

HOL TART A TÉVÉ?

FEHÉR GYULA

A médiumot, a közlési és kifejezési eszközt mindig az fejleszti igazán és legsajátosabb formái felé, ha művészetet tud kialakítani. Ezt századunkban több példa is igazolja. A film, majd a rádió is akkor ért be, állt talpra, vált önállóvá, mikor sajátos művészetté vált, mikor egyszerű tükröző, embertől elvonatkoztatott eszközből tudatos művészi tevékenység közlésformájává vált, amely képes rá, hogy sajátosságait megtartva érzékletes és teljes képet adjon az emberről. Ez, persze, hosszú folyamat, bár századunkban mind az új eszközök jelentkezése, mind ezek művészeti formáinak megeléje gyorsuló ütemben történt. Az utóbbi évtizedekben a televízió, az új tömegkommunikációs eszköz, életében és fejlődésében figyelhető meg és mutatható ki ez a folyamat. Mindnyájunk szeme előtt zajlik. Éppen ezért tartjuk szükségesnek felhívni rá a figyelmet. Mozgásában, tévelygéseiben és rátalálásaiban izgalmas. Ezenkívül világoszerte figyelik, vitatkoznak, különböző elméletek látnak napvilágot róla. Csak nyerhetünk vele, ha bekapcsolódunk a világ e gondolati csereforgalmába.

Nem véletlen, hogy gombamódra szaporodnak a televízióval és más tömegkommunikációs eszközökkel foglalkozó újságok, folyóiratok és tudományos intézetek. Az új eszközök, a film, a rádió, a tévé megjelenése és működése lassan teljessé teszi az emberi kommunikáció rendszerét. Most jön rá az emberiség, hogy a kommunikáció az emberi lét alapvető, alkotó tartalma. Nem tagadhatjuk, sőt, biztosan állíthatjuk, hogy még fejlődik és tökéletesedik, a változásokra és újításokra egész sor lehetőség adódik, új eszköz születhet, de szemmel látható, hogy egyes országokon belül és az emberiség történetében a kommunikáció először most válik teljessé és egységessé. Most vált tehát lehetővé és égetővé is e rendszer tanulmányozása. Ahogy felgyorsult az információk továbbítása, amilyen

mértékben növekedett a továbbítóeszközök teljessége és hatása, olyan mértékben növekedett az eszközök azonos ütemű ellenőrzésének és helyes irányításának lehetősége és szükségessége is. Ezért születtek szinte minden országban hatalmas pénzüsszegekkel rendelkező, nagyszámú kutatóval dolgozó tudományos intézetek. Megalakulásuk közvetlen kiváltója a legtöbb esetben a tévéműsor megindulása volt. A tömegkommunikációs eszközök családjának e legfiatalabb tagja kerül legtöbb pénzbe, de leghatásosabb is, tehát tanulmányozása a legkifizetődőbb. Nem csoda hát, ha az intézetek legtöbb munkatársa a televízió jelenségeit és sajátosságait kutatja.

Hazánkban is megindult a munka, és az első folyóirat is, amely *RTV teorija i praksa* (azaz Rádiós és televíziós elmélet és gyakorlat) címmel a múlt év végén jelent meg. Addig csak újságcikkek szóltak e témáról, vagy a televízióállomások időszaki kiadványai, a káderképzés céljára kiadott, gépelt, sokszorosított füzetek, amelyek főleg a Belgrádi Művészeti Akadémia vagy a Belgrádi Televízió védjegyével jelentek meg. Könyv alakban alig néhány tanulmány. Közülük csak néhány érdemel figyelmet: Boris Grabnernak a tévéjátékról írt szlovén nyelven és Vladimir Petrić *Osmo sila* című kötete, amely díjat nyert a Belgrádi Televízió 1970-ben kiírt pályázatán. De ezek is a legelterjedtebb, szerintünk nem a legjobb, kizárásos módszerrel igyekeznek megfogalmazni, hogy mi a televízió, azaz nem azt írják le, hogy mi is az, hanem azt, hogy mi nem az. Így Petrić könyvének is jellemzőek fejezetcímei: A televízió nem színház, A televízió nem film, A film és színház között. Természetesen ahhoz, hogy egy eszköz megtalálja saját helyét, hogy elméleti szakemberei kijelöljék a helyét a többi médium sorában, szükségese az összehasonlító tanulmányok, de a televízióknak van már akkora gyakorlata, hogy ne e tagadásos módszerre támaszkodjunk. Tudjuk már, hogy mi a tévészerű. A gyakorlatból vonhatjuk le következtetéseinket, és az elméletet is a gyakorlat vizsgálatára alávetjük.

