

Balázs Géza

A remény esztétikájától a válságesztétikáig¹

Király Jenő filozófiai
film- és művészetelmélete

Absztrakt

Király Jenő egyedülálló és sajátos, rokontalan filmesztétikát alkotott. Első alkotói korszakát még a kommunikációelmélet, strukturalizmus, szemiotika talaján a marxizmusból eredő realizmusesztétika jellemezte. Ennek a korszakának kiemelkedő eredménye a kulturális szférák közötti mozgások leírása, a tömeg-kultúra helyének a kijelölése, egyben emancipációja. Második alkotói korszakában a filmekből kiindulva általános antropológiai keretbe illeszthető átfogó filozófiai művészetelméletet hozott létre. Erre a korszakára erőteljesebben hat a pszichoanalitikus irányzat, kidolgozza a filmelemzést meghaladó, a filmek „mélyrétegét” feltáró filmfejtést, amellyel személyi, társadalmi, sőt evolúciós krízist mutat ki; ezért a második korszakát filozófiai, antropológiai jelleg, esztétikáját metafizikus hatások (krízisesztétika) jellemzik. Mindkét korszakára jellemző azonban a kritikai értelmiségi szerep, amelynek fő motivációja: figyelmeztetni, tanítani, jobbra tenni az embert. A tanulmány Király Jenő műveinek az áttekintésével a fő gondolatok, vonulatok kiemelésével és elemzésével igyekszik ráirányítani a figyelmet a filmesztéta páratlan munkásságára, egyúttal ösztönözni kívánja az azzal kapcsolatos kritikai diskurzust.

¹ A tanulmány a Színház- és Filmművészetért Alapítvány támogatásával (2025) valósult meg.

Kulcsszavak: Király Jenő, fotofonikus közlés, tömegkultúra, *Mozifolklór és kamera-töltőtoll*, *Mágikus mozi*, *Frivol múzsa*, *A film szimbolikája*, *A mai film szimbolikája*, film-fejtés, gyászrituálé: krízis, a remény esztétikája, az iszonyat esztétikája

Király Jenő

Király Jenő (1943–2017) Balázs Béla-díjas filmesztéta, egyetemi oktató, a műfaji film (zsánerfilm) tudományának kiemelkedő alakja. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán végezte tanulmányait, majd 1970-től ugyanott – főleg a Népművelési, aztán Közművelődési, majd Kulturális Menedzseri Tanszéken – tanított filmesztétikát. Közben rövid ideig a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Filmelméleti és Filmtörténeti Osztályán volt kutató. A nyelvész Zsilka Jánossal közös első önálló kötete (egyetemi jegyzete) 1975-ben jelent meg: *Kommunikációelmélet* III. (Király és Zsilka 1975). 2009-től a Kaposvári Egyetem Művészeti Karának oktatója volt, itt jelentették meg a Magyar Televízióval közösen *A film szimbolikája* című nyolckötetes műfajelméleti sorozatát. 2013-ban hetvenedik születésnapja alkalmából „Király 70” címmel műfajelméleti konferenciát szerveztek a tiszteletére. Halála évében, 2017-ben *A film szimbolikája* sorozat lezárásaként jelent meg *A mai film szimbolikája* című munkája, további két műve viszont torzóban maradt. Király Jenő monumentális sorozatát „a filmesztétika bibliájának”, őt magát pedig „korunk Balázs Bélájának” is szokták nevezni.

Király Jenő munkásságának az áttekintése nem könnyű. Könyveinek egy része (kéziratnak minősített) egyetemi jegyzet, bibliográfiai adataik számos tévedéssel szerepelnek az interneten. Nagy összefoglaló sorozata terjesztési nehézségek miatt kevesekhez jutott el. (Ma már azonban az interneten is elérhető.) Király Jenő tudatosan kimaradt a tudományos életből. Nem járt konferenciákra. A filmeknek és a tanítványainak élt. Szövegeiben nem követte a tudományos publikációk megszokott formáját, ezért a hatalmas, több ezer oldalas publikációk és hivatkozások átlátása nehéz feladat.

Király Jenő két alkotói korszaka

Király Jenőt alapvetően filmesztétának tartják. Munkásságát áttekintve azonban kijelenthető: nem pusztán a film, a filmművészet foglalkoztatta, hanem maga az ember is; a filmből kiindulva általános, az ember és a művészet egészét átfogó

antropológiai művészetelméletet alkotott. Király Jenő általános antropológiai keretbe illeszthető művészetelmélete (filmesztétikája) két korszakra osztható. Az első szakasz az 1975–1995 közötti, leginkább kommunikációelméletinek-strukturalistának, szemiotikainak nevezhető, erre a marxizmusból eredő realizmusesztétika jellemző (Balázs 2025a). Az 1995-öt követő váltásban megjelenik a válságtudat, s a krizeológus Király Jenő írásaiban felerősödik a pszichologizmus, Freud, Jung, Eliade, Fromm, Ferenczi Sándor, Hermann Imre (pszichológus) hatása, de nyomokban a szellemtörténész Várkonyi Nándoré és Hamvas Béláé is. További gyakori hivatkozásai: Propp, Todorov, Bahtyin, Derrida, Habermas, Ricœur, Foucault, Adorno, Campbell, Žižek, Schelling, Sloterdijk, Balázs Béla, Lukács György, Almási Miklós, Bacsó Béla, az írók–költők közül: Dosztojevszkij, Tolsztoj, Baudelaire, Verlaine, Brecht, Kosztolányi, Csáth, Karinthy. A második korszakot leginkább metafizikus vagy válságesztétikának nevezhetnénk. A két korszak közötti határvonalat maga Király Jenő húzta meg azzal a gesztussal, hogy *A tömegkultúra esztétikája* és *a Frivol múzsa* előtt megjelent írásait „megtagadta” (Varga 2017, 631).

