

Balázs Béla

Új irodalmi műfaj: a filmszenárium

Szerző

Balázs Béla (ered. Bauer Herbert) (Szeged, 1884. aug. 4. - Budapest, 1949. máj. 17.): filmesztéta, író, költő, forgatókönyvíró, kritikus. Budapesten bölcsész, az Eötvös-kollégium tagja, doktori diplomát 1909-ben szerzett. Középkolai tanár, majd a Fővárosi Pedagógiai Szeminárium munkatársa volt. A Tanácsköztársaság idején az írói direktórium tagja, a Közoktatási Népbizottság művészeti és irodalmi osztályának vezetője. 1919. decemberben emigrálnia kellett. Bécsben a Der Tag c. újság munkatársa (1919-26). Ekkor kezdett el filmelmélettel foglalkozni, nevéhez fűződik a rendszeres, művészi igényű filmkritika megteremtése. Berlinben (1927-31) a Weltbühne szerkesztőségi tagja, az Arbeiter-Theaterbund Deutschland művészi vezetője. 1931-1945 között a moszkvai filmfőiskolán tanított. 1945-ben hazatért Magyarországra. Fényszóró c. kulturális lap főszerkesztője (1945-46), az általa alapított Filmtudományi Intézet vezetője, a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára volt (1946-49). A filmesztétika nemzetközileg elismert tudósaként több külföldi filmfőiskolán tanított. Művei közül A fából faragott királyfit (balett) és A kékszakállú herceg várát (opera) Bartók Béla zenésítette meg. Kossuth-díjas (1949).

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.2.4>

Új irodalmi műfaj: a filmszenárium

I.

Előzmények

Új irodalmi műfaj keletkezése nem gyakori jelenség. A műzsák társasága igen zártkörű. Az irodalomtörténet is csak ritkán jelezhetette új, élesen körülhatárolt, különleges forma keletkezését, aminő, teszem, a regény vagy a dráma, sajátos princípiumaival és különleges alakító módszereivel. Ilyen irodalmi műfajok nincsenek is nagy számban, mert sajátos ábrázolási módjuk mindig a valóság egy sajátos szemléletének felel meg. Ha tehát a filmszenárium tényleg mint új irodalmi műfaj jelentkezik, akkor ez olyan ritka és jelentős esemény, hogy vele behatóbban foglalkoznunk érdemes.

A művészet ilyen lényeges jelenségeinek természetesen szociális gyökerei vannak, melyeknek viszont ismét szociális kihatásuk van. Ám nem feladata ennek a tanulmánynak ezeket az összefüggéseket vizsgálni. Egyelőre magát a jelenséget lesz jó szemügyre és észrevennünk. Csak ha azt felismertük és elismertük, válhatik kutatásunk tárgyává. Most tehát mindenekelőtt pontosan meg kell állapítanunk és leírunk, *mi* az, ami itt történt: vagyis az új irodalmi műfaj jellegét és sajátos esztétikai törvényeit. Aztán fedhetjük csak fel a társadalmi háttér mélyebb okait, melyek kétségkívül a maguk részéről viszont az első empirikus észleléseket korrigálni hivatottak.

Nem is olyan régen még a különböző rendbeli műveltségfilisztereknek azt kellett bizonyítaniuk, hogy egyáltalában önálló, sajátos művészet a film. De ennek a ténynek az elismerése végül sokaknál azt eredményezte, hogy a szenáriumot csupán a film sajátosságához tartozó alkatrésznek tekintették és nem önálló irodalomnak. Sokaknak máig sem vált tudatossá, hogy filmet nézvé, szenárium előadását látták, csakúgy mint a színházban drámáét: tehát irodalmi művet. És sokan tudnak bár arról, hogy ilyen szenárium *van*, tagadják azonban, hogy az irodalom volna. Sőt éppen a szakemberek javarésze tartozik ezek közé. Többnyire régi, hivatásos filmszenáristák ők, akik, nem ok nélkül, mesterségük specialitásának értékcsökkenésétől tartanak, ha az irodalom szélesebb kategóriájába a szenárium is belekerül – de ők nem.

Csak az utolsó évtizedben fejlődött a szenárium fokként különleges és önálló irodalmi műfajjá. Egyelőre észrevétlenül. Csupán a legutolsó néhány esztendőben nyert polgárjogot. Azóta, hogy mindenütt olvasmányoknak is nyomtatják. (Kivált amerikai és szovjet-országi irodalmi folyóiratokban)

és könyvekben.) Ám az új márka még nincs igazán bevezetve. Legkevésbé a közönség ellenzi. Az akadémikus irodalomteória lassúsága sem számottevő ez esetben. A legerősebb ellenállás a scenárium elismerése ellen filmkörökben mutatkozik. Ami érthető, hiszen éppen a film történetében okozott ez a fejlődés olyan tragikus krízist, hogy igen nagy művészek (sőt éppen a legnagyobb filmrendezők) maradtak le a pályán. Hogy egy irodalmi műfaj kialakulása miért jár annyi áldozattal, az kiderül a következőkből. A Szovjetunióban még 1938-ban kormányrendelettel kellett a scenárium elsőbbségét a film termelési folyamatában megállapítani, amivel ez az új műfaj, hogy úgy mondjam, hivatalosan beiktatott.

