal a gondolattal, mi történne, ha ő egyszer ezt a filmet „a kezébe vehetné”. S lám, amit senki sem képzelt, a csoda egy napon – a *videokazetta megjelenésével* – bekövetkezett. Már nem kell a moziba beülni, ha valaki egy filmre kíváncsi. Kézbe veszi a kölcsönbe vett kazettát, beteszi a videokészülékbe, kényelmesen elhelyezkedik a pamlagon – és kezdődhet „az előadás”.

De nem ám olyan, mint amilyen a korábbi volt. A filmet tetszés szerint meg lehet állítani, visszatekergetni, „kicsemegézni”, újra megtekinteni, mi is történt ebben vagy abban a jelenetben. Milyen arcot vágott Loren vagy Brando, Darvas vagy Ruttkai? Hogyan lebegett ég és föld között a körhinta forгатagában Máté és Mari?

A néző, aki eddig mindent elhitt, amit leírtak a filmről – miért ne hitte volna el, hiszen akik leírták, szakemberek voltak –, immár maga alkothat véleményt. *Ellenőrizheti*, hogy amit valaki leírt, „igaz-e”? S ettől a pillanattól kezdve, a filmtörténet megváltozott (számára is). Eddig csak „olvasta”, hogy miről szól egy-egy film, mostantól látja, láthatja is.

Ez a lehetséges ellenőrzés a filmtörténész munkáját is meghatározza és megváltoztatja. Nemcsak alaposra ösztönöz, de minden leírt mondatért felelősséget kell vállalnia; vélt igazát szilárd érvekkel alátámasztania, különben hitelét veszti mindaz, amit leírt. A „nagy mesélés” időszaka elmúlt, amikor úgy is lehetett filmtörténetet írni, hogy a szerző – még Sadoul is – sosem látta a filmet.

A *videoforradalom* következtében a filmtörténész is merőben más körülmények között végzi a munkáját. A film, amelyet ő is csak vetítés közben elemezhetett, most, hogy a „keze között” tarthatja, merőben más, a korábbinál alaposabb vizsgálatot tesz lehetővé. Jelenetről jelenetre, beállításról beállításra válik világossá – a tartalmi összefüggések mellett – a stílári újítás mibenléte, a montázs szerkezete, egy-egy szó, mondat jelentése. A *videokazetta* megjelenése után már nem lehet úgy és olyan filmtörténetet írni, mint korábban.

„Egy új (történet)tudomány eszközeit kell kialakítanunk, amelyek nemcsak arra alkalmasak, hogy kiderítsék a szövegből azt, amit az emberek elmondanak, hanem azt is, amit szándékosan leplezni akarnak. Ne csak arra utaljunk, ami a szövegben megjelenik, hanem arra is, ami a 'hézagokon át' néha, véletlenszerűen benne (belőle)

felsejlik, megkísérelvén megállapítani, mi rejlik a ki nem mondott gondolatok mögött.” [5]

A tudomány nemcsak választott tárgyán elmélkedik, de olykor, szükségképpen önnön tevékenységén: azon, ami a tudományt létrehozza. A tudományt sem lehet úgy művelni, hogy aki létrehozza, el ne gondolkodna tevékenysége természetéről, korlátairól és lehetőségeiről. Hogyan műveli azt, amivel éppen foglalkozik? E kérdésre ritkán keres-talál választ a kutató a tevékenység közben, de időről időre – feladatát megszakítva – mégiscsak el kell gondolkodnia rajta.

A (film)történetírás olyan sajátos tevékenység, amelyben a tudás alapossága és a „szépíró” képzelőereje egyaránt benne munkál. Az események felidézése, a történelem szereplőinek bemutatása, cselekedeteik elemzése, a körülmények felvázolása nemcsak a leírás és elemzés, de a megjelenítés képességét is igényli. Egy nagy színjáték körvonalai bontakoznak ki a keze alatt, amelynek „szereplőit” és tárgyát az ő ismeretanyaga mozgatja, eleveníti meg. Az események kronologikus előadása folyamatosságot követel, a magyarázatok ennek minduntalan megszakítását. A „krónikás” e két véglet között hanyódik, e két – egyszerre megoldhatatlannak látszó – feladatot kell elegységbe ötvöznie. Jól-rosszul teszi, tennie kell a dolgát.

Budapest, 1990–1994

Jegyzetek

[1] A magyar játékfilmek forgalmazási eredményei
1957. december 31-ig

| A film címe | ff | szí- nes | Bemutatós időpontja | Bevétel ezer Ft-ban | Látogatók száma ezer főben |
|--------------------------|----|-------------|------------------------|------------------------|----------------------------------|
| Beszterce ostroma (a) | | | 1948 és 1955. I. | 3670,4 | 1600,0 |
| Forró mezők (a) | | | 1948 és 1957. II. | 4316,8 | 1877,6 |
| Talpalatnyi föld | | | 1948. XII. | 3036,6 | 1567,7 |
| Tűz | | | 1948. X. | 778,1 | 557,6 |
| Díszmagyar | | | 1949. V. | 1886,9 | 1818,5 |
| Egy asszony elindult (b) | | | 1949. X. | 2330,0 | 1078,1 |
| Janika | | | 1949. V. | 1616,9 | 1654,0 |
| Mágnás Miska | | | 1949. II. | 13373,0 | 5994,4 |
| Szabóné | | | 1949. XII. | 1324,2 | 664,9 |
| Dalolva szép az élet | | | 1950. IX. | 5238,4 | 2334,7 |
| Kis Katalin házassága | | | 1950. XII. | 3790,8 | 1713,0 |
| Ludas Matyi | | | 1950. II. | 4725,4 | 2144,7 |
| Úri muri | | | 1950. II. | 5498,6 | 2489,4 |
| Becsület és dicsőség | | | 1951. IV. | 856,1 | 455,4 |
| Civil a pályán | | sz | 1951. XII. | 10686,7 | 4766,0 |
| Déryné | | | 1951. X. | 9452,4 | 3948,2 |
| Felszabadult föld | | | 1951. III. | 1966,9 | 959,7 |
| Gyarmat a föld alatt | | | 1951. IX. | 1755,8 | 828,8 |
| Nyugati övezet | | | 1951. I. | 2845,6 | 1234,1 |
| Különös házasság | | sz | 1951. II. | 6097,4 | 2628,4 |
| Teljes gőzzel | | | 1951. IX. | 3168,5 | 1220,2 |
| Erkel | | | 1952. XI. | 7157,4 | 1924,1 |
| Semmelweis | | | 1952. X. | 3214,3 | 969,3 |
| Tűzkeresztység | | | 1952. II. | 2116,8 | 939,6 |
| Ütközet békében | | | 1952. IV. | 3016,8 | 1403,5 |
| Vihar | | sz | 1952. XII. | 3337,9 | 1194,0 |
| Állami Áruház | | | 1953. I. | 12343,3 | 4325,7 |
| Első fecskék | | | 1953. IV. | 2961,6 | 904,6 |
| Föltámadott a tenger | | sz | 1953. IV. | 4894,7 | 1994,0 |
| Harag napja (c) | | | 1955. V. | 3018,3 | 1484,2 |
| Ifjú szívvel | | sz | 1953. IV. | 6055,4 | 2302,0 |

| A film címe | ff | sz | Bemutató időpontja | Bevétel ezer Ft-ban | Látogatók száma ezer főben |
|-----------------------------|----|----|-----------------------|------------------------|----------------------------------|
| Kiskrajcár | | sz | 1953. XI. | 7471,6 | 3115,1 |
| Város alatt (d) | | sz | 1953. X. | 1869,0 | 864,4 |
| Életjel | | sz | 1954. IX. | 3202,7 | 1342,2 |
| Én és a nagyapám | | sz | 1954. XI. | 5568,1 | 2358,1 |
| Fel a fejjel | | sz | 1954. X. | 9315,2 | 3724,8 |
| 2 x 2 néha öt (e) | | sz | 1954. XII. | 10821,8 | 4230,5 |
| Rákóczi hadnagya | | sz | 1954. II. | 8229,0 | 3674,3 |
| Rokonok | | | 1954. X. | 3873,7 | 1552,0 |
| Simon Menyhért születése | | | 1954. XII. | 3506,6 | 1402,9 |
| Az élet hídja | | | 1956. I. | 2897,4 | 1222,7 |
| Budapesti tavasz | | | 1955. IV. | 4978,2 | 1959,6 |
| Dandin György | | sz | 1955. XII. | 4269,8 | 1759,0 |
| Egy pikoló világos | | | 1955. XII. | 8460,6 | 3282,7 |
| Gábor diák | | sz | 1956. IV. | 9882,4 | 3894,9 |
| Gázolás | | | 1955. IX. | 6801,5 | 2582,1 |
| Hintónjáró szerelem | | sz | 1955. II. | 8870,4 | 3511,3 |
| A 9-es kórterem | | | 1955. XI. | 5962,8 | 2304,6 |
| Körhinta | | | 1956. II. | 6715,8 | 2692,9 |
| Különös ismertetőjel | | | 1955. X. | 4043,4 | 1786,4 |
| Liliomfi | | sz | 1955. II. | 10057,1 | 3853,9 |
| A császár parancsára | | sz | 1957. XI. | 2621,3 | 662,3 |
| A csodacsatár | | | 1957. IX. | 4921,8 | 1307,2 |
| Dollárpapa | | | 1956. V. | 6942,9 | 2249,2 |
| Hannibál tanár úr | | | 1956. X. | 841,1 | 1319,9 |
| Mese a 12 találatról | | | 1957. I. | 6228,7 | 2229,8 |
| Szakadék | | | 1956. III. | 4219,3 | 1737,3 |
| Tanár úr kérem | | | 1956. X. | 2730,3 | 1087,1 |
| Ünnepi vacsora | | | 1956. IX. | 2689,3 | 1049,1 |

(a) Csak a *repriz* eredményeit tartalmazza.

(b) Helyesen: *Egy asszony elindul.*

(c) Helyesen: *A harag napja.*

(d) Helyesen: *A város alatt.*

(e) Van olyan címváltozat is, amelyben az 5-ös szám szerepel.

[2] A mozihálózat összetételének alakulása 1948-tól 1957-ig

| Mozi | 1948 | 1950 | 1953 | 1955 | 1957 |
|---------------------------|------|------|------|------|------|
| Keskenyfilmes fix | 355 | 656 | 1120 | 1760 | 2081 |
| Keskenyfilmes körzeti | - | 412 | 1090 | 1252 | 1397 |
| Keskenyfilmes vándor | - | - | 20 | 69 | 52 |
| Keskenyfilmes összesen: | 355 | 1068 | 2230 | 3081 | 3530 |
| Normálfilmes | 567 | 481 | 522 | 572 | 622 |
| Együtt | 922 | 1549 | 2752 | 3653 | 4152 |
| Körzeti gépegységek száma | - | .97 | 256 | 289 | 334 |

A mozival rendelkező települések száma a települések lakosságának nagyságcsoportja szerint
Mozival rendelkező települések száma

| Települések lakossága | 1938 | 1957 |
|-----------------------|------|------|
| - 1000 | 2 | 953 |
| 1001 - 2000 | 22 | 772 |
| 2001 - 3000 | 44 | 371 |
| 3001 - 5000 | 77 | 302 |
| 5001 - 10000 | 120 | 154 |
| 10001 - 20000 | 60 | 67 |
| 20001 - | 38 | 45 |
| Összesen: | 363 | 2664 |

[3] A mozihálózat jegybevétele 1949–1956
(1000 Ft-ban)

| Év | Budapest | Vidék |
|------|----------|---------|
| 1949 | 47 902 | 40 592 |
| 1950 | 40 278 | 46 208 |
| 1951 | 47 350 | 69 092 |
| 1952 | 68 160 | 95 230 |
| 1953 | 71 031 | 111 379 |
| 1954 | 90 284 | 137 034 |
| 1955 | 113 759 | 175 058 |
| 1956 | 105 630 | 176 487 |

(Forrás: Kálmán Róbert-Peregi Gyula: *A film és a mozi Magyarországon*. Filmtudományi Intézet, Budapest, 1959:13, 29, 70, 131–133.)