Találó metafora, hogy Nemeskürty István *A filmművészet nagykorúsága* című könyvére (1966) utalva eleinte Király is hitt a film felemelkedésében, művészetté válásában, ám később már „a film második gyermekkoráról” (Király 1992) beszélt. Ez pedig párhuzamba állítható az emberiség második gyermekkorával, amelyet a kultúravesztés, reprimítivizáció, devolúció (visszafejlődés) jellemez. Az életmű megjelentetését segítő Varga Anna (2017, 640) éleslátó megfogalmazása: „élete első felében a frivolitást igyekezett rehabilitálni a sznobizmus kultúrájában, második felében az érzelmeket egy cinikus, hideg kultúrában”.

Az első korszak: strukturalizmus, realizmusesztétika, a remény esztétikája

Király Jenő első jelentősebb tanulmányai az ELTE Bölcsészettudományi Kar jegyzetsorozatában („kézirat gyanánt”) jelentek meg. 1975-ben Zsilka Jánossal, a legendás nyelvészprofesszorral közösen jegyzett *Kommunikációelmélet* III. (*Homogén médiumok*) című kötetében közölte a „Fotofonikus tükrözésemélet” című terjedelmes tanulmányát (Király 1985). A legelső homogén médium (vagy egynemű közeg) a nyelv; a legmodernebb pedig a film. Az elsőt Zsilka János, a másodikat Király Jenő írta le. Egy helyütt a filmet mint „primitív”, „archaikus” nyelvet tekintette (Király 1975, 148).

A „fotofonikus közlés” terminus („hangos mozgókép”) a népművelés szakos hallgatóknak tartott előadás során alakult ki. A film formanyelvét a valóság fotofonikus művészi és publicisztikai tükrözésének a filmközlési közeg sajátosságai által meghatározott jelentésalakító és jelentéshordozó apparátusa teremti meg. A hagyományos filmelméletek hol a tartalmat, hol a formát részesítették előnyben; a dialektikus visszatükrözési elmélet mozgásában tekinti a filmalkotást, a technikát a formával, a formát a tartalommal egységben (Király 1975, 83). Konceptiójának lényege: Lukács György kettőstükrözés-elméletének a továbbgondolása: négyszeres tükrözés (Király 1975, 84). Az első tükrözés: elbeszélés, leírás; a második: a kamera előtt álló tárgy; a harmadik: a kép, jelenet, felirat, hang, zene; a negyedik: a montázs, vágás, képsorépítés, kameramozgás. Már ebben a tanulmányában lefekteti a mítosz ~ kvázimitológia gondolatát: „Az emberi nem fejlődésének alapvető fordulatait és stádiumait megrögzítő, általános és egyszerű alapvonalakba sűrítő témák rendkívül szívósak, állandóan visszatérnek, új és új művészeteket vonzanak magukhoz, modernizációk és adaptációk során át vándorolnak. [...] A visszatérő nagy alaptémák a műalkotásoknak történelmi és epikai hitelt adnak, az idők mélyére visszautaló perspektívát, akárcsak a klaszszikus művészeteknek a mítosz” (Király 1975, 111). A sztori (mese) pedig: „a múlt absztrakciója, a nyelv segítségével egyszerű alakra hozott múlt [...]. Az irodalom a történeten keresztül közelíti meg a pillanatot, a film a pillanaton keresztül a történetet” (Király 1975, 120–121).

A marxista filmelmélet alapjai (Király 1980) című tankönyve rendszeres, kiterjesztett filmelméletének a kezdő munkája. (A címe eredetileg „A fotofonikus üzenet fenomenológiája” lett volna; a megjelentetés érdekében változtatta meg.) Király (1980, 22) figyelmének a középpontjában a film, a filmnézés, a filmkultúra kiterjesztése szerepelt: „A filmet nemcsak mint művészfilmet vagy szórakoztató játékfilmet vizsgáljuk. Úgy fogjuk fel, mint a nagy társadalmi szellemi érintkezési módok egyikét, közlési eszközt, amelynek egyik lehetséges felhasználási területe a művészi közlés.” Ennek a történetét pedig így foglalja össze: „A némafilmként keletkezett kinematográfikus kép (mozgókép) előbb fotofonikus képpé (hangos képpé) változott, majd megjelent a televíziós képszőrás és legújabban az elektromágneses szalagon, illetve lemezen tárolt képi műsorok (videolemez, videokazetta). A mai közönség többféleképpen találkozhat egy filmalkotással: a mozivásznon, a televízió képernyőjén vagy videotechnikával sokszorosítva. A filmalkotás ugyanaz marad mindhárom formában. Minél több technikai formában jelenik meg a film, annál nehezebb körülhatárolni a »film«

szó jelentését. [...] A »film« szó legáltalánosabban használatos értelmében rögzített mozgóképi műsorokat (közleményeket) jelent” (Király 1980, 24).

Mitől és mennyiben marxista Király Jenő? A marxista filmológia (esztétika) „a filmesztétikát az emberi nembeli öntudat kibontakoztatásának perspektívájába állítja” – írta ő maga (Király 1980, 26). Marxra hivatkozik, amikor az új médiumokat „az összes ember érzék- és tulajdonságemancipációjának” tartja: „Az új médiumok feladata az emberi érzéki és szellemi világ kiterjesztése és kifejlesztése [...] a film mint kommunikációs közeg és mint művészet [eszköz, hozzájárulás] az emberi történelem alapvető tendenciájához, az emberi szabadság kibontakozásához és az integrált emberiség kizsákmányolástól mentes megszervezéséhez” (Király 1980, 26; 27). S bár idézőjelben használja a marxista esztétika „naiv realizmus” fogalmát, a realizmust a „neorealizmusig és tovább” vezeti, de nem írja le a „kritikai realizmus” és a „szocialista realizmus” megnevezéseket. Király Jenő az utolsó életútinterjújában így tekintett vissza: „Lukács esztétikáját Brecht segítségével akartam modernizálni. Lukács a szimbólumot tette meg normának, az allegóriát elhajlásnak, én első könyvemben az elhajlásra és az allegóriára építettem a rendszert. A hetvenes évek közepétől a strukturalizmus és a szemiotika vonzott. A nyolcvanas évek kezdetén céltom csak a filmekre hallgatni, ideológiától független élményesztétikát írni. Ebben a pszichoanalízis minden formája és a vallásfenomenológia volt a legnagyobb segítség. Saját világképem a *Frivol múzsa* című könyvemben állt össze, mely a nyolcvanas évek előadásait kivonatolja. Ennek lényege a szocializmusnak csúfolt rendszerrel való leszámolás. A *film szimbolikája* a későbbi előadások eredményeit foglalja össze, nem kevésbé ingerült az előzőnél, s lényege a kapitalizmussal való leszámolás. Nálunk mindig az előző, legyőzött, bukott rendszert gyalázza a kórus. Az én szellemi kalandjaim tanulsága, hogy a márt kell megtámadni, középebe célozva. A ma totalitása a totális botrány” (Kelecsényi 2013).