A tudatlanság okozta bizalmatlanság és előítélet a filmscenáriummal szemben egyébként érthető, hiszen csak röviddel ezelőtt még valóban nem volt irodalomnak nevezhető és egyébként sem létezik régóta. De tudnivaló, hogy ma a filmhez elsősorban scenárium kell, csakúgy mint ahogy színielőadás színdarab nélkül nem lehetséges. Ám mind a két műfaj keletkezésének történetében ez a sorrend fordított. Színház sokkal előbb volt, mint dráma. És a film is, bár csak két évtizeddel, de idősebb a scenáriumnál. (Ami fejlődésük tempója különbözősége mellett ugyanannyi évszázadnak felel meg.) A film keletkezésének idejében még sem scenárium, sem scenáriumíró nem volt. Rendező és színészek rögtönöztek jeleneteket a stúdióban, minden írott anyag nélkül. (Ez volt a film *comedia dell'arte* ideje.) Utóbb hívták csak az írástudókat, hogy a szükséges „feliratokat” megírják. De ezeket sem tekinthetjük az új irodalmi műfaj csíráinak. Hiszen maga a film sem volt még az az új és sajátos művészet, mellyé 1915 körül Griffith és társai jóvoltából Hollywoodban lett. Igen sokáig (1898-1918) csupán fotografált szabadszínpad volt. Amit ebben az időben scenáriumnak neveztek, az csupán pantomimek írásba foglalása volt. Semmiképpen sem új irodalmi műfaj. A film maga ebben az időben nem volt egyéb a színház reprodukciójánál. Tehát maga a film is még túlságosan irodalmi volt, a régi, hagyományos, vulgáris, látványos színművek értelmében. Tehát amennyiben ennek a filmnek volt is irodalmi váza, scenáriuma, az csak rossz régi irodalom lehetett, nem pedig új irodalmi műfaj.

A nem irodalmi scenárium

Csak mikor a film Amerikában teljesen elszakadt az öröklött irodalmi hagyományoktól, mikor a közelfelvételekbe szétrakott jeleneteket a montázs rakta újra össze mozgó mozaik egymásutánjába, mikor így teljesen irodalommentes princípiumai és módszerei keletkeztek a filmnek, akkor támadt az a scenárium, mely már nem volt irodalom, sem régi, sem új, se rossz, se jó, csupán utalás volt képekre, csak vázolt tervezet és előmunkálat. Egy mozzanat volt a filmtermelés folyamatában, önálló értékelésre igényt nem tartó. Csak abból az irodalommentes, de magas fejlettségű optikai művészetből fejlődhetett ki fokenként a hangosfilm és abból az új, az irodalmi scenárium, mely új és sajátos irodalmi műfajjává válhatott.

Milyen volt ama „nem irodalmi” scenárium? Rossz és művészietlen írások voltak? Nem szükségképpen. Nem nyelven és stíluson múltott a dolog. Hiszen akkoriban is voltak ambiciózus filmírók, mint például az ismert Karl Mayer, aki a legnagyobb stilisztikai gonddal, a nyelvi készség

minden finomságával iparkodott műveinek (melyek gyakran nyomtatásban is megjelentek) – *nem* irodalmi jelleget adni, hogy rögtön felismerhető legyen, miszerint azok nem önálló, magukban értékelendő művek, hanem csupán utalások és utasítások ama képek számára, melyekben a műtestet fog öltetni.

Érthető, hogy a némafilm lényege az optikai kifejezés volt. Rendkívül differenciált képnyelv fejlődött itt ki, a képeknek értelmet keltő asszociációs ereje, mely a nézőközönségben viszont magasfokú szubjektív értelmező képességgé, mondhatni a süketnéma kultúra egy válfajává fokozódott. Ama filmekben is, melyeknek erőteljes meséjük volt, a cselekvés döntő mozzanatai tisztán vizuálisan voltak ábrázolva. Magában a scenáriumban annak a legfontosabb mozzanatai sem érvényesülhettek. Hatásuk csupán a képekben valósodott meg. A scenárium túlmutatott önmagán. Szavai képeket ábrázoltak, mint valamely képtárlat leíró katalógusai. Finom művészet volt néha, de nem irodalom.

Kedvezett ennek a fejlődésnek az is, hogy éppen a polgári művészetek hanyatlásának idejére esett, mikor a „tisza stílus” absztrakt formalisztikus divatja merült fel. (Az irodalommentes, téma nélküli festészet vagy a csak emocionális szóművészet gondolat és tartalom nélkül és a szürke szegénységnek egyéb tarka bizonyítékai.) Az avantgárdisták „abszolút filmjében” jelent meg az irodalomellenes iránynak legszélsőbb formája. Ezeknek a filmeknek a scenáriumi, amennyiben voltak, nem irodalmi szándékkal íródtak.

Az irodalmi scenárium keletkezése

Azonban a filmeknek művészi fejlődésével az emberábrázolás is differenciáltabb pszichológiájú lett. Evvel szükségképpen velejárt, hogy a cselekmény is kialakult. Pusztán hangulatképek már ki nem elégítettek. Mindinkább konkrét tartalmat kívánt az immár nem primitív publikum. Pusztán emocionális hatások nem elégítették ki. És így, egyidőben az ellenkező irányzattal, megérett lassanként az irodalmi scenárium is.