Van még egy végzetes tévedése hazai elméletíróinknak. Úgy hiszik, a film és a színház áll legközelebb a televízióhoz. Közben pedig a televíziót fejlődéstörténete abba a hírközlési fejlődésvonalba helyezi, amelybe a rádió is tartozik. A televíziót nem a filmipar fejlesztette ki — a hazai gyakorlat is bizonyította, hogy milyen természetes ellentét van a filmesek és tévések között, még a biztos fizetés és állandó munka vonzereje következtében a tévébe „emigrált” filmesek is külön kasztot alakítanak —, hanem a hírközlési

ipar hívta életre, tehát ugyanazok a társadalmi szükségletek, amelyek a sajtót és a rádiót is. A láthatósága által a hírközlés szempontjából is igen vonzó film soha nem tudott igazi hírközlési eszközzé válni. Ebben ugyanis fő követelmény az időszerűség, a rendszeres (naponkénti, óránkénti) jelentkezés és a fogyasztók (olvasók, hallgatók, nézők) széles tömege. A film sajátosságai miatt nem tud ezeknek folyamatosan eleget tenni. Hogy hazai tévéműsoraink nagyrésze filmes technikával készül, hogy sok sikeres tévéjáték és tévéfilm is tulajdonképpen a televízió által csupán *közvetített* mű, nem jelent túl sokat. Az utóbbiaknál nyugodtan hivatkozhatunk a Susanne Langer által megállapított „asszimilációs törvényre”, mely szerint az egyik médium művészete a másikban résztvevővé válhat, azaz egységet alkothat az asszimiláló médiummal (jelen esetben a sugárzott film a televízióval).

Egy ideig különben — s ez szinte törvényszerűen így volt minden új médiumnál — a televíziót sem arra használták, amire való. Még ma is él az a felfogás, hogy nem más, mint a kultúra elektronikus terjesztője, nem kell, hogy mást csináljon, csak sugározza a nézőknek a meglevő irodalmat, zenét, filmeket, színházi előadásokat. Ez persze egyik nagy feladata. S még ezt sem teheti csak a reprodukálás szándékával, hanem „tévészerűen” kell, hogy végezze. Az elsődleges pedig, amiért életre is kelt, a hírközlés. Minthogy alapvetően, léte társadalmi meghatározottsága szerint hírközlő eszköz, ez az alaptevékenysége, s éppen ezt látja el magasabb fokon, komplexebb módon minden eddigi hírközlő eszköznél. Már a rádió képes volt, bizonyos társadalmi követelményeknek eleget téve, a híreket azonnali, a helyszínről továbbítani, viszont a televízió egyszerre tud látható és hallható információt adni ugyanarról a helyről. Ebben verhetetlen. A helyszíni közvetítés műszaki csodáját nem haladta még meg semmi a tájékoztatási eszközök fegyvertárában. Hogy valaki bekapcsolja a készüléket és egyszerre két helyen van, látja, és bizonyos módon teljességükben átéli az eseményeket, nem pótolható sem a rádióriporter hangjával, bármilyen ügyesen és színesen közvetít is, sem a filmhíradók néhány óra múlva százszor is ismételtető összefoglaló képsoraival.

Világos tehát, hogy ha a televízió természetéről akarunk levonni következtetéseket, akkor éppen ennél a sajátos jelenségnél kell kezdenünk. Le kell írunk, mi is történik a helyszíni közvetítés alatt.

