

Balázs Béla és az „ornamentális zene” esztétikája

Hajlamosak vagyunk arra, hogy a vizuális zenét, az optikai akusztikát a nonfiguratív, absztrakt formaképzéssel társítsuk, vagyis egy olyan médiummal, amelyben a figurativitás, és egyáltalán a realiztikus képalkotás teljesen másodlagos szerepet játszik. A vizuális zene mozgóképpel való kapcsolatát a neoavantgárd irányzat elterjedésével párhuzamosan William Moritz és Wulf Herzogenrath kutatásainak köszönhetően az 1970-es évek végén kezdték el feldolgozni. Ekkor vált nyilvánvalóvá, hogy az 1920-as évek közepén a konstruktivizmus nemzetközivé válásával megszületett ún. „filmavantgárd” művészei számára hogyan fogalmazódott meg a mozgás folyamatának a végletekig történő absztrahálása, egy sajátos optikai költészet létrehozása, egy *par excellence* líraiság megteremtése a vásznon.

Abszolút filmnek (franciául *cinéma pur*-nek, vagy integrált mozinak) nevezik azokat a mozgóképeket, amelyek közös jellemzője az a hit volt, hogy az auditív élmények a tiszta forma, szín és fény ritmusa által is kifejezhetők. A pusztán a médium törvényszerűségeinek engedelmessé, tiszta absztrakció megfogalmazására törekvő abszolút film ebben az értelemben a vizuális zene előfutárának tekinthető. 1913-ban készítette Léopold Survage *Le Rythme coloré* című, egy zenei tétel interpretációjának tekintett filmtervét. Arnold Schönberg *Die glückliche Hand* című, ezzel egykorú expresszionista zenedrámáját is filmre kívánta venni, s a mozgásba hozott absztrakt képek elkészítésével Vaszilij Kandinszkijt szerette volna megbízni. A berlini Novembergruppe szervezésében a kurfürstendammi UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) filmszínházban 1925-ben rendezett *Der absolute Film* [Az abszolút film] című matinén láthatta először a közönség összegyűjtve a korszak hat legjelentősebb avantgárd filmjét. A program címe Bach Brandenburgi concertói által képviselt abszolút zene analógiájára született meg. Walter Ruttmann volt az első, aki *Opus*nak elkeresztelt, organikus és konstruktív formákat egyszerre használó, utólag kézzel, kockánként színezett filmtételeit már 1921-ben bemutatta. A német dadaizmus művészei, Viking Eggeling és Hans Richter egymással párhuzamosan, Ruttmannel egy időben láttak neki tekercképek elkészítéséhez, melyeket horizontális, vertikális és diagonális vonalakkól, illetve különböző geometrikus síkidomokból szerkesztettek meg.

A Berlinben élő dadaista művész, Raoul Hausmann 1922-ban szabadalmaztatta, és elsőként magyar nyelven a *MA* folyóiratban 1922-ben közölte Optofone nevű készülékét, mely a fény hullámhosszát egy szeléncella segítségével fotoelektrikus módon tapogatta le és egy telefonkészülék hallgatóján keresztül tette hallhatóvá. Moholy-Nagy László 1933-ban készült Tönendes ABC című elveszett műve a filmszalag hangsávjára karcolt absztrakt jelek és képek (köztük betűk, ujjlenyomatok, stilizált emberi arcélek) alapján hozta létre a vetítés során létrejövő szintetikus zenét. A hangok ábrázolási lehetőségeit kutató Rudolf Pfenninger „hangzó kézírásnak” (tönende Handschrift), Oskar Fischinger „csengő ornamenseknek” (klingende Ornamente), Walter Ruttmann „fotografikus hallásművészetnek” (fotografische Hörkunst) nevezte az akusztikus és a vizuális jelenségek összefüggéseit. Mint ahogy látni fogjuk a hangok mesterséges előállításával folytatott kísérletekbe az 1931-ben létrehozott moszkvai Moszfilm műtermében, az Ivvoszban az 1934-ben készült, „rajzos papírhangnak” nevezett zenére komponált *A tolvaj* című rajzfilm forgatókönyvét író filmesztéta, Balázs Béla is bekapcsolódott.

Balázs Béla *A film szelleme* című könyvében már 1930-ban megemlékezett az abszolút filmről. Az elnevezéssel azonban nem az absztrakt mozgóképeket illetve, hanem azokat az amerikai rajzfilmeket, Félix macskát és Oszwald nyulat nevezte annak, amelyekben – érvelése szerint – a film adta lehetőségek a legjobban kiteljesednek. Az absztrakt, tárgy nélküli filmről ezzel szemben kifejezetten negatív véleménnyel volt. Az 1930-as évszám az, amit itt ebben a kontextusban lényeges kiemelni. Fordulópont a film történetében – a némafilm és a hangosfilm korszakhatára, mely a filmesztétika területén is alapvető cezúrát jelentett. Az absztrakt zene és a figuratív kép összekötésére irányuló médiaelméleti fejtegetésekben vitathatatlan szerepet kapott a hang, pontosabban az emberi beszéd megjelenése a mozivászonon.