És midőn a hangosfilm megjelent, a némafilm sajátos műfaja, a maga optikai művészetének fölöttébb differenciált kifejező képességével, egy csapásra megszűnt. Csodálatos eredmény! Hogy egy technikai találmány következtében valamely művészi fejlődés nemcsak megszűnhet, de részben érvénytelenné is válhat. Ami azt bizonyítja, hogy a némafilm sajátos művészi hatását csupán technikai fejletlenségének és primitivitásának köszönhette. A vak ember hallása vagy a süket látása bár sokkal magasabb differenciáltságot érhet el az átlagember normális érzékeinél, mégis mindez csupán szükségből eredt tökéletlenség korrektúrája. Annak idején sokat jajgattak azon, hogy a filmművészet a hang megjelenésével ismét kezdetlegessé vált. Sokan ezt a körülményt a hangfelvevő készülék kezdeti tökéletlenségének tulajdonították, s avval vigasztalódtak, hogy annak fejlődésével sajátos akusztikai hatások és képalakító módszerek fognak keletkezni, mint ahogy sajátos optikai hatások és képalakító módszerek keletkeztek a némafilmben. Ez nem történt meg. Hanem jött az irodalmi scenárium s kevesebb finom képet és

hanghatást hozott ugyan, de hozta a beszélő és cselekvő emberábrázolást.

Ma már világos, hogy ha a hangfelvevő készüléket a filmkamerával egyidőben találták volna fel (ami könnyen elgondolható), senkinek sem támadt volna az a bolond gondolata, hogy beszélő embereket süketnémaként ábrázoljon kísértetiesen heves mozgású képekben, melyekbe utólag feliratokat foltozzon be, hogy közöltessék, amit azok a néma, gesztikuláló alakok mondtak. Bizonytal igaz, hogy ebből a szükségből sok nagy erény fejlődött. Sok fantázia, szellemesség és leleményesség. Mikor ezelőtt tizennyolc évvel megkísértem megírni az első filmelméletet, abban egész esztétikámat a filmművészet néma és irodalommentes voltára építettem. Egy technikailag elégtelen fejlődési és ideiglenes előfokot abszolútnak vettem.

A hangosfilm megjelenése óta azonban világos, hogy a némafilm nem irodalmi sajátossága csupán a tartalomnak a még tökéletlen kifejezési technikához való alkalmazkodása volt. Mint ahogy többnyire minden sajátosság túlságos hangsúlyozása a művészetben vagy fejletlenség, vagy degeneráció jele. Ám a némafilm régi nagy mesterei annyira hozzánőttek ehhez az elévült sajátossághoz, hogy a teljes értékű irodalmi szcenárium előtt, mely emberi történetet cselekvés és dialógus formájában ábrázol, csődöt mondtak. A nem irodalmi film klasszikus mesterei, Eisenstein, Pudovkin és Dovzszenko csak nagy erőfeszítés árán, nehezen tudnak lépést tartani a fejlődéssel.

A dráma is mint irodalom, csak a színház igen magas fejlődési fokán differenciálódott ki. Éppen mint érettségének jele és gyümölcse. Ismeretes, hogy Shakespeare drámáit csak később állították össze a szerepfüzetekből (s talán ezek is utóbb íratnak csak le). A film történetében, illetve a szcenáriumében ez a differenciálódási folyamat íme most szemünk láttára történik. Volt idő, mikor a színháznak már volt története és a drámának még nem volt. Ma már azonban a színház történetét a dráma története határozza meg. Ma a filmművészet eddig volt, önálló története szintén megszűnt. Megkezdődött az irodalmi műfaj, a szcenárium története, mely a filmművészet ezen túli történetét meghatározza.

II.

A szcenárium formája

Néhány már elmondott vagy magától értetődő dolgot kell előrebocsátanunk, utóbbi félreértések elkerülése végett.

A filmszcenárium ma éppen olyan sajátos irodalmi műfaj, akár a dráma vagy a regény, mert embert és emberi sorsot ábrázol időben lepergő cselekmény formájában. A filmszcenárium tehát *elvben* egyenrangú az irodalom klasszikus műfajaival, akkor is, ha klasszikus mesterműveket még nem produkált. (A rossz dráma is a dráma műfajához tartozik, ha emberi történetet kizárólagosan dialógus formájában mutat.)

A mai hangosfilm-szcenárium nem féltermék és nem közbülső stádium már, habár képekre és hangokra utal. Mert ábrázolásai olvasva is érzékelhetők és döntő motívumai nemcsak optikai hatásokra alapítottak, melyek csupán a realizált képben valósulhatnak meg. Valamely zenei kompozíció írásban leírott hangjegyei ugyan hallható hangokra utalnak, és végső valóságuk csak a zenei előadásban teljesül, mégsem jutna senkinek sem eszébe egy Beethoven-szimfóniát félterméknek minősíteni. Másrészt az úgynevezett „irodalmi”, vagyis előadásra nem alkalmas dráma is a színpadot intencionálja, mert dialógusokból áll, melyeket szóval elmondottaknak gondol a szerző és gondol az olvasó. A dráma tehát olyan önálló irodalom, melynek formáját az elgondolt színpad határozza meg. Így határozza meg a scenárium irodalmi formáját a filmre való elgondolás, még akkor is, ha a scenárium nem bizonyulna „forgathatónak”.

A scenárium egyenrangú forma a regénnyel és drámával azért, mert külön sajátos formatörvényei és ábrázolási módszerei vannak.

A film alaptörvénye, melyből minden formája (így a scenáriumé is) levezethető, az a tény, hogy a film képekből áll. Mozgó, hangzó, színes és talán nemsokára sztereoszkopikus képekből, de mindig képekből.

Ebből először a scenáriumnak a drámához való hasonlatossága következik. Miként a színpad és színjáték (melyre a dráma irányul) a dráma jelen idős formáját határozza meg, úgy a képre irányítottság határozza meg a scenárium jelen idős formáját is: csupán jelen idejű (úgyszólván szemünk előtt lepergő) cselekvést ábrázolhat. Ez az elvi különbség közte és az epika közt. A szerző nem juthat benne szóhoz. Visszatekintés, összefoglalás, elbeszélés, utalás nem lehetséges. Csupán a cselekvés maga jelenhet meg a képekben, csakúgy mint a színpadon.

