

megtörheti a folyamatosságot. A jó vágás elegendő változatos-
ságot teremt a mozgások sebességét, irányát és helyzetét ille-
tően, de ugyanakkor megőrzi a szükséges egységet. Minden
jelenetsornak pontosan meghatározott mozgásszerkezettel kell
rendelkeznie, akár az egymásutáni jelenetek tempója fokozódik
crescendószerűen, akár a gyors és lassú beállítások szabály-
szerű váltakozása teremt határozott ritmust.

A montázs annyiban befolyásolja a gyorsaságot, hogy minél
rövidebb ideig látjuk a mozgást, annál gyorsabbnak tűnik.
Ha rövid beállítások követik egymást gyors ütemben, az ered-
mény erőteljes dinamika, amely jól illik egy drámai epizódhoz,
más esetben azonban áttűnésekkel kell egyenletesebbé tennünk
egy jelenetsort.

Minthogy a vizuális mozgás nem más, mint időben leját-
szódó cselekvés, erős rokonságot mutat a zenével, és az hat
is rá. A zene igen hatékonyan húzhatja alá a vásznon lát-
ható mozgás dinamikai jellegét. Ezt mutatják például a rajz-
filmeket kísérő füttyök, zörejek és puffanások. A zene gyakran
szinte szárnyakat ad a mozgásnak, és ezzel segíthet vissza-
nyerni valamicskét abból a táncszerű stilizáltságból, amely
akkor veszett el, amikor a film túl közvetlenül kezdte el utá-
nozni a természetet.

Az ember érdeklődési köre jóval messzebbre terjed, mint érzék-
szerveink közvetlen hatósugara. A televízió a legújabb és talán
a legfontosabb azok közül a technikai találmányok közül,
amelyek ezt az aránytalanságot kívánják csökkenteni. Az új
szerkezet titokzatosnak és mágikusnak tűnik. Felkelti a kíván-
csiságunkat. Vajon miként működik? Milyen a hatása ránk?
A kíváncsiság persze majd alábbhagy, mielőtt televíziós készü-
lékek lesznek a születésnapjaink asztalokon és a karácsonyfák
alatt. A rejtély csak addig követel magyarázatot, amíg újnak
mondható. Ragadjuk meg hát ezt a szerencsés pillanatot.

Először is: mi a televízió legalapvetőbb problémája? A szem
és a fül feladata teljesen különböző, és ennek megfelelően a
szerkezetük is más. A szem úgy szolgáltat információt a tár-
gyak alakjáról, színéről, felszíni sajátosságairól és mozgásáról
a háromdimenziós térben, hogy jelzi, miképpen reagálnak e
tárgyak a fényre. A fül nem sokat árul el magukról a tárgyak-
ról, csupán azok bizonyos tevékenységeit jelzi, mégpedig azo-
kat, amelyek történetesen hanghullámokat hoznak létre. Áltá-
lában véve a szem vajmi kevés érdeklődést mutat azon fény-
források helye, természete és állapota iránt, amelyekből a reti-
nára eső fénysugarak fakadnak. A fület viszont éppen a hangok
forrása érdekli: azt kívánja, hogy a hanghullámok a lehető
legkevesebbé módosuljanak a dobhártyához vezető úton, s így
a forrás felől érkező üzenet változatlan maradjon. A hangokat
tárgyak keltik, de a hang keveset árul el nekünk a tárgy alak-
járól, míg a szemnek — hogy betölthesse feladatát — tudomá-
sul kell vennie, hogy egy háromdimenziós tárgy képmása csak
akkor elfogadható, ha legalább kétdimenziós. A háromdimen-

ziós test vetülete egy kétdimenziós síkon egyoldalú, de gyakran informatív képet nyújt. Nem szerezhetünk elegendő információt a testről, ha még ennél is radikálisabban, egydimenziós tárggyá redukáljuk — akár térbeli ez a redukció, tehát olyan, mint a papíron húzott vonal esetében, akár pedig időbeli, azaz egyetlen pontban lezajló változások sorozata.

Bármely érzékszerv egyetlen időben csak egyetlen ingert képes befogadni, ezért a szemnek, hogy kétdimenziós „felvételt” készíthessen, egy egész sor egymás mellett működő receptorból kell állnia. E receptorok együttműködésével olyan mozaik jön létre, amely a lehetőségekhez képest a legtökéletesebben adja vissza a háromdimenziós teret és a testek kiterjedését. Az ezen felül rendelkezésünkre álló időbeli dimenzió arra szolgál, hogy az egyes receptorokban bekövetkező ingerváltozások révén mozgást és történést jelezen.

Más a helyzet a hallásnál. Az auditív térben bármely időben létező különböző hangokat nem külön-külön érzékeljük, hanem azok egyetlen tömbbé vagy kevésbé összetett rezgéssé adódnak össze, amelyet egyetlen membrán (mint a dobhártya) is felfoghat. Ilyen egységes rezgést kelthet a hangvilla egyszerű hangja éppúgy, mint a mozgalmas, összetett tömegzaj, vagy a szimfonikus zenekar. A fül egy bizonyos mértékig képes arra, hogy fölbontsa e komplex rezgéseket, de alig szolgáltat adatokat a különböző hangforrások elhelyezkedése felől. A fül, akárcsak a szem, szintén egy egész receptorcsoporttal dolgozik, és ezek is kétdimenziós felületen rendeződnek el. A belső fül receptorai párhuzamos rostok, amelyek hossza és feszsége éppoly különböző, mint a hárfa húrjaié, és alighanem a céljuk is ugyanaz. A hallójárat „húrjait” valószínűleg a rezonancia hozza működésbe, ha megfelelő frekvenciájú rezgések érik őket. Ez annyit jelent, hogy a fül a maga receptormezejét hangmagasságok megkülönböztetésére használja, míg a szem a magáét arra, hogy egy tér különböző pontjai között tegyen különbséget.

Arra, amit a hallásunk jelez a számunkra a térről és a hoz-

zánk érkező hangok irányáról, nincs is feltétlenül szükségünk. A rádió és a gramofon gyakran kiiktatja azt a visszhangot, amely a térről nyújt információt, és semmit sem árul el az irányról, csupán a hangforrás és a mikrofon közti távolságról. E mechanikus szerkezetek által közvetített auditív térben nincs sem bal, sem jobb, sem fent, sem lent. Csak közel és távol létezik benne, és mégis aránylag teljes, de mindenesetre kielégítő benyomást kapunk. Azok a térbeli sajátosságok, amelyek mégis eljutnak hozzánk, a téren áthaladó hang módosulásaiból származnak. A távoli hang határozatlanabb, viszonylag gyengébb, és így tovább.

Mint hogy eszerint a hallásnál irányjelzés nélkül is megvagyunk, a fülnek csak háromféle adatra van szüksége. Ezek: a rezgés amplitúdója, amely a hangerőt adja; a rezgés sebessége (a hangmagasság forrása); a rezgés alakja, amely a hangszint határozza meg (tehát például a fuvola, a harang, a szopránhang, vagy a kutyaugatás közti különbséget). Mivel az adott pillanatban jelentkező hangok egyetlen összetett rezgésben olvadnak össze, a hang fizikai rögzítésére és továbbítására egyetlen receptor is elegendő. A szemnek viszont sokmilliónyi pont nagyságú ingerrel kell elboldogulnia; ezekből áll a látómező. Ezért hogy teret, tömeget és formát láthassunk, számtalan szem együttműködésére van szükség — s az emberi érzékszervben ezek mindegyikét egyazon lencse szolgálja, míg a rovarok minden szeme külön-külön lencsével rendelkezik. A szemek által alkotott érzékeny felület adja vissza a háromdimenziós tér vetített mását.

Ezek a feltételek határozzák meg a kép, a zene és a hang térbeli továbbításának mai módozatait. Ha a fény és a hang beavatkozás nélkül eljut hozzánk, az eredmény még akkor sem túlságosan pontos, ha a távolság viszonylag kicsi, és a szemünket és a fülünket mechanikus receptorszerkezetek is támogatják. A színek elhalványulnak, a formák elmosódnak, a hangok eltompulnak, míg az őket hordozó rezgések áthaladnak a tér-

ben. A látásnál a recehártyán keletkező kép a látószögtől függ, amelynek következtében a tárgyak néha még aránylag kis távolság esetében is a felismerhetetlenségig lekicsinyülhetnek. Határozott előrelépés történt tehát, mielőtt sikerült a fény és hangüzenetek minőségeit elektromos hullámminőségekké átalakítani, mert ezek a hullámok anélkül teszik meg a maguk útját az éterben vagy a vezetéken át, hogy lényeges változásokon mennének keresztül. Alkalmazkodnak a földfelület hajlásához, és a sebességük annyira megközelíti a végtelent, hogy a kibocsátás és a vétel gyakorlatilag egyidejű. A tér és az idő ezzel meg is szűnik.

Máig is szinte felfoghatatlannak találjuk, hogy a telefon útján képeket továbbíthatunk, a rádió segítségével pedig látni is tudunk. Ez csak azért van így, mert a hang elektromos sugárzását találták fel előbb. Önmagában egyik sem titokzatosabb, vagy kevésbé titokzatos a másiknál. Elektromos hullámok továbbítják a rezgések frekvenciáját, amplitúdóját és alakját, vagyis a szóban forgó jelenségek minden lényeges sajátosságát. A televízió különleges problémája természetesen az, hogy a képek kétdimenziósak. Ha elemezzük őket, igen nagyszámú fény- és színértékre bomlanak, amelyek közül egy adott pillanatban egy adó csak egyet továbbíthat. Ha azt vesszük alapul, hogy a szem recehártyája megközelítőleg százötven millió receptor segítségével alkot képet, azt kell hinnünk, hogy csupán egyetlen kép sugárzásához is több milliónyi telefonra vagy rádióállomásra volna szükség. Szerencsére a szemünk egy meghatározott (bár igen rövid) ideig minden adott benyomást megőrizz, s ezért, ha a képet alkotó összes inger a másodperc tört részén belül sorra felvillan, úgy észleljük őket, mintha egyszerre jelentkeznének. Bármennyire rövidek is ezek az időközök, ahhoz mindenesetre elég hosszúak, hogy az elektromos áram egyetlen adóból végigsugározza az összes pont nagyságú ingert. Mászóval a probléma úgy oldódik meg, hogy a térbeli viszonyokat (a képen) időbelivé alakítjuk át, azaz a kétdimenziós jelenséget egydimenzióssá.