1927-ben a *The Jazz Singer* című első egészestés hangosfilm felvételénél a De Forest Phonofilm rendszert használták az Egyesült Államokban, melynek németországi megfelelője a szintén az 1910-es évek végén szabadalmaztatott Tri-Ergon szisztéma volt. (Megjegyzendő, hogy a Fleischer testvérek De Forest szabadalmát már 1924-ben használták rajzfilmjeik elkészítéséhez.) A hangosfilm megjelenésével Balázst az kezdte el foglalkoztatni, hogy miként lehet a hangot hozzástilizálni a képhez. A némafilm korában az expresszionizmus volt az az irányzat, ami Balázs szemében a filmművészet legmaradandóbb teljesítményét létrehozta, az expresszionista alkotások ugyanis szintén stilizálva, a figurák és épületek torzításával teremtették meg a narráció drámaiságát, helyettesítve az emberi beszédet, amelynek a hiánya megkülönböztette a film nyelvét a színház nyelvétől. Viszont a képet könnyebb torzítani, mint a hangot, ezt Balázs is tudta, ezért is gondolta úgy, hogy a rajzfilm lehet az expresszionista film korszaka után az az új médium, amiben az absztrakció, a filmnyelv abszolút jellege a maga tökéletességében megjelenhet. Amit tehát a némafilm korában az elferdített, eltorzított képi világot közvetítő expresszionista díszletek és a felismerhetetlenségig maszkírozott arcok töltöttek be, azt Balázs esztétikájának megfelelően a hangosfilm korában a stilizált rajzokból álló, mesterségesen generált absztrakt hangeffektusokkal szinkronizált rajzfilm helyettesítette. Az optikai úton előállított fényhang számára az egyes hangmagasságokkal megfeleltetett „fésűket” tekereskepeikre pingálók mérnökök ráadásul a látás és a hallás totális szinesztéziájának a megvalósítása érdekében egy pillanatra maguk is rajzolókká, festőkké, animátorokká kellett, hogy váljanak.

Az ornamentális zene technikáját Arzenyi Avramov dolgozta ki 1929 és 1930 között. A módszer hasonlított Oskar Fischinger grafikai hangrendszeréhez, melyet a német művész és feltaláló 1932-ben mutatott be először. Avramov már 1930-ban kísérleti jelleggel készített olyan mesterségesen előállított zenéket, melyek amplitúdói a rajzolt hang kockánkénti lefotografálásából születtek. Avramov 1930-ban létrehozta a Multzvuk csoportot a moszkvai Moszfilm Vállalatnál. A csoporton belül ő volt a zeneszerző és a teoretikus, Nyikolaj Zelinszki az operatőr, Nyikolaj Voinov a rajzoló, a tulajdonképpeni animátor, Borisz Jankovszkij pedig a hangmérnök. A csoport 1931-ben a Fotográfia és Film Tudományos Kutatóintézetébe, a később Syntofilm Laboratóriummá átnevezett NIKI-be tette át a székhelyét és 1934-ben oszlott fel.

Avramov munkatársai közül Nyikolaj Voinov volt az, aki a filmre való közvetlen karcolás vagy írás helyett (mint ahogy azt ebben az időben Moholy-Nagy László a *Hangzó ABC* című elveszett filmjében tette) a hangokhoz tartozó fésűket papírlapokból kezdte el kivágni és az így keletkezett „papírmásé-amplitúdókat” az általa megkonstruált Nivoton (magyarul: papírhang) nevű készülékkel optikailag beolvasva fotoelektrikus úton tudta hanggá alakítani. A rajzos

papírhanggal folytatott kísérletek a hang torzításával, líraivá varázsolásával foglalkoztak. Érdekes, hogy a rajzolt filmet mint médiumot használták fel a hang létrehozására is – a papírhang valójában papírkartonból kivágott fésűkből állt, ezeket fényképezték le és ebből jött létre a fényhang. (Persze a helyes amplitúdót kikísérletezték előre, hogy tisztában legyenek vele, milyen hangot keltenek az egymás után helyezett grafikai jelek). Nehéz nem észrevenni ebben a módszerben a papírkivágásos animációs filmek technikáját, mely a rajzfilm térhódítása előtt az első, még kezdetleges animációs technikának számított. (Ld. pl. Kató-Kiszly István árnyfilmjeit, vagy Lotte Reiniger sziluettanimációit.)