[4] *Mozgásszerűlt mozgófilmek Képe*, 1993:8:3. Kiemelés tőlünk.

[5] Duby, Georges, 1993:93–94.

Névmutató

- Abonyi László 109
Aczél Tamás 77, 168, 502-503
Ács Lajos 200, 209
Ajtay Andor 147, 195, 266
Alapy Gyula 510
Ambrózy Iván 315
Andics Erzsébet 186, 193
Apáthi Imre 24, 74, 77, 247, 322,
326-327, 478, 500
Aristarco, Guido 320
Asztalos Sándor
- Babay József 472
Bacsó Péter 63, 75-76, 78, 106, 140,
142, 190, 245, 312, 334, 522, 526
Badal János 133-134, 315, 473, 558
Bahna, Vladimír 470
Bajor Nagy Ernő 200
Bajusz József 336
Balázs Béla 50, 53-59, 62-63, 78-81,
102, 232, 427, 477-478, 529, 559,
563
Balázs Samu 201
Balla Anna 200
Balla Antal 521-522
Bán Frigyes 22, 24, 28, 36, 39-40,
43-47, 61, 73-74, 78, 111,
130-133, 168, 199, 314, 322,
324-325, 488
Bán Róbert 74, 79, 207
Bánhidny László 95, 110, 176, 180, 490
Bánki László 76
Bánki Zsuzsa 242
Banovich Tamás 498-499, 526
Bányász Imre 15, 45, 48, 109, 173,
175, 240-241, 246, 264, 325, 332,
524, 526
Bara Margit 313, 479
Barabás János 81
- Barabás Tamás 77, 120-121, 207,
315-316, 326
Barabás Tibor 44, 63, 127, 129,
169-171, 334, 467-468, 487, 521
Barbaro, Umberto 319
Barna Tamás 82
Barsi Béla 95, 111, 148, 297, 311
Bartha Mária 247
Báthori Irén 428
Básti Lajos 191, 194, 242, 329
Batthyány 188
Bazin, André 229, 231, 233-234, 321
Békeffy István 29, 75, 334
Bencsik Imre 73, 77
Benedek Tibor 245
Benkő Gyula 110, 201
Benkő Péter 201
Berek Katalin 95, 103, 120, 284
Bersiczky Gáspár 129
Bessenyei Ferenc 147, 191, 194, 309,
312, 488
Bihari József 110
Bíró Yvette 76
Bitskey Tibor 134, 283
Blanché, Robert 417-418
B. Nagy László 330, 468, 471-472
Bodrossy Félix 81
Bogács Antal 207, 332, 336
Bogáti Péter 468, 472
Boglár András 120
Boldizsár Iván 121, 168-169, 322,
345, 369, 414, 418-421, 427,
467-468, 471
Bolykovszky Béla 133
Bornemissza János 129
Botond Edit 210, 314, 333
Breit, Harvey 320
Bulla Elma 283
- Carne 319

- Castello, Giuglio Cesare 320
Cavalcanti, Alberto 104
Chaplin 152, 159, 424, 497
Chartier, Jean-Pierre 559
Czimer József 62
- Csákányi László 500
Csiáureli 53, 138
Csillag Ferenc 131
Csirkov, Borisz 107
Csizmarek Mátyás 23, 77
Csögör Tibor 313, 479
- Dallos Sándor 22, 42, 74, 77
Daninos, Jean-Daniel 75
Daróczy József 128
Darvas Iván 94, 175, 242, 266, 524
Darvas József 9, 11, 24, 29, 69, 71,
75, 115, 151–153, 162, 168, 193,
206, 209, 224, 247, 263–264,
278–280, 293, 299, 307, 312–314,
323–324, 332, 469
Darvas Szilárd 203, 475
Deák Sándor 489
Debreczeni, François 320
Demény Pál 208
Demeter Imre 120–121, 331, 334
Dersi Tamás 314, 476
Déry Tibor 22, 72–73, 106–107, 110,
112, 114, 117, 121, 169–171, 190,
208, 312
De Sica 316, 478
Dienes Ferenc 65
Dobrányi Géza 523
Doniol-Valcroze, Jacques 320
Donszkoj, Mark 100
Dömsödi János 266
Duvivier 319
- Egressy 80
Eiben István 133, 178, 282
Eizenstein 52–53, 58, 81
Elekes Lajos 208
Ember György 328, 472, 476
Engels, Friedrich 216, 223, 316
Eörsi István 208
Erdei Ferenc 334
Erdei Sándor 15, 172, 174, 206, 259,
264, 329, 467, 526
- Erdélyi János 498
Erkel 80
- Fábri Zoltán 15, 21–22, 28, 38, 42,
46–47, 73–74, 89, 91–94, 97, 100,
102–104, 107, 111–112, 114, 120,
168, 190, 206, 238–240, 245, 259,
288–294, 296–297, 299–300, 305,
307, 322, 325, 330, 333, 410,
419–420, 494–497, 523, 525
- Farkas Ferenc 315
Farkas Mihály 69, 209, 488, 491, 509
Fedor Ágnes 120
Fehéregyházi Tibor 204
Fehér Imre 46, 76, 80, 558
Fehéri Tamás 7
Fehér Klára 119
Fejér Tamás 192, 206, 471
Fekete Sándor 170, 206, 259–260,
333, 467–468, 483, 526
Feleki Kamill 493
Fellini, Federico 228
Fencsik Flóra 333
Fényes Szabolcs 472
Fenyves György 202, 475
I. Ferenc 513
Ferenc József 476
Ferrari Violetta 194, 201, 242, 247,
325
Fónay Márta 204, 316
Ford, John 559
Forgács Ágnes 207
Frunze 143
Fürst 188–189
- Gábor Andor 446, 475
Gábor Miklós 110, 171, 176, 179, 206,
265, 309, 312, 524
Gách Mariann 209, 472
Gádor Béla 475
Garai Tamás 205, 273, 476, 523
Gáspár Margit 22, 151, 154
Géczy Dorottya 45
Gelléri Andor Endre 523
Gergely Sándor 169–171
Gerő 208
Gertler Viktor 22, 35, 37, 42, 44, 46,
74, 77, 87, 112, 169, 191, 209,
239–241, 243–247, 316, 322, 328,

- 334, 410, 427–428, 476
 Gimes Miklós 312
 Goda Gábor 171
 Gordon Zsuzsa 176, 180, 242
 Gorkij 371
 Gózon Gyula 110
 Gönczöl János 248
 Görbe János 95, 204
 Greguss Zoltán 496
 Groó Lajos 53
 Grósz József 302
- Gyárfás Dezső 475
 Gyárfás Endre 135
 Gyárfás Miklós 22, 24, 73, 169–171,
 205, 257, 312, 328, 428
 Gyenes István 333, 494
 Gyertyán Ervín 120–121, 209, 328
 Györy János 472
 Gyurkovits Zsuzsa 204
- Halasi Mária 82, 207, 314, 332–333,
 475, 524
 Halász Géza 313
 Halász Péter 69, 76, 88
 Hanák Péter 208
 Harkness, Margaret 316
 Hárs Lajos 75
 Házy Gyula 30, 31, 77, 100, 119, 203,
 312
 Házy Erzsébet 472
 Hegedűs Géza 77
 Hegel 151
 Hegyi Barnabás 45, 93, 103–104, 150,
 178, 199, 241–242, 294–295,
 325–326
 Herskó János 38, 46, 73, 108, 190,
 262, 312, 322, 524
 Hevesy Iván 53
 Hidas István 95
 Hidegkuti 522
 Homoki Nagy István 109
 Hont Ferenc 35, 207, 312
 Honti Katalin 327
 Horesnyi István 476, 479
 Horthy 101, 140, 170, 172, 502, 511
 Horváth József 284
 Horváth Márton 24, 69, 91, 217, 318
 Horváth Tivadar 493
- Hruscsov, Nyikita Szergejevics 10, 301
 Hubay Miklós 206, 334, 419, 468,
 477, 558
 Hughes, Robert 320
 Hunyady Sándor 446, 558
 Huszka Jenő 22, 472
- Illés Béla 23, 119, 169–170, 200
 Illés Ernő 203
 Illés György 155, 177–178, 199,
 202–203, 207, 262, 312, 328, 336
 Illyés Gyula 523
 Ingusz János 472
 Ivanicza György 132
- Jánkó Péter 510
 Jánosi Ferenc 15
 Jávor Pál 472
 Jenci Imre 75, 334
 Jerjomin, D. I. 62, 81
 Johnston, Eric A. 75
 Jókai Mór 74
 Jovánovics Miklós 330
 József nádor 522
- Kádár János 524–525
 Kádár Miklós 71
 Kállai Ferenc 47, 204, 489
 Kállai Gyula 32, 193, 209, 278–280,
 328
 Kálmán Róbert 327
 Kalmár Árpád 208
 Kalmár László 22, 24, 36, 40–41, 43,
 46, 73, 77, 91, 112, 119, 322, 472,
 473–475, 479
 Karády Katalin 478
 Karinthy Ferenc 29, 169–170,
 173–175, 179, 184, 312
 Kaskötő István 524
 Katkics Iona 332
 Katona Jenő 312–313
 Kautzky József 284
 Keleti Márton 22, 28, 36, 38–41,
 43–44, 46–47, 73–74, 77, 112,
 155–156, 176, 200, 202–204, 261,
 312, 322, 325, 491–492, 526
 Kemény Pálné 15, 38, 327–328,
 474–475, 488
 Kerényi Zoltán 474

- Kereszti Ervin 65–67, 82
 Kis József 82
 Kisfaludy Károly 24
 Kispéter Miklós 53
 Kiss András 202
 Kiss Manyi 297
 Klebelsberg Kunó gróf 512
 Kocsenda László 177–178
 Kodolányi János 497
 Kohut Magda 95, 120
 Koletár Kálmán 284
 Kollányi Ágoston 299
 Kolozsvári Grandpierre Emil 334, 468
 Koltayné 476
 Komlós Juci 147
 Kónya Lajos 170, 206
 Kopp Ferenc 93
 Korda István 204
 Kossuth Lajos 127–128, 132, 188
 Kovács András 25, 33, 38, 62, 72, 76,
 80–81, 91, 153, 206, 241, 245, 260,
 279–281, 313
 Kovács Dénes 324, 327
 Kovács Ilonka 106
 Kovács István 192
 Kovács Károly 95, 191
 Kovács Lajos 106
 Kovács Nóra 43
 Kozák László 297
 Kozma Ottó 108
 Kölcsey Aliz 131
 Kőmves Sándor 472
 Köpeczi Bócz István 499
 Körmenyi Judit 205, 314
 Körner 75
 Kövesi Endre 23, 73, 76–77, 213, 303,
 305, 333
 Krencsey Marianne 266, 472–473,
 479, 500

 Ladányi Ferenc 194, 196, 312
 Lajta Andor 560
 Lakos György 106
 Landler Jenő 141–143
 Lang, Fritz 424
 Lányi Andor 472
 Lányi Márton 428
 Lányi Sarolta 330
 Latabár Kálmán 151–153, 156–159,
 201, 492
 Lázár Lajos 472
 Lázár Mária 8 176
 Lehár 42
 Lénárt István 241
 Lenin 140, 143, 220
 Lenkei Lajos 120, 200, 208, 210, 333,
 467–468
 Lévai János 206
 Lévai Lajos 131, 203
 Lifsic 216
 Linzing János 522
 Locke 522
 Lohr Ferenc 53, 423, 427, 559
 Lukács György 208, 216–220,
 316–320, 414, 428–429, 467
 Lukács Margit 284

 Mádi Szabó Gábor 132, 180, 266, 311,
 489
 Majoros István 120
 Makk Károly 28, 39, 46, 48–49, 60,
 74, 92, 106, 140, 145, 200, 242,
 244, 261, 322, 328, 334, 336, 410,
 420–421, 470
 Maklár Zoltán 47, 204, 262, 266,
 316, 489, 500
 Mamcserov Frigyes 46, 76, 313, 476
 Mányai Lajos 147, 149, 492
 Mányoki 131
 Marcourelles, Louis 80, 119
 Mária Félis 22, 25, 28, 60–61,
 73–74, 77, 80, 107, 119, 171,
 175–176, 178–179, 183, 207, 213,
 279, 281, 283, 285, 288, 312, 314,
 322, 410, 426, 469–470
 Mária Félis Judit 73–74, 168–169,
 273–274, 280, 331–332
 Martinovic 487
 Martos Ferenc 472
 Marx 151, 220
 Máta László 332
 Máté (Máté) György 120, 189
 Matolcsi János 209
 Mátrai-Betegh Béla 327
 Mátyás 499
 Medgyesi Mária 316, 479
 Méray Tibor 29, 31, 50–51, 74, 190,
 213, 257–260, 312, 322, 328,