Mi különbözteti meg tehát a scenáriumot mégis a drámától? Ennek a különbségnek gyökere a színpad és a film közti különbségben van, abban, hogy a film képekből áll: csupán képekből. Beszéljünk tehát előbb a film s a színház különbségéről, hogy azután a dráma és a scenárium különbségét levezethessük.

A filmben cselekvés válik láthatóvá, éppúgy úgy, mint a színpadon. De a színpadi cselekvés ábrázolása valóságos térben, eleven emberekkel történik. A filmben ellenben a tér képét látjuk csak és az alakok, a cselekvés képét. Nem valóságos térben, mint a drámában és nem is az olvasó képzeleti terében játszódnak le a dolgok, mint a regényben. Tér is, szereplők is valóságos, reális képekben jelennek meg. Tehát nem képzelet és nem is valóság, hanem a valóságnak objektíven létező képe.

Erre azt lehetne mondani, hogy ez a színpad és a film közötti különbség elvész, ha a filmszcenáriomot és a drámát mint olvasásra szánt irodalmi műfajt tekintjük, mert hiszen akkor mind a kettő cselekménye (csakúgy mint a regényben), csupán az olvasó képzeletében játszódik le. De mint már mondtuk – a dráma formáját a színpad és a scenáriumét a film határozza meg, és ez a fent analizált különbség a megfelelő irodalmi műfajokban is döntő különbséget okoz.

Nem állítjuk persze, hogy a nagy irodalmi műfajok végső gyökere a technikai formákban keresendő. Még kevésbé lehetne a kinokamera tisztán technikai találmányából művészetet levezetni. A kinokamerát technikai reprodukcióra találták fel, és feltalálói, a Lumière-testvérek, nem is sejtették, hogy gépük valamikor nagy művészet technikai eszközévé válik. De mikor Hollywoodban bizonyos ideológiai hatások alatt azzá lett, attól a perctől fogva a gép alakult és fejlődött az új művészet szükségleteihez alkalmazkodva. Mindenesetre a film kifejlett alapformája és kialakult ábrázolási módja határozza meg a scenárium alapformáját, ugyanúgy, mint ahogy a színpad meghatározza a drámát. De a dráma és a scenárium viszont fontos befolyást gyakorolnak ama művészetekre, melyekből fejlődtek. A zenei kompozícióknak és hangszereknek dialektikusan egymásra ható fejlődési folyamata szolgálhat itt például. A klasszikus hangszerek kifejlett formája határozza meg évszázadok óta az instrumentális muzsika formáit.

A scenárium első formai törvénye (melyet a film formája határozott meg), így hangzik: a scenáriumban csupán az ábrázolható, amit hangzó képekben jeleníteni lehet. Tehát csupán az, ami látható vagy hallható.

Ez magától értetődőnek látszik. Mégis, engedjék meg nekem, hogy az optikai kifejezésnek ezt a módját (mely nem tévesztendő össze a képgazdag vagy képletes stílussal) néhány példával magyarázzam. Mert a mi szemléletünk módjai általában annyira fogalmiak, hogy gyakran észre se vesszük, hogy valami igazán „látható-e”.

A Csapajev-filmben Csapajev partizán bajtársát, kit a politikai komisszár, Furmanov lezárattott, erőszakkal akarja a fogdából kiszabadítani. Milyen ez a fogda? Egy fakalyiba, deszkákból összeróva, még bezárva sincsen. *Látjuk*, hogy az odacsukott óriás minduntalan kinyitja, fejét kidugja és barátjának, Csapajevnek jeleket ad. *Látjuk*, hogy ezt a kis ajtót egy rúgással kidönthetné. De nem teszi. Fogolynak érzi magát és beletörődik a kényszerűségbe. De miféle kényszerűségbe? *Látjuk*, hogy nem retesz és zár tartja foglyul. *Látjuk* tehát, hogy egy láthatatlan erkölcsi erőnek van ilyen hatalma a vad partizánon. Csapajev ki akarja szabadítani barátját, de visszahőköl az ajtó elé állított őr előtt. *Látjuk*, hogy hátrál az óriás, a dühös Csapajev egy vézna, szelíd és beteges falusi tanítóféle elől. *Látható*, hogy nem ez az emberke, nem ez az ajtócska tartják vissza Csapajevet. *Látható*, hogy ezek csak valami láthatatlan erőt jelentenek, amelyet a féktelen partizánvezér tisztel. Így van ábrázolva, mégpedig már magában a scenáriumban van így ábrázolva a párt autoritása. Pedig az ajtó düledező volta, az őr testi gyengesége nem szimbólumok, nem is metaforikus képek, melyek „valamit jelentenek”. A valóságnak reális képei azok, s ebben a groteszk jelenetben egészen reális,

természetes szerepet játszanak. Mert a jelenet már szcenáriumban úgy van kigondolva, hogy benne minden optikailag érzékelhetőn, szemmel láthatóan jelenik meg.



Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)



Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)



Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)



Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)

Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)

Egy ellenpéldával még világosabbá tehetjük, mit jelent a láthatóság. Kleist homburgi hercegét is erkölcsi (láthatatlan) erő kényszeríti saját halálos ítélete helybenhagyására. Szinte a paradoxiaig kihegyezett helyzetben, hasonlíthatatlanul erős drámai intenzitással van ama morális autoritás ábrázolva. Csak éppenhogy drámailag a lehető legfilmszerűtlenebbül. Mert ama konfliktus egyetlen mozzanata sem érzékelhető optikailag és szemmel nem látható. Dráma, nem szcenárium.

