

A valóság mozgóképes másolata

A film kifejezési mód. Ezt szüntelenül ismételnünk kell mindaddig, amíg legszélesebb körben tudatosan valamennyi filmfajta, valamennyi mozgóképpel kifejezett közlés legáltalánosabb rokonságának ténye. A tét a filmhez fűződő kapcsolatok rendezése. Mert ezt a kapcsolatot aligha minősíthetjük természetesnek, ha arra gondolunk, hogy a legegyszerűbb 8 mm-es kamerával nyilvános helyen megjelenő amatőrt is jelenleg olyan babonás tisztelet övezi, mint övezhette valamikor az írástudókat.

A beszélt-írott nyelv mellett ma a film a legelterjedtebb és a legszélesebb körben használt (használható) kifejezési mód. Az előbbivel szemben egyes vonatkozásokban alulmarad, másokban felülkerekedik. Nem céлом most ezt mérlegelni. De emlékeztetnék két művelődéstörténeti tényre. Az egyik: az írás kialakulásának hajnalán, a képirás legkezdetlegesebb állapotában a képek (a jelek) pontosan azt fejezték ki, amit ábrázoltak. Átvittebb jelentést csak később kaptak, és így fejlődtek tovább a bonyolult képirodalomig, illetve a betűig. Szükségtelen arról beszélni, hogy ezzel mit nyert az emberiség, de esetleg érdemes jelezni azt, hogy mit veszített: a nyelvtől független közérthetőséget, amely — legalábbis a legelterjedtebb jelenségek képének szintjén — egyetemes. Nem véletlen, hogy teljes mértékben sohasem mondunk le a képpel való közlés lehetőségéről sem: a képzőművészet, egyes vallások, a sajtó stb. története napjainkig érvényes példákkal bizonyítja. A másik: a kép megmozgatásának vágya egyike a legrégebbi emberi törekvéseknek. Nem arra gondolok, hogy a képzőművészet mindig próbálkozott a mozgás érzékeltetésével is — erre vonatkozólag egyébként bőseség példátarat közül a legtöbb filmnépszerűsítő könyv —, hanem arra a számos műszaki kísérletre, találmányra, mely az ókortól a múlt század végéig sorakozik. E törekvés permanenciáját tökéletesen megindokolja egy kézenfekvő, tehát nagyon régi felismerés: a valóságot a legpontosabban az a kép másolhatja, amelyik mozog. (És hangos és térhatású — tennénk ma hozzá: e két további követelményből az első már megvalósult, a második azonban — a képre s nem a hangra vonatkoztatva — csak kísérleti szinten elfogadható.)

Nem vitás, hogy az utóbbi évtizedekben az állókép szerepe is erősen megnövekedett életünkben. Elsősorban a fényképé, amelynek köszönhetően eddig elképzelhetetlen népszerűsége tettek szert a képeslapok, magazinok. Rendkívül jelentős a kép szerepe a korszerű szemléltető oktatásban is, s a szó szoros értelmében nélkülözhetetlen a mindennapi életben, ahol például forgalmi jelek formájában figyelmeztet, óv, irányít. Am ahhoz, hogy teljes egészében visszanyerje az írással szemben egykor elveszített pozícióját, a képnek szövetkeznie kell a mozgással. Amikor a múlt század utolsó évtizedében Edison, majd a Lumière-testvérpár és mellettük-előttük még több, azóta jörszerével elfeledett feltaláló végleges formába öntötte szám-talan elődjük megannyi megfigyelését, találmányát, feltételezését, megalkotva a mozgókép előállítására alkalmas gépezetet, ez az előfeltétel létrejött, a filmnyelv kialakulása megkezdődött. Más kérdés, hogy abban a pillanatban senki sem ismerte fel igazi jelentőségét, még kevésbé lehetőségeit: többnyire maguk a feltalálók sem sejtették semmit, ezért rendezkedtek be találmányuk kiaknázásakor a szórakoztatóipar rövid távlataira. Szűklátókörűségük ma már teljesen érthető. Mert a filmnyelvnek csak egyik meghatározója az, hogy mozgóképpel fejezi ki mondanivalóját. A másik, nem kevésbé fontos meghatározó az, hogy a valóságot másolja, s így, közvetve, a valóságból kiragadott jelenségek mozgóképével közöl valamit. Az első filmfelvető és -vetítő gépek, ha fejletlen műszaki színvonalon is, lehetővé tették a filmnyelv minden lényeges elemének kialakítását. De kezelőikben a legkisebb mértékben sem tisztázódott még az új találmánnyal kapott kifejezési lehetőség viszonya a valósággal. Másként fogalmazva: sem elegendő gyakorlatuk, sem a gyakorlatból leszűrt és rá visszaható elméletük nem volt ahhoz, hogy a gép „kapacitását” kihasználják. (Egyébként ember és gép versenye végigkíséri a filmtörténetet, mert a gép minden egyes tökéletesítése ismételtelen gyakorlati s elméleti felkészületlenségben találta az embert. Ennek következménye napjainkban is a sajátos televíziós

