

Bárdos Judit:

Vászon és rivalda

A filmnek több művészeti ághoz fűződik kapcsolata. Vannak filmesztéták, akik a képzőművészethez hasonlítják, vizuális művészetnek tartják, mások az irodalmi elemeket (történet, narráció) tartják fontosnak benne, megint mások a színházzal vetik össze a dramaturgia és a színészek, a díszlet, a kosztüm jelenléte miatt. Mielőtt erről bővebben szólnék, felmerül a kérdés: mi a helyzet ma?

Kétségtelenül van néhány letagadhatatlan és lényeges különbség a két művészeti ág között. A filmet (a forgatás, a vágás és az utómunkálatok után) filmszalagra (vagy ma már inkább digitálisan) rögzítik, de ezután változatlan formában játsszák le a világ bármelyik mozijában vagy televíziójában. A színházi előadás azonban mindig „élő adás”, a rendezői koncepció és sok próba után is mindig változik, minden egyes előadás függ a színészek diszponáltságától, a közönség reagálásától (például: átjönnek-e az interpretáció bizonyos aktuális, vagy aktualizáló áthallásai), az aznap este kialakuló hangulattól. A filmben a technika szerepe jóval nagyobb, a színházban viszont az élő emberek jelenléte, a színészek és a közönség kapcsolata a fontos, és a nézők – ha ideiglenesen is, ha csak arra az estére is -, de mégis közönséget alkotnak, szemben a moziba alkalmilag betérő emberek véletlenszerű, esetleges halmazával. A színházi közönség nem feltétlenül arra az estére alakul ki, az egyes színházaknak van rajongótábora, egy-egy társadalmi réteg, vagy nemzedék kötődik egy-egy színházhoz, egy-egy rendezőhöz. A két közönség különbségét régebben jelezte, hogy moziba mindennapi, utcai ruhában jártak az emberek, színházba pedig ünneplőben, alkalmi öltözetben, kiemelve a színházban töltött este emelkedett hangulatát, az azt megelőző várakozást, ezzel is emlékeztetve a színház történetéből ismert jelenségre: a színházi előadás esemény a polisz, a város életében. Ma ez a különbség eltűnőben van. De mielőtt erre az ingoványos talajra tévednék, csak azt emelem ki, hogy a filmben mindenképpen jelen van a gépi közvetítés (a kameráé, a vágóasztalé, ma már a komputereké, az animációé, a digitális trükköké), azaz nem élő emberek játékát látjuk és halljuk, hanem egy korábban, a technika által rögzített és megszerkesztett látványt.

A mai kontextusban a legérdekesebb kérdés az, hogy melyik művészeti ág melyikre hatott. Eleinte a színházhoz hasonlították a filmet, a színház volt a minta, a modell, s magától értetődően a színház hatott a filmre. Ma viszont egyre szembetűnőbb, hogy a színházi előadásokon érezzük a film hatását. Gyakorikak a gyors idősí- és helyszínváltások, amit a forgószínpad és az egyre fejlettebb technikai lehetőségek tesznek lehetővé. Ezt úgy is felfoghatjuk, mint a filmbéli montázs konstruktív szerepének hatását. Máskor közvetlenül is jelen van a film: a színpad hátsó falára vetített képek nemcsak állóképek, hanem filmrészletek is lehetnek, melyek párhuzamos, vagy ellenpontos kapcsolatban vannak a színpadon játszottakkal. Úgy gondolom, *ma erősebb a filmnek a színházra gyakorolt hatása*, mint fordítva, mind a filmtechnika hatását, mind a film közvetlen jelenlétét tekintve. Az utóbbiak közé tartozott például a Békéscsabai Jókai Színház *Üvegfigurák* című előadása (Tennessee Williams drámája). Új jelenséggel állunk szemben akkor is, amikor filmként sikeres műveket megrendeznek és előadnak színházban is: az utóbbi időben számos Bergmann- Fellini-és Woody Allen-előadással találkozhatunk budapesti színpadokon. Természetesen a dolog lehet ennél még komplexebb: Federico Fellini filmjeire például rendkívüli módon hatott a színház mellett a cirkusz.