491–492, 522, 526
Mesterházi Lajos 119, 205, 328
Mészáros Ági 110, 112, 204, 312
Mészöly Dezső 470
Mezey Mária 176, 180, 204
Mialkovszky Erzsébet 471
Mihályfi Ernő 119
Mihályfi Imre 76
Mihályi Ernő 475
Mikszáth Kálmán 24, 74, 126
Misoga László 94, 297
Mód Aladár 208
Moguy, Léonide 332
Molière 446, 471–472
Molnár Ferenc 24
Molnár István 475
Molnár Miklós 121, 206
Molnár Tibor 110, 176, 179, 265,
309, 478
Móra Ferenc 312, 494–495
Morell Mihály 467–468
Morgenstern, Ignace 75
Móricz Zsigmond 22, 74, 82, 126,
446, 469–470
Mucsi Ferenc 208
Munkácsy 119

Nádai Lajos 334
Nádasdy Kálmán 170, 206, 245,
259–260, 472, 526
Nádasi László 76–77, 91–92, 288–289,
294, 305
Nagy Attila 284
Nagy elvtársnő 193
Nagy Imre 7–8, 10, 34, 69, 160–161,
303, 306, 329, 334, 483, 497, 509,
510, 513, 525
Nagy Sándor 334, 468
Németh György 295
Németh Margit 309
Németh Sándor 187, 208–210
Non György 32, 76–77, 91, 151,
153–154, 171–174, 192–193, 206,
307, 469, 472
Nóti Károly 22, 151, 157–158, 315

Örkény István 24, 73–74, 169–171,
312, 339, 472, 475

Pach Zsigmond Pál 208
Pálos György 242, 250, 489, 521
Palotai Boris 22, 74, 312, 315–316,
329–330
Pán József 93, 119, 154–155, 202, 243
Pándi Lajos 489
Pándi Pál 329
Pásztor István 68, 109, 191, 314
Pásztor Miklós 120
Pásztori Tibor 178
Péchy Blanka 335
Pécsi Sándor 107, 110–111
Peéry Piri 267
Peregé Gyula 327
Péter Gábor 509
Pethes Sándor 176, 201, 490
Peti Sándor 97, 195, 335
Petres István 472
Petrik József 284
Phillipe, Gérard 327
Pongrácz Imre 201, 492–493
Psota Irén 335
Pudovkin 62, 80
Puskás Öcsi 522
Püskösti Andor 312

Rác Vali 334
Radó István 427
Radványi Géza 427
Rainer M. János 203, 312
Rajczy Lajos 95, 176, 180, 204
Rajcsányi Károly 203, 314
Rajk András 200, 559
Rajk László 302, 488, 502–503, 509,
510–511, 513, 524–525
Rajnai Gábor 176, 180, 249
Rajz János 176, 476
II. Rákóczi Ferenc 127–129, 131,
135–136, 138
Rákosi Mária 193
Rákosi Mátyás 8–10, 88, 140–144,
146, 161, 190, 193, 208–209, 217,
301–303, 312, 323, 487, 502–503,
509, 511–514, 524–525
Raksányi Gellért 134
Ránki György 296
Ranódy László 22, 27, 77, 112,
312–316, 322, 468, 479
Rappai György 328, 336

- Rátónyi Róbert 245, 250
 Reményi Béla 81
 Renoir 319
 Rényi Péter 207
 Rényi Tamás 200
 Réti László 208
 Révai Dezső 13–15, 35, 37–41, 43, 45,
 59–60, 68, 77, 82, 91
 Révai József 7, 12–13, 21, 50, 69,
 71–73, 76, 80, 90–92, 98, 119, 129,
 139, 141–144, 153, 157, 161,
 189–190, 198, 200, 208, 217–218,
 222–225, 278, 280, 287, 316, 318,
 333, 446–447, 468–469, 478, 503,
 524
 Révész György 22, 46, 74, 244–245,
 262, 325, 330
 Révész Jenő 328
 Rideg Sándor 169–170
 Román József 263–264
 Rossellini, Roberto 228–229, 231–232
 Rózsa Ferenc 188–189
 Rózsahegy Kálmán 168
 Rudas László 217
 Ruffly Péter 314
 Ruttkai Éva 181, 194, 242, 281, 283,
 310, 312, 489
 Rühman, Heinz 101
- Sadoul, Georges 282, 320, 467, 497
 Ságvári 188
 Sallai 188–189
 Sándor András 29, 168–169
 Sándor Géza 94
 Sándor Kálmán 140, 146, 169, 200
 Sarkadi Imre 22, 25, 160, 169, 213,
 258, 287–292, 294, 296, 299–300,
 312, 333–334
 Sármásky Miklós 134
 Sas György 82, 332, 559
 Schiller 219
 Schönherz Zoltán 21, 185, 187–189,
 191, 193
 Schubert Éva 283
 Sebes Gusztáv 492
 Sebestyén György 333
 Selmeczi Mihály 496
 Sennyei Vera 500
 Siklós András 207–208
- Simon Gy. Ferenc 120, 207, 328, 559
 Simon Zsuzsa 171, 206, 265, 325
 Sinkovits Imre 95, 110, 191, 194,
 472–473
 Sívó Mária 265
 Skolnik József 189
 Solti Bertalan 89, 95, 110
 Somló István 191, 204
 Somogyi Erzsébet 95, 143, 148
 Somogyvári Rudolf 248
 Soós Imre 141, 148, 296, 500
 Soós Lajos 110
 Starhemberg gróf 129, 132
 Stromfeld Aurél 141, 143
 Strucz Edit 335
 Sulyok Mária 245
 Sütő Irén 242, 246
- Szabó Ernő 479, 495–496
 Szabó Pál 22, 168, 170–171, 286, 315,
 333, 419, 467, 468
 Szabó Sándor 90, 134, 205
 Szakasits Arpád 30
 Szakáts Miklós 19, 201, 204
 Szamuely Tibor 141
 Szántó Miklós 13–14, 41, 63, 208,
 469, 502–503, 524
 Szász Péter 22, 74, 151, 154, 190–191,
 239, 242, 245, 324–325, 334, 420,
 494
 Szathmári elvtárs 193
 Szeberényi Lehel 90, 119, 169–171,
 523
 Szécsényi Ferenc 103, 120, 326,
 495–496, 523
 Szelezky Zita 472
 Szemere Vera 194, 265, 309
 Szigeti József 207–208
 Szigligeti Ede 470
 Szilágyi Gábor 120, 200, 202, 207,
 328, 420, 523
 Szilágyi István 198
 Szinai Miklós 48
 Szinetár György 80, 170
 Szinetár Miklós 57, 74
 Szirtes Ádám 110, 249, 296–297, 316
 Szirtes László 207
 Szlota 76

- Szóts István 12, 50, 53, 58, 74, 78,
477-478
- Sztálin 7, 9, 13, 57, 91, 141, 169, 218,
220, 302, 315, 317-318, 468, 502
- Szurok János 204, 326
- Szuszlov, Mihail Andrejevics 302
- Tabi László 203
- Tamási Áron 74
- Táncsics 188
- Tardos Tibor 22, 90-92, 99, 119, 312,
328
- Tárnok János 15, 207, 209, 279, 323,
327-328, 332
- Tarsoly Elemér 175
- Tassy András 267
- Thúry Zsuzsa 77
- Thurzó Gábor 22, 75-76, 171, 469,
477
- Timár József 249, 500
- Tito 502
- Tolnay Klári 329
- Tompa Sándor 110
- Tormási János 38
- Tóth Péter 312
- Tótkés Anna 147
- Töröcsik Mari 296-297, 300, 479
- Török Tamás 498, 526
- Újvári Imre 200, 203, 207, 328, 475
- Ulmann, Stephen 424
- Ungvári László 147, 492
- Uray Tivadar 204
- Urbán Ernő 22, 29, 153, 169, 259,
287, 314-315, 492, 525-526
- Vadász Frigyes 329
- Vajda Albert 324
- Vajda István 238-239, 324
- Vajda László 75
- Vak Bottyán 132
- Varga Domokos 121
- Varga Mátyás 204, 330, 470, 473, 476
- Várkonyi Zoltán 21-22, 28, 46, 67,
73-74, 89, 106, 108, 112-114, 140,
142, 145, 168, 174, 185, 191, 196,
209, 239-240, 245, 254-255, 262,
303, 305, 307-309, 312, 322, 336,
410, 471-472, 498, 526
- Vas Zoltán 29
- Vásárhelyi Miklós 312
- Vass Éva 44, 47, 134, 325
- Vég Béla 200, 209
- Velezdi György 326
- Verdone, Mario 320
- Veres Péter 169-171
- Vertov 52-53
- Vésci Endre 21-22, 29, 185, 189-191,
196, 200, 312
- Vezér Erzsébet 208
- Vígh Károly 208
- Vincze Ottó 472
- Welles, Orson 559
- Winter 90
- ifj. báró Wlassics Gyula 313
- Zách János 266
- Zakariás József 491-492, 522
- Zákonyi Sándor 245
- Zavattini, Cesare 229
- Zenthe Ferenc 135, 176, 325, 327,
472-473
- Zolnai Irén 333
- Zolnay Zsuzsa 267
- Zombory György 45, 191, 209

Filmcímmutató

- Az AA 338-as esete 239, 322
Állami Áruház 42, 70–71, 327
Állatkerti séta 81
Álmaim hőse 75
Annus 74
Aranypolgár 559
Arlberg-expressz 101
Artista vizsga 81
Azon az őszön 29
- Babák 322
Babák 24–25, 74
Bakaruhában 29–30, 452–454, 456,
461, 477, 494, 529, 534, 537, 553,
558–559
Báthory Mária 80
Berlin eleste 138
Biciklitolvajok 20, 238
Bizalom 257, 260
A borjú 23–24, 77
Budapesti kaland 29
Budapesti tavasz 24, 151, 159, 163,
169, 172, 176, 182–184, 207, 213,
257, 281, 322, 357, 366, 424, 440
Bűvös szék 476
- Carmen államosítják 22
Cigánybáró 322
Cívil a pályán 202
- Csak egy kislány 133
A császár parancsára 30, 74, 484–486,
490, 504, 508, 513, 560
Csendes otthon 24, 76
A cseresznyési eset 24
Csillagosok 287
A csodacsatár 22, 29–30, 74, 468,
484–486, 490, 493, 513, 520
Csoda Milánóban 238
- Dalolva szép az élet 275
Dandin György 333, 447, 452, 454,
456–457, 461, 464–465, 471–472
Darázsfészek 322
Dávid és Góliát 25, 73, 304, 336
Déliől hajnalig 200
Déryné 41, 521
Díszelbadás 164, 205
Díszmagyar 37
Dollárpapa 27, 68, 447, 452–454, 456,
463–464, 475–476, 520
Duda Gyuri (Dandin György) 471
- Ecseri lakodalmas 133
Egy éj Velencében 101
Egy életen át 100
Egy pikoló világos 26, 76, 159, 214,
258, 273, 281–283, 285, 314, 328,
331, 333, 345, 362, 366, 385, 405,
418–419, 421–422, 424, 426–427,
443, 467
Egy pohár sör 277
Egy város keresi a gyilkost 424
Az élet hídjá 163, 205, 213, 328, 333,
460
Életjel (Kincsesbánya) 22, 42, 88, 92–94,
96–105, 113–114, 119, 166,
198–199, 213, 244, 251, 258, 354,
357, 362, 367, 366, 409, 422, 424,
426, 441, 468, 529, 534, 538, 545,
560
Első fecskék 43, 47
Eltűszentetti birodalom 29–30, 303,
484–486, 488, 490, 498–501, 513,
515, 521, 524, 529, 560
Emberek a havason 12
Az én egyetemem 420
Én és a nagyapám 22, 272
Ének a búzamezőkről 312
Erkel 39, 59, 80, 446