Izgalmas kérdés lenne feszegetni, hogy Király Jenő mennyiben tekintette a társadalomban és a művészetben folyó változásokat egyfajta „történelem vége”, esetünkben „művészet vége” eseménynek. Az avantgárdtól indulva a jelen poszt-posztmodern (vagy akár transzhumán) világára is igaz, hogy az „üzenetből csak a médium marad: a közeg mint mutatvány. Az üzenet a médiumról való és nem a médiummal való üzenet, álüzenet, játék a médiummal”, melynek befogadása „olykor fizikai fájdalommal határos [...]”. A művészet tárgya többé nem a világ, csak maga a nyelv vagy maga a művész” (Király 1980, 31; 34).

A *Film és szórakozás* című tanulmánygyűjteményben Király Jenő (1981) ötvenoldalas bevezetője a tömegkultúra megalapozását adja. Ez a gondolata tér vissza a későbbiek során valamennyi művében. A 34. és 37. oldalon található ábra a kulturális rétegek egymásra/egymásba épülését mutatja:

őskultúra		
népi	tömegkultúra	magas
új összműveltség		

1. táblázat. Király Jenőnek a kulturális szférák történeti felosztását és mozgását mutató ábrája egyszerűsítve (saját szerkesztés)

Király Jenő elméletét végigkíséri a kétféle filmtípus, a „magas, igazi” és a „könynyű, alacsony, nem igazi” dichotómiája, ennek esztétikai elkülönítése. Könyveiben sokféle terminológiát használ, ezeket gyűjtöttem össze egy táblázatba (lásd a következő oldalon).

1982-es *Filmelmélet* című munkája aprólékosan pontokba, alpontokba szedve tovább részletezi elméletét (Király 1982). Kulcsszavai: filmkultúra, filmmunka, populáris filmkultúra. Ez utóbbi rész tömegfilm- vagy itt populárisfilm-elméletének első alapos kifejtése – voltaképpen ebből bontakozik ki a teljes saját életmű. Rendszerének pillérei: az alkotó kvázi névtelensége, professzionalizmus, a műalkotás és befogadói élmény, populáris mítoszok, a népszerű esztétikum elemei (sztenderd komplexumok, archetípusok), egyéni–kollektív invenció, felejtés–elavulás, az emberiség emlékezete.

A legizgalmasabb rész: *Búcsú a folklórtól* (kvázifolklór, pszeudofolklór, folklór-kultusz), amelyet a *Mozifolklór és kameratöltőtoll* (Király 1983) című kötetben tárgyal részletesebben (Balázs 1985). Ebben az első önálló (nem egyetemi kiadványszerűként megjelent) könyvében a film folklorisztikus jegyeiről, de már tömegkulturális jellegéről ír. A hagyományos esztétikák a teológiától örökölt szent–profán oppozíció alapján két ellentétes előjelű területre osztották fel az esztétikai kultúrát: autentikus – nem autentikus; kanonizált – nem kanonizált; az esztétikum pedig vagy igazi, értékes esztétikum, vagy álesztétikum. A művészetek ennek alapján két nagy csoportra tagolhatók: a hivatásos vagy ún. „magas” művészetekre és a nem hivatásos, azaz populáris művészetekre. Király Jenő a folklórt „holt” populáris esztétikumnak nevezi. A folklórt elfogadják, értékesnek tartják, a vele párhuzamosan kialakuló, majd azt leváltó esztétikumot, a tömegkultúrát viszont

művészfilm	nem művészfilm
felfedező	szórakoztató
intellektuális	közönségfilm
analitikus	tömegfilm
vallomásfilm	kommersz film
experimentális	populáris film
avantgárd	álomgyár
underground	slágerfilm
független	sikerfilm
	filmponyva
	férccfilm
	szennyfilm
	filmgiccs

2. táblázat. Művészfilm – nem művészfilm dichotómia (saját szerkesztés)

értéktelennek. A szerző az eddigi kettős felosztás helyett hármas esztétikai érintkezési szintet vázol fel. „Piramisának” csúcsán a generatív (produktív) értéktermelő esztétikum található. Középuitt foglal helyet a regeneratív (reproduktív) esztétikum, amely az emlékezet fenntartását szolgálja. Ez általában ismétli a felsőbb szint eredményeit, értékeit; ezáltal a kollektíva emlékezetét erősíti. A szerző idetartozónak ítéli meg a tömegkultúra értékes részét. A „piramis” alján foglal helyet a degeneratív (improduktív) esztétikum, amely a bomlás jegyeit mutatja, nem képes a már meglévő jelkonstellációkat sem reprodukálni. A harmadik fejezetben így mutatja be a kulturális szférák mozgását: „Az ősművészet felbomlása óta egymás mellett élnek a művészeti termelés alternatív módjai, szent és profán, úri és vulgáris, művelt és triviális, intellektuális és szenzációesztétikum. A konkuráló művészettípusok viszonyában a kanonizált művészetrel szembenálló populáris esztétikum folklór-formáját leváltja a tömegkultúra. Az ipari forradalomtól a tudományos-technikai forradalomig tartó leváltási folyamat idején egymás mellett él folklór és tömegművészet” (Király 1983, 143–144). A tömegkulturális termék minél több szállal igyekszik kapcsolódni a populáris

mítoszokhoz. A manifeszt, látens populáris mítoszok a film világában alakultak ki. A tiszta és kombinált mítoszok irodalmi és folklórhagyományokból kerültek a film világába. A közegimmanens és közegtranszcendens populáris mítoszok pedig vándorolnak a tömegkultúra egyes szférái között. A tömegkultúrának egyre nagyobb szerep jut, és lényegében pótolni látszik a folklórt.