Az objektív valóság helyett a néző a kamerák közvetítésével egyidejűen reális és hiteles valóságképet kap. Úgy érzi, hogy az

objektív időt a maga teljességében megkapja. (Hogy ez valóban így van-e, vagyis hogy a néző valóban megkapja-e az objektív időt, azon lehet vitatkozni. A közvetítés ideje, persze, egyezik az objektív idővel, csakhogy a rendező utasításai és a kamerák által másképp szerveződik a tér, a néző másképpen van jelen, mást lát, mint ha valóban ott volna, egyfajta irányítás befolyásolja, tehát az ideje is másképpen szerveződik, mint ha valóban az esemény színhelyén lenne.) Úgy érzi, hogy egyszerre két helyen van jelen. A közvetítésben szemtanúvá avatódik. (És világraszóló események történnek is jelenlévésének pillanatában. Armstrong leszáll a Holdra, meggyilkolják Lee Oswaldot, átadják a Nobel-díjat, berúgják a világbajnokságot jelentő gólt stb.) Az emlékezetes pillanatok véssik be a néző tudatába a televízió különleges lehetőségeit. A kettős jelenlét és a részvétel érzése aztán olyan műsoroknál is kísért, amelyek rögzítettek, amelyeket nem egyidejűleg sugároz az adóállomás.

A médium kutatói sokféle következtetést vontak már le a helyszíni közvetítés jelenségéből. Idézzük az egyik legtekintélyesebbet, Rudolf Bretzet, aki három pontban foglalja össze a televízió sajátosságait. Az első a látvány egyidejűsége (immediacy), a második a látvány közvetlensége (spontaneity) és a harmadik a látvány hitelessége (actuality). A tévéműsor gyártásáról szóló könyvében (*Techniques of television production*, New York, 1962.) kifejti, hogy mit jelent számára e három meghatározás. Az egyidejűség az olyan esemény kísérése, amely a néző idejével egyidejűleg történik, csak másik helyszínen. A közvetlenség azt jelzi, hogy az esemény addig soha meg nem történt, a hitelesség pedig azt, hogy a látvány valóságos, életbeli, nem hamisítvány. Nagyrészt ezeket a jegyeket vélik fölismerni a többiek is, azzal, hogy újabban még egy nagyon fontos sajátóságot hangoztatnak. Ez pedig a televízió „nyíltsága”, ahogy egyesek nevezik, az „igazság keresése” a tévéműsorokban, ahogy mások hívják. Umberto Ecco, az ismert olasz tudós, akinek több művét hazánkban is lefordították, azt állítja, hogy a helyszíni közvetítés „félíg művészi alkotás, félíg meg a természet (a valóság — F. Gy.) műve”. (BIT, Zágráb, 1972. 8—9. szám.) Vladimir Petric, aki legfőképpen az amerikai szerzőket ismeri és ismerteti, így fogalmaz könyvének 63. oldalán: „A televíziós struktúra nyíltsága minden szempontból és minden szinten nyíltságot feltételez. Mászóval a televízió olyan médium, amelynek nincs szüksége semmilyen ellenőrökre, sem szerkesztőkre, sem műsorcenzorokra.” Ez per-

sze jókora túlzás, csak azért idéztük, hogy látsszék: valóban kell, hogy legyen a tévében hajlam a világ befogadására, a valóság teljes átvételére, ha már ilyen hévvel bizonygatják a médium jó ismerői.

Hermann István, a magyar filozófus, aki a színházi élet állandó kísérése mellett, nagyon helyes érzéssel — mert ez most a fontos és a társadalomra legnagyobb hatást gyakorló kommunikációs forma —, a rádióval és a televízióval is rendszeresen foglalkozik, azt állítja, hogy a tv-közvetítés eredményeként mindig marad egy többlet, „mégpedig az igazság felderítésének többlete”. Szerinte „a hitelesség egyúttal az oknyomozás eszköze is. A részletekben, az apró rezdülésekben, a szabad szemmel különös koncentrációt igénylő motívumok fölmutatásában lehetséges felderíteni az igazságot. Tehát az a hajsza az igazság után, a dokumentált és hiteles igazság után, amely a tv egész természetéből, a tv-nézés lélektanából stb. következik, abban a technikában realizálódik, hogy a részlet, az apróság nem kerül el a kamera figyelmét, sőt, középpontba kerülhet és egyúttal realizálódik abban az esztétikai törvényszerűségben, mely a részből bontja ki az egészet, jelentést és formát egyaránt.” (*Rádió és televízió Szemle*, Budapest, 1969. 3. szám, 53. oldal) S ha ez igaz, mármint a „hajsza az igazság után”, a „nyíltság” és a „természet befogadása”, mint a televízió tulajdonsága, s remélhetjük, hogy a világ különböző részein élő tudósok egybecsengő megállapítása nem divat és nem véletlen, akkor ebből messzemenő következtetéseket lehet levonni. Vagyis akkor a televízió minden eddigi formájánál közelebb hozza a hírközlést és a művészetet is a valósághoz. Lenin azt írta: „A társadalmi tudatformában tükröződő kép mindig feltételes, de feltétlen az, hogy ez a kép az objektíven létező modellt ábrázolja.” A televízió tehát a kifejezési formáknak olyan gyűjtőpontja, amely e formákat felhasználva legközelebb kerülhet „az objektíven létező modellhez”, vagyis a valósághoz. És méghozzá nem is akárhogyan! Hiszen, ha bizonyítható jelenség, az igazság keresésének folyamata a televíziós műsor készítésének már módjában is — természetesen most a legjobb feltételek között folyó munkára gondolunk —, akkor az eleget tesz Marx egyik nagyon fontos követelményének, amelyet így fogalmazott meg: „Nemcsak az eredmény, de maga az út is része az igazságnak. Az igazság kutatásának is igaznak kell lennie. Az igazi kutatás maga a feltárt igazság, amelynek szerteágazó részei együttesen, és egyesülve adják meg a végeredményt.” (*Marx és Engels Művei*, 1. kötet, 1957.)