- Fel a fejjel!* 22, 70, 151–152, 155–157, 181, 202–203, 442, 467
Felelet 20–22, 72, 190, 208, 322
Felszabadult föld 181, 287
Fiúk a rács mögött 20, 238
Forró mezők 478
Föltámadott a tenger 70, 130, 132, 135–136
Francia kislány 322
- Gábor diák* 22, 447, 452–454, 456, 458–460, 462, 465, 472–473, 475, 479
Gázolás 23–26, 159–160, 163, 214, 238–239, 241–242, 244, 247, 251–256, 258, 268–269, 279, 301, 303, 322–324, 328, 339, 345, 354, 362, 365, 366, 370, 372, 385, 397, 405–406, 418, 420–422, 426–427, 442, 468, 494, 529, 534, 537, 552–553, 560–561
Gól 22–25, 41, 322, 522
Gül baba 22, 472
- Hajnóczy* 487
Hannibál tanár úr 29, 424, 484–486, 490, 494, 496–497, 504, 508, 513, 523–524, 560
A harag napja 60, 73, 80, 120, 140–141, 144–147, 149–150, 169, 200, 477
39-es dandár 200
Hazafiak (A császár parancsára) 488
Háztűznézűs 23
Hintőnjáró szerelem 22–23, 78, 117, 213, 215, 286–287, 315–316, 441–443, 467–468, 470, 529, 534, 538, 560
Holnap már késő 332
Hová lettél, drága völgyünk? 559
- Iffjú szívvél* 198–199, 272, 275
- Kállai-kettős* 205
Kérők 24
Keserű igazság 26, 29, 214–215, 223, 239, 302–304, 307–308, 336, 362, 422, 424, 498
- 2 x 2 néha 5* 22, 44, 46–48, 213, 242, 324–327
Két vallomás 29–30
A 9-es kórterem 27, 159, 214, 256–257, 264–265, 268, 270–271, 305, 328–331, 345, 362, 366, 372, 386–387, 405–406, 418–422, 424, 426–428, 478, 529, 534, 550, 560
Ki mit szeret (Díszelbádás) 205
Kioltott lángok (A császár parancsára) 29, 486, 488, 521
Királylány a feleségem 327
Kisérlet Lublón 74
Kis Katalin házassága 110, 272, 274
Kiskrajcár 60, 198–199, 272, 275
Kitüntetés 22
Körhinta 22, 26, 102–103, 159, 169, 214–215, 254, 257–258, 286–291, 293–297, 300–301, 331, 333–334, 345, 362, 372, 385, 395, 405–406, 418, 420–422, 422, 426–427, 441–442, 467–468, 497
Küldetés (Különös ismertetőjel) 191
Küldetés (Schönherz) 24
Különös házasság 558
Különös ismertetőjel 22, 163, 172, 191, 195–197, 209–210, 213, 328, 529, 534, 538, 560
Külvárosi legenda 73
Külvárosi történet 24, 73, 77, 163–164, 322
- Leányvásár (Körhinta)* 22, 25, 169, 288, 292–293
Liliomfi 48, 78, 261, 447, 452, 454, 456–462, 470, 477, 479
Liszt 23–24, 76, 322
- Magyar csárdások* 68
A másik hetűs 22
Maxim 72
Mese a 12 találatról 29, 214, 302, 335–336, 367, 366, 422, 488, 529, 533–534, 538, 545, 548–551, 560–561, 563
Munkácsy 41–42, 119
Modern idők 424
- Nagy hazafi* 58, 80

A nagyrozsdási eset 24, 73, 76
Névtelen levél 322
A Noszty-fiú esete Tóth Marival 74

Nyugati övezet 120

Örökség a kettrecben 101
Összeesküvők 502

A Pál utcai fiúk 24, 322
Pár lépés a határ 200
Párttitkár 107
Patyomkin páncélos 60, 78
Pettyes 322
Piros betűs hétköznapiak 74, 76
Pixi és Mixi a cirkuszban 155
Puccini 101

Rákóczi hadnagya 43, 47, 63, 70, 126,
129–130, 132–133, 135–138,
198–200, 327, 477, 487
Rákóczi nőtája 128–129, 133
Rokonok 22, 120, 199, 282, 447,
452–454, 456, 458, 460–464,
469–470, 477
Róma 11 óra 20, 50, 238, 320, 409
Róma nyílt város 229
Rózsa Sándor 74

Schönherz 22, 24, 188–189, 208, 322
Semmelweis 41–42, 446
Simon Menyhért születése 21, 88,
104–106, 113, 117, 120–121, 166,
183, 213, 239, 251, 258, 357,
385–386, 424, 426, 441, 467–468,
529, 534, 538, 560

Szabóné 274
Szakadék 27, 213, 215, 293, 299,
312–314, 453, 456–461
Szegény gazdagok 74
Szent Péter esernyője 24, 74, 77, 322
Szerelmi álmok 73
Sztálinváros 80

Talpalatnyi föld 110, 133, 286, 315
Tanár úr kérem 29, 452–454, 456, 458,
476, 488
Till Eulenspiegel 327
Tisztítóvíz 29
12 találat 29
Tizennégy életért 92
14 életért 22
Tizennégyen a föld alatt 119
Tóth Gáspár esete 328–329, 421
Tűzkeresztség 287

Új föld 22
Úri muri 469

Ünnepi vacsora 74, 272, 330–331,
452–453, 456

Vádirat 23–24, 73, 76–77, 304–305, 307
Vádirat (Dávid és Góliát) 73
Valahol Európában 150, 427–428
Vásvirág 524
A vén bakancsos és fia, a huszár 473
Vidám verseny 133
Vihar 94, 287
Viharos alkonyat 141
Vörös Riport 473

Forgatókönyv-, folyóirat- és könyvcímmutató

- Aczél Tamás: *A szabadság árnyékában* 169
Aczél Tamás: *Összeesküvők* 77
Apáthi Imre: *Szent Péter esernyője* 24
- Bács-Kiskunmegyei Néprűjság* 209, 336, 477, 523
Balázs Béla: *Filmkultúra (A film művészetfilozófiája)* 53, 56, 62, 78–79
Barabás Tibor: *Érettségi elnök* 169
Barabás Tibor: *Felszabadult élet* 170
Barabás Tibor: *Jakobinusok* 487
Barabás Tibor: *Kurucok* 129
Barabás Tibor: *Martinovics élete* 521
Béke és Szabadság 120, 200, 207, 316, 327, 333, 419, 428, 467–468, 472, 479
Békefi István: *A kutya, akit Bozzi úrnak hívtak* 75
Békefi István: *Elvarázsolt ügyvéd* 75
Bianco e nero 320
- Cronache* 320
- Cstve* 332
Csillag 119–121, 205, 313–314, 477, 479
A csillagszemű juhász 498
Csizmarek Mátyás: *Borjú* 23, 77
- Dallos Sándor: *Annus* 74
Dallos Sándor: *Szent Péter esernyője* 77
Darvas József: *Egy munkás falun* 29
Darvas József: *Kétszer kettő öt* 327
Darvas József: *Máról holnapra* 312–313
Délmagyarország 475
Déry Tibor: *Alvilági játékok* 169–170
Déry Tibor: *Anna néni* 170
Déry Tibor: *Felelet* 20–22
- Déry Tibor: *Simon Menyhért születése* 106
- Egyetemi Ifjúság* 327, 333
Élet és Irodalom 479
Élet és Tudomány 198
Esprit 320–321
Esti Budapest 119–121, 200, 202, 207–208, 327, 329, 331–333, 419, 467–468, 475–476, 479, 523, 525
Esti Hírlap 477, 559
Études cinématographiques 320
- Fényszóró* 478
Film 319
Filmkultúra 120
Films et Documents 320
- Gáspár Margit–Nóti Károly: *Carment államostyják* 22
Gelléri Andor Endre: *Nagymosoda* 523
Gergely Sándor: *Elszáradnak a könnyek* 170
Gergely Sándor: *Tanító* 169
Goda Gábor: *Budapest felszabadulása* 171
Gorkij: *Az én egyetemeim* 420
- Gyárfás Miklós: *A cseresznyési eset* 24
Gyárfás Miklós: *Kitüntetés* 169
Gyárfás Miklós: *Nagyrozsdási eset* 24
Gyárfás Miklós: *Városunk orvosa* 169
Győr-Sopronmegyei Hírlap 331
- Háy Gyula: *Új értelmiség* 77
Hegedús Géza: *Holnap útjai* 77
Henger 333
Hevesmegyei Néprűjság 558–559
Huszka Jenő: *Gül baba* 22
- Illés Béla: *Háztűznéző* 23

- Illyés Gyula: *Fáklyaláng* 523
Irodalmi Újság 119, 121, 203, 205, 312,
 314, 328, 331, 333–334, 412,
 418–420, 427, 468, 475, 479
Izzó 523
- Jókai Mór: *Szegény gazdagok* 74
- Karinthy Ferenc: *Budapesti tavasz* 169
 Karinthy Ferenc: *Bukott ember* 29
Keletmagyarország 523
 Kisalföld 524
 Kisfaludy Károly: *Kérők* 24
Kistext Híradó 333
 Kodolányi János: *Hónapos szoba* 497
 Kodolányi János: *Szép Zsuzska* 497
 Kovács Dénes–Vajda Albert: *Verseny a
 széllel* 324
 Kövesi Endre: *Dávid és Góliát* 73
 Kövesi Endre: *Vádirat* 23, 73
- Lécran français* 320
Les lettres françaises 523
La Revue du Cinéma 320
- Magyar Ifjúság* 559
Magyar Nemzet 119, 141, 200, 203,
 207, 239, 314, 327–328, 331, 333,
 419, 428, 467–468, 470, 475, 477,
 479, 494, 524
Magyar Rádió 120, 209, 332
 Máriássy Judit: *Egy pikkoló sör* 332
 Máriássy Judit: *Egy pikkoló világos sör*
 332
 Máriássy Judit: *Egy pohár sör* 331
 Máriássy Judit: *Rendületlenül* 169
 Martos Ferenc: *Gül baba* 472
Megafon 205
 Méray Tibor: *A 9-es kórterem* 257
 Méray Tibor: *Bizalom* 257, 328
 Méray Tibor: *Csodacsatár* 74
 Méray Tibor: *Tóth Gáspár esete* 257, 328
 Mikszáth Kálmán: *A Noszty-fiú esete*
Tóth Marival 74
 Mikszáth Kálmán: *Kísértet Lublón* 74
 Mikszáth Kálmán: *Szent Péter esernyője*
 470
 Molière: *Képzelt beteg* 471
 Molière: *Tartuffe* 471
- Molnár Ferenc: *A Pál utcai fiúk* 24
 Móra Ferenc: *Ének a búzamezőkről* 312
 Móra Ferenc: *Hannibál föltámasztása* 494
 Móricz Zsigmond: *Kis Samu Jóska* 82
 Móricz Zsigmond: *Rokonok* 22
 Móricz Zsigmond: *Róza Sándor* 74
 Mozi 205, 209, 327–328, 333–334,
 419–420, 472, 477, 523–524, 559
Mozi Élet 78, 426–427, 521
Művelt Nép 73–74, 119–121, 200, 205,
 327, 331, 333–334, 418, 420, 427,
 467–468, 470, 472, 475–477, 479,
 522
- Nagyvilág* 428
Népakarat 477, 479, 559
Néphadsereg 207
Népszabadság 559
Népszava 120–121, 200, 208–210, 328,
 331, 336, 418–419, 427, 468, 472,
 476–477, 479, 523
Névtelen levél 24
Nők Lapja 119–120, 210, 316, 328,
 332, 477, 523, 525
- Orion 332
- Örkény István: *A csavargó* 170
 Örkény István: *Babik* 24
- Palotai Boris: *Ünnepi vacsora* 74
 Palotai Boris: *A másik kettő* 22
Pécsi Bányász 332
Pestmegyei Népjúrság 327, 475–477
Propagandista 69
- Rádiátor* 205
 Rideg Sándor: *Sámson* 170
 Rideg Sándor: *Tűzpróba* 170
- Sándor András: *Híradás a pusztán* 169
 Sándor András: *Tisztítóvíz* 29
 Sándor Kálmán: *Harag napja* 200
 Sarkadi Imre: *Kútban* 288
 Sarkadi Imre: *Leányvásár* 22
 Sarkadi Imre: *Verébátló* 288
 Schiller, Friedrich: *Messinai menyasszony*
 219