Még egy példa a Csapajev szcenáriumból: midőn Csapajev a búcsúzó Furmanov után néz (sokáig néz utána), látjuk az autót az egyenes országúton lassan távolodni, egyre kisebbedni, amíg végre a láthatáron eltűnik. Ennek a képnek nyújtott ritardandója Csapajev hangulatát fejezi ki. Az utánanézés fermatája sejtelemmel tele melankóliát mutat, féltudatos és be nem vallott előérzetét a hősnek: most jó csillagod hagyott el. Itt egy magában véve láthatatlan érzés, mely még csak nem is sűrűsödik a hősben gondolattá, lett látható, mert optikai benyomás hangulatában jelenik meg. De

már magában a scenáriumban így, mint érzést ábrázoló látható történés van elbeszélve.



Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)



Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)



Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)



Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)

Csapajev (Georgij és Szergej Vasziljev, 1934)

Azt mondom „elbeszélve”, de a jelenet képszerű plaszticitása nem jelent hosszú elbeszélést. (Képeket is elbeszélni kell és nem leírni.) Ha a helyzet igazán képszerű, akkor kevés vonással plasztikussá tehető (Dickens, Tolsztoj). Legkevésbé alkalmas a képszerű érzékeltetésre a képgazdag nyelv. Az olyan elbeszélő, aki a valóságot optikailag érzékelhetően ábrázolja, kevés hasonlatot és metaforát használ (Dickens, Tolsztoj). Mert itt két különböző alkotási módszerről van szó, melyek mondhatnám a képzelet két különböző „dimenziójában” hatnak. A hasonlatban, a metaforában valamit, ami maga láthatatlan (benső és absztrakt), *érezhetővé* teszünk azáltal, hogy valamilyen képpel asszociáljuk. Minél ragyogóbbak, minél plasztikusabbak a hasonlított képek a metaforában, annál inkább fedik el a hasonlattal az ábrázolt valóság eredeti konkrét alakját. (Persze, nem értelmét!) Ám a scenáriumban a reális dolgok láthatóságáról van szó, melyeket úgy kell ábrázolni, hogy fotografálhatók legyenek. A metaforák azonban elpárolognak a kamera előtt. A scenarista belső kamerája előtt is.

A scenárium második formai törvénye, hogy sok, rövid jelenetből van felépítve. Ez a követelés is,

mint minden más követelménye a szcenáriumnak, a film képvoltának alaptörvényéből, a szükséges láthatóságból ered.

Miért nem lehet a filmet (tehát a szcenáriumot sem) hosszú, zárt jelenetekből felépíteni, mint a klasszikus drámát? Technikailag ez nem volna lehetetlen.

Mert a drámában a hosszú jelenetek lehetősége azoknak belső jogosultságában, a cselekvés láthatatlan, belső fejlődésében van. A változatlan külső szín ellenére. A színpadon (a drámában még inkább) lehetséges, hogy ugyanazok az emberek, ugyanabban a térben semmi egyebet ne tegyenek, mint hogy egymással beszélnek. Ez mégis izgató és érdekes lehet. A beszélgető emberek belső viszonya egymáshoz változik. A drámában és a színpadon igen élénk cselekvés jeleníthető meg úgy, hogy az pusztán a dialógusban teljesen kifejezésre jut. Színpadon nem kell látnunk a cselekményt a szónak optikailag érzékelhető értelmében. Az Oedipus-típusú analitikus drámában vagy a későbbi Ibsen-drámákban néha az egész darab folyamán így jelenik meg a cselekmény. A hősök csupán megtudnak, megértenek valamit anélkül, hogy látható esemény történne. Ez lehet nagyon drámai. Filmben, szcenáriumban azonban nem ábrázolható.

Miért nem? Ugyanazon okból, melyből a film (s a szcenárium is) minden formai törvénye levezetendő, a szükséges láthatóság elvéből kifolyólag. Mert ha a filmben s a filmszcenáriumban csakis az ábrázolható, ami optikailag érzékelhető, viszont *egy* térben játszódó hosszú jelenetek csupán belső cselekmény esetén lehetségesek, amelyet külső cselekmény nem kísér (mert hiszen ez jelenetváltást idézne elő), akkor a filmben a hosszú jelenetek nem lehetségesek. A praktikus tapasztalat ezt már régen megmutatta. Itt csupán a teoretikus magyarázatot kerestük.

Tehát a szcenáriumra vonatkozó formai törvény körülbelül így hangzik: minden fontos emberi belső cselekmény (minden belső változás) külső, látható cselekvéssel kifejezve jeleníthető csak meg. Ennek nem kell kalandosnak, szenzációsnak lenni. Csak éppen képszerűnek, optikailag észlelhetőnek. A film formája minden esetben sokkal inkább kíván külső cselekményt, mint a dráma vagy a regény. Sem a szerző, sem a cselekvő személyek nem beszélhetik el hosszadalmasan a nem látottakat, mert maguk is elhalványodnak.