A továbbításnak már csak azért is igen gyorsnak kell lennie, mert a látható tárgyak változnak és mozognak. A film arra tanított bennünket, hogy a sima átmenethez szükséges képek száma másodpercenként minimálisan tizenhattól huszonnégyig terjed. Ezért a katódsugárnak bármely képet elég gyorsan kell letapogatnia ahhoz, hogy minden másodpercben megfelelő számú képpel végezzen. A letapogató szerkezetnek gyakorlatilag egyszerre kell „elintéznie” az első, a második és a negyedik dimenziót.

A televízió hatalmas mértékben megnöveli a dokumentum-információk rádiós sugárzásának lehetőségét. A hallgató rendelkezésére álló auditív világ dokumentumértéke viszonylag csekély. A hallás kiválóan közvetíti a beszédet és a zenét, azaz a szellem termékeit, de keveset ad vissza a fizikai valóságból. A kommentátor vagy riporter közreműködése nélkül a rádió-hullámok által közvetített esemény az érthetlenségig töredékes marad. Néha a masírozó lábak dobbanása, a fúvószenefosz-lányai és az emberi hangok a város utcáin vonuló tömeg képévé állnak össze. De az ilyen élmény konkrétsága is inkább a hallgató képzelőerejét dicséri, mint azt, ami a hangszórón át hozzá érkezik. A fül a következtetés eszköze; olyan anyag közvetítésére alkalmas leginkább, amelynek az ember már formát adott. A látás ezzel szemben közvetlen tapasztalás, az érzéki nyersanyag begyűjtése.

A televízió révén a rádió dokumentáris médiummá válik. Csak akkor láthatja el azt a feladatát — amely csak egy a sok közül és talán nem is a legfontosabb —, hogy közvetlen tanúivá tegyen bennünket mindannak, ami a minket körülvevő nagyvilágban zajlik, ha a szemet is kiszolgálja. Látjuk a szomszéd város polgárainak piactéri gyűlését, egy idegen ország miniszterelnökét, amint beszédet mond, a világbajnoki címért küzdő bokszolókat egy tengerentúli arénában, egy angol tánccsoport műsorát, egy olasz koloratúrénekesnőt, egy német professzort,

egy kisiklott vonat füstölgő roncsait, az álarcos karneváli tömeget az utcán, az Alpok hófödte csúcsainak képét a repülőgép ablakából, egy autógyár gépeit, a sarkvidéki jégtáblákkal küszködő kutatóhajót. Látjuk, hogyan süt a nap a Vezuv felett, s egy másodperccel később a Broadway neonfényeit — ugyanakkor. Nincs többé szükség arra a kitérőre, amit a leírt világ jelent, a nyelvi korlátok jelentősége csökken. Maga a nagyvilág kopogtat az ajtón.

A televízió az autó és a repülőgép rokona: a kulturális közlekedés eszköze. Igaz, csupán közvetítő szerkezet, amely — szemben a filmmel és a rádióval — nem kínál új eszközöket a valóság művészi értelmezésére. Akárcsak a szállítógépek, amelyeket a múlt század adott nekünk, a televízió is megváltoztatja azonban a valósághoz való viszonyunkat: jobban megismerhetjük a világot általa, és főként megéretteti velünk, hogy mennyi minden történik a föld különböző pontjain egyazon időben. A megértésért folytatott emberi küzdelem története során először válik megélhetővé az egyidejűség „mint olyan”, nem csupán annak időbeli sorra lefordított változata. Testünk lassúsága, rövidlátó tekintetünk többé már nem akadály. Megértjük, hogy a hely, ahol létezzük, csak egy a sok közül; szerényebbek leszünk, s kevésbé egocentrikusak.

A televízió mint technikai szerkezet azonban nem önmagában hozza létre ezeket a jó irányú változásokat. Csupán lehetőségeket kínál, amelyekkel a közönségnek élnie kell. Bár a tér és idő felett aratott új győzelem lenyűgöző módon gazdagítja az érzéki világot, ugyanakkor az érzéki stimuláció kultuszának is kedvező táptalaja, amely oly jellemző korunk kulturális magatartására. Büszkék vagyunk új találmányainkra, a fotográfiára, a hanglezemre, a filmre és a rádióra, és dicsőítjük a közvetlen élmény oktatási erényeit. Hiszünk az utazásban, és képeket, filmeket mutogatunk az iskolában. De amikor óriási mértékben kiteljesítjük és pontosabbá tesszük az ember világképét ahhoz képest, amilyen az a múltban volt, egyben leszű-

kítjük a kimondott és írott szó birodalmát, s ezzel a gondolkodás világát. Minél tökéletesebbek a közvetlen élmény megszerzését segítő eszközeink, annál könnyebben esünk annak a veszélyes illúzióba, hogy az észlelés azonos a tudással és a megértéssel.

A televízió bölcsességünk új, súlyos próbatétele. Ha bánni tudunk az új médiummal, gazdagítani fog bennünket. De el is altathatja az agyunkat. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a múltban a közvetlen tapasztalat továbbításának és másokhoz való közvetítésének lehetetlen volta szükségessé tette a nyelv használatát, s ezzel arra készítette az emberi agyat, hogy kifejlessze a fogalmakat. Mert ahhoz, hogy le tudjunk írni valamit, el kell jutnunk az egyeditől az általánosig, válogatnunk kell, hasonlítani és gondolkodni. Ha azonban a kommunikációhoz elegendő az ujjunkkal való mutogatás, a száj elnémul, az író kéz megáll, s a szellem összezsugorodik.

A jó dokumentum- vagy oktatófilm nem pusztán nyers tapasztalás. Az anyag megjárta az ész malmát, megszürték és értelmezték. A televízió egyenes adásai nem sok lehetőséget nyújtanak az anyag ilyesfajta alakítására. Így is azoknak, akik tudják, hogyan kell látni és következtetni abból, amit megfigyeltek, jókora nyereség lesz a jutalmuk. Másokat viszont a hatalmába kerít a kép és megzavar a látható dolgok változossága. Lehet, hogy egy idő után még a zavar is megszűnik; és ők, büszkén arra a jogukra, hogy akármit játszhatnak, és végre megszabadulva a megértés és megemésztés vágyától, nagy elégedettséget érezhetnek — valahogy úgy, mint azok a derék angol aggszüzek, akik világkörüli útjuk után elégedetten térnek meg szülővárosukba, ugyanabban a lelkiállapotban, mint amelyben eltávoztak.

Az érzékek igen hasznosak, ha nem becsüljük túl a jelentőségüket. Abban a kultúrában, amelyben ma élünk, viszonylag keveset tanulhatunk tőlük. Századunk világa rossz színész: megmutatja sokszínű külsejét, de igazi természetét nem észleli

közvetlenül sem a fül, sem a szem. A filmhíradó keveset mond, nemcsak azért, mert az anyagát gyakran rosszul válogatják meg, vagy mert nem tudjuk, hogyan kell megfigyelnünk. Azért mond csődöt, mert a jelenlegi világhelyzetet, egy-egy politikai esemény vagy kormányzási forma jellemvonásait azok külső megnyilvánulásai nem fejezik ki olyan világosan, mint az ember jellemét az arckifejezése. A tünetek keveset árulnak el, hacsak nincs ott az orvos, aki értelmezze őket. Ahhoz, hogy korunkat megértsük, beszélnünk kell az emberekkel, a nagyiparosokkal, vagy a diplomáták emlékiratait kell olvasnunk. Ha a televízió nemcsak megmutatni akarja a világot, hanem azt akarja, hogy meg is értsük, hozzá kell majd adnia legalább a kommentátor hangját a képekhez, a zenéhez és a zajhoz — mert a szó elmondhatja az általánost, amikor az egyedít látjuk, és kifejtheti az okot, amikor az okozattal nézünk szembe.

És mi a helyzet azokkal az asszociális vonásokkal, amelyeket a televízió a rádiótól örököl? Tény, hogy ha hatalmas ember-tömegek nézik ugyanazokat a műsorokat, a látásmód egy bizonyos fokig egységesül. A műsorok cseréje pedig közelebb hozhatja egymáshoz a nemzeteket. Ha hivatalos nyilatkozatokat, parlamenti üléseket, ünnepségeket vagy bírósági tárgyalásokat közvetítenek, az állampolgár úgy érezheti, hogy szorosabb kapcsolatba kerül hazája ügyeivel. Az, hogy „az éteren át” mindenki részt vesz az államügyekben, kiegészíti a közvetett kormányzás bonyolult rendszerét, ahol a közélet központi erői csak szám talan közvetítésen keresztül jutnak el az egyénig.

Csakhogya egyszerre tenni valamit, vagy együtt tenni: nem egészen ugyanaz. Míg a rádió és a televízió kétségkívül ad valami meleg, családias vonást a közéletnek, egyidejűleg akadályozza is az egyes állampolgárt abban, hogy találkozzék társaival. Nem kell többé társaság ahhoz, hogy az ember ünnepeljen vagy gyászoljon, tanuljon, örüljön, üdvözöljön valamit, vagy tiltakozzon. Igaz, koncerttermeink és színházaink sem éppenséggel a közösségi érzés melegágyai. Idegenek ülnek a

sorokban, mindenki egymagában néz vagy hallgat, s a többiek jelenléte inkább zavaró, mint kellemes. De valahányszor a közönség az esemény részesévé lép elő azzal, hogy együtt nevet, kiáltozik, válaszol, üdvívalgásban tör ki vagy méltatlankodik, valahányszor eldől a korlát az aktív és a passzív résztvevők között, egyszerre valami olyasmi történik a színésszel, a szónokkal, a tanárral vagy a prédikátorral — és ugyanígy a közönséggel, a választógyűléssel, a tanulókkal vagy a gyülekezettel —, amit nem helyettesíthet az elektronika.