Vegyük a film és a színház kölcsönhatásának egy másik aspektusát. Gyakoribb, hogy egy filmben a „filmszerűséget”, a fotogenitást értékeljük, miközben a „teatralitás”, a „színpadiasság” emlegetése egy filmmel kapcsolatban pejoratívnak számít. (Természetesen vannak – igen jelentős – kivételek: John Cassavetes néhány, Gena Rowlands főszereplésével készült filmje vállaltan inkább a színház világához áll közel. Ilyen például az *Egy hatás alatt álló nő* /1974/, vagy a *Premier* /1977/. Színházszerű Nyikita Mihalkov *Öt este* /1979/ és *Tanúk nélkül* /1983/ című filmje is, vállalva és fenntartva a hely és az idő egységének a klasszikus drámára jellemző formáló elvét). Egy mai színházi előadás értékelésében azonban nem tűnik pejoratívnak a „filmszerűség” emlegetése. Természetesnek vesszük, hogy egy előadás filmszerűen pereg, könnyedén váltja a helyszíneket és az idősíkokat, valamint a darabbeli valóság, az emlékezés és a fantázia, vagy a darabbeli jelen, múlt és jövő képeit, s él a montázs eszközével.

Különbségek a film és a színház között

Néhány mai jelenségtől visszakanyarodva az esztétikai kérdésekhez: melyek tehát a lényeges különbségek a színház és a film között, a már említett vonásokon, a technika, a gépi közvetítés, illetve az élő ember jelenlétén kívül?

A filmben a forgatókönyv nem olyan szilárd alap, mint a színházban a dráma. Lehet rajta változtatni forgatás közben is, szélső esetben akár figyelmen kívül is lehet hagyni, lehet rögtönözni. A színházi előadás alapja mégiscsak maga a dráma, ha lehet is, és ma szokás is lerövidíteni, megvágni, átszerkeszteni. Bármit lehet csinálni, de mégis a dráma, a szöveg a színházi rendezés alapja. Van egy hangsúlykülönbség is: a mai színházban nagyon sok vizuális és auditív elem, jelmez, kosztüm, díszlet, zene, vetített kép, tánc, intenzív mozgás, artistamutatvány szerephez juthat, de az alap mégis a dráma szövege. A filmnek nincs ilyen stabil alapja. Ezt a különbséget Balázs Béla rögzítette először 1924-ben megjelent, *A látható ember*¹ című könyvében, mely a korai filmesztétikák közül az egyik legjelentősebb.

Balázs Béla másik lényeges megfigyelése az, hogy eltérőek a színházi és a filmrendező lehetőségei, az utóbbinak más a szerepe, nagyobb a jelentősége. A színházi rendező megalkotja egy dráma új interpretációját, ehhez válogatja össze a lehetséges eszközöket, így a különböző rendezések által *ugyanannak a darabnak a különböző interpretációi* jönnek létre. A filmrendező szerepe nagyobb, önállóbb. A színházi néző távolsága a tárgytól (a színpadon zajló eseményektől) és szemszöge állandó. Az előadás alatt egy adott helyen ül, végig ugyanolyan távolságból és szemszögből nézi a színpadot. A filmen ezzel szemben állandóan változik a beállítás, azaz a távolság és a szemszög (ha a kettő közül az egyik változik, már új beállításról beszélünk). Hol közel hozzák a színész arcát, ez a premier plán (közelkép), hol távolról, környezetével együtt mutatják a színész egész alakját, ez a nagytotál, és a kettő között számos átmenet, többféle köztes (médiüm) plán lehetséges. Mutathat a kamera egy arcot, egy tárgyat különböző kameraállásokból, alulról, felülről, kicsinyítve, nagyítva, félelmetessé vagy nevetségesen eltörpülővé torzítva vagy természetes, a valóságban megszokott, vagy attól csak kicsit eltérő látószögből. Ki dönti el, hogy mikor melyik plán, vagy kameraállás kerüljön a film adott pontjára, azaz milyen beállítás következzen? A rendező. Ezért a filmben alkotóbb, önállóbb a rendező szerepe, a film alkotója a rendező. Ha ugyanazt a forgatókönyvet (vagy az alapjául szolgáló regényt, drámát, novellát) egy másik rendező is megfilmesíti, az nem ugyanannak a darabnak egy másik interpretációja lesz, hanem egy másik film. A filmben „a rendező irányítja a látást”.² Ebből kiindulva Balázs Béla arra a következtetésre jut, hogy a film a beállítás, a közelkép és a montázs által sajátos nyelvvé válik. A képkivágás, a beállítás különös perspektívái segítségével jelenik meg *képekben* a rendező szubjektív mondanivalója.

¹ Balázs Béla: *Der Sichtbare Mensch*, Wien 1924. In: Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Fordította Berkes Ildikó. Palatinus 2005.

² *A látható ember* 41. o.