Marx ezt a sajtószabadságról meg a porosz cenzúráról szóló cikkében írta, de mint annyi más megjegyzése a sajtóról, ma is, a megváltozott körülmények között is igen hasznos útmutatásként szolgál. Éppen arra utal, amiről világszerte nagy és zajos vita folyik: a tévénézők aktivizálásának módjára. Ez olyan téma, amelyre most nincs idő és hely kitérni, de annyit mindenképpen el kell mondani, hogy Marx e megjegyzése lényegében megmutatja, hogyan tehetjük érdekeltté a nézőket. A kutatók eddig is tapasztalták, hogy mennyire kedveltek a vetélkedők, a bírósági közvetítések, a sportmérkőzések, szóval minden olyan műsor, amelybe a nézők bekapcsolódhattak, amelyben ítélkezhetek, amelyben az igazság felderítéséről volt szó. Sajnos, a felsorolt műsorok fajtái is felfedik, hogy nem használjuk ki elég hasznosan ezt a tapasztalatot, riportoknál, dokumentumműsoroknál, tévéjátékoknál is alkalmazni kellene a sajátosan kínálkozó feldolgozási módot (az igazság keresésének útját mutatva bennük).

Ha tovább elemezzük, mi jellemző még a helyszíni közvetítésre, mint specifikus tévés formára, és általában a tévéműsorokra is, újabb két dolgot kell megemlítenünk. Az egyik a befogadót, a nézőt illeti. A képernyő előtti viselkedéséről, ezzel kapcsolatban a televízió hatásáról a szakirodalomban rengeteget írtak már. Csak egy dologban egyeznek a vitázók: hogy a tévénéző másképpen viselkedik, mint a színházi néző vagy a mozilátogató. Különböző egészen ellentétes vélemények alakultak ki. Egy amerikai pszichológus, név szerint Donald M. Kaplan *A tévénézés pszichopatológiája* című tanulmányában például a televíziónak ugyanolyan hatást tulajdonít, mint a kábítószereknek. „A szimptomajlegű tévénézésre az a jellemző, hogy a páciens — leginkább egyedül — a bekapcsolt készüléket bámulja, nem pedig meghatározott műsorszámokat, mégpedig nagyon hosszan és akarata ellenére” — írja fejtegetésében a pszichológus, amely szerbhorvátul is megjelent a *Kultura* c. belgrádi folyóirat 1973. 21. számában. „Ilyenkor egyetlen belső indíték sem elég erős, hogy abbahagyja e tevékenységét. Csak külső ok kényszerítheti rá — telefonhívás, már megbeszélrt értekezlet stb.” Kaplan két feleletet talál arra a kérdésre, hogy miért kap a tévénézés ilyen „szimptomajlegű”, beteges formát. Egyrészt, állítja, a televízió nem követel tudatos valóságértékelést a nézőtől, tehát nyugodtan „elengedheti” magát, másrészt meg az anyja ölében érzi magát, nem válik szét tudatában a külső és belső világkép, tehát mindazok, akik félnék szembenézni valóságukkal, akiknél lelki válságot