A televízió még tökéletesebben pótolja a valóságos fizikai jelenlétet, mint a rádió. Az egyén a maga visszavonultságában még inkább elszigetelődik, s a mérleg egyensúlya felbillen: beözönlik a gazdagság, és a fogyasztásért nem jár viszontszolgáltatás. A jelenidejű tapasztalatként átélt látványtól sokszáz mérföldnyire meghúzódó, szánalmas remete, a „néző”, aki nem is kacaghat vagy tapsolhat anélkül, hogy nevetségesnek ne érezné magát: íme ez a végeredménye annak az évszázados fejlődésnek, amely a tábortúztól a piactéren és az arénán át a látványosságok mai, magányos fogyasztójához vezetett.

1938 / AZ ÚJ LAOKOON: AZ ÖSSZETETT MŰVÉSZET ÉS A HANGOSFILM

E tanulmány indítéka az a kényelmetlen érzés, amely a szerzőt mindig elfogja, valahányszor hangosfilmet lát, s amelyet az új médiummal való egyre szorosabb ismeretség sem enyhít. Ez az érzés azt sugallja, hogy valami nincs rendjén; hogy olyan alkotásokkal van dolgunk, amelyek valami belső, elvi ellentmondásnál fogva képtelenek a valós létre. A zavart alighanem az okozza, hogy a néző figyelme megoszlik. Két különböző közeg verseng egymással a közönség figyelméért, ahelyett, hogy egyesült erővel ragadná meg azt. S mivel a két közeg arra törekszik, hogy ugyanazt a dolgot kétszeresen fejezze ki, az eredmény két szólam zavaró egybeesése, amelyek mindegyike megakadályozza a másikat abban, hogy ne csak a felét mondhassa el annak, amit közölni szeretne.

Ez a gyakorlati helyzet azt követelte, hogy elméleti vizsgálódás tárgyává tegyük azokat az esztétikai törvényeket, amelyek sérelme a hangosfilm által keltett hiányérzet voltaképpen oka. A vizsgálat elvégzését csak sürgette az a növekvő gyanúm, hogy a témával kapcsolatos vitákban felhasznált elvek tévesek, vagy legalább is rosszul alkalmazzák őket. Elérkezett az a pont, ahol az érintettek a legjobb esetben is csak arra vállalkoztak, hogy értelmezni próbálják az új közeget, de többé már fel sem vetették azt a jóval alapvetőbb kérdést, hogy vajon a léte igazolható-e vagy sem. Sőt magát a kérdést is sérelmesnek, defetistának és maradinak vélik. Számomra azonban annál időszerűbbnek tűnt, hogy végre megkíséreljük a probléma tisztázását.

E célból hozzákezdtem azoknak a feltételeknek a vizsgálatához, amelyek közt — nagy általánosságban — egy műalkotás egynél több közegre épülhet — például a kimondott szóra, a

mozgó képmásra, a zenei hangra — és azt, hogy milyen lehet az ilyen műalkotások tere, jellege és értéke. E szükségszerűen vázlatos felmérés eredményeit azután a hangosfilmre alkalmaztam.

A színház sikerrel elegyíti a látványt és a beszédet. — A két, egymással kibékíthetetlen versengésben álló elem a filmben természetesen a kép és a beszéd. Meglepő ez az ellentét, ha arra gondolunk, hogy a mindennapi életben a beszéd ritkán akadályoz bennünket a látásban, vagy a látás a hallásban. Mihelyt azonban a mozivászon előtt ülünk, éppen ilyesfajta zavart tapasztalunk. Valószínűleg azért reagálunk másként, mert a való élet látható képénél nem szoktunk hozzá ahhoz a nagyfokú formai pontossághoz, amellyel — érzéki információk révén — a műalkotás oly világosan és kifejezően ábrázolja a maga tárgyát és annak sajátosságait. Közönséges esetekben jóformán csak sejtjük, milyen a minket körülvevő világ, és e sejtés csak arra elegendő, hogy a gyakorlatban tájékozódni tudjunk. A fizikai valóság csak megközelítőleg alakítja és rendezi a dolgokat és eseményeket azok szerint a tiszta és autentikus „ideák” szerint, amelyek az empirikus világ mélyén jelennek. A szín pontatlansága vagy a vonalszerkezet diszharmóniája nem feltétlenül zavarja az észlelésünket, amikor megfigyelésünk célja pusztán gyakorlati; és az, hogy egy mondat irodalmi szempontból tisztátalan, nem akadályoz annak, hogy a jelentését megértsük. Ezért azon sem kell meglepődnünk, hogy a mindennapi életben a vizuális és auditív elemek kiegyensúlyozatlan kombinációja nem okoz kellemetlen érzést. A művészet birodalmában azonban egyetlen rosszul kifejezett tárgy, következtelen mozdulat vagy rossz megfogalmazás is rögvest a hatás, a mű által közvetített jelentés és szépség kárára válik. Ezért tűnik elviselhetetlennek a különböző közegek olyan kombinációja, amelyből hiányzik az egység.

Nem valószínű, hogy a mozgó látvány és a kimondott szó egyesítése maga volna az oka a beszélő film által keltett zavaró

érzésnek, hiszen a kétféle közeg összekapcsolását egy olyan ősi és termékeny művészeti ág szentesítette, mint a színház. Talán inkább abban a módban rejlik a hiba, ahogy a hangosfilm ezt a jól kipróbált kombinációt alkalmazza. Szó, ami szó, a színházat is megvádolták már egyszer-kétszer azzal, hogy volta-képpen afféle hibrid. Bizonyos kritikusok rámutattak arra, hogy története során a színház mindig is két szélsőségesen különböző eljárás között ingadozott: az egyik szinte kizárólag a színpadon látható akcióra, a másik a dialógusra építi a teljes produkciót. Így hát lehetséges, hogy a színház is örökösen egy megoldhatatlan belső konfliktus feloldására törekszik, amikor a két, benne keveredő tisztább kifejezési forma közül hol az egyik, hol a másik felé hajlik; hol a pusztá mozgó látvány felé — mint a táncnál —, hol pedig a pusztá szó felé, ezt az utóbbi időben egyes rádiódramák egészen a tökéletességig vitték. Természetesen az, hogy a színház a tiszta és szélsőséges formák felé hajlik, nem okvetlenül bizonyítja, hogy ezek keveréke elfogadhatatlan. Az egyik legalapvetőbb művészi ösztönző erő az ember abbéli vágyából fakad, hogy elszakadjon a természet bántó sokféleségétől, és arra sarkallja, hogy a legegyszerűbb eszközökkel ábrázolja ezt a zavarbaejtő valóságot. Ezért az olyan művészi kifejező közeg, amely képes arra, hogy a saját erejéből is teljes értékű alkotásokat hozzon létre, mindig is küzdeni fog az ellen, hogy bármilyen más közeggel vegyítsék. Az egységesebb és ezért egyszerűbb közeg irányába ható tendencia tehát a színháznál is megfigyelhető, az a tendencia, hogy elemibb és közvetlenebb effektusokat érjen el, akár a tisztán vizuális cselekvés, akár a tiszta dialógus révén. A színházi rendező azonban azt is tudja, hogy gazdagabb és az életet teljesebben tükröző művet alkothat, ha a konkrétabb és viszonylag egyszerűbb vizuális közeget a beszéd ennél absztraktabb és összetettebb eszközével kapcsolja össze. Ezért egy bizonyos mértékig fel is áldozza magát — különösen akkor keserves ez az áldozat, ha igazán a vérében van a színház —, és színpadi ösztönét alá-

rendeli annak az elhatározásának, hogy a drámai mű pusztá szolgájaként működjek, azért, hogy értelmezze, gazdagítsa és érzékletesebbé tegye azt, ha már egyszer elfogadta. A siker érdekében le kell küzdenie vonzalmát az „abszolút” színház, azaz az olyasfajta előadási mód iránt, amely csupa színpadi cselekvés. Az efféle némajáték egyébként terméketlenné bizonyult, valahányszor kipróbálták, és az is marad, hacsak nem stilizálják olyan mértékben, hogy az már táncnak mondható, vagy pedig nem gazdagítják vizuálisan annyira, hogy film legyen belőle.

Teljes értékű, különálló ábrázolások párhuzamossága. — Az a gazdagodás és egység, amely a művészetben többféle médium együttműködéséből származhat, nem azonos a legkülönfélébb érzéki észleletek olyasfajta fúziójával, mint amely oly jellemző arra, ahogyan a „való” világot érzékeljük. A művészetben ugyanis a különböző érzéki közegek sokfélesége azt követeli, hogy azok el is különüljenek egymástól, és ezt a különállást csak egy magasabb rendű egység küzdheti le.

Nyilvánvalóan értelmetlen, sőt elképzelhetetlen volna a vizuális és auditív elemeket úgy kapcsolni össze a művészetben, mint az egymás után sorjázó mondatokat, vagy mozdulatokat. Az az egység például, amely a való életben egy ember teste és hangja között fennáll, csak akkor lehetne érvényes a műalkotásban is, ha mélyebb, belső rokonság volna a két alkotóelem között, nem csupán annyi, hogy biológiailag összetartoznak. A művész olyan, közvetlenül felfogható érzéki minőségek segítségével alkot és formál képmást a világról, mint a szín, az alak, a hang, a mozgás. Ezeknek az észleleteknek az expresszív vonásai tolmácsolják a tárgy jelentését és jellegét. A tárgy lényegének jelen kell lennie abban, ami közvetlenül megfigyelhető. Az érzéki jelenségeknek ezen az alacsonyabb szintjén azonban nem lehetséges a vizuális és auditív elemek művészi összekapcsolása. (A hangot nem lehet lefesteni!) Ezt a kapcsolatot csak egy második, magasabb szinten lehet megteremteni, az úgyne-

vezett expresszív minőségek szintjén. A sötétvörös bor színe kifejezheti ugyanazt, amit a cselló sötét tónusa, de a vörös szín és a hang között — mint pusztán érzéki jelenségek között — nem találunk kapcsolatot. Ezen a második szinten tehát lehetőségessé válik a különféle érzéki szférákból származó elemek összetétele.