nyelv fejletlensége, a panoramikus film sajátos lehetőségeinek kihasználatlansága vagy a film elégtelen kiaknázása az oktatásban, a közművelődésben, a tudományos kutatásban és a magánéletben. Természetesen mindig akadtak a műszaki fejlődéssel lépést tartó vagy azt éppen kikényszerítő úttörők is, ám társadalmi szempontból, az összképért tekintve, a fentebb vázolt helyzet uralkodott eddig.) Márpedig a filmnyelv fejlődése csakis a másolandó s másolható valóság feltérképezése és kiértékelése után kezdődhetett meg.

Nem egyszerű kérdés és még akkor sem, ha valóban csak másolásról van szó. Vagyis a filmnyelv tényrögzítő, hírközlő s ezekhez hasonló funkcióiról. Az első Lumière-darabok többségükben „dokumentumfilmek”, amelyek a filmnyelv legkezdetlegesebb állapotát tükrözik: a felvevőgép nem mozog, a felvétel szövege — a gépállás — nem változik, és nincs vágás. Ezek a filmcsekké tulajdonképpen azt másolják a valóságból, ami időtartamuk — kb. 1 perc — alatt véletlenül eléjük, pontosabban a felvevőgép látómezéjébe kerül. Ugyanígy ezek a filmek, illetve készítőik nem befolyásolták semmilyen módon a másolandó valóságot. Az tőlük teljes egészében függetlenül léteznek, és a filmnyelv szerepe arra korlátozódik, hogy pontosan másoljon le belőle egy részletet. (Az olvasó, aki esetleg ismeri az első Lumière-műsor összetételét, tudja, hogy ebből legalább két darabra nem érvényes a fenti megállapítás. De az ilyen kivételek semmi esetre sem jellemzők a filmnyelv legkezdetlegesebb fokozatára. Hasonlóképpen csak általában igaz az, hogy a film mindig a valóságot másolja: bizonyos különleges kivételekről én is szólok majd a továbbiakban.) Am már a lumière-i úttörés szintjén felmerül film és valóság viszonyának egyik alapvető problémája, s ezt egyetlen film sem kerülheti meg: *mit* másolok a valóságból? Melyik részletét és mikor? Ha az egyszerű keskenyfilmes amatorkamerával kimegyek az utcára, hogy kétpercnyi 8 mm-es felvételt készítsék a gép kipróbálására, akkor is kiválasztok — ki kell választanom — az utcaképből bizonyos részleteket, amelyek tetszetősek, mozgalmasak, jellegzetesek vagy jól megvilágítottak stb. Nagyon valószínű, hogy Lumière-ék első műsorában közönséges reklámcéltől szerepelt éppen az ő üzemi kijáratának a felvétele; a hatásos mozgalmasság juttatta helyhez a néző felé rohanó mozdonyról készült nevezetes filmet; az atyai büszkeség protezsálta a jóízűen táplálkozó Lumière-bébi megőrkítését... Nem kísérhetem végig a valóság fokozatos meghódításának témáját a film-történetben. Lumière-ék közvetlen környezetükben kerestek filmezési tárgyat — ma a Holdra kiszálló Armstrong mozgóképe sem meglepetés; Lumière-ék a gyár előtt ácsorgó munkásokat filmezték távolról — ma a vírusokat lesi meg a korszerű tudományos film. Az út túl hosszú volt, s jelzése után lépünk elvontabb területre.