Sight and Sound 80

Somogyi Néplap 328, 418–419

Szabad Föld 314

Szabad Ifjúság 119–120, 203, 205–210, 314, 324, 328, 331, 333–334, 336, 419–420, 428, 470, 472, 476–477, 479, 521, 523–524, 558

Szabad Nép 9, 24, 50, 69, 119–121, 144–146, 158, 194, 200, 203, 205, 207–209, 213, 258, 270, 302, 306, 314, 327–331, 333–334, 418–420, 467–468, 472, 476–479, 523–524

Szabó Pál: *Nem politizálok* 170

Szabó Pál: *Új föld* 22

Szabolcs-Szatmári Néplap 120

Szász Péter: *Békeház* 22

Szász Péter: *Piros betűs hétköznapok* 74

Szeberényi Lehel: *Szalmácska* 523

Szeberényi Lehel: *Tánc* 170

Szeberényi Lehel: *A víz két partján* 119

Szigligeti Ede: *Lilomfi* 470

Színházból 24

Színház- és Filmművészet 78–81, 119–120, 200, 202, 207, 316, 322, 414, 419–421, 477, 479, 524

Színház és Mozi 71, 73, 82–83, 119–121, 198, 200, 202–203, 205–209, 314, 316, 324, 327–329, 331–334, 336, 418–421, 427–428,

467–468, 471–472, 475–477, 479, 521–525

Szocialista Vasútert 332

Szűts István: *Röpirat...* 53

Tamási Áron: *Magyarország* 74

Tanácsok Lapja 331

Tardos Tibor: *Kincseshánya (Életjel)* 22, 92

Telefon 328, 420

The New York Times 320

Thúry Zsuzsa: *Francia kislány* 77

Tolnai Napló 476, 559

Tolnamegyei Népiújság 524

Új Szó 119, 198, 479

Urbán Ernő: *A csodacsatár* 525

Urbán Ernő: *Himntörjárom szerelem* 22

Urbán Ernő: *Istenítélet* 29

Vajda István: *Az AA 338-as esete* 239

Variety 300

Veres Péter: *Bacsó tanya* 170

Veres Péter: *Helytállás* 169–170

Vészi Endre: *Küldetés* 190

Vészi Endre: *Nagy küldetés* 190

Vészi Endre: *Schönherz* 22

Veszprémmegyei Népiújság 209

Vulkán 476

Tárgymutató

- ábrázolás 340, 366, 387–388, 391,
398, 425–426, 429, 531, 533–534,
537–545, 550–552, 554, 559–562
filmi 539, 544, 555
-forma 556
-mód 530
 filmi 541
 személytelensége 541
tárgyasult filmi 540
adaptáció 445–449, 454–456, 484, 494
Agfa 178
Agfacolor 521, 524
aktáns 349, 351, 360, 367, 418–420
 kollektív 367–368
aktor 346, 349, 351, 418, 420
aktualizálás 372
Alag 326
alakváltozás 548
alakzat 365, 370, 374, 385–386, 390,
392, 397, 403, 532
 auditív metanyelvi 550
 jelképes 423
 (trükk) 549
 retorikai 377–378, 388–389, 416,
239, 425, 520, 555–557
 szintagmatikai 387–390, 396–397,
424, 552, 555, 561
 auditív 394
 elemi 397
 vizuális és/vagy auditív 344
 vizuális szintagmatikai 550
alakzattan 384
alany 540, 543, 546, 550, 555, 562
alanyiség 538, 540, 542–545, 547, 549,
555, 561–562
 formája 545
álcázás 486
Állami Ellenőrzési Minisztérium 71,
73–74, 76–77, 82, 205, 322–323,
328, 333, 475
Állami Filmarchívum 473
Állami Népi Együttes 169
állapot 537
allegória 484, 520
állítás 361, 416
 ellentétbe 350–351
 ellentmondásba 350–351
 párhuzamba 409
Alsógöd 473
általánosítás 547
anafora 556
anakatafora 556–557
anamorf (kondenzátor) 82
antihős 513, 516
antropomorfizáció, antropomorfizálás
346, 355, 359, 367, 366
anyag 389, 427, 434, 562
 alanyiságot kifejező 555
 kifejezési 377, 382, 386–387, 395,
406, 415–416, 423, 425–426, 434,
450, 541–542, 548, 556, 563
Arriflex 163, 295
ártatlanság 507
áruslás 504
aszinkron 539, 552
aszinkronitás 539, 541, 555, 563
átalakítás 359–361, 403, 438, 448,
450–451
 formái 452
átdolgozás 451, 456
áthallás 395, 406
átfordulás 563
áthangzás 553
átkódolás 415
áttétel 438, 541
áttűnés 387, 389–397, 404, 406–409,
424, 426, 552–553
átúsztatás 394
átvétel 541
ÁVH 172, 512

- ÁVO 172
 azonosítás 547
 azonosság 351, 364, 381–382, 390,
 391, 394, 396–397, 408, 440, 442
 jellegbeli 396, 448
 lényegbeli 409
 részleges 424
- Balaton 470
 Balatonfüred 470
 bárki 540
 Batthyány utca 177
 beállítás 376
 átlós 427
 közvetett 375
 objektív 553
 szubjektív 549, 553
- beavatkozás 538
 beavatottság 548
 Bécs 132, 505
 befolyás 508
 behelyettesítés 380, 423–424, 547
 Békásmegyér 308–309
 Béke mozi (Orosháza) 314
 Belügyminisztérium 313
 Bem rakpart 177
 benne lévő 530
 Berlin 37, 328, 353
 beszéd 370, 394–395, 405–408,
 531–532, 535, 538–539, 544–545,
 547, 551, 553–555, 559, 561–563
 élő 531
 -foslány 554
 -hang 552, 554–555
 frott 531
 jelképes 505
 szubjektivitása 549
 -tevékenység 562
- beszélés 551
 beszélő 533, 535–537, 540–553, 555,
 560–562
 beszólás 548
 birtokba vesz/megfoszt 360–361
 blendézés 113
 Borsod 90
 Börzsöny 473
 bővítés 449
 Bristol Szálló 192
- Budapest 173, 188, 282, 302, 329,
 422, 471, 487, 502
 Budapesti Dózsa 492
 Budapesti Honvéd 492
 Buda vára 473
 Bulgária 146
 Burg (Bécs) 476
 Bükk 131
 Bükk-fennsík 108
 büntetés 513
- Cannes 293, 295, 299, 301
 cenzúraméter 78
 Chicago 476
 le cinéma parlant 559
 cinémascope-eljárás 64–67, 81–82
 cinérama 67
 Cocinor 75
 Cook-lencse 70
 Corvin mozi 65
- csábítás 508–509
 Csehszlovák Állami Film 470–471
 Csehszlovákia 108, 146, 187, 189, 499
 cselekmény 360–362, 367, 418, 434,
 505, 530
 elemi szerkezete 360
 -modell 350–351, 416, 418
 -mozzanat 361, 417
 -program 361, 387, 417, 506–508,
 513, 516
 -szerkezet 340, 360–361, 417, 506
 -szint 359–360
- cselekvés 537, 551
 cselekvő 362, 367, 366, 420, 537, 552
 csend 375, 406–407, 427, 543–544
 Csepel 285
 Csillebérc 313
 Csipkéskút 109
 Csurgó 108, 110
- Debrecen 288, 294–296
 dedukció 340
 DEFA 70
 denotáció 383–384, 422
 denotátum 342, 382–383, 389, 421,
 449–450, 469
 diskurzus 412
 dispositio 423

- DISZ 419
 diszjunkció 390, 423
 Dohány utca 204
 Dorog 93, 97
 Dózsa mozi 100
 Dramaturgia (Magyar Filmgyártó
 Vállalat) 12–13, 18, 25, 30–31,
 33–36, 38, 40, 42, 47, 76–77, 106,
 144, 153, 164, 168–169, 190, 206,
 226, 238, 240–241, 278, 303–305,
 313–314, 324, 330, 469, 487, 498,
 503
 Dramaturgiai Tanács (Magyar
 Filmgyártó Vállalat) 16, 26, 32,
 75–76, 106–107, 151, 153–154,
 165, 170, 172–176, 202, 207, 239,
 260, 275, 279, 292, 316, 323, 325,
 327–328, 330–332, 335–336, 420,
 473, 477, 499, 522, 524–526
 Duna 192, 204, 326
 Duna-part 193, 473

 Ebszöny 93
 Ebszönybánya 93
 Eger 558
 Egészségügyi Dolgozók Szakszervezete
 263
 Egészségügyi Minisztérium 263
 egyenértékűség 424
 egyéni 546
 egyes szám
 első személy 365, 375–376, 476,
 494, 530, 532–536, 538–544,
 546, 548, 550, 552, 559–562
 harmadik személy 375, 476, 494,
 529–530, 533–548, 550–551,
 553, 559–562
 második személy 535–538, 540,
 548, 561–562
 Egyesült Államok 477
 Egyetem tér 176
 egyezés 363
 egyidejűség 387, 391, 408, 539, 541
 egymás mellé helyezés 380, 423
 egymásmellettség 392, 423–425
 egymásra következés 394, 425
 egymásutániség 387, 425, 555

 egység
 szemiotikai 426
 szintagmatikai 426
 együtthangzás 539, 541
 együttlét 541
 együvé tartozás 438
 ekvivalencia 424
 elbeszélés 360–362, 364–366, 390,
 398, 403, 412, 425–426, 434, 506,
 531, 537–538, 540–543, 546–548,
 550–552, 554–555, 560, 562–563
 jegyei 367–368
 körkörös 365
 lineáris 365
 logikája 409
 -mód 366, 530–531
 -modell 350–351, 416, 418
 szintje 419
 elbeszélő 476, 494, 529–530, 532–533,
 535, 537–540, 542–543, 545–546,
 552–555, 557, 560–562
 -forma 531, 539
 -szerkezet 340, 361
 elektromos
 hangfelvétel 70
 másolási eljárás 70
 elem 360
 morfológiai 350, 388, 417–418, 450
 szemiotikai 388, 425, 436
 élesség 376, 404, 407, 422
 életlenség 376, 404, 407, 423, 426
 elfojtás 543
 eljárás
 filmtechnikai 391
 metanyelvi (trükk) 549
 optikai 391, 426
 vándormaszk 162
 ellenfény 375–376
 ellentét 351, 397, 416, 420
 ellentmondás 351, 392, 420
 élmunkás híd 282
 Elnöki Tanács 8, 334
 előlnézet 376
 előrelátás 548, 563
 előtétmakett-eljárás 177
 elsötétülés 387, 389, 391–397, 404, 426
 emberforma 547, 562
 emlékezés 553
 -forma 556