Az összetételnek azonban tekintettel kell lennie arra, hogy e közegek az alacsonyabb szinten elkülönülnek. Voltaképpen azt feltételezi, hogy az összes érintett érzéki szférán belül egy-egy zárt és teljes szerkezet jöjjön létre azon a bizonyos alacsonyabb szinten — mégpedig olyan szerkezet, amely a maga sajátos módján, önmagában is ábrázolja a műalkotás teljes tárgyát. A különböző területekről származó (például vizuális és auditív) elemeknek még akkor is meg kell őrizniük az alacsonyabb szinten létrejött csoportosításokat és elkülönüléseket, amikor a második szinten már eltűnik az őket elválasztó, tisztán anyagi korlát. Másfelől viszont a kifejezés terén hasznosíthatják a közöttük fennálló hasonlóságokat vagy ellentéteket, s így kölcsönös, belső kapcsolatokat hozhatnak létre. Például egy tánc-csoport egyes tagjainak minden mozdulata egységben van egymással, és ugyanakkor — együtt — elkülönül a kísérő zenétől. Ugyanúgy a zenei szerkezet minden hangja között kölcsönös a kapcsolat. De a kétféle érzéki területen létrejött szerkezetek által közvetített kifejezés hasonlósága lehetővé teszi, hogy egyetlen, egységes műalkotásban kapcsolódjanak össze. Az egyik táncos valamely mozdulata például a jelentés és kifejezés szempontjából összecsenghet az annak megfelelő zenei frázissal. . . ugyanúgy, ahogy a színész gesztusa egybevághat a mozdulattal, amelyet kiejt a száján.

A különböző kifejezési eszközök kombinációja a műalkotásban olyan formai megoldáshoz juttat bennünket, amelynek különös erénye az, hogy a második strukturális szinten kapcsolat jön létre azok között a szerkezetek között, amelyek az alacsonyabb vagy elsődleges szinten teljesebb, zártak és szigorúan

elkülönülnek egymástól. Az említett két szinten túl lehetnek további, még magasabb szintek — sőt, valójában majdnem mindig vannak is —, csak ezek nem annyira fontosak. Az egyik ilyen szint a műalkotásban ábrázolt tárgyak jellegzetességeire vonatkozik, amennyiben azok a valóságos, fizikai világhoz tartoznak. Ilyen például az emberi test és az emberi hang közti gyakorlati, anyagi kapcsolatok területe. Ez a szint közelebb áll a mindennapi élethez, s ezért az ott létrejövő viszonyok érthetőbbek az egyszerű, józan ész számára. De az a fajta kapcsolat, amely ezen a szinten keletkezik a különböző észlelési területekről származó szerkezetek között, nem megfelelő ahhoz, hogy egységessé, ötvözhetővé vagy felcserélhetővé tegye őket. Megakadályozza ezt az elsődleges szinten való diszparitásuk. Mert ami az elsődleges szinten történik, az az egész mű számára meghatározó érvényű.

(Mindehhez tudomásul kell vennünk azt a tényt, hogy a fizikai világ elemei közti kapcsolatok túlléphetik a pusztán tér- és időbeli egybeesések körét. Egy ember teste és hangja például nem csupán afféle véletlenül összekerült szomszédok, akiknek egyébként semmi közük sincs egymáshoz. Ellenkezőleg, mint-hogy egyazon organizmushoz tartoznak, közeli kapcsolatban állnak egymással a kifejezés tekintetében is — olyan rokonságban, amely az adott test és az adott hang közötti fizikai kapcsolatot jelentőségtejjesebbé teszi. De az ilyen empirikus rokonsággal sem a művészetben, sem a valóságban nem mindig jár együtt a kifejezésbeli rokonság; másfelől viszont kifejezésbeli hasonlóságot találhatunk olyan dolgok között is, amelyek empirikusan nem tartoznak össze.)

Ellenvetésként elhangozhat, hogy az irodalom az összes érzékszervet felhasználja — a látást, a hallást, a szaglást, a tapintást, az ízeletést —, mindegyikből bőven merít, és ugyanolyan szétválaszthatatlan egységbe olvasztja őket össze, mint amit a való életben tapasztalunk. Ilyen ellenvetést komolyan azonban csak olyasvalaki tehet, aki őszintén hiszi, hogy az író

szavai pusztán arra valók, hogy olyan emlékképeket keltsenek az olvasó agyában, amelyek netán pótolják azokat a közvetlen érzéki tapasztalatokat, amelyeket az író nem nyújthat. („Úgy vélem, a költészet legegyszerűbb és legtökéletesebb meghatározása az, hogy a költészet az a művészet, amely serkenti a képzelőerőt” — így Schopenhauer.) De vajon igaz-e, hogy az irodalmi nyelv nem több, mint olyasféle kisegítő eszköz, mint amihez a filmforgatókönyv-író folyamodik, amikor le kell írnia a majdan elkészítendő film jeleneteit? Pusztán átmeneti közeg-e a szó, vagy inkább az irodalmi alkotás végső formája? Vajon nem éppen a nyelv elvontságában áll-e az irodalom sajátos jellege, abban, ahogy minden dolgot a fajta gyűjtőnéven nevez, tehát csak nembelileg határozza meg, anélkül, hogy a tárgyat a maga egyedi konkrétságában ragadná meg? Ez az a sajátosság, amiből az irodalom legjellemzőbb és legerősebb hatása származik. A költői szöveg közvetlenül a dolgok jelentésére, tulajdonságaira, szerkezetére utal; innen fakad látásmódjának szellemisége, leírásainak pontossága és tömörsége. Az író semmi sem köti az adott helyszín fizikai konkrétségéhez, ezért szabadon kapcsolhat össze olyan tárgyakat is, amelyek sem a térben, sem az időben nem szomszédai egymásnak. S mivel nem a valóságos érzékletet, hanem annak fogalmi nevét használja anyagául, képeit olyan elemekből rakhatja össze, amelyek különféle érzéki forrásokból származnak. Nem kell afelett aggodalmaskodnia, hogy vajon az általa teremtett kapcsolatok lehetségesek, vagy egyáltalán elképzelhetők-e a fizikai világban. Amikor Goethe egy költeményében ködruhába öltözött, tornyosuló óriásnak nevezi a tölgyfát, a „torony”-ból csak a magasságot, az „óriás”-ból csak a testességet, a „ruhát”-ból csak annak befedő funkcióját használja fel. Nincs az a festő, aki ezt megtehetné. Az író abban a szférában dolgozik, amelyet második, vagy magasabb szintnek neveztem; ez az a szféra, ahol a vizuális és auditív művészetek is rokonságra lelnek. Így érthetjük meg, miként képes az író a szellő susogását, a felhők

lebegését, a rothadó levelek szagát és a bőrre hulló esőcseppek érintését igazi egységbe olvasztani.

Igaz, hogy egy egészen más értelemben az író is eljut a közvetlen konkrétság szintjéhez, s így ő is hasznot húzhat annak érzéki erejéből. Nem tudja láttatni, hallatni, szolgáltatni vagy megérintetni velünk azt, amit felidéz, de a szó, amellyel megnevezi: hang, tehát auditív anyag. A magánhangzók és mássalhangzók sorai, a hangsúlyok ritmusa, a kötések és a cezúrák által hordozott expresszivitás lehetővé teszi, hogy a hang eltérő és konkrétabb közegében is elmondja azt, amit ugyanakkor a fogalmak révén mond. Ebben az értelemben bármely irodalmi mű maga is összetett, s így érvényesek rá azok a szabályok, amelyek feltárásán fáradozunk.

A különböző művészi közegek kombinációjának feltételei. — A művészi közegek, mint azt fentebb állítottam, teljes és elkülönülő szerkezeti formákként egyesülnek. Azt a témát például, amelyet egy dal kifejez, megtaláljuk egyrészt a szöveg szavaiban, másrészt — egészen más módon — a zenei hangokban is. A két elem összecseng, és megteremti az egész mű egységét, de önállóságuk ennek ellenére észrevehetően megmarad. Kapcsolatuk a jól sikerült házasságra emlékeztet, ahol a hasonlóság és az alkalmazkodás egységet teremt, de azért a felek önálló személyisége mégiscsak érintetlen marad. Határozottan *nem hasonlít viszont az ilyen házasságból származó gyermekre, aki-
ben a két elem elválaszthatatlanul összeolvad.*

Hasonló a helyzet a színházi előadásnál, ahol mind a látható akciónak, mind a dialógusnak „hözniá” kell a teljes témát. Ha a két elem valamelyikében ír keletkezik, azt nem lehet a másikkal pótolni. A rendezőnek az a dolga, hogy a dialógus tartalmát a néző számára láthatóan is tolmácsolja a szín, a forma és a mozgás útján, a színészek megjelenése és gesztusai, a díszlet térbeli elrendezése és az e térben lezajló fizikai mozgások segítségével. A vizuális ábrázolás folyamatát nem lehet megszakítani, csak akkor, ha a hiátus határjelző szünetként

szolgál, vagyis olyan cezúra, amely nem töri meg a cselekményt, hanem része annak. Nem megengedhető, hogy a látható akció a dialógus kiemelésé érdekében kifejezéstelenné, üres járatná váljék, mert ezt a hiányt a szöveg legsokatmondóbb sorai sem pótolják: nem tölthetik ki a vizuális űrt. Ugyanígy a dialógus is csak szünet formájában szakadhat meg; nem jelezhet ideiglenes áttérést a hallható cselekvésről a láthatóra. Lehet persze ellenpontot képezni például a mozgásszünet és a vele egyidőben zajló heves szóváltás, vagy a pillanatnyi csend és egy fontos pantomimikus mozgáselem között —, de csak abban az értelemben, ahogy a zenedarab harmonikus egységét is gazdagítják a különböző szólamok vagy hangszerek gyakori ki- és belépései.