és megrázkódtatást okozna e szembenézés, inkább a televíziót választják, mert „e médiumhoz olyan kevés józan ész és magyarázat szükséges, hogy tulajdonképpen sohase vetődik fel a külső és a belső valóság kérdése”. Kaplan arra a következtetésre jut, hogy a televízió hozzáférhetősége és elterjedtsége már-már a beteges jellegű tévénézés pandémiáját, egy egész világot átfogó, széles körre kiterjedő járványt okoz. „Akik tévét néznek, azok tudata és érzelmei megbénulnak — írja. — Volna okosabb dolguk is, de nem tudják rákényszeríteni magukat, hogy elvégezzék. El vannak ítélve.” Végül is nem ad tanácsot, miképpen is kerülhetné el az ember ezt a betegséget, de leszögezi: „Ma úgy tekintenek a televízióra, mint valami teljesen ártalmatlan dologra, mint a tizenkilencedik századi Anglia lakossága tekintett az ópiumra és morfiumra, amit a köhögés elleni szirupokba tettek.” Ehhez csak azt kell hozzáfűzni, hogy a tanulmány szerzője kizárólag az amerikai, úgynevezett kereskedelmi hálózat adásai alapján fejt ki tételeit, ami persze nem jelenti, hogy más tévéadók adásai nem kötik le ugyanígy a nézők figyelmét, azaz nem segítenek ugyanígy a szökésben a valóságtól menekülőknél. De amint eltekintünk a Kaplan által megrajzolt műsorképtől, azaz, ha olyan műsorokat is figyelembe veszünk, amelyek nem ringatják a nézőt „konfliktusok előtti, anyaöbelsi” állapotba, akkor szinte azonnal valamiféle megoldáshoz is eljutunk. Kézenfekvő ugyanis, hogy az aktív, a tudatos értékelő hozzáállást követelő műsorok nem teszik lehetővé a valóságtól való menekülést. Tehát nem maga a televízió, hanem bizonyos fajta műsorfolyam az, ami a beteges tévénézéshez esetleg elvezethet. Kaplan ugyanazt a hibát követi el, amit McLuhan is híres elméleteiben: az amerikai tévéműsort tekinti az egyedüli lehetséges tévéműsornak. Pedig az bizony többszörösen is meghatározott. Meghatározott társadalomban, meghatározott céllal, meghatározott osztályszempontok szerint készül. S a probléma másik fele, hogy nézői is ugyanígy meghatározottak, tehát nem minden társadalomban és nem minden társadalmi osztályban élő nézők igénylik egyformán a passzív bámulást előidéző vagy lehetővé tevő műsorokat.

Az amerikai pszichológussal szöges ellentétben áll Angelo d'Alessandro olasz szakértő véleménye, aki *A tévés szövegekönyv (Lo scenario televisivo)*, Milano — szerbhorvátul a Belgrádi Művészeti Akadémia kiadásában jelent meg 1970-ben) című könyvében kifejti, hogy „a televízióműsor, akármilyen környezetben is nézzük, nem hat ránk olyan szuggesztíven, hogy érzéseink fölött elveszthetnénk

a kritikai ellenőrzést... ellenkezőleg, hogy figyelmesen nézhessünk egy műsort, minden erőnkkel azon kell lennünk, hogy minél jobban összpontosítsunk, azaz éppen kritikai érzékünket kell segítségül hívni” (a szerbhorvát kiadás 11. oldalán). Vladimir Petrić úgy véli, hogy a tévénézőnek az az érzése, „mintha titokban lesne meg valóságos eseményeket, mintha valamilyen nyíláson keresztül kukucskálna más emberek magánéletébe” (idézett mű, 84. oldal).