Strukturalista korszakának másik nagy műve, a *Mágikus mozi* (alcíme: *Műfajok, mítoszok, archetípusok a filmkultúrában*; Király 1998) három nagy részre oszlik: I. Műfajfilm és filmműfaj; II. Ősképek a filmkultúrában; III. Műfajok és archetípusok a Midcult-filmben. A korszakban még virágzik a szemiotika, Király (1998, 9) „film-szemiotikáról” beszél: „A filmszemiotikák és filmgrammatikák az általános filmi jelrendszert kutatják, a filmesztétika az általános filmművészeti jelrendszert. Az általános filmművészeti jelrendszer szemiotikailag különös, csak esztétikailag általános. A filmszemiotika számára a filmművészet is különös jelrendszer, a filmművészet vizsgálata számára pedig a műfajok, a stílusok, szubműfajok és stílusváltozatok a különös jelrendszerek.” A kötet fő kérdése a műfajiság: „A film, mely bővíti a műfaji étvágyat, a műfajok ébren tartója és rendszerezője” (Király 1998, 19). A másik kutatási kérdés a stílus. Egy szinte elfeledett, de igen eredeti magyar nyelvészt, a magyar nyelv esztétikáját író Versegly Ferenccet idézi, aki megkülönbözteti a stílus anyagi (tematikus) és stiláris összetevőt. A stílus „az a bélyeg, amit a szerző egyénisége vagy legalábbis kedélyállapotának pillanatnyi hulláma nyom rá a műre...” (Király 1998, 55). Műfaj és stílus kapcsolata: „A stílus erénye az érzékenység, a meglepetés. [...] A stílus kevesebbet ír elő a műfajnak, mint a műfaj a stílus számára. Ezért beszélhetünk korstílusról...” (Király 1998, 69); A stílusok „lesüllyedt kultúrjavak”, a műfajok ezzel ellentétesen fölfelé emelkedtek: „Drakula folklór tradícióból kerül át Bram Stoker regényébe, s hosszú fejlődés eredményeként, végül az elit érdeklődését is felkelti” (Király 1998, 73–74). A jelenséget (neo)folklorizmusnak is nevezzük. A tömegkulturális sajátosságokról: „A magyar tömegkultúra az anekdotikus zsánerképhez és a bohózatú könnyedséghez vonzódik, az amerikai az ellenállhatatlan akcióhoz, a kínai a legendás fantasztikumhoz” (Király 1998, 103). Már ebben a munkájában is felbukkan a később hangsúlyosabbá váló antropológiai és pszichonalitikus szempont: „A szellem a terjeszkedés szerve, a lélek az egyensúlyi állapotokért felelős. A szellem mobilitásra tör; a lélek harmóniára, a szellemet a stagnálás kínozza, a lelket a diszharmónia. [...] A szellem a jövőben, a lélek a múltban keresi a problémamegoldáshoz szükséges eszközöket és recepteket.” Az archetípus – lelki egység: „Az archetipikus kultúra eredeti

formáit őrző folklór rokona a városiasodás, iparosodás, eltömegesedés, a kulturális árutermelés, a technikai reprodukció, a telekommunikáció és a szórakoztató elektronika feltételeihez alkalmazkodott tömegkultúra: paradox alakulat, az ősképek modernizációjának terméke. A kultúra dichotomizálódásának, a vulgáris és elitáris kultúra differenciálódásának feltételei között a vulgáris kultúra vitte tovább a közvetlenül az őskultúra – eredeti világmélység – narratív anyagát, ikonográfiáját és szimbolizációs stratégiáit” (Király 1998, 147–148). Freud, Jung és Eliade nyomán elemzi a King Kong-archetípust: alma, szolidaritás és csábító, kaland és szerelem, szexualitás, sziget, eksztázis, hős, ő, férfi, sámán, isten szép és szörnyeteg, a férfi féltelme a nőtől, a halál születése; illetve King Kong New Yorkban, a Broadwayn, lecsúszás katasztrófafilmjé, *Jurassic Park*, valamint végjáték („A hongkongi King Kong”). S hogy mi az archetípus funkciója? „A kollektív tudat archetípusai a lélekvezető szerepét játsszák az individualizációban. Az individualizációt mint szilárd belső központ szerzésén alapuló sikeres tudatkitágítást, melynek az eredményeként az ember mindent asszimilálni tud, ami megesik vele, annak átélése vezet, hogy az embert nem véletlenül hozta létre a világ, éppen azért esett meg vele, ami megesett, mert arra volt szüksége a világnak, akivel mindez megesett” (Király 1998, 168).

A második korszak: filozófiai antropológia, metafizikus filmesztétika, a gyász, az iszonyat esztétikája

Az életműösszegző nagy összefoglalók előzménye egy tekintélyes oldalszámú (1048 oldalas; még mindig csak „kézirathoz” minősített) egyetemi jegyzet: *A tömegkultúra esztétikája* 1–2. (Király 1992). Ebből készült a *Frivol múzsa*. A két nagy mű (Király 1992; 1993) már jelzi a témaváltást: a tömegkultúra, a szerkezetek, a struktúrák mellett és után az ősképek (archetípusok), majd a fikció, a fantasztikum, a romlás, a válság és az érzelmek világa foglalkoztatta a filmesztétát. Ez utóbbi lett második alkotói korszakának fő témája.