A dialógusnak teljesnek kell lennie. — Abból, amit eddig mondtunk, világosan kitűnik, milyen kevés az alapja annak a mai, főként bizonyos „intellektuális” filmrendezők körében terjedő divatnak, amely szinte teljes egészében a vásznon megjelenő látványra bízta a cselekményt, s csak itt-ott ad hozzá némi dialógust a drámai fejleményekhez. Az ilyen eljárás nyilvánvalóan nem teremt párhuzamosságot két teljes értékű alkotóelem között, nevezetesen egy igen sűrű szövetű vizuális és egy rendkívül „porózus” auditív rész között. A dialógus ehelyett töredékekre szakad, amelyeket áthidalhatatlan szakadék választ el egymástól. E rendezők kinyilvánított szándéka az, hogy a beszéd — bizonyos csúcspontokon — úgy jelentkezzen, mint a vizuális kép egyfajta sűrítménye. A közegek sajátosságait teljesen elhanyagolják, az eredmény pedig az, hogy meglepetés-szerű, komikus hatást keltő beszédfoszlányok tűnnek elő az egyébként üres auditív térből, hogy aztán horgony nélküli csónakként sodródjanak tova. Ezt a hiányosságot nem lehet úgy feloldani, hogy a néma időtartamokat megfelelő zajokkal és zenével töltjük ki; a dal példája ugyanis már megtanított bennünket arra, hogy még az auditív művészet birodalmában is csak akkor egyesíthető a zene és a szó, ha párhuzamosság

teremtődik a két teljes értékű és önálló alkotóelem, a költemény és a melódia között. Még ha a dialógus nem szerteszét aprózva jelentkezne, hanem egy-egy nagy egységbe tömörítve, amelyek mindegyike zárt, folyamatos szerkezet — akkor legalább hivatkozhatnánk Beethoven *Kilencedik szimfóniájának* nagyszerű példájára, vagy Mahler későbbi hasonló kísérletére, ahol a kompozíció csúcsára érve emberi hangokkal egészül ki a zenekar, s így ettől a ponttól kezdve szélesebb, monumentálisabb alapokon halad tovább. A hangosfilmben azonban még ez a megoldás sem segítene, mert akkor is megmaradna akadálynak a néma és a szöveggel kiegészített jelenetek vizuális stílusa közti különbség.

Abból, ami a moziban a gyakorlatban tapasztalható, alighanem mindenki számára világos, hogy a szó és a látvány közti fúzió úgy nem lehetséges, hogy a képet „elzárják” azért, hogy a szóé lehessen az uralom. A vizuális akció mindig teljes — technikailag legalább, ha művészileg nem is. Az alkalmankénti dialógussal kísért, teljes vizuális akció pedig részleges párhuzam és nem valódi ötvözet. Az alapvető hiányosság a dialógus töredékes jellege. (A dialógus szüneteltetése természetesen nem okoz olyasféle pszichológiai sokkot, mintha egyszerre csak eltűnne a kép a vásznonról. Ennek az az oka, hogy lélektanilag a dialógusbeli szünetet nem érezzük az auditív mozgás megszakadásának úgy, mint ahogy a kép eltűnését a vizuális folyamat törésének fognánk fel. A csendet nem feltétlenül úgy észleljük, mint a hangok világának megszűnését, hanem inkább valamiféle semleges háttérként, amely üres, de „pozitív”, mint amilyen például egy portré egyszínű háttere, amely mégiscsak része a képnek. Persze attól, hogy egy jelenség tisztán lélektani szempontból nem zavar bennünket, művészileg még lehet kifogásolható.)

Vajmi kevés az említett beszédfoszlányok elméleti jelentősége, amennyiben azok csak annyit jelentenek, hogy a filmrendező engedményt tesz a producereknek és a forgalmazónak,

akik szöveget követelnek. Ez esetben ugyanis az alkotó valójában némafilmnek fogja fel a művét, azaz a szó igazi értelmében vett filmnek, amelyet némiképpen felhígít a rá erőltetett, természetével ellentétes elv (a beszéltetés kényszere). Ha azonban elhiszi, hogy pusztán azzal, hogy csökkenti a beszéd mennyiségét, és ily módon eltávolodik a színházi stílustól, máris közelebb jutott az új, autonóm művészi formához — azaz a „beszélő filmhez” —, legfeljebb saját szakmai érzéketlenségét bizonyítja. Minél kevesebb a szó, és minél inkább a vásznon megjelenő kép hordozza a cselekmény túlnyomó részét, annál zavaróbb, idegenebb és komikusabb hatást kelt a beszéd; annál szembeötlőbb lesz, hogy hagyományos némafilmstílusról van szó — csak tisztátalan formában.

Ehhez képest művészi szempontból is egészségesebb a filmipart kiszolgáló mesteremberek hozzáállása. Mivel mindennapos kapcsolatban állnak a maguk médiumával, kialakult bennük egy bizonyos ösztönös érzék annak belső törvényei iránt, amelynek következtében — legalábbis részben — inkább a „száz százalékig dialógus” film felé törekszenek. Ezekben a művekben többé-kevésbé szüntelenül jelen van a beszéd, és ezzel eleget tesznek a művészi közegek összekapcsolása egyik elemi feltételének, nevezetesen a párhuzamosságnak. Az ilyen típusú átlagfilmekben az is feltűnő, hogy a vizuális kifejezőeszközök alkalmazása már radikálisabban leszűkül, mint ahogyan az a némafilm korszakában történt. Ez a tendencia — és erről még szó lesz — szintén a beszélő film által teremtett feltételekből fakad. Ám a kép és a beszéd közti egyensúlyhiányt még ez az eljárás sem állítja helyre, sem pedig művészileg kielégítő hangosfilmeket nem teremt. A filmgyári gyakorlat inkább a hagyományos színházi stílus felé hajlik anélkül, hogy kész lenne lemondani a mozgókép frissebb bájairól.

Akárhogy is, a beszéd filmbeli alkalmazásának alapfeltétele csak a teljes dialógus lehet, a művészileg teljes értékű és zárt szóbeli szerkezet. Azt kell tehát megvizsgálnunk, hogy létez-

het-e olyan, a színházétól elvileg is eltérő technika, amely lehetővé teszi, hogy ennek a feltételnek eleget tegyünk.

Összekapcsolható-e a kép és a szó más módon is, mint ahogyan az a színházban történik? — Egy ilyen új művészi forma sajátossága talán a színházi akció és a filmbeli akció közti valamely lényeges különbségen alapulhatna, már ami az előadás vizuális részét illeti. Általában magától értetődő dolognak vélik, hogy létezik ilyen különbség, és a gyakorlat maga is ezt bizonyítja. Mégsincs semmiféle alapvető ok arra, hogy a filmkép megkülönböztető sajátosságai elérhetetlenek legyenek a színház számára. Nem kétséges, hogy a színház mint művészi forma lényegében akkor is az maradna, ami volt, ha a hús-vér színészt történetesen annak fotografikus képmásával helyettesítenénk; erre utalnak a televíziós színházi közvetítések is. A színház is átválthatna fekete-fehérre a természetes színekről — no persze az egyszínűség a filmnek sem szükségszerű jellemzője. Az utóbbi időben forgószínpadokkal és más szerkezetekkel a színházban is megoldották a teljes látvány elmozgatását, amelyet a filmen a helyét változtató kamerával érnek el; persze szerényebb méretekben, de a fokozotbeli különbségek nem sokat számítanak, ha elvi megkülönböztetésről van szó. A mai színház felhasználja magát a filmvetítést is, például háttérként: Tény, hogy jelenlegi formájában a színház nem változathatja a távolságot vagy a látószöveget, sem pedig a helyszíneket úgy, ahogyan azt a film teszi a montázs segítségével. Elég viszont a televízióra gondolnunk, hogy belássuk: az, ami ma még a színház számára technikailag lehetetlen, holnapra talán már mindennapos dolog lesz.

Ezen a ponton hasznos lehet, ha tudatában vagyunk annak, hogy a film: művészet — ez így igaz, de nem teljesen új és önmagában álló művészet. A mozgó kép művészete más, mint a statikus képé, ahogyan azt a festészetből és a szobrászattól ismerjük. Ugyanakkor azonban nemcsak magából a filmből áll, hanem táncból és pantomimból is, és ezért legalább is kérdéses,

hogy a mechanikus rögzítéstechnikából származó sajátosságai valóban többet nyomnak-e a latban, mint azok, amelyekben osztozik a táncsal, a némajátékkal, tehát a színházzal is. Egy bizonyos: ha valaki nem vesz tudomást azokról a sajátosságokról, amelyekben a film más médiumokkal osztozik — amint az a mozi nagyobb dicsőségére nem egyszer megtörtént —, akkor reménye sem lehet arra, hogy helyesen értékelje a film művészetét. A mozgó képmás művészete egykorú a többi művészettel, egykorú magával az emberiséggel, s a mozi csupán annak legújabb válfaja. Mi több, meg merem kockáztatni azt a jósolatot, hogy a film csak akkor juthat el a többi művészet magaslátára, ha majd megszabadul a fényképi reprodukció kötetlenségtől, és tisztán emberi művé válik, mint amilyen az animációs film vagy a festmény.

Nincs tehát elvi különbség a színház vizuális cselekménye és a film mozgó képmásai között. Ezért a „dúsított” látványt célzó színházi kísérletek tapasztalatait közvetlenül lehet alkalmazni a filmre is. Mit is mutatnak ezek a tapasztalatok? Azt, hogy a „dúsítási” kísérletekről hamar kiderült: letérést jelentenek a komoly színpadi művészet útjáról. Ha a díszlettervező szemképrázta megoldásokban éli ki magát, a rendező pedig mozgással zsúfolja tele a színpadot, a vizuális előadás inkább elvonja a néző figyelmét az író szavairól, mintsem tolmácsolja azokat.

Ez az állítás persze azt feltételezi, hogy a színházi előadás célja, hogy megfelelő helyzetbe, azaz az előtérbe állítsa a dialógust, és csak másodlagos, kiegészítő funkciót adjon a látványnak. Az következik tehát, hogy megvizsgáljuk, lehetnek-e más művészi formák, amelyek enélkül az előfeltétel nélkül is megállnak a lábukon.