A filmnek és a filmszcenáriumnak ez a feltétlen képszerűsége még egy lényeges különbséget is rejt magában a dráma és a szcenárium között. A drámában ugyanis az ad hoc valóság a dialógusban teljesen felszívódik. Ami nem beszédben jelenik meg, annak nincs drámai funkciója. A hangosfilm szcenáriumban azonban nem játszik a dialógus ennyire kizárólagos szerepet. A képben a tér, tájkép és a benne mozgó alakok egyformán képek, egyformán ábrázolások és ugyanaból a homogén anyagából a fénynek és árnyaknak vannak alkotva. A képben, mely a filmben is látható (s amire a szcenáriumban minden irányul), az ember képe és a környezet képe között nincs reális különbség. Nem úgy, mint a színpadon (s a drámában, mely színpadot jelent), ahol az eleven szereplő realitása egészen más, mint a pusztán jelzett kulisszák és a rekvizitumoké, melyeknek semmi dramaturgiai szerepük sincsen. Filmben és filmszcenáriumban a tájkép, a környezet s a dolgok lényeges dramaturgiai szerepet kapnak a cselekményben, és vannak pillanatok, melyekben az ember antagonistáivá válhatnak. Avval, hogy hatásuk az emberre látható, ők maguk is

láthatóbbak lesznek. Partnerek a játékban, a beszéd nélküli dialógusban és a dialógus nélküli cselekményben.

A gyakori jelenetváltás szükségességéhez még azt is meg kell jegyeznünk, hogy miután a dialógus nem kizárólagos s nem primer, a filmben sokkal könnyebben elrepül a szó a fülünk mellett, mint a drámában. A képváltás nemcsak figyelmessé tesz bennünket, de fel is figyeltet. A színpad, melynek nincs optikai jelentősége, sohasem hordja a szót holt háttérként magával. Ám a filmben a háttérnek a mozgó szóval együtt kell mozognia, hogy holt súlyá ne váljék. Mert a környék a filmben nem csupán háttér, nemcsak jelzett tere a játéknak, nemcsak helyszín. A filmben a szó a homogén képbe be van építve. A scenáriumban a dialógus és a leírások között nincs olyan fajsúlykülönbség, mint a drámában a dialógus és a szerzői utasítások szavai között.

A filmben képek beszélnek. Csak képek. A szó éppúgy csupán ábrázolás, mint a gramofonlemezbeli szó. Hangkép. A szavak nem kapnak bizonyos tekintetben harmadik dimenziót, az eleven beszélő ténye által, amely az optikai képbe bele van komponálva. Azért lehetségesek a scenáriumban képek szavak nélkül, de nem lehetségesek szavak képek nélkül, melyek viszont a színpadon igen hatásosak lehetnek.

A filmkép csakis kép. Ugyanezért nem bír ki a scenárium hosszú dialógusokat vagy monológokat. Mert (csakis, mint a hosszú jelenetekben) olyankor belső történéseknek kell lejátszódnia. De ha a történés csak belső, a scenárium nehezen bírja. Ahhoz pedig, hogy külsőleg is láthatóvá legyen, a dialógusnak új képbe kell áttevődnie. Ugyanez áll minden közlésre és elbeszélésre és minden „színpad mögötti” csatára.

Ha filmben néha észrevehető, hogy csupán képek azok, amelyek beszélnek, hát még inkább észrevehető, hogy csak képek, ha hallgatnak. Színpadon gyakran igen erős hatás érhető el avval, ha a szereplő sokáig mozdulatlanul hallgat. Gondoljunk csak a *Bolygó hollandi* belépőjére vagy a *Thérèse Raquin*-ben a gutaütött öregasszonyra. Képben ilyen jelenetek elviselhetetlenek volnának. (Tehát lehetetlenek, hamisak a scenáriumban is.) Mert ha valaki a színpadon mozdulatlanul hallgat, mégis tudom, hogy él, és ennek ellenére hallgat, feszültséget sugároz ki. A képet azonban csupán a mozgás és a hang teszi elevenné, illetve az adja az elevenesség illúzióját, mert voltaképp tudom, hogy nem él. Ezért, ha csendes és mozdulatlan a kép, akkor hamarosan fotográfiává vagy festményé mered. Ezért kell a scenáriumban éppen a néma jeleneteknek optikailag a legmozgóbbaknak lenniük.

A néma, nem irodalmi film óta gyakori a filmben az előítéletes tartózkodás a beszédetől. „Minél kevesebbet beszélni” – így hangzott a régi dilettáns szabály.

Azonban beszéd és hallgatás nemcsak technikai vagy általános stíluskérdések, hanem mindenekelőtt a szereplő alakok jellemzésének fontos eszközei. Hogy valaki sokat, keveset vagy éppen nem beszél, az karakterizálja az alakot és ama különös hangulatot vagy drámai helyzetet, melyben éppen van. Lehetetlen, hogy a személyeket csupán azért ne beszéltessek, mert a film általános stílusa állítólag így kívánja. A hallgatásnak fontos drámai oka kell hogy legyen, mert

különben ismeretlen okot vetítünk bele, és a jelenet valami akaratlan titokzatosságot kap, vagy éppen süketnéma pantomimmá válik. Hogy a kép súlyosabbá legyen, mint a szó (és a szcenárium rendeltetésénél fogva ennek így kell lennie), az nem a kevés beszéd, hanem a gyakori képváltozás útján érhető el. Itt arra kell ügyelnünk, hogy a jelenetek ne szakadjanak túl rövidre. Mert a film alaptényével, a képmozgással vele jár, hogy a szemlélet nem időzhet helyben, mint például festményen vagy nyomtatott mondaton. Magának a képnek kell tehát elegendő ideig tartania, hogy a percipiálása lehetővé legyen. A szcenárium megfelelő jelenetének pedig a huzamosabb képet benső tartalommal kell ellátnia. Ez a törvény ugyanígy vonatkozik a drámára is, melyet pedig a színpad határoz meg. Puskin zseniálisan pregnáns, lakonikus dialógusjeleneteit lehetetlen színpadon játszani. A legügyesebb rendezőnek sem sikerül akkora játékot, akkora pantomimikus testet rendezni, hogy a színpad reális terében és idejében megálljanak. Természetesen vannak könyvdrámák is, de azok nem mintái a műfajnak.