A tömegkultúra esztétikájának fejezetei: 1. kötet: 1. rész: A kommunikáció formái: Fiktív és nemfiktív; 2. rész: A fikció formái: ábrázolás és mesélés; 3. rész: A mesélő fikció formái: kaland és fantasztikum; 2. kötet: 4. rész: A fantasztikum poétikája; 5. rész: A romlás vad- és művirágai: a fekete fantasztikum világa; 6. rész: Aesthetica in nuce (A nagyesztétikum kis esztétikája); 7. rész: Nőnek az árnyak (Következtetések és hipotézisek); 8. rész: A lét sötét éjszakája

(Összefoglalás és kitekintés). Ennek átdolgozott, bővített kiadása a *Frivol múzsa: A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája*. 1–6. része meg egyezik a korábbi munkával, a rá következő részek jelzik a téma- és nézőpont-váltást: 7. rész: A kezdet rettenetessége (A művészettörténet elméletéhez), 8. rész: Szexuálesztétika, 9. rész: A lét sötét éjszakája (összefoglalás és kitekintés). Lenyűgöző az óriási tudásanyag, a hatalmas művelődéstörténeti távlat, koncepció, amelybe az egyes témákat, műfajokat, műveket elhelyezi. Hirsch Tibor egyenesen korszakos jelentőségű műnek, „nemeuklideszi esztétikának” nevezi, és Bolyai János matematikai fordulatához hasonlítja (Hirsch 1995).

A második korszakkal kapcsolatban sok az értetlenség. Szakmai körökben is mondják olykor, hogy csak a korábbi műveket írja tovább, de a fő ok nyilván az, hogy az értelmezők nem tudnak mit kezdeni a monumentális szöveganyaggal, sem a filmelemzésből messze kilépő „filmfejtéssel”. Varga Anna szerint a legviszhangtalanabb munkái a szerzőtársával, Balogh Gyöngyivel közösen írt *Csak egy nap a világ* (Balogh és Király 2000), hasonlóan a grandiózus, az életműben hangsúlyváltó, egyben életműösszegző *A film szimbolikája* nyolckötetes sorozathoz (Király 2010a; 2010b; 2010c; 2011), valamint *A mai film szimbolikája* című könyvhöz (Király 2017). Varga Anna, Király munkásságának legjobb ismerője így összegzi e munkák jelentőségét: „A *Frivol múzsa*t az eltávolodó, sőt szakító szomorúság, a messziről néző és ezért áttekintő melankólia, a *Csak egy nap a világot* a nosztalgia, *A film szimbolikáját* a gyónás és a gyász, *A mai film szimbolikáját* az undor, és a tervezett kötetet (melynek »A film szimbolikája: a társadalmi változás szimbólumai« lenne a címe) a harag esztétikájának nevezném” (Varga 2017, 637). Az egész életműre vonatkozóan pedig: a korai Király Jenő-írásokra „a remény esztétikája” volt jellemző, a „korai írások optimizmusának esztétikai természete is volt, Király ekkor hitt a filmművészet nagykorúságában”. De megtörtént a „reménytől az iszonyatig való alászállás”, a *Frivol múzsa* „beavatási rituálé” (a szó visszacseng Hamvástól), *A film szimbolikája* „gyászrituálé” (Varga 2017, 638). Mivel nem könnyű eligazodni az utolsó nagy összefoglalók rendszerében, Varga Anna (2025) emlékezése nyomán állítottam össze a következő táblázatot (lásd a szemközti oldalon).

A *Frivol múzsa* (1993) tehát még a tömegkultúra és a tömegfilm kapcsolatával foglalkozott. A négyszer két kötetes – összességében több mint négyezer oldalas – *A film szimbolikája* túllép a filmesztétikán, valójában filozófiai művészetelmélet, filozófiai antropológiai (korábbi magyar kifejezéssel: szellemtörténeti) értekezés, amelyben kitüntetett helye van a filmnek. Erre utal a

A kötetek száma	Kötetszámozás	Cím
1., 2.	I/1., I/2.	<i>A film szimbolikája: A filmkultúra és a filmalkotás szemiotikai esztétikája</i> (Kaposvári Egyetem)
3., 4.	II/1., II/2.	<i>A film szimbolikája: A fantasztikus film formái</i> (Kaposvári Egyetem)
5., 6.	III/1., III/2.	<i>A film szimbolikája: A kalandfilm formái</i> (Kaposvári Egyetem)
7., 8.	IV/1., IV/2.	<i>A film szimbolikája: Erőszak és erotika a filmben</i> (Kaposvári Egyetem)
9.	V.	<i>A mai film szimbolikája</i> (Eszmélet)
[10.]	[VI.]	[<i>A film szimbolikája: a társadalmi változás szimbólumai</i> – elkezdett, de be nem fejezett záró kötet]
[11.]	[VII.]	[<i>A hetedik művészet kulcsa; A hetedik ajtó kulcsa</i> – elkezdett, de be nem fejezett regény]

3. táblázat. Király Jenő: *A film szimbolikája* (I–VII.) (saját rekonstrukció, szerkesztés)

korábbi korszak megközelítésmódját is magába olvasztó első két rész alcíme: *A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája*. Az első alkotói korszakában megírt tömegkultúra- és filmkultúra-elmélet továbbgondolása valójában filozófia (vagy antropológia), de az alapja továbbra is a jelfejtés (itt már specializáltabb formában: filmfejtes – Freud álomfejtes nyomán). A további kötetek a műfajokat, alműfajokat mutatják be filmpéldákkal. A szerző meghatározza a referenciális és a fiktív kommunikációt, bevezeti a „fikcióspektrum” fogalmát. A referenciális kommunikációban a filozófiai és társadalmi igazságokat kutatjuk, a fiktív kommunikációban a tudattalan tartalmakat azonosítjuk. A fikcióspektrum kezdeti elbeszélésformái az iszonyat, gyűlölet, harag, szorongás emócióit képviselik. A fikcióspektrum antropológiai dimenziója (az emberi lét) rávilágít a filmek kommunikációs jellemzőjére. Az emberi alapmotivációk („az ész törvénye”; „a szív törvénye”; „az ösztön törvénye”) szerint is lehetséges a megközelítés. Az értelmezés módszere: a filmelemzés és a filmfejtes. A kettő közti különbség: „Az elemzés kapcsolatról kapcsolatra haladva akar az elemiből