A filmnyelv állandó meghatározója a mozgókép, vagyis a kép mozgása. Ennek tárgyalásához elegendő a szem-utánérzés, illetve a fotokémiai s az elektronikus képalkotás-közvetítés elméletét ismerni. Sokkal nehezebben körvonalazható a filmnyelv másik meghatározója: a másolt valóság természete. Egy népszerű meghatározás, illetve több ilyen meghatározás összevonása szerint: a film a mozgó valóság mozgóképes másolata műszaki eszközökkel. És ez így igaz, de sajnos, a kérdés megválaszolása rendszerint véget is ér vele. Megint csak elmarad a másolt valóság vizsgálata. Pedig legalább általánosított formában erre is sort kell kerítenünk. Fokozatokban vizsgálva:

1. *A másolt valóság-részlet teljesen mentes a filmet készítő ember beavatkozásától.* (Helyesebben: az emberi beavatkozás a választással véget ér.) A legújabb korig ez a film—valóság viszony volt a jellemző a legtöbb dokumentumfilmre (beleértve a híradófilmet és a riportfilmet is); nagyon gyakori a tudományos kutatófilmekben, az oktató és az ismeretterjesztő filmekben, valamint a természetfilmben. Nem tartozik ide annak részletezése, hogy a továbbiakban ez az érintetlen valóság-részlet a filmfelvétel, a laboratóriumi kidolgozás és a vágás során olyan filmnyelvi formát ölthet, amely akár a legszemélyesebb egyéni mondanivaló kifejezésére is alkalmas. Egyelőre ezen a szinten innen járunk: csak a másolt valóságot vizsgáljuk.

2. Nem túl szép, de a szaknyelvben meghonosodott kifejezéssel: következik a „befolyásolt valóság” fokozata. A valóság viszonylag még mindig független a film készítőjétől. Klasszikus példája az a híradófelvétel, interjúfilm, amelyben a megfelelő háttér elé helyezték „alany” nyilatkozik, válaszol. Hasonlóképpen klasszikus, de ma már alig követhető, s szerencsére mind ritkábban követett, példája az a rendszerint gyarakban, földeken készült — „dokumentumfilm”, amelyről lerí, hogy minden részletét — az öltözéktől a mozgásig — előzőleg elrendezték. Nem szeretném azonban, hogy erről a film—valóság kapcsolattípusról túlzottan negatív kép alakuljon ki az olvasóban. Bizonyos esetekben elkerülhetetlen a valóság befolyásolása — ez mindannyiunk számára nyilvánvaló. S ebből az evidenciából az elmúlt másfél évtizedben nagyon érdekes irányzat bontakozott ki: az, amely vallja, hogy a film készítőjének vissza kell hatnia a valóságra, el kell indítania egy fo-

lyamatot, amely nélkül talán el sem indulna, vagy késve indulna el, és ezután — immár a kellő tárgyilagossággal — szegődik megfigyelőjéül. A beavatkozástól mentes valóság meglesése a megismerés egyik nagyszerű eszközének bizonyult, de elkötelezett filmes-kortársunk nem törődhet mindig bele a tétlen várakozásba — különösen akkor nem, ha az események kibontakozása veszedelmessé is válhat.