A Nivotonnal végzett moszkvai kísérletekkel egy időben hasonló jellegű, fotoelektrikus módon működő elektronikus hangszer kifejlesztésére került sor Leningrádban is Variofon névvel az ottani Központi Távközlési Laboratóriumban. A Jevgenyi Alekszandrovics Szolpo és Georgi Rimszkij-Korszakov által megalkotott eszköz alkalmas volt arra, hogy többszólamú zenei darabokat lehessen vele komponálni. Ezt úgy érték el, hogy az egyes amplitúdókat egy kartonból kivágott korongra rajzolták, melyet egy 35 mm-es mozivetítő sebességével szinkronizáltak. Fotografikus úton összesen 12 csatornát tudtak így létrehozni a filmszalagon a hangsávnak fenntartott helyen a szólamok közvetlenül egymás mellé helyezésével. Mihail Csekanovszkij, az egyik első zenész, aki a Variofonra zenét komponált, utalva azokra a formákra, körvonalakra és váza-szerű alakzatokra, melyek a hangot előállító amplitúdók stilizált optikai képét alkották, a következőt írta feljegyzéseiben: „Mi lenne, ha egyiptomi vagy görög díszítményeket használnánk fel hangsáv gyanánt? Elképzelhető, hogy néhány teljesen új keletű, soha nem hallott archaikus dallam csendülne fel.”

Magyarországra is viszonylag hamar eljutott a grafikai hanggal végzett kísérletek híre. Elsőként az 1933. január 1-én megjelenő *Filmkultúra* folyóiratban az 1931-es *Kék bálvány* című első magyar hangosfilm hangmérnöke, a Hunnia Filmgyár alkalmazásában álló Lohr Ferenc hegedűművész számolt be „A rajzolt zene technikai és művészi kérdései” című írásában az emberi beszéd megrajzolásának, mesterséges előállításának a lehetőségeiről. De kanyarodjunk vissza a Nivotonhoz és az eszközt megalkotó Voinov moszkvai kísérleteihez! Voinov ugyanis 1931-ben bekapcsolódott az IVVOSZ csoport munkájába, mely társulás a három alapító művész nevéből jött létre: Ivanov, Voinov és Szazonov. Ennek a csoportnak a munkájába kapcsolódott be Balázs Béla 1931 őszén, nem sokkal az után, hogy letelepedett Moszkvában. Balázs a rajzos papírhang iránti lelkesedését jól jelzi, hogy már néhány héttel megérkezése után publikálja „Hozzuk létre a kísérleti hangosfilm-stúdiót” című programnyilatkozatát, melyben feladatpontokba szedte a nem sokkal korábban *A film szelleme* című könyvében publikált gondolatait a hang dramaturgiai szerepéről a játékfilmben.

Az IVVOSZ-ban folytatott munkáról korábban azért tudtunk csak nagyon keveset, mert Voinov hivatalos és egyetlen biográfiájából teljesen kimaradt, hogy ő ebben az időszakban ilyen jellegű experimentális munkákat folytatott. A szocialista realizmus esztétikáját kidolgozó zsdanovi kultúrpolitikát ugyanis földhözragadtság, a konvenciók szigorú követése jellemezte, ami az avantgárd tendenciák visszaszorulását eredményezte. Az Öt Éves Terv időszakában születő kísérleti munkák ennél fogva meglehetősen céltudatos propagandaeszköz köntösébe burkolva kellett, hogy megjelenjenek. És itt jön be a képbe Balázs Béla! A hangos film absztrakcióját helyeslő, de a vizualitást érintő nonfiguratív törekvéseket elutasító esztéta a mesterséges zenében a cselekmény, a film tartalmi egységének a közvetítőjét látta. Balázs számára ugyanis a történet, a dráma volt mindig is a középpontban és a figurativitás, a színészi