magasabb egységeket rekonstruálni, a részletektől halad az egész felé, s az egészeket sorolja be magasabb egészekbe (életmű, korstílus). A fejtés az egészekről halad a részek felé, a megrendítő (lelket, kultúrát modifikáló) hatásban keresve a művet, és a műben a hatásáért felelős összefüggések képletét [...]. Az elemzés destrukturál, a fejtés restrukturálást feltételez, a fejtés elemzés is, de az elemzés nem fejtés is. [...] Elemzést és fejtést egyben kell látnunk” (Király 2010a: I/2, 5, 7). Deák-Sárosi (2012) a könyvsorozat ismertetésében megállapítja, hogy „diszciplinárisan több rétegben meghaladja a filmelmélet, az esztétika, a filozófia és a szemiotika kereteit. Az alkotói és a befogadói motivációk révén erős a pszichoanalitikus irány”. Ez utóbbi különösen a IV. kötetben bontakozik ki: erotika, erőszak, szexuálesztétika, biopoétika.

Király Jenő második alkotói korszaka a rendszerváltozás utáni időszakra esik. Ebben a művészi kifejezési formák, a film iránti esztétikai érdeklődése antropológiai távlatokat kap, elmélyül. Feltehetően a digitalizáció, az informatikai forradalom, valamint az általa leginkább turbókapitalizmusnak² (másként: neokapitalizmus) nevezett társadalmi forma által betört információtechnikai-társadalmi „forradalom” elbizonytalanította pusztán esztétikai meggyőződését, és a filmeken keresztül az emberiség nagy kérdései, az emberi lét veszélyeztetettsége, a személyiségbeli szétesés, valamint a kulturális lejtmenet, a krízis foglalkoztatta. A turbókapitalizmus kapcsán a természettel, a közösséggel és magával harmóniában élő ember felszámolódását látta. A filmek „mélyrétegei” azt mutatják: „miután megtelt a pokol, eljött az idő, amikor kiokádja tartalmait” (Király 2010a: I/1, 293).

Mi a krízis kiváltó oka? Három fő tényezőt azonosított be: (a) A tudomány és a technika „szorongáscsökkentőként” jelentek meg, s ezt a hatást akkor is megőrizték, amikor sokkal több okunk van tőlük rettegni, mint az általuk elhárított veszélyektől; végül épp szorongáscsökkentő szerepük ad nekik korlátlan hatalmat fölöttünk [...]. Csak a turbókapitalizmus hozta létre az egészében kriminális emberiséget, mely a jövő generációk életlehetőségeit éli fel és tékozolja el” (Király 2010a: I/1, 300); Hamvasnál még egyértelműbb a tudomány zsákutcája: a szcientizmus (Balázs 2025b); (b) Az abszolútum megtagadása: „Miközben a tudomány kiűrti a világból Istent, a fantáziában az abszolútum bosszúálló,

2 A turbókapitalizmus (másként neokapitalizmus) a globalizációkritikai irodalomban magyarul is szerepel, lásd Martin, Hans Peter és Harald Schumann. 1998. *A globalizáció csapdája*, fordította Szmodits Anikó. Budapest: Perfekt, 249. (A könyvet Király Jenő is idézi.)

lezüllött, degenerált formákban tér vissza az egyetemesség és az őserő képeként. A tömegkultúra emberevő rémeinek szublimált megfelelőit az új elitkultúrában is megtaláljuk, ahol pl. a nyelv eszi meg a művet, a szöveg a szerzőt” (Király 2010a: I/1, 391); Hamvasnál szintúgy, ezért javasolja az ontológiai létromlás ellen a metafizikai hagyományélesztést (Balázs 2025b); (c) A lelkek tönkretétele: „posztmodern hidegség” (Király 2010a: I/1, 304); továbbá: „Szingli-magány és szolidaritáshiány, s a világállapottá való extrémisztuáció által felszínre dobott mind embertelenebb csoportok és vezetőik: az iszonyatélmény mint a szellem ősröbbanása narratív felidézése mai konfliktusok közvetítésével valósul meg, melyek legmélyéig kavarrják fel vagy rombolják le a lelket” (Király 2010a: I/1, 405–406); és: az információk ellenőrizhetetlensége, a hamisított, manipulált képek, minőségromlás; a közvélemény mint az emberekre ráerőltetett vélemény, szórakoztatáskultúra, blöddli, gagyi, a bűnöket erényekként jelölő „gyarmati nyelv”, elidegenedés (Király 2010a: I/1, 23; 25; 26; 53). Utóbbiak égetően aktuális témák manapság is, gondoljunk csak a mesterséges intelligenciára vagy a deepfake jelenségre.

Sötét vízióját Király a legtömörebben az elméleti részben fejti ki. Szó van itt az elveszett természetről, otthontalanná vált, kétszeresen elidegenedett emberről, az elgépiesedésről (ma azt mondanánk: transzhumán világról), összeomlásról, neokapitalizmusról; a tömegkultúra sztárjainak ürességéről; a felfedező, alkotó művész felelősségéről. És van-e megoldás? „A megoldandó létfeladat víziója sehol sem olyan nagy és világos, mint az összeomlásban, megoldatlanságban, közvetíthetetlen idegenségben. A természetben otthontalan társadalomépítő a társadalomban is otthontalanná válik: e kettős elidegenedést a felfedező, az alkotó, a művész éli ki. A neokapitalizmus kövér mosolyú, címlapokon tündöklő kulturális sztárjai, vezérőrnagyai magabiztossággal ágáló írói, festői és tudósai a régi értelemben nem művészek, csak szellemi lakberendezők” (Király 2010a: I/1, 385). Végül pedig az emberfogalom megtámadása: „Egy természeti lény alkalmatlanná vált a természetben...” (Király 2010a: I/1, 381). Diadalútjának kezdetén az ember „még-nem-ember” volt, ez a lény már nem állat, de még nem ember. Majd lett belőle évmilliók alatt ember, a 20. század végére pedig „már-nem-ember”, de még nem gép. „A már-nem-ember a még-nem-ember tükörképe” (Király 2010a: I/1, 390). Persze megkérdézhethetnénk Királytól, ha lehetne, hogy nem pusztán az „ingerküszöb” folyamatos, a technológiáknak köszönhető emelése okozza-e a filmekben kódolt iszonyatot, „nem-emberi” világot.