3. Még mindig az adott valóság szférájában járunk. Mégis: ezen a fokozaton a valóság már *megalkotottnak, legalábbis átalakítottnak* minősíthető. Elsősorban a játékfilm területe ez. A cselekmény színhelye — különösen a primitív korszakban és az utóbbi két évtizedben ismét — többnyire adott, a filmtől függetlenül is létező (táj, helység, ház, helyiség); a szerepeket játszó színészek hús-vér emberek; valóságosak a kellékek, a bútorok, az öltözékek; esetleg a zenetörténeti múlttól kölcsönzött a kísérőzene; végül, de nem utolsósorban, igen gyakran valóban megtörtént esetet *rekonstruál* a film. Mindezek ellenére a játékfilm valóság-alapja egy különös szerkezetű színházi előadás: számos helyszínnel, nem művészi, hanem műszaki elgondolások szerinti szerkezettel, ám párbeszédes szépirodalmi — drámairodalmi — anyagból (forgatókönyvből) színészekről életre keltve. (Semmilyen jelentősége nincs annak, hogy ezek a színészek hivatásosok vagy műkedvelők: tevékenységük jellege előadóművészeti.) Tehát a rendező, a forgatókönyvíró, az operatőr, a zeneszerző, a vágó, a hangmérnök a valóság adott elemeiből új valóságot válogat ki, szerkeszt, állít össze, formál: alkot, és ezt az új valóságot másolja le mozgóképpel.

4. A másolandó valóság egyetlen igazán szuverén uralkodója: az *animációs film* készítője. (Nem feltétlenül művész: a reklámfilm, az oktató- és az ismeretterjesztő film is bőségesen él az animációval.) Az „animáció” szó azért kapott az elmúlt évtizedekben kizárólagos jogot a magyar szaknyelvben is, mert összefoglalja mindazokat a filmfajtákat, amelyeket előzőleg csak külön-külön tudtunk megnevezni, jöllehet van egy döntő fontosságú rokonvonásuk. Az animáció ugyanis lényegében élettelen tárgyak képének mozgatását jelenti kinetechikai eszközökkel. Trükk formájában használják a „valóságos” filmekben is, de kizárólagosan csak azokra a filmfajtákra jellemző, amelyek „kockázással” készülnek. A kockázás tulajdonképpen hagyományos fényképezés: egy-egy mozdulat fázisait ábrázoló rajzokról, illetve a mozgás különböző fázisaiban található tárgyakról fényképsorozatok készülnek, vagyis mozdulatlan tárgyakról állóképek. De ezek a fényképsorozatok a szem-utánérzésnek köszönhetően vetítéskor éppen úgy mozogni látszanak, mint a mozgó valóságról készült „mozgóképek” (amelyek valójában — ez közismert — szintén állóképek). Az animációs film két legfontosabb fajtája a rajzfilm és a bábfilm, illetve ennek változataként a „tárgymozgató film”. (Itt kell megjegyezni, hogy kétféle bábfilm van: az animáció segítségével bábokat mozgat, és az, amelyben kezesebábokkal, marionettekkel stb. — tehát hagyományos bábszínházi eszközökkel — adnak elő egy bábjátékot, és azt folyamatosan veszik fel, mint a játékfilmet. Ez utóbbi mind valóságanyaga, mind másolásának módja szerint inkább az előző kategóriához tartozik.) Aligha kell indokolnom, hogy miért neveztem éppen az animációs filmet a másolandó valóság legszűve-renebb urának. Hiszen nyilvánvaló, hogy azt rajzol, amit akar, és úgy mozgatja rajzait, ahogyan akarja, majdnem ugyanilyen korlátlanok a lehetőségei a bábok, illetve a mozगतandó tárgyak elkészítése, kiválasztása terén, és meglehetősen mozgásukban is. Az animációs film valósága valóban alkotott valóság, amennyiben már a másolást megelőző, előkészítő szakaszban is teljes mértékben a film készítőjétől függ, az ő alkotása. De nem szükségtelen talán jelezni, hogy még ebben a végletes esetben is másolat a film: a miatta létrehozott alkotás másolata.