Mindez a kamera mozgékonyságának és állandó mozgásának köszönhető. Nemcsak mindig új dolgokat mutat be, hanem állandóan új távolságokat és nézőpontokat is. És éppen ez a történelmileg teljesen új ebben a művészetben. Hadd idézzem még egyszer Balázs Bélát:

Az biztos, hogy a film nem egy új világot fedezett fel, mely eddig rejtve volt szemünk előtt, hanem az ember látható környezetét és ehhez való viszonyát. A teret és a tájat, a dolgok arcát, a tömegek ritmusát és a néma lét titkos kifejezését. A film azonban fejlődése során nemcsak anyagát tekintve hozott újat. Valami döntő dolgot cselekedett. *Megszüntette a néző rögzített távolságát: azt a távolságot, mely eddig a látható művészetek lényegéhez tartozott.*

A néző már nem szorul ki a művészet önmagában zárt világából, melynek határát a kép vagy a színpad alkotja. A műalkotás itt nem egy olyan megközelíthetetlen más térben elkülönült világ, mely mikrokozmoszként vagy hasonmásként jelenik meg.

A kamera magával viszi a szememet. Be a kép kellős közepébe. A film teréből látom a dolgokat. Körülvesznek a szereplők, és belebonyolódom a cselekménybe, amelyet minden oldalról látok.

Mit számít, hogy ugyanúgy egy helyben ülök két órát, mint a színházban? Mégsem a földszintről látom Rómeót és Júliát. Hiszen Rómeó szemével nézek fel az erkélyre, és Júlia szemével pillantok le Rómeóra. Pillantásom és ezzel tudatom *azonosul* a szereplőjével. Azt látom, amit ők látnak a maguk szemszögéből. Nekem magamnak nincs is nézőpontom. Megyek a tömeggel, repülök, alámerülök, ott lovagolok a többiekkel. És amikor a filmen az egyik szereplő a másik szemébe néz, az én szemembe néz le a vásznonról. Mert az én szemem a kameráé, és az *azonosul* a szereplők szemével. Az én szememmel néznek.³

A korai avantgárd egyik orosz teoretikusa és rendezője, a Filmszem-csoport megalapítója, Dziga Vertov is az azonosulásnak ezt a lehetőségét emelte ki a film sajátosságaként.⁴

Balázs Béla szerint a film lényegét nem a cselekmény, hanem a jelenet képpé alakítása, a színész arcjátéka és az atmoszféra alkotja. Tulajdonképpen a színész arcjátéka mond el mindent, mert a film lírai, nem epikai tartalma a döntő (azaz nem a történet, a cselekmény, hanem az érzelmi-hangulati tartalom). Az arc közelképe a jellemre és a sorsa világít rá, ezért a

³ *Der Geist Des Films*, Halle (Saale), 1930. In: Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Fordította Berkes Ildikó. Palatinus 2005. *A film szelleme* 100. o.

⁴ „Filmszem vagyok [...] a világot olyannak mutatom, amilyenek csak én láthatom. Mától fogva megszabadítom magamat az emberi mozdulatlanságtól. Szakadatlan mozgásban vagyok, közeledem és eltávolodom a tárgyaktól, alájuk mászom, rájuk siklom [...] teljes sebességgel fűrődöm be a tömegbe, a rohanó katonák előtt száguldok”. „Kinokok. Fordulat” in: Dziga Vertov: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1973. 28. o.

legfontosabb művészi eszközök ebben a filmesztétikában a közelkép és a színészi játék. De „a tárgyak arcának” sem kisebb a jelentősége. A filmben a tárgyaknak, a tájaknak, vagy a modern élet olyan színtereinek, mint egy nagyvárosnak, egy gyárnak, egy bányának, vagy egy lakásbelsőnek szintén erős, szuggesztív atmoszférája lehet. A tájat illetően Balázs fontos megkülönböztetést tesz. Az első, lencsevégre kapott kép egy hegyről: nem más, mint egy *természeti kép*. A táj ellenben a stilisztikai megformálás részévé váló, átlelkesített kép, melyre kivétel a szereplő hangulata. A film éppúgy meg tudja mutatni a nagy, monumentális dolgok pátozát, mint az apró részletekét. Ez nemcsak a tájra vonatkozik, hanem a film nagy lehetősége általában is. Az emberi test, az emberi arc és gesztus is láthatóvá válik. A háborgó tenger, a magas hegyek, a hömpölygő tömeg éppúgy fotogén téma, mint a szem sarkából kigördülő könny, vagy egy megremegő szájszél.