játék ennek rendelődött alá. A Nivoton nevű protoszintetizátort létrehozó zenészek és animátorok megtalálták maguknak azt a forгатókönyvíró, akinek az útmutatásait követve a nyilvánosság előtt is bemutathatták a pusztán a formák és a hangok játékára épülő absztrakt kísérleteiket. A Balázs Béla által megalkotott két rajzfilmfigura, a hatalmas töltőtoll-fegyverével a köztulajdon megmentőjeként a történet cselekményébe beavatkozó Vászja és kísérője, Pajti kutyus egy korabeli, Sztálinnak tulajdonított aktuálpolitikai kijelentésre reflektált: „Nem engedünk fasiszta disznót a mi szovjet kertjeinkbe.” Ez volt tehát az az ideológiai alap, aminek a felhasználásával Balázs lényegében egy amerikai-típusú, Walt Disney szemléletét követő rajzfilm elkészítése mellett tette le a voksát. A *Tolvaj*nak volt egy első változata is, melyet nem mutattak be, és egyetlenegy filmográfiában sem találjuk a nyomát. Ez utóbbi, a Krasznogorszki Archívumból nemrégiben előkerült filmhez Balázsnak még nem sok köze lehetett, egyedül az elektronikus gerjesztett zene gépies ritmusára mozgó figurák megoldása volt az, ami azonos volt a későbbi, ismert változattal. A hatalmas töltőtoll-fegyverrel a hátán a köztulajdon megmentőjeként megjelenő Vászja és Pajti kutyus csak a *Tolvaj*ban jelent meg. A két sikeres karakter kidolgozásában Balázs nyilvánvalóan együtt kellett, hogy működjön az animátorokkal, Vászja ugyanis több volt egy egyszerű mesefiguránál. A magyar esztéta megteremtette vele a szovjet animáció állandó hőst, a minden kalandból győztesen kikerülő, ravasz és agyafúrt „vidám legényke” típusát, aki a kommunista–bolshevik államideológia hordozójává vált. A *film művészete* című, 1945-ben megjelent kötetében Balázs a következőképpen tért vissza az általa kreált hős jellemzésére: „Ez az öcskös fegyverként hordja magával a ceruzáját, amelynek segítségével beleavatkozik magába a cselekménybe. Rajzával megváltoztatja az őt körülvevő rajzolt világot. (Ha előtte van egy folyó, amin át kell kelnie, akkor menten rajzol rá egy hidat.) Jeleneteibe maga rajzol bele különféle tárgyakat.”

A szellemesen ironizáló zene, amit a mesterségesen előállított zörejekkel el lehetett érni, a rajzfilmes figurák groteszk jellegét még inkább kihangsúlyozta. Balázs számára azonban a hangoknak pusztán esztétikai funkciója volt, azaz nála a zenét és a vizualitást nem az „és”, hanem a „vagy-vagy” határozta meg. Az 1947-ben, már Magyarországon összeállított *Filmkultúra* című kötete az egyetlen, ahol egyáltalán említésre kerül, és ott is csak egy meglehetősen homályos mondat utal a mesterségesen előállított hanggal végzett, az általa Moszkvában személyesen is megtapasztalt filmes kísérletekre. „A hangosfilmmel új humor lehetőségei nyílnak meg a rajzolt film előtt, és egy rendkívüli zenei artisztikumé” – írta.

És hogy mennyire igaz az, hogy Balázs a rajzfilmben népevelő, morális eszközt látott, amiben az absztrakció soha nem kerekedett, nem is kerekedhetett a figurativitás fölé, jellemző példa a Tanácsköztársaság alatt játszott népbiztosi szerepe, mely lehetővé tette számára, hogy megszervezésre kerüljenek az első gyermekmozik. Megjegyzendő, hogy a három korosztálynak szóló előadások között fontos szerep hárult volna a technikai filmeknek is, bennük az ún. tudományos oktatófilmeknek, melyekben a sejtekről, apró organizmusokról készült mikrokineamatográfiai felvételek olyan inspiráló absztrakt képsorokat hoztak létre, amelyek a korban számos képzőművészet is megihlettek. Az új kutatás, melyet Polonyi Eszter New Yorkban, a Columbia Egyetemen végez, azt próbálja meg bebizonyítani, hogy Balázs öccse, a szintén a Szovjetunióba költöző Bauer Ervin mikrobiológus milyen hatással lehetett testvére absztrakció-felfogására. Eddig úgy néz ki, hogy semmilyen, hiszen az abszolút, cselekmény nélküli filmekben kifejeződő látásmód láthatólag hidegen hagyta Balázst. A narráció, a történet elsődleges szerepére példa Balázs kezdeményező szerepe a Tanácsköztársaság idején a rászoruló gyerekek számára létesült mesedélutánok megszervezésében. Ezek az alkalmak

a hang (a mesemondó) és a kép (egy táblára krétával rajzoló grafikus) szimultán módon való együttműködésén volt a hangsúly. „Ne vegyétek el a gyerekektől a mesét” – írta Balázs 1919-ben a *Fáklya* című lapban. Azt hiszem, hogy ez a felszólító mondatként megjelenő cím az, amiben Balázsnak a médiummal való állásfoglalása a lehető legtranszparanesebb módon kifejezésre került.

Balázs Béla, aki számára a mese, egy kerek, lezárt történet mindig is az önálló művészeti ággént értékelt film egyetlen lehetséges formáját jelentette, mindössze egyetlen alkotás erejéig vált részesévé a nonkonform eszközöket használó avantgárd kinematográfia világának. Ez az alkalom pedig egybeesett a hangosfilmhez, a „beszélő mozihoz” kapcsolódó új filmesztétikai normák meghonosodásával.