- emlékező 552
 emlékkép 552
 Én 532, 535–536, 538, 540, 544, 546,
 549–550, 552–555, 557, 561–562
 Felettes 546, 550
 -tudat 546, 562
 engedelmesség 509
 epizód 408
 kis 411
 -szereplő 366
 Erdély 313, 499
 Erdélyi Filmgyártó Vállalat 312
 erkölcs 356
 szexuális 357–358
 értékek 362, 368
 cseréje 368
 fedettségi 523
 modális 361, 419
 értékorientáció 359
 aethikus 359
 deontikus 359
 episztémikus 359
 faktitív 359
 Erzsébet híd 192
 Esztergom 326
 exponálás
 alul- 523
 túl- 523

 fahrt-kocsi 103
 Faluszínház 471
 felcserélés 380, 392, 423–424, 547
 felidézés 556
 felirat 559–560
 felségsértés 505
 fénykép
 álló 370
 mozgó 370, 381, 387–388, 423,
 425, 434, 447
 Fiáth János utca 177
 film
 -ábrázolás 545
 elbeszéli 531
 -feldolgozás 446, 448
 formái 452
 típusai 449
 -forma 342, 374, 397, 413, 447,
 494, 532, 541–542
 filmszerző 55–56
 hangos- 531–532, 535, 545, 559,
 563
 hétverziós 470
 kosztümös 484, 486, 516
 -mesélő 531
 néma- 531–532, 535, 559
 neorealista 230, 234, 236, 559
 -nyelv
 objektivitása 549
 panorámikus 64
 -parabola 493
 -tárgy 562
 -technika 542, 560
 -típus 532–533
 történelmi 484, 486, 516
 -változat 476, 494
 Filmalkotók Klubja 353
 Filmfőigazgatóság 27, 29, 71, 74, 76,
 483
 Filmfőosztály 12–13, 15, 26, 32, 35,
 44, 47, 69, 71, 76, 78, 119, 193,
 213, 240, 246, 276, 279, 294, 324,
 331, 469, 502–503
 filmi hasonmás 542
 filmi kód
 auditív 374, 376, 555
 vizuális 376, 555
 Filmművészeti Könyvtár 415
 filmszerűség 385, 414–415, 494
 flash-back 552, 561
 flash-forward 561, 563
 fogalmak 351
 forma 369, 381–382, 388–389, 391,
 415–416, 420, 434, 436, 450, 544
 animált 545
 auditív 532
 elvont 538
 grafikai 560
 írott 541
 -jegy 368, 370–371, 373, 388, 434
 auditív 421
 vizuális 421
 jelképes 381, 484, 503, 515,
 520–521, 545, 548, 563
 kifejezési 542, 560, 562
 megjelenési 544
 művészi 349, 388
 -nyelv 521
 nyelvi 417, 425, 540, 542, 545,

- 547–548, 555
 nyelvtani 538
 személytelen 541
 szemiotikai 420
 szintagmatikai 382, 394, 398, 423
 szintaktikai 394, 424, 540, 562
 üres 547
 vizuális 532
- Forradalmi Kormányzótanács 142
 Forte Fotokémiai Ipari Kutató 473
 fotogram 425
 Főigazgatóság (lásd Filmfőigazgatóság)
 30, 484
 főszereplő 366
 Fő tér (Óbuda) 558
 Fő tér (Szigliget) 315
 Fő utca 421
 Fővárosi Finommechanikai Vállalat 70
 Fradi 492
 Franciaország 75, 552
 franciás 442
 forma 435
 franciaság 464
 franciasság 464
 Fujicolor 524
 funkció
 filmnyelvi 538
 Futbólia 'mescország' 485, 487
 Független Színpad 312
 függetlenség 509
 Függetlenségi Bizottság 188
- Gellért-szobor 192
 gépállás 376, 407, 410
 alsó 375, 376, 404, 421–422, 427
 felső 375, 376, 404, 421–422, 426
 gépmozgás 375–376, 404, 426, 549
 függőleges 376
 vízszintes 376
- Gestapo 502
 Gevaert nyersanyag 134, 178–179
 glosszematika 424
 gondolatalakzat 383, 553
 gumiobjektív 314
 Gül Baba sírja 473
- Gyarmat utca 203, 243, 262
 Gyártási Főosztály 49, 78, 119, 200,
 206–207, 209, 316, 327, 472, 475
- Gyártási Osztály 190, 198–200, 208,
 470
- hallás 535, 559
 hallgatás 537, 544, 561
 hallgató 537
 hang 382, 386, 394, 404, 406, 409,
 423, 434, 529, 531, 533–535, 539,
 542–547, 551, 553–555, 557, 560,
 562–563
 -alak 536, 538–539, 544, 547–548,
 550
 -alakzat 394–395, 404, 406, 560
 aszinkron 545, 549, 556, 562
 -epizód 404–405
 -fajták 404
 -felvétel 560
 mágneses 560
 -forrás 539
 forrása 545
 -hatás 560
 -hordozás 550
 -lejtés 405, 550
 -metafora 377
 -montázs 404–407, 560
 nulladik foka 375
 objektív 375
 -rögzítés 560
 -szín
 hidegsége 550
 melegsége 550
 szinkron 549, 556
 szubjektív 37
 -vétel 405
- Hang 533
 hangoskocsi 294
 hangzás 406, 535, 539, 555, 559–560,
 563
 -világ 515
- Harmadik 533
 Hármashatár-hegy 326
 Hármaskút 108
 hasonlóság 380, 390–391, 397,
 423–425, 477, 485
 jellegbeli 409
 hasonmás 562
 hasznosmérő 48, 78, 144, 309, 492
 háttérvetítés 326
 hazaárulás 505

hazafi 505
Hazafias Népfront 161
hazafiság 505
hazugság 507
Heves megye 302, 503, 525
Hídépítő Vállalat 204
hierarchia 414
hipotetikus modell 341
Híradó mozi 204
Híradó- és Dokumentumfilmgyár
(HDF) 70, 82
Hollywood 256, 477
holocaust 156
homológia 364, 420
Horthy-korszak 101, 140, 170, 172,
511
Hortobágy 294–295
hős 513, 516
 negatív 360, 362, 366
 pozítív 360, 362, 366
Hősök tere 282
Hungarofilm 75
Hunnia Filmstúdió 207, 303, 335
hűség 505, 507
hűtlenség 504–505, 507, 524

ideológia 416
idiokletus 413
idő 408
 -kezelés 366
 -múlás 525
 -rend 359, 364, 367, 366, 540
 -változás 426
Ifjúsági Színház 498
Igazgatási Tanács (Magyar Filmgyártó
Vállalat) 165, 190, 206
igazmondás 486
igazság 507
Igazságügyminisztérium 334
in absentia 425
in praesentia 425
Inota 307
inverzió 555, 564
inzerit 244, 375–376, 407, 559
 hűzős 404
Iparművészeti Múzeum 471
Ipolyszög 131
írás 531, 535
Írószövetség 31, 213

Írószövetség Filmbizottsága 30–31
irrealizmus 549
is ... is 406
ismétlés 547, 556–557
ismétlődés 557
izomorfizmus 418–419
Izsófalva 93
izzólámpás szuffiták 70

János-hegy 112
Jánoskút 131
Jászai Mari tér 331
Játékfilmgyár 35, 37, 65, 67, 70,
77–78, 82, 93, 119, 129, 198, 208,
213, 287, 304, 333
jegy
 auditív 543
 auditív jellemző 554
 metanyelvi stílárís 550
 jellemző 343, 413, 420, 422, 520
 nyelvi 554
 rekurrens 356, 435
 stílárís 369, 374, 398–402, 408,
450, 520, 532, 541
 auditív 406, 421
 korszakos 364, 422
 vizuális 404, 421
 tematikai 353, 356
 visszatérő 356, 413, 435
jel 434, 436, 446, 450, 457, 466
 transzcendens 433
 transzszegmentális 516–519
jelentés 343, 382, 415–416, 422, 426,
434
 -átvitel 382, 390, 395, 422
 denotált 404, 426
 konnotált 398–402, 404, 416
 másodlagos 343
 transzcendentális 434–436,
443–444, 446, 457–462, 466,
517–519
jelenvalóság 515
 mindenütt 549
jelkép 421, 484, 534
jelképzés 434
jelleg 521
jelölés 371, 384, 391, 398–402, 415,
421–422, 426, 434–435, 438
 transzszegmentális 433, 436

- jelölő 369–370, 374, 382, 416, 426
 -rendszer 425
 transzszegmens 433
- jelölt 369
- Jókai Színház 313
- Józsefvárosi pályaudvar 192
- jövőbe látás 537, 561, 563
- junkció 390
- Karlovy Vary 104–105, 146, 282, 314, 497
- Kárpátok 209
- Kassa 209
- katafora 556
- kategória 360, 425
 nyelvi 555
- nyelvtani 536
- Kecskemét 308, 469
- Kecske-templom (Sopron) 521
- Keleti Károly utca 243
- Kéményseprő vendéglő 274
- kép 382, 384, 386, 389–392, 394, 405–406, 408–409, 434, 448, 531–535, 539–542, 544–549, 551–552, 554–557, 562–564
 a képben 375, 376
 -átvitel 425
 a tükörben 375
 gondolati 423
 kerete 545
 kimerevített 563
 -kocka 426
 -kompozíció 375
 -metafora 54
 -mező 539, 562–563
 -montázs 406–407
 -pár 397
 -sík
 egyenes 404
 elferdített 427
 ferde 404
 -sor 389, 397
 -tárgy 426
 vetített 426
- képiség 534
- képmás 543
- képtelenség 534, 541, 543
- képzelt 534
- képzet 390, 448, 546
- forma 438
- társítás 389–390, 425
- kifejezés 369
 anyaga 345, 369, 829, 398, 421, 447–448, 547
 formája 382, 415, 419, 421, 438, 448
 -mód 410, 421
 síkja 388
 személytelen 541
 szintje 419
 szubsztanciája 421
 tartalma 340
- kifejezési
 anyag 394, 554–555
 formája 426
 homogén 394
 forma 436, 450
 metonimikus 554
 nyelvi 561
- kijelentés 505, 530
 alanya 561
 befogadója 536
 forrása 536, 538, 541, 544
 tárgya 562
- kihívás 508–509
- Kinizsi sportegyesület 492
- kísértés 508
- Kisgazdapárt 196
- kívülálló 530, 559
- KMP Központi Bizottsága 188–189
- kocsizás
 hosszú 375
- kód 415, 555
 filmbeli 416, 421
 filmi 371, 374, 376, 416, 421
 kulturális 416
 -rendszer 372
 viselkedési 474
- kódolási művelet 347
- Kollégium 24, 72, 78, 163, 198–199, 202
- Kolostor utca 521
- Kolozsvár 558
- Kolozsvári Állami Magyar Színház 313
- Komintern 189
- Kommunista Párt 186, 188, 193, 196–197, 222

Kommunisták Magyarországi Pártja

185
kommutáció 426
konceptió per 504
konformizmus 450
konjunkció 390, 423
konnotáció 330–384, 412, 422, 469
konnotálás 421
konnotátum 382–383, 389, 449, 469
kontextus 343
kópia
 forgalmazási 329
 standard 144, 179, 192, 265, 283,
 296, 328–329, 331–332, 470
korreláció 423
korstílus 375
Kossuth híd 203
kosztümös film 252, 445–446,
 456–457, 466–467
kozmpolita 441, 457
 film 443
 sablon 442
kozmpolitizmus 442
kölcsonős
 feltételezettség 417; 536
 függés 420
 függőség 351, 416
következtetés 547
közös 546
Központi Ellenőrző Bizottság (MDP) 10
Központi Statisztikai Hivatal 71
kronológia 359, 408
kultúra 444, 465
 kozmpolita 444
 magyar 447
 nemzeti 447
 népi 444
 polgári 444
 városi 444
Kunszentmiklós 313
különböződejeúség 391, 408, 541, 555
különbözőség 351, 382, 390–391, 394,
 396–397, 408, 424, 440, 443
 jellegbeli 396, 448
 módbeli 507
Kvassay-zsilip 331
laborszennyezés 523
Láng–Diesel-motor 70

lappangás 366, 376, 389, 439, 534
látás 535
láthatóság 554
látzat 504
látvány 535, 555, 559, 563
 együttes 541
Lausanne 281
Legfőbb Ügyészség 8
lehetéges világok 455
leírás 408, 546
leíró
 érték 419
 nyelv 374
lélek 546
lélektan 550
lelkiség 561
Lengyelország 146, 499
lét 544, 550
létezés 561
Létrástető 131
Lille 522
logika 425–426
 modális 414

Madách Színház 312
Madách tér 476
magábanvaló 550
mágneses
 hangfelvevő berendezés 71
 képrögzítés 63
magnetofonos hangszalag 70
magyar 441, 443, 457, 466
 arc 437
 arculat 437, 443
 elem 341
 életerő 437, 443
 ember 437, 443
 fal 437, 443
 film 437, 442–443
 íz 437
 jegyek 437, 443
 jelleg 437, 443, 526
 kedv 437, 443
 levegő 437, 443
 modor 437, 443
 nép 440
 népélet 437
 növényvilág 526
 öröm 437