Ezzel a gondolatmenettel Balázs Béla egy másik, igen lényeges, a filmet a színháztól megkülönböztető sajátosságra mutat rá: a filmben a szereplők környezete, a táj, a tárgyak, a milió önálló életet él és az emberrel egyenrangú fontosságúvá válhat. Az ember és környezete együtt alkotja a film *hangulati egységét*. Nagy lehetőség és nagy buktató ez egyszerre. Nagy lehetőség, mert valóságosságánál, hitelességénél fogva a film meg tudja mutatni a tárgyak és a tömeg arcát, a nagyot és kis részleteket, egy város képét, egy kor divatját, tárgyi világát, az emberek jellemző gesztusait, ezáltal a korszak lenyomatát nyújthatja. Másfelől azonban konkrétan, részletesen kidolgozott képekben *meg is kell mutatnia* mindezt, sőt, a fantázia- és álmvilág, az emlékek, a múlt és a jövő képeit is, míg a színházban elég egy-egy jelzés, a színház színész- és szövegközpontúságánál fogva. Egy erdőben játszódó filmjelenetnek meg kell mutatnia az erdőt, míg a színpadon elég egy stilizált díszlet, egy fa képe, vagy akár az sem szükséges: elég, ha elhangzik, hogy a birnami erdő megindult. (Nemrégem láttam egy előadást a Maladype Színházban, Schiller *Don Carlos*-át, ahol egyetlen narancsfa mint díszlet elég volt, hogy jelezze, Spanyolországban vagyunk, betöltsön még néhány gyakorlati funkciót, és asszociációkat keltsen.)

A tárgyak önállóságára és fontosságára a filmben azt a példát említem, hogy amikor Carl Theodor Dreyer *Jeanne D'Arc* című filmjében /1928/ a kínzóeszközöket párhuzamos montázsban látjuk a főszereplő (Maria Falconetti) premier plánjával, szuggesztívebben átéljük félelmét, mintha csak az arcát látnánk. Azt a *belső folyamatot* érzékeljük, ahogyan a tárgyak képe fenyegetettséget, rettegést kelt benne. A táj és a tárgyak képe alkalmas arra, hogy a szereplő érzelmeit, hangulatát jellemezze, és a nézőből is érzelmeket váltson ki. A táj képe a filmben gyakran nem önmagáért fontos, hanem egy érzelmek kivételéseként. A film a tömeget,

a tömeg arcát, mozgását, hangulatát is fel tudja tárni, a tömeg és az egyén kapcsolata különösen fotogén téma.

Különbségek a film korai szakaszában

Hogyan mutatkozik meg a speciális „filmszerűség” és a „színpadiasság” a film korai szakaszában, amikor a két művészeti ág egymásra hatásáról, sőt még filmművészetről sem beszélhetünk?

A némafilm már megjelenésekor lenyűgözte az embereket. Technikai csodaként, látványosságként, szórakozásként. Ezért rajongtak érte az egyszerű emberek és az intellektuelek egyaránt. A film születésekor, 1895-ben és utána egy évtizedig még nem sejtették, hogy művészet is lehet belőle. A fényképszerű hitelesség és a mozgás rögzítése hatott elementáris erővel a nézőkre (bár a film valójában megfelelő sebességgel vetített állóképek sorozata, de a mozgás rögzítéseként érzékeljük). Már a kezdetekkor jelen volt két tendencia: a Lumière-fivérek (Auguste és Louis) filmjei (*A munkaidő vége*, *A vonat érkezése* 1895) a hitelességet, a mozgás és az elcsúszt élet rögzítésének intencióját képviselték (ezért minden híradó-és dokumentumfilm-irányzat őket tekinti őseinek), valamint a filmszerűségre, a fotogén témák (mozgás, sport, tánc) megragadására törekedtek. Az ember és a tárgyi világ összeütközésének leképezése által felfedezték a burleszket is (*A megöntözött öntöző* 1895). Georges Méliès-re viszont nem a valóság rögzítésének, a hitelességnek a vágya jellemző, hanem a fantázia szárnyalása. Színpadiasan formálta meg filmjeit (*Utazás a lehetetlenbe* 1905, *Utazás a Holdba* 1912), maketteket, díszletet, sminket, trükköket alkalmazott, s a színészek meghajoltak a film végén. A fiktív műfajok (pl. a sci-fi) őse lett. Láthatóvá vált, már a film létezésének első éveiben, hogy a film éppúgy lehet a fantázia, a mese, az álom- és emlékképek világának birodalma, ahol minden lehetséges, mint a valóság tükrözéséé. A filmben a különböző idősíkok közötti ugrásokat éppúgy elfogadjuk, mint és a valóság és a képzelet különböző szférái (álom, látomás, emlékkép, fantasztikum) közöttiekét. Ám csak akkor, ha mindezt részletesen kidolgozott képek mutatják meg nekünk, míg a színházban a díszlet lehet éppen csak jelzett.