A filmben a szó is képekben szólal meg, és pedig fényképekben. Ez a hangosfilm beszédstílusát a legmesszebbmenően meghatározza. A fotográfia ugyanis a valóságot nem adhatja stilizálva és stilizálhatóan vissza. A jó fotográfia, kivált a film montázsritmusa, ugyan nem naturalista ábrázolás, de bizonyos mértékben természetes, vagyis nem stilizált. (Félreértések elkerülése végett: a jó vers, a verses elbeszélés lehet nagyon realiztikus, de nem természetes, mert beszédmodora stilizált. Hiszen az emberek természetesen nem kötött rígmusokban beszélnek.)

A film fotografikus ábrázolási módja tehát nem stilizált. Azért a szavaknak is (mint a képek kompozíciós elemeinek) stilizálatlanul természetesnek kell hangozniuk. Mert a filmben a hang nem eleven szájból fakad, mint a színpadon. A hangosfilm szalagról jön, membránon keresztül, és ugyanolyan ábrázolása csak a valóságos hangnak, mint a kép a tárgynak. A filmben a kép nem jelzett háttére csak a szónak, hanem előtér, sőt néha dialóguspartnere a beszélőknek. Azért a szónak be kell illeszkednie a kép stilizálatlanságába. Bár többször próbálkoztak vele, a versekben írt hangosfilmeknek nem volt sikerük, kivéve a groteszk, rajzolt filmekben. Mert azok a képek stilizáltak, ott a verses szó helyénvaló. Tíz év praktikus tapasztalata igazolta ezt. A teoretikus magyarázat a további tapasztalásnak irányt szabhat.

Nemcsak versek, de már az „emelkedett” beszédmodor, sőt a túlságosan nehéz tartalmú szavak is alkalmatlanok filmre, tehát filmszcenáriumba sem valók. Túl súlyosak a képek fekete-fehér arányai között. Egy Klopstock-óda vagy Vörösmarty és Berzsenyi retorikája nem filmszerű. Önsúlyuk nem illeszkedik a kompozícióba, amelyben a szó csupán eleme a képnek. A jó képben *annyi* minden beszél, hogy nem a szónak kell mindent elmondania. Tehát ne is legyen túlságosan tolakodó. A shakespeare-i nyelv az *üres* shakespeare-i színpadot képekkel töltötte meg. Ha a színpad úgy tele lett volna kifejezésteljes képekkel, mint a filmvászon, nem maradt volna helye Shakespeare zsúfolva torlódó képeinek. Az áthatatlanság törvénye az esztétikai térben ugyanúgy érvényes, mint a fizikaiban.

A szcenárium második alaptörvénye a montázsra vonatkozik. Irodalomban ma rossz, gyanús fogalom a montázs és nem ok nélkül. Mert olcsó „modern” irodalmi eredetiséget kerestek vele és

néha egyszerű értetlenség vette hitelét. A „kor ritmusának” akartak eleget tenni, mikor a film emez alapvető ábrázolási formáját a regénybe át akarták ültetni. De a montázs, mint ábrázolási mód, éppen a mozgó képnek elválaszthatatlan alaptörvénye. A montázs hozza létre a cselekmény folyamatának vonal- és tempóbeli kontinuitását. Mert hiszen a képek maguk csakis mint jelenvalók láthatók, tehát a montázs ellentmond az epika alaptörvényének. A montázs, melynek révén a film gyökeresen új művészetté lett, lényegében nem irodalmi, hanem tisztán optikai forma, és az irodalmi szcenáriumban is igen csekély jelentősége van.

A montázs a filmnek sajátos ábrázolási módja, ugyanis abból áll, hogy nemcsak az epizódok és jelenetek, hanem az egy pillantással látható képek minden egyes mozzanata is szétszedhető. Az az optikai kép, mely a valóságban *egy*, és egyidejűleg egy pillantással átfogható (és a színpadon csakis így lenne ábrázolható) a filmben gyakran időben egymás után megjelenő részletképekre van szétszedve, melyek a néző tudatában ismét *egy* egyidejű képpé tevődnek össze. Úgy, miként a melódia is, mely bár az időben kiterjedéssel bír, mégis a tudatban mint egységes egész egyszerre jelentkezik, és csak úgy van értelme: úgy a montázs képsorozatának is. Ez minden irodalmi alakítástól lényegében idegen. Az ilyen montázsképsort az úgynevezett rendező-szcenárium írja le. Körülbelül így:

1. A. mellképe (beszélő) kiált: Megállj!
2. Teljes kép: B., A. alakja felől nézve, háttal a kamerának fut.
3. Közelfelvétel: A. keze revolver után nyúl.
4. Közelkép: B. háttal a kamerának tovább fut. A. hangja hallatszik: Megállj!
5. Közelkép: B. megáll.
6. Közelfelvétel: B. arccal a kamera felé fordul stb., stb.