5. Főlőslegesnek tartottam, hogy a fentiekben mindegyre kivételeket, határ-eseteket emlígessek. Ez csak az áttekinthetőség rovására ment volna. De két kivétele kategóriáról mégsem hallgathatok. Az egyik éppen az imént említett *tárgymozgató film*: „hősei” igen gyakran a valóságból „készen vett” használati tárgyak (üvegek, dobozok, babszemek stb.), de megmozgatásuk az animációs bábfilm eszközeivel történik. Hogy ilyenformán ezek a filmek a film—valóság viszony melyik kategóriájába sorolandók — nem könnyű kérdés. A másik kivétel a végletesnek minősített animáción is túl van, bár technikailag hozzátartozik. A végtelen ezen a végtelen film és valóság egygyé válik, amennyiben a valóság maga a film (a filmszalag), amelyre az *animálandó rajzot közvetlenül festik vagy karcolják*, sőt olykor a kísérőzenét (hangot? zörejt?) is ezzel a módszerrel állítják elő a hangsávnak fenntartott helyen. Persze, ez annyira kivételes kategória, hogy a hagyományos film—valóság viszonyt aligha forgatja fel. Az animáció s a filmelmélet mégis sokat foglalkozik vele éppen a végtelenségéből leszűrhető tanulságok miatt, és mert melleleg a kezdeti kísérletek után neki köszönhetünk egy nagy

összegező művészt, Norman McLarent, és egy erőteljes animációs iskolát, a kanadait.

Ennyit a valóságot másoló filmről. A *mit* után a *hogyan* a kérdés, és ez a kérdés már sokkal közelebb visz a filmnyelv lényegéhez. Történelmietlen azon töprengeni, hogy „mi lett volna, ha“ a filmnyelv megreked lumière-i másoló színvonalán. Bizonyos azonban az, hogy a filmnyelvi fejlődés első lépéseit *innen* már két irányba tette meg — ugyanannak a személynek köszönhetően. Mert Georges Méliés filmjeiben az egyik forradalmi újítás az, hogy átalakított valóságot másolnak: játékfilmek. A másik viszont az, hogy sajátosan filmes eszközökkel átalakítják a másolatot: trükköket alkalmaznak. Ahogyan előrehaladunk az időben, mind kevésbé fontos a *mit*. A válasz hamarosan az, hogy *mindent*. De éppen ezért egyre fontosabb a *hogyan*. A századfordulón már körvonalazódnak az alapvető válaszok: elsősorban az, hogy a valóságos téből és időből árnyaltabban, összetettebben is válogathatunk, kiemelhetünk, elhagyhatunk, amint azt az úttörők tették. A filmter és a filmidő alakulató fogalmától pedig nem volt nehéz eljutni a filmnyelvi eszközökkel kifejezett személyes állásfoglalásig, illetve a néző azonosulását fokozó filmnyelvi lehetőségekig.

A filmnyelv elsődlegesen a valóság mozgóképes másolása. De csak akkor válhat életképes kifejezési móddá, ha a másolattal, a másolás mikéntjével többlet közül annál, amit a valóságban bárki közvetlenül is felfedezhet. Lumière-éknek éppen azért kellett olyan gyorsan eltűnniük a filmvilágból, mert csak a jól ismert valóság hűséges mozgóképes másolatának szenzációjára alapozták vállalkozásukat, és erre hamarosan ráunt közönségük.

A *hogyan*-ra a legáltalánosabb válasz az, hogy *pontosan*. Ma — és már évtizedek óta — ezen azt értjük, hogy a leglényegesebb részletet kiemelve és a legfontosabb pillanatot megragadva. A művészi szinten használt filmnyelv természetesen még ennyivel sem elégedhetik meg: az alkotó állásfoglalására, a befogadó azonosulására vagy elidegenülésére, a másolt valóság részlet és a másolat célszerű esztétikai kidolgozására, felderítetlen gondolati s érzelmi szférák megközelítésére, képzetársításra, sejtetésre, idézetre, ritmusra és tempóra, ellentétezésre és összehangolásra is szüksége van. Meddig tart itt a filmnyelv, és hol kezdődik a filmstílus? Jelenleg még megválaszolatlan kérdés. Hiszen minden mozgóképes közlésnek van valamilyen stilisztikai értéke, amennyiben a „zéró“ is értékjelző. A filmstilisztika még nagyon fejletlen tudomány, és — akárcsak a nyelvi stilisztika — jórészt esztétikai értékekből — esetünkben filmművészeti alkotásokból — él, mert ezeknek a legmagasabb a stilisztikai értéke is. De annyi máris bizonyos, hogy a filmstílus vizsgálata éppen úgy nem szorítkozhatik ennyire, mint a nyelvi stílusé.