Különbségek a film korai teoretikusai szerint

Hogyan látják a különböző művészeti ágak kapcsolatát a filmelmélet klasszikusai?

A filmet először az avantgárd képzőművészetéhez közelítették. Louis Delluc szerint a film „a fénysugár zenéje”, hiszen lényege a fotogenitás, a fény és a megvilágítás. Jean Epstein is úgy vélte, hogy a filmnek csak a világ fotogén aspektusait kell bemutatnia. Leon Moussinac hozzátette: a film a külső és a belső ritmus révén sajátos líraisággal tudja ábrázolni mind a tárgyakat és történeteket, mind pedig a lelkiállapotokat. Hans Richter úgy vélte, a film a kubizmussal és az absztrakt festészettel rokon, mivel az absztrakt formák ritmikus mozgását jeleníti meg. Riciotto Canudo a mozgás plasztikus művészetét látta benne, mely egyesíti az időbeli és a térbeli, a ritmikus és a plasztikus művészetek sajátosságait.⁵

A francia szerzők közül különösen a szürrealisták és a dadaisták, a németek közül az expresszionisták vonzódtak a filmhez, az oroszok közül pedig a futuristák, akiket áthatott a gép, a technika és a sebesség kultusza, a konstruktivista technicizmus. A némafilmben jelentős vonulatot képező, *lírai, vagy zenei* formaelven alapuló, tehát nem epikus, nem történetet elbeszélő filmek, így például a szürrealista és dadaista filmek (Jean Vigo: *Nizzáról jut eszembe* 1929), Salvador Dalí – Luis Bunuel: *Andalúziai kutya* 1929), a városkeresztmetszet-filmek (Walter Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* 1927, Dziga Vertov: *Ember a felvevőgéppel* 1929) a további évtizedekben nem bizonyultak a filmművészet fősodrának, bár állandóan készülnek hasonlók, különösen rövidfilmként. Miért nem ez maradt a film fővonala? Ennek két oka van: egyrészt hamarosan igény támadt a történet–elbeszélésre, új idő- és narratív struktúrák kialakítására, másrészt a hangosfilm megjelenése.

A film születése utáni első évtizedben, a tízes években felfedezték a rendezők, hogy ha hosszabb filmeket akarnak készíteni, akkor a klasszikus művészetek sémáit kell követniük, a *narratív sémát*, egy történet elbeszélésének *epikai* sémáját, a story-telling-et. Így elkészültek az olasz filmben az első kosztümös-történelmi filmek (Giovanni Pastrone: *Cabiria* 1914), az első irodalmi adaptációk (Giuseppe De Liguoro: *Pokol* 1911), a svéd filmben a *Gösta Berling* (Mauritz Stiller filmje, Zelma Lagerlöf Nobel-díjas svéd író nő regényéből 1924), az európai filmben további regény- és dráma-adaptációk, és megszületett az amerikai film, elsősorban David Wark Griffith monumentális történelmi látomásai (*Egy nemzet születése* 1915, *Türelmetlenség* 1916). Erwin Panofsky így jellemzi ezt a történelmi pillanatot:

⁵ A korai filmelméletekről szóló összefoglalást lásd itt: Bárdos Judit: „A filmszem többet lát. A korai filmelméletek”. Filmvilág 2011. július, 38-40. o., vagy a honlapomon: www.bardosjudit.hu

A narratív elem utáni erős vágyat nem tudták másként kielégíteni, csak ha a régebbi művészetekhez fordultak kölcsönért, és az ember azt várná, azt gondolná, hogy a színháztól kölcsönöztek, hiszen látszólag a színdarab a narratív film *genus proximuma*, amennyiben voltaképpen olyan történet, melyet mozgó személyek adnak elő. A valóságban azonban a színpadi előadások utánzása csak aránylag késői és teljesen megghiúsult fejlemény volt. Kezdetben egészen más történt. Ahelyett, hogy a már bizonyos mennyiségű mozgást alkalmazó színházi előadást utánozták volna, a korai filmek inkább az eredetileg mozdulatlan műalkotásokat egészítették ki mozgással, és így a káprázatos technikai találmány ki tudta vívni a saját, külön diadalát, nem kellett ráerőszakolnia magát a magasabb kultúra szférájára. Az élő nyelv, melynek mindig igaza van, jóváhagyta ezt a finom különbséget, amikor inkább „mozgóképről” vagy egyszerűen „képsorról” beszél, és nem fogadja el a nagyigényű és alapvetően hibás „vetített színdarab” kifejezést.⁶