- táj 437, 443, 526
talaj 437, 443
világ 467
- Magyar Dolgozók Pártja 72–73
Magyar Filmgyártó Állami Vállalat 450–451, 558
- Magyar Filmgyártó Vállalat 15, 25, 41, 45, 70–71, 77–78, 163, 165–166, 198–199, 202, 205–207, 262, 276, 303, 312, 322, 324, 329, 331, 333, 498–499
- Magyar Filmgyártó Vállalat Dramaturgiai Osztálya 33, 74–77, 336
- Magyar Filmgyártó Vállalat Igazgatósága 282, 474, 479
- Magyar Filmintézet 69, 120, 202, 332
- A Magyar Film Műlja és Jövője Alapítvány 333
- Magyar Filmlaboratórium 71, 473
- Magyar Filmtár 473
- Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum 73, 321, 415, 423
- Magyar Írók Szövetsége 487
- Magyar Néphadsereg Színháza 140
- Magyar Rádió 67, 274, 322, 329
- Magyar Színház 475
- Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 61–62
- Magyar Szinkronfilmgyártó Vállalat 65–66, 82
- magyarság 434–436, 439–440, 443, 446–447, 457, 462, 464–465, 486
-filozófia 444
fogalma 438
jelei 433, 436–437, 440, 457
-kép 445–446, 466, 516
-képzet 466
-tudat 433, 435, 516
- MAHART 204
- Május 1. mozi 100
- Makettosztály 203
- manipuláció 505–509, 513
- manipulátor 507, 509
- Margitszigeti Nagyszálló 243
- Mária Valéria utca 192
- Markó utca 476
- Marosvásárhelyi Székely Színház 523
- Marton cég (Párizs) 75
- másvalóság 515
- MDP 8, 10, 115, 141, 146, 158, 160–161, 188, 196, 209, 217, 301–302, 318, 328, 484
- MDP Központi Előadói Iroda Kultúrpolitikai Munkaközössége 72
- MDP Központi Előadói Irodájának Kultúrpolitikai Munkaközössége 190
- MDP Központi Vezetősége 7–10, 12–13, 15, 17, 30, 69, 100, 143, 161, 206, 301–302, 312, 322–323, 332, 483, 491, 525
- MDP Központi Vezetőségének (Révai-) titkársága, 186
- MDP Központi Vezetőségének Titkársága 146, 193, 200, 209
- MDP Központi Vezetőségének Tudományos és Kulturális Osztálya 34, 186, 193, 277–278
- MDP Politikai Bizottsága 8–10, 12, 24, 95, 322, 525
- megbízó 361, 366, 507–508
- megbízott 361, 366, 507–508
- megfélemlítés 507
- megjelenítés 530, 534
- auditív 532
- vizuális 532
- megnevezés 343, 345, 347, 390, 415–416
- átkódolt 345
- megnyilatkozás forrása 551
- megnyilvánulás 376, 389, 439
- személyes 538
- személytelen 538
- megújítás 446, 456, 513
- megújulás 345, 361, 375–376
- megvilágítás 375–376
- megvilágosítás 560
- mélységesség 375
- mese 501
- mesefilm 499
- metaalany 550, 555
- metaelbeszélés 543, 546–548, 550, 562
- metafora 377–382, 384–386, 389–390, 408, 423–425, 525
- metakód 415, 563–564
- metanyelv 346, 354, 372, 374, 413, 415, 539, 545, 549–550
- kódja 555, 563

- lefró 421, 425
 tudományos 413, 421
 metanyelvi
 funkció 368
 művelet 380
 metonímia 377–389, 384–386,
 389–390, 406, 408, 423–425, 515,
 525, 538, 547, 563
 mibenlét 534
 mikroszintaxis 451–452, 454, 474–475
 Miksa utca 204
 mindenhatóság 538, 547–549, 561
 mindenhollét 549
 mindentlátás 545
 mindentudás 543, 545–549, 561
 mindentudó 563
 Minisztertanács 8, 74
 Mirelite Vállalat 109
 MKP 92, 216
 modalitás 359, 475
 modell 350–351, 416
 konceptuális 350–351, 416, 418
 logikai 366, 371–372, 376, 417, 422
 szemiotikai 350, 366, 371–372, 376,
 422
 módszertan 434
 MOKÉP 70, 75, 207, 331, 335,
 522–523, 526
 Mole and Richardson cég 70
 Monarchia 140
 mondat
 -alakzat 383
 -kép 423
 monológ 541, 547, 558, 561
 montage 398
 montázs 232, 342, 364–365, 366, 374,
 387, 389, 391, 396, 398, 406–407,
 409, 419, 426, 532
 -alakzat 419
 attraktív 55, 231
 -forma 397, 3959 403–404, 408,
 553, 559, 561
 összehasonlító 407
 párhuzamos 320, 407–408
 -típus 410, 552, 554
 MOPEX 75
 morfológia 360, 397, 424
 Moszkva 100, 177, 188–189, 208
 Moszkvai Központi
 Dokumentumfilmgyár 177
 motoros ívlámpa 70
 Mucsonyi Szénbánya Vállalat (a
 hajdani Winter-féle) 90
 múlt 438
 Munkásmozgalmi Intézet 186, 192
 MÚOSZ-székház 331
 muszter 523
 műfaj 344, 410, 139, 450, 468
 műnem 410
 Műszaki [Technikai] Tanács 16
 művelés 505, 533
 művelet 339, 350, 360, 417–418, 475
 logikai 348, 351, 359, 547, 557
 makroszintaktikai 456
 -rendszer
 szintaktikai 451
 -sor 339, 398, 417
 logikai 388
 szintaktikai 388, 474
 szintaktikai 350–351, 359, 398, 417,
 422, 454, 456, 547, 557
 Művelődési Minisztérium 501
 Művelődési Minisztérium
 Filmfőigazgatósága 74, 312, 320,
 328, 520
 műveltetés 505, 507, 533, 551
 Művészeti Dolgozók Szakszervezete 68
 Művészeti Osztály (Magyar Filmgyártó
 Vállalat) 474
 Művészeti Tanács (Magyar Filmgyártó
 Vállalat) 15, 45, 47, 76, 97, 111,
 120, 155–156, 165, 175–176, 179,
 191, 206–207, 209, 241–242,
 262–263, 265, 283, 296, 316, 324,
 327–329, 334, 421, 467, 470,
 473–475, 479, 495, 520
 Művészklub 91
 Nagybecskerek 522
 Nagybudapesti Pártbizottság 192
 Nagyerdő (Debrecen) 294
 nagy fényerejű vetítőberendezések 70
 Nagykőrös 476
 Nagymező utca 475
 Nagyvárad 523
 narrátor 244, 364, 367–368, 420, 426,
 531–534, 555, 559–560
 naturalizmus 429

- NDK 146, 327
 negatív
 vékony 523
 négyzet
 logikai 372, 416, 418, 562
 szemiotikai 351, 372, 416–418, 562
 nem-Én 538, 540
 nem kép 392, 394
 nemlét 544
 némafilm 423, 426
 nemzeti 466, 505
 forma 438
 ideálok 438, 443
 jelleg 435, 439–440, 446, 457, 486
 kifejezőmód 435
 múlt 447
 sajátosság 447
 típusok 438, 443
 nemzetietlen 505
 Nemzeti Színház (Budapest) 94, 203,
 471, 487
 Nemzeti Színház (Miskolc) 487
 nemzetiség 457
 nemzettudat 486
 nemzetköziség 457
 neorealizmus 227–232, 234, 237, 367,
 410–411, 427, 440, 531
 nép 437, 466
 múltja 444
 -élet 438, 440, 442–444
 humor 438, 441
 -izlés 438
 -lélek 437, 443–444
 Népbíróság 524
 népi 441, 457
 Népkeret (Eger) 558
 Népliget 294, 471
 (nép)mese 493, 515
 Népművelési Minisztérium 18, 20, 41,
 77, 81–82, 97, 119–120, 144, 166,
 176, 193, 199, 202, 205, 207, 209,
 239–240, 261, 263, 278, 283, 293,
 304, 314, 316, 323–325, 328,
 333–334, 336, 472
 Népművelési Minisztérium
 Filmfőigazgatósága 32, 175, 207
 Népművelési Minisztérium
 Filmfőosztálya 74–78, 120, 200,
 208, 241, 283, 327, 333, 336, 524
 Népszínház utca 312
 néző 537
 nézőpont 375–376, 553
 szubjektív 375
 Nógrád 90
 nyelv
 beszélt 564
 frott 535
 nyelvi
 jel 434
 szint 412
 nyelvtan 425, 550
 nyilvánvaló 550
 Nyitra 131, 199
 nyomatékosság 560
 Nyugati pályaudvar 282
 objektívítás 494
 Óbuda 495, 558
 Ócsa 314
 Odessza 173
 Októberi Forradalom 175
 Olaszország 228
 olaszos 442
 forma 435
 oldalfény 375, 376
 Optikai és Kinetikai Egyesület 66
 Orion-gyár 281
 Orosháza 312, 314
 Oroszország 511
 Orsolya tér 521
 Országos Magyar Színművészeti
 Főiskola Könyvtára 79
 Országos Moziüzem Igazgatóság 74
 osztály 360, 439
 -fiziognómia 477
 -címélet 478
 -jelleg 439–440, 457
 -jellemző 447
 -különbség 439
 -széma 466, 516
 -szemléletű tipizálás 439
 osztályba sorolás 342, 439
 nemzetszemléletű 439
 Ó 533, 535–536, 538, 540, 545, 547,
 549, 554–555
 Örökmozgó 333, 524

- ősbemutató 524
 összeesketés 507
 összeesküvés 507
 összehasonlítás 547
 összekapcsolás 376, 392, 395, 398, 423
 összetevő
 morfológiai 417
 szintaktikai 417
 összevetés 340, 408–409, 520, 525
 összevonás 409, 420, 561
- panoráma- (cinémascope-) eljárás 64
 panorámázás 376, 404
 parabola 354, 469, 484–486, 501, 503,
 506, 509, 516, 519–520
 -elem 499
 -forma 504–505, 515
 paradigma 344, 379, 381–382,
 388–389, 397, 416, 420–421, 423
 paradigmatika 379, 388–389
 párbeszéd 538, 548, 552, 561–562
 látzat 561
 Párizs 75
 Parlament 331
 Párt (MDP) 30–31, 89, 92
 Párt (MKP) 92
 Pártközpont 278
 Párttörténeti Intézet 186
 Pasarét 471
 Pasaréti út 109, 243, 325, 473, 476
 példabeszéd 484
 per
 felségsértési 507
 konceptciós 504, 507
 Martinovics- 507
 Rajk- 507
 permutáció 564
 pesti 440–441, 443
 humor 443
 Petőfi Klub 243
 Petőfi-kör 30, 207–208, 302
 Petőfi-szobor 192
 Pilisszentkereszt 70
 plasztikus rövidfilm 81
 Politikai Bizottság 69
 Prága 177
 prágai filmgyár 177
 premier plán 58, 65, 242, 294
- Rákosi Máttyás Művek 285
 Rátkai Márton Színészklub 68
 realizmus 411, 429, 484, 549
 -elmélet 428
 szocialista 410–411, 440
 regiszter 412–413
 rendszer 423
 jelentéshordozó 416
 nyelvi jellegű 346, 416
 szemiotikai 425, 434
 retorika 379, 382, 424
 Románia 146
 Rózsadomb 421
- Salgótarján 92, 141–142
 Sárbogárd 313
 Sári 313
 Sas-hegy 203
 Savoy 313
 sematizmus 348–349
 Sopron 521
 sötétség 544, 546, 563
 Sportsarnok 302
 stílus 341, 344, 347, 370, 409, 412,
 416, 427, 435, 446
 egyéni 344, 377, 422
 -fogalom 413
 -jegy 377, 416
 -kategória 413
 korszakos 344
 magyar 370
 nemzeti 344, 435
 neorealista 369
 sajátosan magyar 410
 -változás 344
 Super Parvo 163
 Svábhegy 112
- Szabadság-hegy 336
 Szabadszállás 313
 szabályrendszer
 makroszintaktikai 449
 mikroszintaktikai 449
 szegmens 398
 szegumentum 426
 széma 465–466
 szemantika 425
 személyesség 540, 544–545, 553
 személyiség 530, 536, 540, 542–545,