Minél egyszerűbb a dialógus megfogalmazása, annál kevesebb figyelemmel követi azt a közönség. Nos, a drámaírói alkotás, mint bármely más művészeti forma, a legkülönfélébb sűrűségű szöveggel rendelkezhet. Shakespeare bonyolult és súlyos

gondolataitól — amelyek befogadóképességünket még akkor is szinte megoldhatatlan feladat elé állítják, amikor semmiféle látvány nem vonja el a figyelmünket (például rádióelőadás esetén) — egészen a legkonkrétabb sorok laza szövetéig. A dialógus egyszerűbb formái — amelyek irodalmilag sem feltétlenül értékteletlenebbek — gazdagabb vizuális előadást kaphatnak anélkül, hogy kárt szenvednének. Az irodalomtörténet talán kevés példát kínál az ilyen egyszerű dialógusra, de ez akár meg is változhat, ha a színműíró hozzászokik a gondolathoz, hogy a művét gazdagabb színpadi akció egészíti ki. Sőt, az író magára is vállalhatja, hogy két közegben dolgozik, azaz maga alkotja meg a teljes mű mindkét oldalát. Tétélezzük fel, hogy ez meg is történt, és a mérleg fokozatosan a látható cselekvés oldalára billent; először tehát olyan művekhez jutunk, melyekben a hallható és a látható dolgok egyensúlyban vannak, végül pedig oda, melyekben a dialógus megelégszik a másodlagos funkcióval, akárcsak a pantomimikus mozgás a mai színpadnál.

Új és teljesen önálló műfajt alkotnának-e az ilyesfajta produkciók? Vajon születhet-e új művészeti forma pusztán az alkotórészek mennyiségi arányváltozásából? Van, amikor egy hatalmas tánckart egyetlen fuvola kíséri, máskor meg egyetlen táncos szólóját egy egész szimfonikus zenekar kíséri. Különböző művészeti formákról van-e szó? Nem kellene elsietnünk a döntést, hogy pusztán a színházművészet egy új variánsával lenne-e dolgunk, vagy inkább egy önálló, sajátos formával —, ha az elemek említett arányváltása új lehetőségeket nyújtana életünk ábrázolására, olyan dolgok kimondására, amelyekre eddig nem volt nyelvünk. Végső soron minden azon múlik, hogy az általunk elméletben felvázolt eljárás életképes-e a gyakorlatban.

A különböző művészi közegek sajátos jellemvonásai. — Korábban kifejtettem, hogy a különböző közegek — például a mozgó képmás és a beszéd — összetételét önmagában nem igazolhatja az a pusztán tény, hogy a mindennapi tapasztalatban a

látható és hallható elemek szorosan összekapcsolódnak, sőt elválaszthatatlanul összeolvadnak. Művészi indok kell az összekapcsolásukhoz: olyasmit kell kifejeznie, amit önmagában egyetlen közeg révén nem tudunk elmondani. Megállapítottuk, hogy a vegyes műalkotás csak akkor lehetséges, ha a benne levő közegek által létrehozott, teljes szerkezetek párhuzam formájában alkotnak szerves egészet. Persze az ilyen „sínpárnak” csak akkor van értelme, ha az alkotóelemek nem egyszerűen ugyanazt közlik. Ki kell egészíteniük egymást abban az értelemben, hogy eltérő módon kezelik az azonos témát. Mindegyik közegnek a maga módján kell ezt a témát megközelítenie, és az ebből fakadó különbségeknek összhangban kell állniuk a közegek közt meglevő különbségekkel.

Lessing *Laokoonja* a vizuális művészetek és az irodalom példáján bizonyította, hogy a különböző médiumok természete eltér egymástól. Ha például ábrázoló és nem-ábrázoló művészi közegek között teszünk különbséget, könnyen megértjük, hogy a festmény vagy a tánc — szemben a zenével — közvetettebb, rejtettebb módon fejezheti ki az alaptémát. Az ábrázolás megfogható tárgyakkal kötődik, de éppen ezért jobban követi a gyakorlati tapasztalatot. A zene közvetlenebbül, tisztábban és erőteljesebben juttatja kifejezésre az ilyen gondolatokat, de a tolmácsolás módja — amelynek nincs szüksége tárgyak megjelenítésére — ugyancsak absztraktabb és nembelibb, mivel hiányzik belőle a konkrét dolgok és események tömege. Ezért egészíti ki a zene a táncot és a némafilmet oly tökéletesen: nagy erővel közvetíti azokat az érzéseket, hangulatokat és a mozgás belső ritmusát, amelyek leírására a vizuális előadás is törekszik, de amelyeket az utóbbi csak a konkrét tárgyak alkalmazásából fakadó, elkerülhetetlen fénytöréseken és homályosságokon át képes megközelíteni.

Semmi értelme, hogy a különböző közegek viszonylagos értékét hasonlítgassuk. Személyes kérdés, hogy valaki az egyiket jobban kedveli a másiknál, de végül is minden közeg a maga

útján jut el a magaslatokig. Mondhatjuk az irodalmat a legteljesebb közegnek, de ugyanakkor nem felejtethetjük el, hogy ez az egyetemesség egyben gyengeségeket is eredményez, és éppen azokon a területeken, ahol más médiumok a legerősebbek. De ami a tartalmat illeti, a szó szférája tágasabb, mint az összes többi közeg együttvéve; leírhatja világunk tárgyait a maguk mozdulatlanságában, vagy örök változásukban; utánozhatatlan könnyedséggel szökellhet helyről helyre, vagy pillanatról pillanatra; nemcsak érzékeink világát ábrázolja, hanem a lélek, a képzelet, az akarat egész birodalmát is. És a szó nem csupán megragadja ezeket a külső és belső tényeket, hanem azokat a logikai és intuitív kapcsolatokat is magában foglalja, amelyeket az emberi agy teremt közöttük. Ide-oda járhat az észlelet és a fogalom között, és ezzel egyszerre elégítheti ki a legföldhözragadtabb és a legemelkedettebb kívánalmakat.

A látható cselekvés mint a drámai dialógus hasznos kiegészítője. — De még így is, az észlelettől a fogalomig vezető ív egyik szélső pontján a nyelv sem juthat túl a megközelítés egy bizonyos fokán. Nem jelenítheti meg a dolgokat olyan elevenen, hogy azok anyagi valóságukban álljanak elénk. Mondhatja: „szín”, de nem tudja megmutatni azt a színt. Ebből fakad az a gyakorlat, hogy az elmondott szöveget színpadi cselekvéssel, a történetet illusztrációkkal egészítik ki. Ugyanakkor tudjuk, hogy ez a kiegészítés nem szükségszerű. Az író bármely tárgyat képes olyan pontosan leírni, ahogy megfelel művészi céljának. A színmű ezért nem igényli a színpadot — csak hagyja, hogy színpadra állítsák. És ezért kell a díszleteknek és a színészi mozgásnak alázattal viselniük, hogy a drámai mű álljon a reflektorfényben, a drámai mű, amely önmagában is teljes egész. Az előadás csak azután jön létre, hogy a költő befejezte a művét, amelyet szabadon, korlátozás nélkül alkotott. A színpadi akció testet ad a költő által kifejezett, közvetett vízióknak. A színek, a formák és a zajok az érzékek egyszerűbb és elemibb igényét szolgálják, amelyet a közönség örömmel üdvözöl, és

amely előtt szavai hangjával és ritmusával maga a költő is tiszteleg. A hang és a látvány őseredeti művészet, amely közelebb áll a természethez, mint a fogalmak kifejezése. A zene, a festészet, a szobrászat, az építészet, a tánc és a film az emberi lélek primitívebb feléhez szólnak. S bár agyát felvilágosította a beszéd, az ember szívéhez ma is közel állnak ezek az ősi erők és az a lenyűgöző és egyszerű mód, ahogy azok a mondani-valóját tolmácsolják.

Lévén konkrétabb és biológiailag is régebbi, a látvány az, ami nagyobb hatást fejt ki, ezért a szó szorongatott helyzetbe kerül, amikor megjelenik a kép, különösen, ha mozog is. A jó színpadi előadás úgy igyekszik mérsékelni a látvány uralmát, hogy egy bizonyos távolságban tartja a nézőtől, és korlátozza a színpadon lezajló cselekvés mennyiségét.

Nem lehet-e a látható történés a darab szerves része? — A színházban tehát a látható történés a dialógus szolgálója. Másrészt viszont nem csupán megismétli, amit az író mond, vagy mondhatna. Azzal, hogy sajátos, az irodalom számára elérhetetlen módon ábrázolja a tárgyat, a látható történés kielégíti a közegek összekapcsolásának egyik feltételét. S mivel ez így van, vajon nem elképzelhető-e, hogy bizonyos esetekben a nyelv elégtelen eszköznek tűnjék a színházi szerző, a drámaíró szemében? Nincsenek-e olyan dolgok, amelyeket nem fejezhet ki szavakkal, csak színpadi cselekvés révén? Nem vélheti-e így szükségesnek, hogy mindkét közeget felhasználja?

A drámaírók különböző mértékben élnek a külső színpadi cselekvésekre vonatkozó utalások eszközével. Az egyik véglet az az író, aki tisztán a belső történésre összpontosít. Nem akar mást, mint a fizikai erők összecsapását bemutatni úgy, ahogy azt a dialógus kifejezi. Alighanem kevés a példa az ilyen szélsőséges esetre, bár a rádiódráma talán errefelé halad. A másik véglet az a fajta darab, ami nem áll másból, mint külső cselekvésből, ami a drámaírót pantomimleíróvá tenné.

Az író természetesen kétféleképpen helyezheti el a csele k

vésre vonatkozó, szükséges utalásait a darabban. A nagy drámaírók klasszikus eljárása az, hogy a dialógusba építik be ezeket. Emellett általában színpadi utasításokat is találunk, amelyek leírják a színhelyet, és azt, ami ott történik. Lehet az ilyen utasítás ritka és rövid, mint a klasszikusoknál, vagy — mint egyes modern darabokban — bőséges, regényszerű leírás. Ezeket azonban nem feltétlenül kell második közegként felfognunk. Nem arról van szó, hogy a látható cselekvés betör a drámaírásba, hanem bizonyos prózaírói technikák felhasználásáról. Felismerhető különbség van a látható cselekedetek irodalmi leírása között, s aközött, amikor vizuálisan előállítandó dolgokat akarunk leírni. Az utóbbi esetben, amint azt a filmforgatókönyv-írói gyakorlatból tudjuk, a szavak pusztán segéd-eszközként szolgálnak. Amikor a költő leír egy festményt, az eredmény nem festmény, és nem is annak szánja. Másrészt viszont, ha egy látható történetet próbálunk meg szavakban megörökíteni, pusztán mivel nem áll a rendelkezésünkre más rögzítő eszköz, az eredmény irodalmilag könnyen abszurdá válhat, és túlzott követelmények elé állítja az olvasó vizuális képzelőerejét, még akkor is, ha a leírás szerzője tehetséges író. Hadd idézzem példaképpen, miként próbálta a tizennyolcadik századi író, G. Ch. Lichtenberg szavakba foglalni a nagy Garrick alakítását abban a jelenetben, amikor Hamlet megpillantja atyja szellemét: „Garrick hirtelen megfordul, és ugyanabban a pillanatban megrogyasztott térdekkel két-három lépésnyit hátrál; kalapja a földre hull; mindkét karja, de különösen a bal, a magasban; a bal kéz fejmagasságban, a jobb kar erősebben behajlik, a jobb kéz lejjebb csüng, az ujjak szétterpesztve és a száj nyitva; így torpan meg szinte bénultan egy nagy, de nem túlságosan nagy lépés közben; barátai támogatják, akik számára a jelenség már ismerős, és attól tartanak, hogy összeesik; olyan iszonyat kifejezése ül az arcán, hogy beleborzadtam, mielőtt még beszélni kezdett volna.”