A filmet a színházzal összehasonlítva Panofsky is kiemeli azt, amit már Balázs Béla észrevett. A színházban a néző térbeli viszonya a tárgyhoz eleve adva van. A filmen viszont a lassítások, gyorsítások és trükkök révén maga a tér is alakul, s érzékelhetővé válik a belső lelkiállapotok (a részegség, a szédülés, a képzeletben pergő képek) szubjektív ideje. Henri Bergson óta tudjuk, hogy a lelki élet és a művészet területén nem a kvantitatív objektív idő, hanem a kvalitatív jellegű szubjektív idő, a *tartam* a döntő. Ennek legalkalmasabb kifejező eszköze pedig a film, mely épp azért a század reprezentatív művészete, mert a teret és az időt dinamizálni képes.⁷ Igen hamar túllépett azon, hogy a mozgást csak a mozgás kedvéért rögzítse, vagy a színházat utánozza.

A *hangosfilm* mint technikai lehetőség eleinte félelemmel töltötte el a rendezőket (például Charlie Chaplint és René Clairt) és a teoretikusokat. Félő volt, hogy megszűnnek a némafilmben kialakult művészi lehetőségek: *a kép expresszív erejéből* fakadóak (a markáns kontraszt a fekete és a fehér között, a grafikus kifejezőeszközök, a grafikai elvek szerint kidolgozott díszletek, a megvilágítási effektusok, a megszokottól eltérő látószögek), és a képek összefűzéséből, *a montázból* adódóak. A film elsősorban a beszéd lehetőségére fog koncentrálni, azaz „beszélőfilm”, „talkie” lesz, azaz „fényképezett színház”. A néző is a beszédre és/vagy a zenére fog figyelni, nem a képre. A „fényképezett színháztól” való félelem sokáig kísértette a teoretikusokat, és ezt a hang létéből vezették le. Az esztétikai színvonal hanyatlása valóban bekövetkezett. Ez a színház és a film kapcsolatának a hangosfilm megjelenésével összefüggő aspektusa. A film, ha hangossá válik, az irodalmiassághoz és a teatralitáshoz csábul vissza, holott a némafilm a mozgás, az idő, és a vizualitás művészete –

⁶ Erwin Panofsky: „A mozgókép stílusa és közege” Fordította Erdélyi Ágnes. In: *A film és a többi művészet*. Szerkesztette Kenedi János. Gondolat 1977. 151-177.o.

⁷ Ez az alap gondolata Arnold Hausernek is. *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című könyve (Gondolat 1980.) utolsó fejezetében kiemeli a filmnek a teret és az időt szabadon váltó technikája és a bergsoni filozófia rokonságát. Ezért a XX. századi művészetről szóló fejezet „A film jegyében” címet viseli.

így fogalmazza ezt meg Karel Irzykowski, lengyel filmesztéta, Balázs Bélával egy időben (1924-ben)⁸ kiadott filmesztétikai könyvében.

Ezzel szemben Balázs Béla észrevette, hogy a némafilmben is jelen van beszéd, a feliratok és az artikulációs mimika formájában. Szergej Eisenstein, orosz rendező és teoretikus pedig felvetette azt a kérdést, hogyan kell felhasználni a hangot mint technikai lehetőséget. 1928-ban írott *Nyilatkozatában*⁹ úgy látta, tévút lenne, ha a hangosfilm a könnyebb ellenállás, a kíváncsiság pusztá kielégítése, a hang kommersz felhasználása, a beszélő film felé haladna. Ahol a hang naturalista, egybeesik a vásznon látható mozgással, a beszélő emberek és a hangot adó tárgyak illúzióját kelti. Ezzel szemben arra kellene törekedni, hogy *a hang ne essék egybe* a látott képekkel, ne ugyanazt ismétlje-illusztrálja, hanem a vizuális szegmens ellenpontja legyen. Nemcsak azért fontos ez, hogy a hang ne tegye tönkre a némafilmben kialakult montázskultúrát, hanem azért is, mert a korszerűen felfogott hang új esztétikai minőséggel gazdagíthatja a filmet.