Az eddigiekben meglehetősen kuszasággal emlegettem a különböző filmfajtákat, illetve a filmnyelv különböző funkcióit. Befejezésül talán nem árt erről is áttekinthetőbb képet adni.

Abból indultam ki, hogy a film kifejezési mód, és azzal folytattam, hogy a valóság mozgóképes másolatával fejezi ki magát. Ebből eléggé egyértelműen következik, hogy nagyon sok funkcióban használható.

— *Tényrögztítés*. Azt is említettem, hogy egyelőre a (hangos és színes) mozgókép a legpontosabb eszközünk a valóság másolására. A film még alig 80 éves, de máris páratlan történelmi, illetve művelődéstörténeti értékeket őrzött meg. (Példát nem merek idézni! Hiszen súlyosan elfogultnak bizonyulnék, ha nem sorolnám oldalakon keresztül bár a legközismertebb dokumentumfelvételeket.) Ám a tényrögztítő funkció nemcsak az események rögzítésére terjed ki: a tudományos kutatásban ugyanolyan jelentős szerepe van, mint a tájékoztatásban, az oktatásban, a nevelésben, az ismeretterjesztésben, sőt az amatőrfilmezés intézményi és családi formájában is. A film története tényrögztítéssel kezdődött, és ez a funkciója mindmáig nagyon fontos maradt.

— *Tájékoztató*. Nagyon sok szál kapcsolja a tényrögztítő funkcióhoz, de különösen a televízió elterjedésével nagymértékben önállósította a (politikai, sport-, művelődési stb.) helyszíni közvetítés — vagyis az események egyidejű megismerésének — lehetősége.

— *Tudományos kutatás*. A film már említett tényrögztítő képességét, a műszaki fejlődést gyümölcsöztetve az ember mindinkább felhasználja a filmet a számára egyébként megközelíthetetlen jelenségek feltárására, megfigyelésére.

— *Nevelés—oktatás—ismeretterjesztés*. Külön is tárgyalható, de számos vonatkozásban összefüggő funkciók. A film a szemléltető oktatás egyik hatékony — ha nem éppen a leghatékonyabb — eszköze. A valóság pontos másolatát éppúgy adhatja, mint a valóságos jelenségek valóság-hű modelljét. Ennek tudatában hihet-

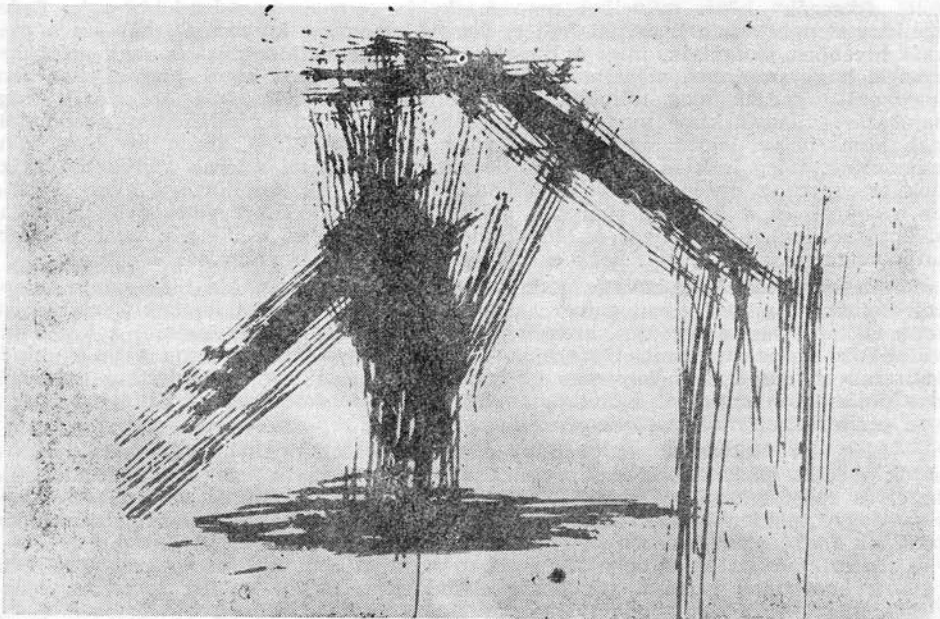
len mennyiségű ilyen filmet készítenek világszerte. Más kérdés, hogy sehol sem dicsekedhetnek e filmfajta kielégítő arányú beépülésével a közoktatásba vagy a közművelődésbe.