Ezek a krizeológiai gondolatai rokonítják az ontikus létromlás vagy devolúció nagy magyar gondolkodójával, Hamvas Bélával, vagy az „összeomlás-elmélet” képviselőivel. Meglátása szerint erre az „ijesztő” világra utalnak egyre inkább a filmek. Sajnos nem tudjuk már megvitatni vele, hogy a pályája első alkotói kor-szakában az általa – egyébként jogosan – emancipálni szándékozott tömeg-kultúra, tömegfilm mennyire vezetett ahhoz a tömegemberhez, aki elveszítette tájékozódását, önértelmezését, céltalanul és jövőtlenül bolyong a világban; ki a felelős a primitivizált tömegember kultúraromboló tevékenységéért; vagy ez pusztán a „fejlődés” öntörvénye. Vajon mennyire felelős ezért a „nemzetek feletti képi nyelv”, amely Király Jenő munkásságának a központja? Egy helyen azért felteszi a kérdést (a modern világ által cserben hagyott emberiség nevében, Király 2010a: I/1, 245; 246): „Ment-e filmek által a világ elébb?” Van-e a filmnek válasza a „hogyan kell (embernek) lenni” kérdésére? A költői kérdésben benne rejlik a felelet (vö. Antal 2025).

Az emberiségtörténet végén ott áll a film: „A film úgy vége a művészettörté-netnek, ahogy az első sziklarajzok a kezdete. A mozi ugyanaz a barlang az idők másik végén. A kőkorszaki barlangrajzok kétféle – akcionista, illetve naturalista – stílusa megfelel a mozgásképek és az időképek. És mindenekelőtt a legutolsó művészet idézi fel, története kibontakozása során mind teljesebben, a legré-gibb szorongásokat. A mozi kora: új lelki kőkorszak. Ezért kell (amikor a film száz éve alapján próbáljuk újragondolni, és művészet-ontológiává is kitágítani az általános esztétikát, a művészet-ontológia kapcsán a jel-ontológia felé vezető »ösvényt« is keresve) az idők alvégével szembesülnünk” (Király 2010a: I/1, 386).

Komor, sötét vízió. Király kritikai értelmiségiként megpróbálta erre a jelenségre és a mélyén megbúvó összefüggésekre felhívni a figyelmet. Tevékenysége akkor is példamutató, ha ellenszert, megoldást erre ő sem tudott mutatni. Pontosab-ban, talán egy üzenet, az esztétikai érzék fenntartására és az esztéták önfeladása ellen: „Ahogy Semmelweis az »anyák megmentője« volt, úgy várja a »műzsai szféra« ma a »műzsák megmentőjét«, az eltűnt esztétát” (Király 2010a: I/1, 182).

A „nagy műről” elemzői kiemelt dicsérettel szólnak:

- *A film szimbolikája* tehát nem pusztán filozófia, esztétika, szemiotika, kom-munikáció- és kultúraelmélet, hanem átfogó világértelmezés. Király encik-lopédikus műve szemiotikai és gyakorlati értelemben is „korunk jelentése” (Deák-Sárosi 2012).
- „[K]iemel bennünket a megszokott szakzsargonból, és a filozófia, az iro-dalom- és kultúratudományok és a pszichológia összetett elméleteivel

mélyebb rétegeket ér el. Feltárul az olvasó előtt egy világ, ahol a filmek már nem csak szórakoztatásra vagy egy sör melletti vitára valók. Egy magasabb, emberek felett és között húzódó nagy narratíva részei” (Márki 2018).

- „Hogy Király a napjainkban csúcsra járatott globális turbókapitalizmus, illetve »túlcivilizáció« árnyékában értelmezi újra a filmkultúrát, egyike műve legprovokatívabb, és továbbgondolásra sarkalló vonásainak. [...] Vannak pillanatok, amikor az egyszeri magyar ember a világ kellős közepén érzi magát. Túlcordul a szíve, párasodik a tekintete, dagad a mellkasa, ha azzal szembesül, hogy egy-egy honfitársa valami addig elképzelhetetlent, valami világgraszólót alkotott. [...] Király Jenő immáron három évtizedes – bízást világszínvonalúnak mondható – műfaj-teoretikusi munkásságának az elismerése nemcsak külföldön késik (ez mindenekelőtt azon prózai okkal magyarázható, hogy egyetlen könyvét sem fordították le idegen nyelvre), hanem itthon is, és ez utóbbi igazán elszomorító” (Pápai és Varga 2013).

Utolsó művében, *A mai film szimbolikájában* (2017) Király már nem csupán krízisről, hanem apokalipszisről beszél. A „mai” művészet földi poklot mutat be. Ilyen a termelési, halmozási, fogyasztási verseny. „A verseny szétválaszt, a profit mások fölé emel s az öröm csak narcisztikus kék”; a „turbókapitalizmus sikere a meg nem fizetett munkán és a vásárlók zsarolásán alapul”; hedonizmus és militarizmus összefonódása; az iszonyat mélysége; az „én magát a társadalmon felülre, a többiek a társadalmon alulra helyezi”; a „liberalizmus forma tartalom nélkül”, a „szakadatlan retorziókkal fenyegetett magyarok Európa indiánjai”; a nemzet nagyobb azonosulási és együttműködési potenciál, akár az egész emberiség ilyenné válhatna (de nem); zombirománc, infantilizáló-dott amerikai szuperfilm; agresszív trivializáció, mely „az emberi esztétikumot az állathoz közelíti”; primitív refeudalizáció; „a mai dőzsölés jövője nemzedékek kizsákmányolása”; az iszonyat mélysége... (Király 2017, 21; 23; 25; 26; 27; 30; 34). Valamint: „Az információs társadalom fejlődése új kulturális forradalom felé mutat...” (Király 2017, 33). Itt szakadt meg az életmű, pedig a betegségével küszködve még sok mindent el akart mondani...