Talán legpontosabban Nemeskürthy István határozta meg ezt a jelenséget, amelyet a szakirodalom leginkább az intimitás kategóriájával jelöl. A veszprémi Televíziótalálkozón megtartott vitaindító előadásában elmondta, hogy „az a kétségtelen statisztikai tény, miszerint egy-egy tévéadást milliók néznek, arra az esztétikai és nevelés-lélektani következményeiben egyaránt veszélyes hitbe ringatott bennünket, hogy a tévéadásokat egyszerre tömegek nézik, melyekre tehát azok a viselkedési és magatartási szabályok érvényesek, mint egy sportesemény vagy egy nagy befogadóképességű mozi, esetleg egy színház közönségére. Sok mindent szabtunk ehhez, adásokat, tévéjátékokat és talán kritikákat is. Holott szintén köztudott, hogy a képernyő előtt tulajdonképpen egyének, nagyon ritka kivételektől eltekintve legföljebb egy család vagy a családhoz tartozó intim barátok, egyszóval a nézővel azonos gondolatvilágú emberek ülnek. Erről sem a moziban, sem a színházban szó sincs. A tévé előtt ülő néző tehát az adást mint egy személyesen neki közvetített üzenetet fogja fel, és így is értékeli.” Ezzel egyetértünk. Fontos tudnunk a néző, a befogadóközeg tulajdonságait, mert erre kell, hogy épüljön a televízió új műfajainak profilja. A gyakorlat azt bizonyítja, hogy ez az intimitás a Rudolf Bretz által közvetlenségnek nevezett kategória másik, nézői fele. A tévénéző úgy érzi, közvetlenül őhozzá szól a képernyőről a riporter, a bemondó, a színész. Mivel az esemény egyidejű, a televízió kiiktatja saját magát, a maga technikai jellegét a néző és a tévéműsor kapcsolatából.

A televízió sajátosságainak felsorolásában az utolsóhoz érkeztünk. Ez pedig az egyszerre láthatóság és hallhatóság különös viszonya a műsorokban. A szöveg, a beszéd, a nyelv és a látvány, a képek viszonya. Ez a téma is gyakran fölmerül tévés körökben. Nemrég tévéállomásaink főszerkesztőinek tanácskozásán hangzott el a panasz, hogy az informatív adásokban túl sok a szöveg, kevés az illusztráció és ezért unalmasak. Egyes híradószerkesztők is érzik, hogy van összefüggés az unalmasság meg a képernyő látványa és

az elhangzó beszéd között, ezért aztán minden hírt, minden bemondói arcot lefödnek, az egész híradó különböző városok látképeiből, térképekből és más hasonló illusztrációkból meg a tőlük sokszor teljesen független, rádiós módra beolvasott hírekből áll. Hogy a beszéd és a látvány rangsorát megállapítsuk, újra a legtéveszerűbb műfajhoz, a helyszíni közvetítéshez fordulunk. Aránylag könnyű bebizonyítani, hogy itt a látvány és a szöveg egyformán fontos. A természetesség elve uralkodik, vagyis amit látunk, azt nem kell szavakkal leírni, amit tudnunk kell, hogy teljességében megértsük az eseményt, azt közlik velünk. Ha egyik vagy másik oldalon megbillen az egyensúly — ha a nemzetközi vonalakon elúszik a sportmérkőzés közvetítőjének a hangja, vagy a hang megmarad, de a kép eltűnik —, a kettős jelenlét lehetősége megszűnik. Csak tudunk az eseményről, de nem veszünk részt benne. A közvetítésben a hallhatóság feltételezi a láthatóságot, de értékben nem nőhet föléje. Ha többet érne tőle, akkor mintha rádiós közvetítést kapnának, és a néző haragudhatna a riporterre, aki mindent a szájába akar rágni, esetleg az esemény leírásában nem is értene vele egyet, hiszen ő is ugyanazt a látványt figyelve egészen más dolgokat emelne ki. És a láthatóság is feltételezi a hallhatóságot, még hozzá nem csupán azért, hogy hangulati aláfestése legyen, hanem önálló gondolatokat kell, hogy hordozzon a beszéd vagy a zene (hangverseny közvetítése közben például), mert különben a látvány értelmetlenné válik.