— *Reklámozás.* Néhány éve még nagy merészségnek számított volna önálló funkcióként tárgyalni. Előretörése azonban — különösen a televízióban — századunkhoz méltó tempóban folyik. Sikerének titka a mozgókép jelenlegi fejlettségi fokunkon korlátlanul tűnő lehetőségeiben és a néző nagyfokú azonosulásában rejlik. Stilisztikai színvonala gyakran igen fejlett: ezzel magyarázható például az, hogy több, klasszikus értéként maradandónak bizonyult rajzfilm eredetileg reklámnak készült.

— *Művészi alkotás és szórakoztatás.* A kettőt nem merném és nem is tudom elválasztani. Azt hiszem, hogy a kezdetől erősen ipari és kereskedelmi érdekelt-ségű filmművészetben ez még kevésbé lehetséges, mint a hagyományos művészet-ekben. Ha elhatárolás mégis lehetséges, az csakis az egyes művekre vonatkoz-hatnak. A játékfilm mellett ezt a funkciót szolgálja a legtöbb animációs film és szá-mos dokumentumfilm is. (Melyek? A választ az irodalomtól kölcsönzöm: ugyan-azok, amelyek riportként szépirodalomnak minősülnek. Azaz szabályokkal fel-rajzolható határ itt sincs.) Különben nincs miért sok szót vesztegetnem itt erre a kategóriára: legtöbbünk mindennapi, de legalábbis minden heti szellemi táplá-lékának kedvelt fogása a filmművészeti alkotás, az a filmfajta, amely talán nem a leghasznosabb, de biztosan a legnépszerűbb, s amely a filmnyelv és a filmstílus fejlődési csúcását képviseli.

Befejezésül éppen csak utalnék egy olyan újabb funkcióra, mely meglehető-sen közvetlenül kapcsolódik a filmművészethez: ez a *filmelméleti-filmtörténeti-filmkritikai* funkció. Mintegy húsz éve kap egyre erősebb hangot ugyanis az a vélemény, amely szerint a mozgóképről érdemben csak mozgóképpel lehet szólni. (A zeneirodalomban sem ismeretlen e nézet megfelelője.) Vagyis: az igazán helyt-álló filmelméleti (s filmesztétikai) vagy filmtörténeti munkának, az igazán lényeg-remutató filmkritikának magának is mozgóképpel kellene kifejeznie mondanivaló-ját, hogy kellő hitelességgel idézhessen, elemezhesen, példázhasson. Ma még kicsit utópikusan hangzik ez, de nem kisebb tekintélyek támogatják immár gyakorlatban, világsikerű filmekkel is, mint Federico Fellini (*Nyolc és fél*), Peter Bogdanovich (*John Ford-monográfia*) vagy François Truffaut (*Amerikai éjszaka*).

És miért ne? Ha tudatosan bennünk, hogy a film kifejezési mód, természetes-nek találjuk majd a filmezett filmkritikát is.



Hajdu Zoltán: Kompozíció (film-metszet)