Mindazonáltal hozzá kell tennem, hogy a hangosfilmben továbbra sem játszik olyan központi szerepet a szöveg, mint a színházban a dráma szövege. A film akusztikus szférája nemcsak a beszédből áll, hanem vele egyenrangú, vagy legalábbis fontos lehet a zene és a zöreje, és ezeknek az összetevőknek a párhuzamos, vagy ellenpontos kapcsolata, a megszólalás és az elhallgatás dinamikája. Természetesen bizonyos műfajok kivételek ez alól. Nyilvánvalóan igen fontos a beszéd egy bírósági tárgyalásról szóló filmben (Sidney Lumet: *Tizenkét dühös ember* 1957), a zene pedig egy operafilmben, vagy egy musicalben. Általában azonban a beszéd nem a film fő vivőereje.

Eisenstein szerteágazó montázselméletének van egy másik, a témánkkal összefüggő aspektusa is. 1938-ban a szerző leírja azt a folyamatot, amelynek során az ábrázolatból megszületik a sűrített művészi kép.¹⁰ Elemzi ezt a folyamatot a filmrendező, a néző és a színész szempontjából is. A színésznek van egy elképzelése a karakter lényegéről, és a forgatás során ehhez találja meg a megfelelő részleteket, a gesztusokat, a mozdulatokat. A nézőben pedig a látott gesztusokból és mozdulatokból összeáll a karakter sűrített képe.

⁸ A könyv eredetileg Krakkóban jelent meg, 1924-ben. Magyarul: Karol Irzykowski: *A tizedik múzsa. A filmesztétika kérdései*. Fordította: Szijártó Imre, Dabi M. István. Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola – Brozsek Kiadó, Budapest 2011.

⁹ Eisenstein: „A hangosfilm jövője. Nyilatkozat”. In: Szergej Mihajlovics Eisenstein. *Válogatott tanulmányok*. Válogatta és szerkesztette Bárdos Judit. Fordította Berkes Ildikó. Aron Kiadó, Budapest 1998.

¹⁰ Eisenstein montázselméletének összefoglalása itt található: Bárdos Judit: „Az attrakciók montázsától az intellektuális film elméletéig”, „Eisenstein – művészet és elmélet” „A belső monológ a filmben. Eisenstein kapcsolata Joyce-szal és Dreiserrel”. www.bardosjudit.hu

A szerző lelki szemei előtt, érzékelésében ott lebeg egy általánosított kép, amely emocionálisan a témát testesíti meg számára. És az a feladat áll előtte, hogy ezt a képet két-három olyan *egyedi ábrázolatba* fordítsa át, amelyek összességükben és egymás mellé állítva a befogadó tudatában és érzéseiben ugyanazt az általánosított kiinduló képet idézik fel, mint ami a szerző előtt lebegett.

Az egész mű képéről és az egyes jelenetek képéről beszélek. Ugyanilyen értelemben. a színész is ilyen általánosított képet teremt.

A színész előtt pontosan ugyanez a feladat áll – két, három, négy jellemvonásban vagy tettben kell kifejeznie azokat az alapelemeket, amelyek egymás mellé állítva hozzák létre a figura teljes képét, azt, amelyet a szerző, a rendező és maga a színész gondolt el.

Mi a figyelemreméltó ebben a módszerben? Mindenekelőtt a dinamikussága. Éppen az a tény, hogy *nem megadják* a kívánt képet, hanem az *létrejön, megszületik*. A néző érzékelésében *alakul ki* újra és véglegesen az a kép, amelyet a szerző, a rendező és a színész gondolt el és amelyet az egyes ábrázoló elemekben rögzítettek. És ez minden színész végső célja és végső alkotó törekvése.¹¹

Ebben az értelemben a színészi munka is a montázs folyamat része. „Hagyjuk, hogy *hatalmába kerítsen minket* a megfelelő lelkiállapot, és a megfelelő érzés. És a megfelelően átélt lelkiállapot, érzés és élmény azonnal hiteles és emocionálisan helyes mozdulatokban és tettekben ’tör elő’ [...]. Megfelel a valóban átélt érzékletnek és érzésnek.”¹² Hogyan? Nem ripacskodni és ábrázolni kell ezt az érzést, hanem elképzelni. Az elképzelt képek összessége felkelti a megfelelő, keresett emóciót, élményt. A színész tudatosan hozza magát ebbe a lelkiállapotba. „Tudatosan kényszeríti fantáziáját a következmények azon képeinek felidézésére, melyeket a képzelet a való életben önkéntelenül, magától is felidézne.”¹³ Az ábrázoló elvvel szemben a montázs elv az, ami a nézőt is „alkotásra”, aktivitásra készíti.