Erről a kérdésről alapos tanulmány jelent meg Bauer György tollából *A televíziós képmás esztétikuma* címmel, a *Rádió és Televízió Szemle* 1973/3. számától kezdve az 1974/4. számig. Főleg a nyelv, a beszéd, a hallhatóság (ahogy ő nevezi: az auditivitás — hogy ezáltal mesterséges közegét, műszaki berendezés általi közvetítettségét megjelölje) szempontjából, igen magas szinten, Lukács esztétikai terminológiájával dolgozva elemezte nemcsak a televízió, hanem a film, a rádió és a színház közlési módjait is. Most csak arra szorítkozunk, hogy nagymértékben egyszerűsítve összefoglaljuk hosszú dolgozatának néhány következtetését. Megállapítja például, hogy a színházban a nyelv gondolati szférája uralkodik, s ennek hierarchikusan, fontossági sorrendben alá van rendelve a hangzás (amely, mint hangsúly, hangerő, hangszín, hangmagasság stb. szintén a gondolatosság szándékolt érvényesítésére szolgál), majd a mimika, amelynek már kissé szűkebbek a lehetőségei a gondolat kifejezésének a támogatására, ezt követi a gesztus és végül a tár-

gyias elemek, a jelmez, a díszlet stb. A rádióban a nyelv gondolatisága és a hangzás azonos reprodukciós technikán esnek át, és mivel a mimika, a gesztus és a tárgyas elemek eltűnnek a hangzás jelentősége megnövekszik, eléri a gondolatiságét, egyenrangúvá válnak a rádiós közlés egynemű közegében — az auditivitásban. A filmben a vizualitás uralkodik, az önálló képi kompozíciós rend dramaturgiája, s ennek az auditív hierarchikusan alá van vetve. Végül leszögezi, hogy a televízióban minden elem egyformán fontos. A nyelvi auditívban interpretált gondolat belülről kifelé és a vizualításban megszerkesztett tárgyas világ kívülről befelé mutató hatásainak dinamikája teremt feszültséget a televízió totalitásában. Aki a televízió közegét és formanyelvét tanulmányozza, nem kerülheti meg Bauer írását. Megállapításaiból egy egész rendszer elképzelése bontakozik ki, a tömegkommunikációs és közlési eszközök rendszerének a látványa, amely alapot adhat további kutatásra és rész-tanulmányokra. Érdekes, hogy szerinte az audiovizuális közeg középpontjában a nyelvi megformálás helyezkedik el, és az az újabb eszközökben mindjobban beszűkül. „A nyelvnek már a rádióban kevesebb az intellektuális funkciója, mint a sajtóban. Ezek a korlátok a televízióban tovább nőnek. Ezt a folyamatot az affektív és hangzási szférában jelentkező gazdagodás nem tudja kiegyensúlyozni. Végső soron ezért nem tudja a rádió és a sajtó, a televízió pedig egyik pozícióját sem megingatni.” (*Rádió és televízió Szemle* 1974/4.) Tehát a legmodernebb eszköz, a televízió csak extenzív, terjedős totalitást tud felmutatni, így nem képes visszaadni a dolgok objektív teljességét, a társadalmi lét komplexitását.

Hogy ez mennyire és mi módon igaz, arról lehet és kell is még beszélni, de ez a tanulmány is és az eddig felsoroltak is szemléletesen igazolják, hogy mindjobban megismerjük a televízió sajátosságát. Tehát arra is rájövünk, hogyan kell felhasználni őket. A televíziózás tudományának halvány körvonalai sejlenek föl a világszerte folyó vitákban. Lassan rájövünk, hogy a televízió nem zárólag más műfajok közvetítésére szolgál. Kétségtelen, hogy nagy tömegek felé aránylag gyorsan és számukra minden eddiginél kényelmesebben közvetíti a hagyományos kultúrát és mindazt, ami az ország vagy a világ társadalmi, művészeti és sportéletében jelentős. De éppen ezáltal, mivel egy mindeddig elképzelhetetlenül nagy és széles közönséget nevel ki, a kultúra úgynevezett „fogyasztóinak” majdnem mindenkit magába foglaló tömegét, maga jut abba a helyzetbe, hogy amit csak közvetítéssel tud nyújtani, már nem

lesz elég, az új közönségnek (vagy legalábbis e közönség a műfajt jobban érző, tévészésből képzettebb rétegének) új művészetet is kell nyújtania. Amint a sajátosságok felsorolásával bizonyítani igyekeztünk, a televízió különleges technikája, közönségéhez való új viszonya és sajátos formanyelve magában rejtik egy új műfaj lehetőségeit is. Most érkezett el az ideje, hogy a médium beérjen, most, amikor az új közönség új igényeket támaszt, és amikor kialakult már egy körvonalazható televíziós szemlélet, amelynek segítségével elkerülhetők a régi formák és régi műfajok, megalkotható az új mű.