A felhasznált irodalom

- Antal Zsolt. szerk. 2025. *Médialexikon*. Budapest: SZFE–L'Harmattan. Online elérés: <https://medialexikon.szfe.hu> (utolsó letöltés: 2026. június 2.).
- Balázs Géza. 1985. „Mozifolklor: Király Jenő: Mozifolklor és kameratöltőtoll”. *Forrás* 7: 90–92.
- Balázs Géza. 2025a. „Király Jenő korai filmesztétikája”. In *A film szimbolikája*, szerkesztette Balázs Géza és Pölcz Ádám, 11–36. (Magyar szemiotikai tanulmányok, 63.) Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság.
- Balázs Géza. 2025b. „A Hamvas-univerzum: Az isteni eredet tudata – Hamvas Béla hagyományai”. *Tempevölgy*, augusztus 21., online elérés: <https://tempevolgy.hu/konyvespolc/balazs-geza-a-hamvas-univerzum-az-isteni-eredet-tudata-hamvas-bela-hagyomanyai> (utolsó letöltés: 2026. április 16.).
- Balázs Géza és Pölcz Ádám. szerk. 2025. *A film szimbolikája*. (Magyar szemiotikai tanulmányok, 63.) Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság.
- Balogh Gyöngyi és Király Jenő. 2000. *Csak egy nap a világ: A magyar film műfaj-és stílustörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet.
- Deák-Sárosi László. 2012. „Korunk »jelentése«: Király Jenő *A film szimbolikája* (2010) című könyvsorozatáról”. *E-nyelv Magazin*, március 19., online elérés: <https://e-nyelvmagazin.hu/2012/03/19/korunk-%E2%80%9Ejelentese%E2%80%9D-%E2%80%93-kiraly-jeno-a-film-szimbolikaja-2010-cimu-konyvsorozataraol> (utolsó letöltés: 2026. április 16.).
- Hirsch Tibor. 1995. „Frivol múzsa: Ha Bolyai, akkor nemeuklideszi”. *Filmvilág* 1: 42–44.
- Kelecsényi László. 1992. *A múlt lépcsői: Nemzedéki történetek*. Budapest: Szerzői magánkiadás.
- Kelecsényi László. 2013. „»Mindegy, mi az, csak igaz ne legyen«: Beszélgetés Király Jenővel (1943–2017)”. *Filmvilág*, október 3., online elérés: https://filmvilag.blog.hu/2017/10/03/_mindegy_mi_az_csak_igaz_ne_legyen_beszeltetes_kiraly_jenovel_1943 (utolsó letöltés: 2026. április 20.).
- Király Jenő. 1975. „Fotofonikus tükrözésemélet”. In Király Jenő és Zsilka János. *Kommunikációelmélet III.: Homogén médiumok*, 79–300. (Kézirat.) Budapest: Tankönyvkiadó.
- Király Jenő. 1980. *A marxista filmelmélet alapjai*. (Kézirat.) Budapest: Tankönyvkiadó.
- Király Jenő. szerk. 1981. *Film és szórakozás*. H. n.: A MOKÉP és a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum kiadása.
- Király Jenő. 1982. *Filmelmélet*. (Kézirat.) Budapest: Tankönyvkiadó.
- Király Jenő. 1983. *Mozifolklor és kameratöltőtoll: A populáris filmkultúra elméletéhez*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet.
- Király Jenő. 1992. *A tömegkultúra esztétikája* 1–2. (Kézirat.) Budapest: Tankönyvkiadó.

- Király Jenő. 1993. *Frivol műzsa: A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája* I–II. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Király Jenő. 1998. *Mágikus mozi: Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában*. Budapest: Korona Kiadó.
- Király Jenő. 2010a. *A film szimbolikája: A fantasztikus film formái* II/1–2. Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt.
- Király Jenő. 2010b. *A film szimbolikája: A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája* I/1–2. Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt.
- Király Jenő. 2010c. *A film szimbolikája: A kalandfilm formái* III/1–2. Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt.
- Király Jenő. 2011. *A film szimbolikája: Erőszak és erotika a filmben* IV/1–2. Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt.
- Király Jenő. 2017. *A mai film szimbolikája*. Budapest: Eszmélet Alapítvány.
- Király Jenő és Zsilka János. 1975. *Kommunikációelmélet* III.: *Homogén médiumok*. (Kézirat.) Budapest: Tankönyvkiadó.
- Márki Zsófia. 2018. „A korszellem anatómiája – Király Jenő: *A mai film szimbolikája*.” *Filmtekercs*, július 23., online elérés: <https://www.filmtekercs.hu/papirfeny/kiraly-jeno-a-mai-film-szimbolikaja> (utolsó letöltés: 2026. április 20.).
- Pápai Zsolt és Varga Zoltán. 2013. „A király koronája”. *Filmvilág* 2: 8–9., online elérés: https://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=11245 (utolsó letöltés: 2026. április 20.).
- Varga Anna. 2010–2011. „Kiadói utószó”. In Király Jenő: *A film szimbolikája* III/2., 569–607. Kaposvár–Budapest: Kaposvári Egyetem Művészeti Kar, Mozgóképkultúra Tanszék – Magyar Televízió Zrt.
- Varga Anna. 2017. „Utószó”. In Király Jenő. *A mai film szimbolikája*, 605–640. Budapest: Eszmélet Alapítvány.
- Varga Anna. 2025. „Világok határán: *A (mai) film szimbolikája* könyvsorozat megjelenésének története”. Balázs Géza és Pölcz Ádám. szerk. *A film szimbolikája*, 37–52. (Magyar szemiotikai tanulmányok, 63.) Budapest: Magyar Szemiotikai Társaság.