Ha tehát eredendő különbség van a vizuális dolgok irodalmi

leírása és a nem-irodalmi, vizuális közegbe tartozó dolgok megörökítése között, nem lehetséges-e, hogy az író szükségesnek találja, hogy valamilyen sajátos, vizuális színpadi beállítással tegye teljessé — és ne csak kísérje — a drámai dialógust? Ez már valóban alapvetően új fajta művészet volna, már csak azért is, mert magának a szerzőnek kellene részletesen gondoskodnia a vizuális produkcióról, mivel az ebben az esetben magának a műnek a „másik felét” jelentené, nem pedig annak későbbi „előadását”.

A művészek mindeddig az egyszerekes közeget részesítették előnyben. — A nagy művészek, akiknek a tevékenysége — úgy mondhatnánk — az esztétikai törvények gyakorlati megnyilvánulása, mindeddig nem sok hajlandóságot mutattak, hogy éljenek egy ilyesfajta lehetőséggel. Shakespeare mindennapi kapcsolatban állt a színházi világgal, Goethe mégis azt mondhatta róla, hogy nem volt színházi író, és írás közben nem gondolt a színpadra. Molière, Goethe, Schiller, Goldoni színművei — megannyi színházi ember — papíron is teljes értékűek, és ugyanez áll a görög klasszikusokra is. Bizonyos darabok — például a *Szentivánéji álom* vagy Kleist *Penthesileája* —, amelyekben jelentős szövegrészt tesz ki a helyszínek, jellemek és a történet leírása, szinte előadhatatlannak tűnnek, mivel a költő szavai által teremtett képek oly erőteljesek és fantáziadúsak, hogy nevetséges igyekezet volna versenyre kelni velük, vagy éppen javítani rajtuk a színházi előadással.

A művészetek egész dokumentált történetében egyetlen komolyabb példát ismerünk, ahol nemcsak egy közeg másodlagos hozzáadásáról van szó, hanem bizonyos mértékig két médium közös erőfeszítéséről, ez pedig az opera. Ha azonban közelebb-ről megvizsgáljuk ezt a műfajt, azt tapasztaljuk, hogy a gyakorlatban az egyik alkotóelem — a zenei — határozottan dominál a másik fölött. A valóságban a librettó pusztán hordozó eszköz a zene számára. Gyakran szigorúan a zeneszerző igényei szerint állítják össze, irodalmi értéke többnyire csekély.

Az opera valódi tartalma szempontjából szükségtelen, és főleg arra való, hogy magyarázza a cselekményt, s így lehetővé tegye a színpadi előadást. (Richard Wagner munkái megközelítik a zene és a librettó közti egyensúlyt, de ezek a művek oly vitathatók és olyannyira az elmélet befolyása alatt születtek, hogy ellenérvként nem elfogadhatók. Valójában történetileg az opera létrejötte nem annyira a zene és az irodalom egyesítését jelenti, hanem azt, hogy a zene — amely különben a lírai stílusra korlátozódik — meghódította a drámai elemet. Bár azoknak a tizenötödik századi kísérleteknek a szülötte, amelyek görög módra, a zene segítségével igyekeztek felerősíteni a tragédiák drámai és látványbeli elemeit, a valóságban azt az igényt szolgálja, hogy zeneileg fejezze ki a cselekvő ember erőfeszítéseit és érzéseit, és a társadalmi érintkezésből származó konfliktusos és harmonikus helyzeteket. A szöveg másodlagos, technikai eszköz arra, hogy a legtermészetesebb módon tegye hallhatóvá az emberi szereplőt, és hogy a cselekmény kibontakozása túlléphessen azoknak az elemi témáknak a körén, amelyeket a pantomim látványa és a zene önmagában is érthetővé tesz. Más szóval az opera szinte teljes egészében zenei forma, és a dialógus szerepe többé-kevésbé ugyanarra a feladatra korlátozódik, mint a némafilmek szöveges „feliratai”.

Talán érdemes arra is emlékeztetnünk, hogy a nagy színészek gyakran a közepes darabokat kedvelik, amelyek engedik, hogy szinte végig improvizáljanak, és így az előadás lényegében a test és a hang kifejező képességére alapuljon; másrészt viszont a zsenialitásuk gyakran veszélyt jelent a drámairodalom nagy műveire nézve. Ugyanígy vonzódnak a legjobb táncosok és némafilmalkotók az egyszerű, világosan szerkesztett zenéhez, amely nem feltétlenül elsőrangú.

A felsorolt tények együttesen arra utalnak, hogy a művészekben mindmáig kevés volt a készség vagy a hajlam, hogy olyan műveket alkossanak, amelyek ténylegesen több közegre épülnek. Persze a gyakorlatban az említett példák egyikénél sem

csak egy-egy közeg alkalmazásáról van szó, de szinte szabály, hogy minden egyes közegről más-más személy gondoskodik, és az egyikük vezető szerepet játszik. Az uralkodó közeg gazdagabb struktúrát fejleszt ki abból a témából, amelyet a másodlagos médium egyszerűbben fejez ki. Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy a másodlagos közeg olyannyira elhanyagolható, hogy akár olcsó is lehet, vagy annyira a háttérbe szorulhat, hogy már nem fejezi ki a maga mondanivalóját. Lehet egy bizonyos hierarchia az egyes funkciók között a művészetben, azt azonban már nem viseli el, hogy bármelyik alkotóeleme — ha már egyszer helyet kapott a műalkotásban — akár mennyiségileg, akár minőségileg elsorvadjon.

A közegek hierarchiája a műalkotásban. — Az összetett művekben szereplő közegek — akár csak a róluk gondoskodó művészek — többnyire hierarchiát alkotnak. Az ókori drámai művek példazzák ezt a legjobban. A költői szó bennük az úr, ezt azonban kiegészíti a színpadi akció — amely nagy vonalakban vázolja fel a drámai eseményeket —, valamint a zene. Hasonló példaként foghatjuk fel a középkori katedrálisokat is, ahol az architektonikus szerkezetet festmények és szobrok gazdagítják. Adjuk hozzá mindehhez a színházi közönség és a valóságos gyülekezet jelenlétét és részvételét, és a művészetet máris átfogó rítusként látjuk, nem pedig olyan izolált tárgyként, amivé a civilizáció későbbi szakaszaiban vált. Ezek a hierarchikus alkotások, amint arra már utaltunk, többnyire nem egy, hanem több személy művei, annak pedig, hogy az együttműködésük valóban sikeres legyen, egy fajta szellemi közösség az alapfeltétele, azaz — tágabb értelemben — valamilyen kultusz létezése. Az egyes művész inkább arra hajlik, hogy egyetlen közegben ábrázolja a világot.

Több művész együttműködése révén legyőzhető a különböző észlelési közegek közti ellentét. Mindegyikük egyetlen érzéki univerzumra korlátozhatja a munkáját. Előfordulhat persze, hogy az össztermék végül inkoherens lesz, különösen ha egyet-

len közeg sem veszi át egyértelműen a vezetést, hanem ehelyett hozzávetőleges egyensúly alakul ki kettő vagy több médium között. Ez a helyzet például bizonyos dalok esetében. Akárcsak az opera, a dal is lényegében zenei forma. Amikor azonban a megzenésített költemény önmagában is jelentős figyelmet vált ki, a zene és a vers közötti egyensúly felbillen. A közegek ilyesfajta versengése megakadályozza a hallgatót abban, hogy igazi kontaktusba kerüljön a művel. Megeshet, hogy nem lép túl azon az élvezeten, amelyet a hasonló, de heterogén alkotóelemek összecsengéséből fakadó, meglehetősen formalisztikus hatás jelent a számára.

A filmdialógus lehetséges előnyei. — Kialakítottunk tehát néhány alapelvet, amelyek segítségünkre lehetnek a „beszélő film” értékelésében. Az elmondottakból legelőször is az következik, hogy valamelyik közegnek uralkodó szerepet kell játszania. Ez a szerep a mozgó látványra hárul, mert a szó uralma inkább a színház felé vezetne. A kérdés így az, hogy használhat-e a mozgókép művészete, amely eddig a némafilm formájában öltött testet, olyasfajta librettót, mint amely az opera számára adja meg a drámai cselekmény vázát?

Mindenekelőtt újból le kell szögeznünk, hogy az operai librettó (valamint annak az egyházi zenében és másutt jelentkező előzményei) segítségével a zene egy hatalmas új területet hódított meg, nevezetesen a drámai zene, vagy a zenei dráma területét. A film esetében a dialógus nem juttat bennünket új típusú műhöz. A legjobb esetben is csak kitérít az, ami már létezik. Hadd emlékeztessünk arra, hogy a némafilmben egyáltalán nem a dialógus (tehát a feliratok szövege) volt a mű alapja és kiinduló pontja, és nem ebből alakították ki a képeket. Másodlagosan hozzáadott segédeszköz volt csupán, amelynek az volt a szerepe, hogy magyarázza a képek formájában elképzelt és megvalósított művet. A beszélt dialógus talán még ezt a szerény funkciót sem képes betölteni. Lehet, hogy ami használ az operának, árt a filmnek.