A színészi és a filmszínészi munka különbségéről pedig így ír Eisenstein: „azt hittem, hogy a filmben túlozva kell játszani, de aztán láttam, hogy a mértéktartás a legfontosabb, amit a színésznek meg kell tanulnia, amikor a színpadról a filmre tér át. Az önkorlátozás és az utalás művészete a filmvásznon a legteljesebben az utánozhatatlan Charlie Chaplin játékában figyelhető meg [...]. A színészi játék is lehet lapos ábrázolás vagy pedig igazán képszerű attól függően, milyen módszerrel építi fel a színész a saját cselekvését. Még ha egyetlen pontból

¹¹ Eisenstein: „Montázs 1938”. In: *Válogatott tanulmányok*, i. m. 165.o.

¹² U. o. 169. o.

¹³ U. o. 170. o.

fényképezik is a színész játékát, az – szerencsés esetben — akkor is, maga is, 'montázsszerű' lesz.”¹⁴

A hangosfilm születésétől és diadalától, a harmincas évektől kezdve tovább differenciálódnak mind a film, mind a színházművészet útjai. Egyre nehezebb általánosítható gondolatokat mondani a két művészeti ág különbségeiről, és a kölcsönhatások szövevénye is egyre szétszalazhatatlanabb. Hadd zárjam gondolatmenetemet Susan Sontag 1966-ban írott esszéje¹⁵ néhány szempontjának felidézésével! A szerző vitatkozik Panofskyval, hogy valóban nagy különbség-e a színpad és a forgatókönyv különbsége, hogy vajon tényleg lényeges alkotóelem-e a filmben az illúziókeltés, s hogy helytálló észrevétel-e az, hogy a filmnek, a színdarabbal szemben, nincs a lejátszástól független esztétikai létezése. Szerinte nincs külön filmszerű és külön színpadszerű módja a képek összekapcsolásának, „de a film sajátos egysége nem a kép, hanem a képek összekapcsolásának elve, a snitt összefüggése a megelőző és az utána következő snittel.”¹⁶ Arra a következtetésre jut, hogy „a színház képessége a tér és az idő manipulálására egyszerűen sokkal fejletlenebb és nehezkesebb, mint a filmé”, s így „a színház nem tud versenyre kelni a filmmel a képek szigorúan ellenőrzött ismétlésében, a hang és a kép kettőzésében, illetve egymáshoz igazításában és a képek egymásra helyezésében.”¹⁷ Azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy kinek a nézőpontjából látjuk a képet, leszögezi: „a film meseszövéseiben mindig benne lappang a nézőpontnak az a kétértelműsége, melynek nincs egyenrangú színházi párja.”¹⁸ Azaz: a filmnek, mióta megküzdött a hangosfilm megjelenésekor elkerülhetetlenül kitörő válsággal, hatalmas előnyei vannak a színházzal szemben. Ma inkább a film hat a színházra, a színház legfeljebb visszakölcsönöz tőle néhány művészi eszközt.

Sontag szerint van olyan radikális álláspont, mely a műfajok közti határok eltörlését ajánlja, és van olyan, amelyik a határok fenntartását. És voltak, vannak olyan erőszakos elméletek is, mint Antonin Artaud-é a „kegyetlen színházról”, és olyan kegyetlen filmek, mint Luis Bunueléi és Roman Polanskiéi. Van egyfajta közeledés a két művészi ágazat között. De ami a lényegre illeti, Sontag végül ugyanazokat a sarokpontokat emeli ki, mint amelyeket a korábbi filmesztétikai irodalom, Panofsky, Balázs és Eisenstein is kiemelt. A filmnek szerinte sincs „a

¹⁴ U. o. 162. o.

¹⁵ Susan Sontag: „Film és színház”. Fordította Koós Anna. In: *A film és a többi művészet*. Szerkesztette Kenedi János. Gondolat, Budapest 1977. 352-378. o.

¹⁶ U. o. 358. o.

¹⁷ U. o. 364. o.

¹⁸ U. o. 365- o.

lejátszástól független esztétikai létezése”,¹⁹ s ő is úgy gondolja, hogy más a filmes forgatókönyv szerepe, mint a drámáé. A filmek esetében az interpretáció jelentősége is más, mint a színházművészetben, hiszen a film rögzített, míg a színházi előadások mindegyike más. Fontos, hogy a film mindenekelőtt vizuális művészet. Ugyanakkor a film és a színház egyaránt időbeli művészet, s éppen ezért összehasonlíthatók. Ám minden kölcsönhatás és közeledés ellenére máig markánsan kirajzolódnak a köztük lévő döntő esztétikai különbségek.

¹⁹ U. o. 366. o.