Az ilyen tisztán optikai analízise a cselekmény egy mozzanatának (mely egyetlen mondatban leírható) nem irodalom. Lehet nagy művészet is, erős, sajátos hatásokkal. De ez a rendező művészete és nem a filmszerzőé. A filmrendező szükséges produktív része a filmben azért sokkal nagyobb, mint a színpadi rendezői a színházban. De a filmszcenárium magában zárt, különálló, teljes irodalmi mű: sajátos, irodalmi műfaj.

Tehát a montázsprincípiumnak az irodalmi szcenárium ábrázolási módszerében semmi szerepe sincsen? De van. Csakhogy alig több, mint a shakespeare-i stílusú drámákban. Hisz ott is a rövid jelenetek nem véletlenül, nem ötletszerűen követik egymást, hanem jól átgondolt művészi szándékkal vannak éppen így és nem másként „montírozva”. Mivel tehát a szcenárium filmre irányul, előfordulhat, hogy a képeknek fent leírt sajátos optikai montázssora döntő dramaturgiai szerepet játszik. Akkor persze már az irodalmi szcenáriumban is benne kell lennie.

A jelenetek montázsának jut az a feladat, hogy a történet időtávlátát ábrázolja. A színpadi jelenet, a maga reális időbeli lefolyásával, reális időt ábrázol. A lebecsátott függöny a néző tudatában amaz időtartamot jelenti, mely a következő jelenet történéseig elmúlt. A filmben nincs függöny. Mert a filmben nem takarhat el reális teret, mint a színpadon, ahol a függöny mögött a történet a néző képzelete számára úgyszólván tovább folyik. Hiszen a függöny is csak függönynek képe volna, és

egyik kép a másikat el nem takarhatja, és a kép mögé nem képzelhetünk semmit. Igaz, hogy ügyetlen filmírók s rendezők néha használnak függönypótlékot, mikor a képet elsötétítik, majd a következőt lassan exponálják. Ez mindig kezdetleges nyers szükségmegoldásként hat. A film és scenárium sajátos stílusának mond ellent, mert a montázs függönypótlék nélkül is tud ábrázolni időtávlatot. Ehhez azonban a scenáriumnak két egymással párhuzamosan haladó cselekményt kell egyszerre ábrázolnia, melyek egymásba fonódva, felváltva jelennek meg a képen. Akkor az egyik cselekmény képe, midőn a másik cselekménysor képsorát megszakítja, úgyszólván függönyként szerepel a párhuzamos cselekmény képsora számára. (Így határozza meg a film ebben is a scenárium formáját.)

Ha valamely jelenet után a következő másik jelenet máshol, más személyekkel játszódott le, akkor az előbbi jelenet szereplői újra megjelenhetnek, és közben elmúlhatott akár mennyi idő. Itt a tapasztalat a hatáspszichológiának különös jelenségeit állapította meg. Hogy csak egyet említsünk. Ha teszem, egy szobában játszódó jelenet után a következő jelenet az előszobában és az aztán következő újra az előbbi szobában látható, ugyanazokkal a személyekkel, akkor a néző csak néhány perc időmúltát képzei a szobában játszódó két jelenet között. De ha a közbeékelten jelenet nem a szomszédban, hanem messze, teszem, egy másik földrészen játszódik, akkor a régi szobába visszatértünkig évek is múlhattak el. A képek reális időtartama ugyanannyi perc lehet. De más lesz a montázsadta időtávlat. Úgy látszik, hogy a nagy távolság képzelet öntudatlanul nagyobb időtartam képzetével társul.

Vannak olyan kameratechnikai optikus hatások, melyek annyira kifejezésteljesek, hogy a filmíró dramaturgiai összekötőként használhatja őket.

A scenárium utolsó formatörvényének megszabott hosszát mondanám. Ez a törvény is a filmből magából folyik, mely a scenárium formáját meghatározza. Tapasztalat bizonyította, hogy a filmelőadás átlagosan nem tarthat tovább másfél óránál. Többet szem és fül nehezen visel. Ennek bizonyára mindenekelőtt fiziológiai okai vannak. De ezekből a fiziológiai okokból lényeges esztétikai törvények következnek. A szonett megszabott hossza sem csak a sorok számára és a rímek rendjére van befolyással. A jó szonett belső kompozícióját is meghatározza az adott hossza. Sőt már témája is olyan lesz, hogy ebbe a kompozícióba beleférjen. A jó scenáriumot is a fenti hosszúságba kell belekomponálni és azt törések és ürességek nélkül betölteni. Azért is nem lehet minden anyag, minden téma filmre alkalmas. (Hiszen drámai feldolgozásra sem alkalmas minden téma.)

Persze a könyvszenáriumnak (per analogiam: könyvdráma) nem kell okvetlen a filmelőadás mai, fiziológia meghatározta törvényeivel törődnie. A szem tovább tud olvasni másfél óránál. És különben is meg kell születnie a scenáriumnak mint független irodalmi műfajnak, mely a determináció sorrendjét megfordítja és a film előbbi elsőbbségét átveszi, mint ahogy a dráma ezt az elsőbbséget a színpad előtt már régen átvette. A régi dráma a színpad szülötte volt. Ellenben az új színház az új dráma befolyása alatt alakult és fejlődött. Mindaddig a scenárium története úgyszólván a film fejlődéstörténetén belül annak egy mozzanata volt. Ezután a scenárium

története fogja a filmet irányítani. Mert a szcenárium irodalom, és a film annak egyik előadási módja lesz.

[A szöveg eredeti megjelenési helye: *Új Hang*, 1940. 7-8. szám]

© Apertúra, 2020. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2020/tel/balazs-uj-irodalmi-mufaj-a-filmszcenarium/>

<https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.2.4>

Apertura.hu

Image not found or type unknown