- 547, 550, 552, 554, 562
 -forma 538
 jegy 536
 -kategória 536
 kategóriája 539
 megnyilvánulása 535
 -modell 530
 személytelenség 533, 536, 541–544,
 547, 551, 553–554, 562
 szemiotika 379, 424–425, 434
 narratív 360
 szemiotikai rendszer
 jelentéshordozó 345, 414
 szemmagasság 376, 422
 szemszög 407, 421
 szenes automata szórólámpa 70
 Szent György utca 521
 szépség 478
 -ideál 478
 szerep 346, 349, 351, 353, 359, 368,
 418, 532–533, 538, 544, 562
 szereplés 551
 szereplő 349, 351, 353, 359, 368, 418,
 420, 509, 530, 532–533, 539–540,
 542, 545–546, 552–554, 561
 szerkezet 360
 akronikus 359
 alárendelt 360
 átlós 375
 elemi 419
 felszíni 352–353, 360, 418
 izomorfikus 361
 mély 352–353, 360, 418
 személytelen 538
 szemiotikai 419
 szerződés 507, 509
 szétválasztás 366, 376, 390, 396, 398,
 423
 Szigliget 315
 Szilvásvár 112
 szín 525
 színekdoché 377, 381, 384–386, 394,
 424
 színes
 dubnegatív 70
 kinopozitív 473
 nyersanyag 199
 színész
 amatőr 479
 hivatásos 479
 típus 479
 új 479
 Színház- és Filmművészeti Főiskola 296
 szinkretizmus 509, 561–562
 szinkron 539
 szinkronitás 539, 541
 színpadfilm 471
 szint 360, 450
 fölöttes 360
 metanyelvi 545
 szemiotikai 419
 szintagma 379, 382, 388–389, 397
 szintagmatika 379, 389, 423
 szintaxis 360, 388, 394, 424–425
 narratív 349
 SZKP 7, 186, 301–302
 SZKP Elnöksége 10
 SZKP Központi Bizottsága 301
 Szociáldemokrata Párt 186
 szociolektus 413
 szóképek 423
 szókészlet 343
 szomszédosság 380, 383, 390
 Szondi utca 282, 421
 Szovjetunió 7, 10, 40, 53, 55, 81, 152,
 159, 175, 188, 216, 218, 301, 478
 Sztálin út 282, 331, 421
 Sztálinváros 72, 275, 307
 sztár 477–479
 -rendszer 477
 szubjektivitás 494, 561
 szubsztancia 369, 381–382, 420, 426,
 438, 447
 Szuhakálló 90–91, 93–94, 119
 Tabán 192
 tabutéma 483
 tagolás 391, 396, 410, 426
 the Talkies 559
 Tanácskormány 142
 Tanácsköztársaság 140, 473
 tárgyiasság 538, 540, 542–545, 547,
 549–550, 555, 562
 tárgyilagosság 538
 tárgykép 426, 549
 -kód 564
 -nyelv 413, 415, 425, 549
 kódja 555, 563

- tárgyszerűség 540
 tartalom 347, 388, 450–451, 455–456,
 466, 547
 anyaga 369
 bűnös 505
 formája 340, 349, 366, 369, 417,
 438, 448
 jelképes 499
 modellje 251
 szintje 418
 szubsztanciája 339, 369, 448
 tiltott 483, 502, 519
- Tátra 108
 Tátra utca 179
 taxonómia 413, 415
 Te 535–536, 540, 561–562
 Technikai Főosztály 69, 71, 206
 Technikai Tanács (Magyar Filmgyártó
 Vállalat) 165, 206
 televízió 63, 67, 82, 493
 televíziós adás 493
 téma 340, 346–347, 350–351, 353, 357
 klasszikus 445
 -képzés/képződés 350–351
 -körök 353–354
 mai 445, 469, 516
 -változás 357
 -világ 457
- tematika 340, 357
 tengely
 függőleges 425
 paradigmaticai 425
 szintagmatikai 389, 425
 vízszintes 425
- tér
 tagolása 375
 teremtés 513
 tér-idő 387–388, 390
 azonossága 394
 egysége 398
 koordináta-rendszer 388, 425
 különbözősége 394, 408
 terminus 416–418, 420
 test 561–562
 testetlenség 542–543, 562
 testiség 538, 540, 543, 554, 562
 Thököly út 331
 típus 456, 478
 -alkotás 477
- Tiszalök 329
 Tisza-part 526
 Toldi mozi 81
 Toldy Ferenc utca 177
 toposz 418
 többes szám első személy 548
 történelmi
 film 445–446, 457, 468–469
 helyzetünk 438
 történet 408
 transzformáció 351, 360, 451
 transzformálás 541
 trockista kém 505, 510
 trópus 423–424, 520
 trükk 549–550, 561, 563
 -kép 549
 tudás 533, 543, 547
 tudat 505–506, 543–546, 550, 561–563
 -alatti 543, 546, 562
 -előtti 546
 -forma 562
 -tartalom 340, 347, 350, 380, 415,
 434, 438, 444, 450, 533,
 553–554
 tudattalan 544, 562
 tüköralakzat 426
- UFA 256
 Uher-gyár 243
 újdonság 356, 369, 411–412
 újítás 340, 355, 396, 414, 542, 560
 Újpest 173
 utószinkronizálás 232
 Úttörő Színház 94
- üzenet
 transzcendentális 516
- Vác 473
 Vácrátót 471
 vágás 398
 éles 391, 396–397, 404, 407–408,
 426
 nyers 470
 vagy ... vagy 389, 423, 425–426
 Vajdahunyad vára 471, 558
 valószerű 343, 455
 valószerűtlen 455
 valószerűtlenség 412

- valótlanág 412
 Városliget 282
 Városmajor 331
 Varsó 173
 Vasas Szakszervezet Székháza 524
 Velence 300
 vetítés 388, 425–426
 vétkesség 507
 Vígszínház 475, 558
 világosság 544, 546, 563
 virtuális
 ellentétpárok 373
 forma 425
 virtualitás 376, 425
 Visegrád 326
 viselkedésmód 507
 viszony
 asszociatív 424–425
 egymással kölcsönös
 feltételezettségben lévő 397
 ellentétes 392, 397, 417
 ellentmondásos 392, 416–417
 és ... és 389, 420, 423, 425–426
 homologikus 421
 izomorfikus 419, 421
 korrelációs 538
 kölcsönös függőségi 424
 logikai 416
 paradigmatikai 425
 -rendszer 351, 378, 473–418
 logikai 382, 444
 szintagmatikai 425
 viszsaemlékezés 365, 375, 403, 419,
 533, 537, 552–553, 555–557, 561
 voice over 562
 la voix-off 562
 Vörös Csillag filmszínház 100, 119
 Vörös Csillag Tsz 308
 zaj 370, 375, 394–395, 405–408, 427
 zene 370, 394–395, 405–408
 Zichy-kastély 558
 zoon politikon 358
 zörej 370, 375, 394–395, 405–408, 427
 zsurnalisztika 340, 372, 374, 412

Tartalom

OLVADÁS

| | |
|-----------------------------------|----|
| <i>A Felelet a fiókban maradt</i> | 20 |
| A forgatókönyvfront pozícióharcai | 30 |
| Magánvétkek – közerkölcsök | 35 |
| A filmi ábrázolásmód rehabilitása | 50 |

ÉLETJEL

| | |
|------------|----|
| Az áttörés | 90 |
|------------|----|

A TÖRTÉNELMI FILM TÉMAVÁLTÁSA

| | |
|---|-----|
| Reszkessetek, mert feltámad(t) az elnyomott proletár! | 139 |
| <i>A harag napja</i> | 144 |
| A cirkusz porondjától a Duna-partig | 150 |
| A rendhagyó 1955-ös esztendő | 159 |
| Budapesti tavasz | 168 |
| A párttörténet útvesztőjében | 185 |

A KIS IGAZSÁGOK NAGY EREJE

| | |
|---|-----|
| Két elmélet, amely megrengette a világot | 216 |
| A realizmus és problémái | 216 |
| Neorealizmus | 227 |
| Elbeszélő technika és ábrázolásmód | |
| A filmbeli valóság és a filmbeli valószerűség | 233 |
| A valóság – nem égi mása | 238 |

ÚJ MAGYAR FILMSTÍLUS

| | |
|---|-----|
| Új film | 339 |
| Az elvont és az érzékletes | 341 |
| Az elvont „rabigájában” | 347 |
| A témaképzés/képződés modellje | 350 |
| A megújulás tematikai jegyei témakörökben | 353 |
| Cselekmény és elbeszélés | 359 |
| A megújulás tartalmi jellemzői | 361 |
| Az elbeszélés új ’formái’ | 364 |
| Új ’formajegyek’ a képi ábrázolásban | 370 |
| ’Lappangó formák’ | 377 |
| ’Megnyilvánult formák’ | 387 |
| Áttűnés és/vagy elsötétülés | 391 |
| Montázs | 396 |

MAGYAR STÍLUS

| | |
|--|-----|
| Rejtjeles üzenet | 433 |
| Az eldolgozott múlt | 445 |
| A múlt ’arculatának átformálása’ a jelen ’képé’-re | 451 |
| A múlt ’magyarsága’ | 457 |

AZ ÁLCÁZOTT (JELEN)VALÓSÁG

| | |
|------------------------------|-----|
| ’Nyilvánvaló tartalmak’ | 487 |
| <i>Egy korszak zárszava</i> | 498 |
| ’Tiltott tartalmak’ | 502 |
| A tudat <i>manipulációja</i> | 505 |
| A parabola ’magyarságképe’ | 516 |

KI BESZÉL ITT?

| | |
|--|-----|
| Én és Ó | 535 |
| <i>A személyiség nyelvtani kategóriája</i> | 535 |
| A személyiség filmbeli kategóriája | 539 |
| A beszélő | 545 |
| Az Én emlékezik | 551 |

A TÖRTÉNET ITT VÉGET ÉR

E viszonyrendszerek *elemzése* nem történhet ugyanazon módszerrel, mint a történeti folyamatok *leírása*. Az elemzés elméleti keretét az *Életjel* esetében a szemiotika szolgáltatja. A történeti és szemiotikai szemlélet egysége fogja össze a művet, és keresi a jelentésben és a 'megjelenítésben' a történeti (kollektív) tudattartalmak *rendszerét*, a történelemben kutatja és találja meg a tudat sajátos, *filmformáját* és 'formálódásának' *folyamatát*. Több mint *nyolcvan ábra* segít abban, hogy az elvont összefüggések *vizuálisan*, érzékletes formában megjelenítve, könnyebben megérthetővé váljanak.

449 Ft

1953

POST SCRIPTUM

1993

KORABELI VALÓSÁG

A letűnt kor magyar filmjeit nem sugározza a televízió.
 A TV-2 egyik legsikeresebb műsora, a *Csak nézünk, mint a moziban* című sorozat szeptember 25-én jelentkezik utoljára [...]. Az ötvenes évek magyar filmtermését [...] bemutató [...] sorozat [...] április elején indult [...], eddig 12 része volt látható. [...] A műsor fogadtatása készítőinek reményeit, várakozásait is messze felülmúlta: a kettős csatorna fennállása óta ez a sorozat váltotta ki a legjelentősebb visszhangot [...]. (Szűcs László. *Magyar Hírlap*, 1993. szeptember 16.)

De ki is nézte este 11 után ezeket a száználmas alkotásokat? Nyilván a nemzetietlen és egészségtelen életmódú és lelkiületű kisebbség. Nem véletlenül mondták valaha: az ellenség nem alszik. [...]

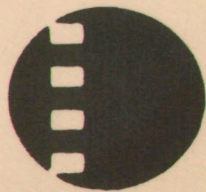
Az alvászavarban [...] szenvedő ellenségnek ne közvetítsen az állami televízió rétegműsort. (Szabó F. István. *Népszabadság*, 1993. szeptember 27.)

MAI VALÓSÁG

film

POST FESTA

televízió



ÉLETTJEL

SZILÁGYI
GÁBOR

MAGYAR FILMTÖRTÉNET