Lesz-e valaha is művész — tehát olyan ember, aki biztos érzékkel rendelkezik az általa alkalmazott közeg iránt —, aki egyszer talán úgy érzi, hogy egy dialógust kell „megképesítenie”, ahelyett, hogy képekben alkotna? Mivel a kép az, ami vonzza, talán megkísérelt a beszéd, mint technikai eszköz, amely élesebbé teszi a jelenetek tartalmát, és amelynek segítségével megtakaríthatja a cselekmény magyarázatához szükséges kacs-karingós kitérőket, s így az eddiginél tágabb tematikai területek nyílnak meg előtte. Nos, tény, hogy a dialógus a külsődleges cselekmény nagymérvű fejlesztését teszi lehetővé, és ez a belső cselekményre még inkább áll. Nincs olyan valamennyire is bonyolult esemény vagy lelkiállapot, amely pusztán képek útján is előadható. Ezért a beszélt dialógus megjelenése megkönnyítette a mesemondást. Ennek értelmében egyes kritikusok a filmdialógust olyan eszközként írták le, amely időt, teret és fantáziát takarít meg — és ez a megtakarítás megtérül, mert a film korlátozott időtartamát és a művész alkotói energiáját a mű valóban lényeges tartalma részére tartja fent. Az azonban még a jövő kérdése, hogy létjogosult-e a filmben az olyasfajta bonyolult cselekmény, mint a regényben és a drámában.

Azt könnyű megértenünk, miért üdvözölte a mozi nagyközönsége a kimondott szó bevezetését oly kitörő lelkesedéssel. A közönség igénye az, hogy minél teljesebb mértékben lehessen izgalmas események részese. Ez — egy bizonyos értelemben — a vizuális történet és a dialógus keveréke révén érhető el a leginkább: a szem konkrétan látja az eseményeket, a szereplők gondolatait, szándékait és érzelmeit pedig a lehető legközvetlenebb és legtermészetesebb módon közvetítik a szavak. Ráadásul az eseményekben való jelenlét érzését rendkívüli mértékben fokozzák az emberi hangok és egyéb zajok. A közönség csak akkor tiltakozik, ha a dialógus oly kevés, hogy nem magyarázza a cselekményt, vagy ha éppenséggel a külső cselekvés mennyisége zsugorodik össze, és a sok beszéd unalmassá válik.

Ha nyers módon is, ezek a kifogások lényegében egybeesnek a műértő ellenvetéseivel.

A dialógus leszűkíti a film világát. — Az opera példája úgy tűnt, igazolja és kívánatosá teszi a dialógus alkalmazását. De csak igen óvatosan hasonlíthatjuk egymáshoz a hangok művészetének és a képek művészetének viszonyát a kimondott szóhoz. A drámai dialógus egyik legfőbb jellemvonása az, hogy korlátozza az emberi szereplő cselekvését. Ez tökéletesen megfelel a zenének, hiszen — mint mondtuk — az opera azért jött létre, hogy zeneileg ábrázolja a drámát élő, cselekvő embert. A kép persze dialógus nélkül is megmutathatja az embert, csak hogy a látható világ az emberi lények számára nem biztosít ugyanolyan főszerepet, mint a színpad. Tény, hogy bizonyos festmények előterében az ember áll, mint valami óriás. De a festészet legalább annyiszor környezete részeként ábrázolja az embert; a környezet ad értelmet neki, s ő értelmet a környezetnek. Az ember úgy jelenik meg, mint a Teremtés része, amelytől csak mesterségesen lehet elválasztani. A mozgó képet kezdettől fogva jobban érdekelte az ember által élőbbé tett világ, mint a világ háttére elé állított ember. Ezért minden ok megvolt arra, hogy elviselhetetlennek lássék a filmet a dialógus révén az ember tevékenységére korlátozni.

Az ember természetes környezetének ábrázolása volt az egyik olyan eredmény, amely igazolta a mozi létjogosultságát a színház mellett. Természetesen a némafilm is gyakran adott közelképeket a színészekről. Fontosabb azonban ennél, hogy egységet teremtett a néma ember és a néma tárgyak között éppúgy, mint a közeli (hallható) és távolabb levő (nem hallható) emberek között. A látvány egyetlen csendjében egy törött váza cserepei pontosan ugyanúgy „beszélhettek”, mint akármelyik szereplő a szomszédjával, és az úton közeledő, a horizonton még merő pöttynek tűnő ember is ugyanúgy „beszért”, mint akit közelképen láthattunk. Ezt az egységet — amely tökéletesen idegen a színháztól, de annál megszokottabb a festészet-

ben — a beszélő film szétzúzza. Megadja a színésznek a beszéd lehetőségét, de mivel ez a lehetőség egyedül őt illeti, minden más a háttérbe szorul.

Az emberi alak vizuális kifejezőképességének megvan a maga határa, különösen, ha a kép szöveget kísér. A tiszta némajáték háromféleképpen tudja leküzdeni ezt a korlátot. Lemondhat a cselekményábrázolásról, hogy helyette a test „abszolút” mozgását adja, azaz a táncot. Itt az emberi test melodikus és harmonikus formák eszközévé lesz, amelyek magasabbrendűek a merő pantomimnál éppúgy, ahogy a zene is magasabb rendű a természetes zajok (hipotetikus) művészeténél. Másodsorban a némajáték is magáévá teheti a némafilm megoldását, azaz a mozgás gazdagabb, egyetemes világának része lesz. Végül pedig alárendelheti magát a drámai beszédnek — amint azt a színházban teszi. A hangosfilmbeli némajáték számára azonban e három megoldás mindegyike elérhetetlen: nem lehet tánc, mert a tánchoz nem kell beszéd, sőt talán el sem tűri azt; nem merülhet bele a némafilm hatalmas „orbis pictusába”, mert az emberi alakhoz kötődik; a beszéd szolgája pedig nem lehet anélkül, hogy fel ne adná önmagát.

A dialógus megbénítja a látható cselekményt. — A beszéd nem csupán a drámai ábrázolás művészetére korlátozza a filmet, hanem a képi kifejezésbe is beleszól. Minél jobb volt a némafilm, annál szigorúbban igyekezett elkerülni azt, hogy beszéd közben mutassa az embereket, bármilyen fontos is a beszéd a való életben. A színészek gesztusaikkal és mimikájukkal fejezték ki magukat. Jelentésbeli többlet származott abból, ahogyan az emberi alak a kép keretén belül megmutatkozott, a megvilágításból, és különösen a képsor és a cselekmény teljes kontextusából. A beszéd látható része, azaz a monoton szájmozgás keveset nyújt, sőt a valóságban csak hátráltatja a test kifejező mozgását. A száj mozgása meggyőzően példázza, hogy a beszéd tevékenységre és sokszor nevetséges viselkedésre kényszeríti a színészt.

Az nyilvánvaló, hogy a mozdulatlan képmáshoz (festményhez, fényképhez) nem kapcsolható a beszéd; de ugyanolyan rosszul illik a némafilmhez is, amelynek kifejezőeszközei a festészetre emlékeztetnek. Éppen a beszéd hiánya volt az, ami a némafilmet önálló stílus kifejlesztésére kényszerítette, s ennek révén lett képes a drámai szituáció sűrítésére. Elválni vagy egymásra találni, nyerni vagy veszíteni, összebarátkozni vagy ellenségévé válni — mindezeket a témákat tisztán ábrázolhatta egy-egy jellegzetesen egyszerű tartás vagy mozdulat, mint a felemelt fej vagy kéz, vagy két ember egymás előtti hajlongása. Ez azután egy igen filmszerű mesetípushoz vezetett, amely csupa egyszerű történésből állt, s amelynek a hangosfilm megjelenésével egy színházszerű, pszichológiailag fejlett, ám látnivalóan szegény darabtípus lépett a helyébe. Vagyis a cselekvő ember vizuálisan termékeny képét a beszélő ember terméketlen képe váltotta fel.

Az opera esetében nem kifogásolható, hogy a szöveg az emberi szereplő köré összpontosítja a cselekményt, sem pedig az, hogy a színész vizuális szempontból megbénul. Az opera igénye, mint mondtuk, a cselekvő ember zenei ábrázolása. Nem sok szüksége van a mozgalmas színpadi látvány kifejező erőire, amelyek mindig másodlagosak, kiegészítők és magyarázatszerűek maradnak. Az operarendező nem habozik leáltalítani a színpadi cselekvéseket egy-egy hosszabb ária kedvéért. Ez bőséges időt juttat a szövegnek, talán túl sokat is: az egyes frázisokat meg kell nyújtani, sőt ismételtetni kell, hogy megfeleljenek a zenének. Vagyis ami árt a filmnek, nem árt az operának.

Ha a hangosfilm útjában álló elméleti nehézségek elemzésének végeztével körülnézünk, hogy a gyakorlati filmtermelésben született-e valamilyen kielégítő megoldás, diagnózisunkat megerősítve látjuk. A mai, átlagos hangosfilm azon igyekszik, hogy szöveggel teli, ám vizuálisan szegény jeleneteket egyesítsen, a néma mozgás teljesen eltérő, gazdag, hagyományos stílusával.

A némafilm korszakához képest feltűnő a művészi értékek hanyatlása, s nemcsak az átlagfilmeknél, hanem még a csúcsteljesítményeknél is — ami már nem írható teljes egészében futószalagszerű termelés számlájára.

Talán meglepőnek tűnik, hogy az emberiség nagyszámú művet hoz létre egy olyan elv alapján, amely a rendelkezésére álló tisztább formákhoz képest ilyen radikális művészi elszegényedést jelent. De valóban olyan meglepő-e ez az ellentmondás egy olyan korban, amikor — más szempontokból is — annyian élnek valótlan életet, és annyian képtelenek elsajátítani az igazi emberként való viselkedést? Ha a moziban mindennek az ellenkezője történne, nem volna-e ez a szerencsés következtetés még inkább meglepő?

Vigaszt kínál azonban az a tény, hogy a hibrid formák meglehetősen ingatagok. Hajlanak arra, hogy saját valóságukból tisztább formákba váltsanak át, még akkor is, ha ez a múltba való visszatérést jelent. Ügyetlen botladozásunk hátterében olyan rejtett, belső erők működnek, amelyek hosszú távon győzedelmeskednek a tévedés és a tökéletlenség felett, s az emberi cselekvést a jóság és az igazság tiszta fénye felé vezérlik.

bebebe, a his bejelános