

FILM VAGY SZÍNHÁZ

KÖZEL EGY ÉVTIZEDE, amióta rendszeresen foglalkozunk e folyóirat lapjain a magyar film ügyével, mindig illúziók nélkül ugyan, de szinte aggódó tárgyilagossággal beszéltünk a magyar filmélet gondjairól. A fejlődés érdekében mindenkor azzal a meggyőződéssel bíráltuk a magyar filmet, hogy jövőjének az őszinte szavak és a szakszerű útmutatások többet használnak, mint amennyit a reklám-kritikák díszítő jelzői és az érzelmes rajongások egész áradata ártnak neki. Ezért is mutattunk rá — illúziók nélkül — utolsó szemlénkben is azokra a tennivalókra, amelyekre a fejlődésnek sürgősen szüksége van, ha a magyar filmgyártás a közeledő versenyben is a közép európai filmgyártás ura óhajt maradni.

Azóta itt is, ott is — ügylátszik — kedvező változások jelei mutatkoznak. Örülünk tehát, hogy legalább részben sikerült megtörnünk a jeget. Ez a megállapítás elsősorban a gyakorlati életre vonatkozik, ahol az új művészi felfogás végre egészségesebb törekvésekben is jelentkezik. Az elmúlt évad filmjei között ugyanis akadt már néhány figyelemreméltó részleteredmény, sőt találkoztunk egy-két olyan filmmel, amely felfogásával a régóta sürgetett művészi és eredeti filmszerű törekvések felé fordult. (Harmincadik, Emberek a havason.) Az elfogulatlan bírálónak ezt el kell ismernie. De ugyancsak öröndetes jelenség s a múlthoz képest egészen rendkívüli eredmény, hogy éppen a konjunktúra gondtalan magaslatán fogta el a jobbjézésű gyakorlati szakembereket a közeledő verseny aggodalma és hétről-hétre ismétlődő összejöveteleiken órákon át bogozzák és vitatják meg a magyar film művészi és technikai kérdéseit. A magyar film fejlődésének ügye tehát végre lelkiismereti kérdés is lett! Ez az általános érdeklődés, a sürgős javítani-akarás különben ott van napilapjaink és folyóirataink hasábjain is. Felszínre engedték tehát végre minden oldalon az évek óta takart és titkolt nehézségeket.

Ha örömdünk mégsem zavartalan, annak az az oka, hogy a felszínre dobott kérdések és megoldásuk legnagyobb hányada biznyságot tettek szemlénkben többízben hangoztatott álláspontunk mellett, hogy egy teljes évtized gazdag szakirodaimának jelentős eredményei kiestek fejlődésünkből. Mintha egy évtized leforgása alatt semmi sem történt volna. A hangosfilm első éveinek sokat vitatott, de azóta legnagyobb részben immár megoldott kérdései kerültek mint újdonságok ismét terítékre. A film művészi léte, tulajdonképpeni alkotóművésze, a rendező és a színész szerepe, a kép és a dialógus viszonya, a film és az irodalom, illetőleg az író kapcsolata s a film egyik-másik dramaturgiai kérdése vetődtek fel, nagyobbára tehát a hangosfilm első nagy kérdőjele kísértett ismét: a film és a színház viszonya, és művészi-gyakorlati részletkérdéseik.

A feleletek viszont ugyancsak a régi idők emlékeit idézték fel. Alkalmunk volt — többek között — gyakorlati szakember ajkáról is hallani, hogy a film nem művészet, korántsem az, esetleg egyszer majd azzá lehet. Továbbá, hogy a film — hangossága óta — drámai művészet s a színpadi alkotáshoz hasonlóan jelenetekből épül fel. Alapja a dialógus, mert — mint azt olvashattuk is: „ma már a szó győzött a filmen“. Mások megjrodalmat szeretnének látni a filmen: a film „irodalmi“ értékéről beszélnek, a „mély irodalom“ és a nagy irodalmi alkotások rendszeresebb megfilmesítését sürgetik s ezért támadják a magyar filmtermelést. Mindezek a megállapítások olyan szemléletről tanúskodnak, amely külföldön a néma- és a hangosfilm határán volt divatos, amikor a hang újdonsága szélsőséges következtetésekre ragadta — a dilettánsokat. Bókay Jánosnak a színházra vonatkozó frappáns megállapítása a jelen filméletére talán még jellemzőbb: „A dilettantizmusnak ... mindig irodalmi allúrjei vannak.“ (Forrás I. évf. 3. sz.) Sokkal egészségesebb

eredményekhez vezetne, ha az általunk több ízben hangoztatott eljárást követnék az írók: nem kész színdarabjaikat, vagy egyéb irodalmi alkotásaikat ajánlanák fel a filmnek, hanem magukévá téve a film belső törvényeit (nemcsak technikai fogásait) közvetlenül a film számára teremtenének mesét. A „Harmincadik“ c. filmnek pl. végre valóban egészséges filmmeséje volt. Széles, epikus mederben folyó miliőjében és bonyolításában változatos meséje nagyszerű képekre és lendületesen folyó eseménybonyolításra adott alkalmat. Az a kép például, ahol a pap balján és jobbán a karjába csimpaszkodó gyermekekkel felénk rohan az úton a nagyszerűen beállított háttérből, akár melyik nagy amerikai filmnek is becsületére vált volna. Kár, hogy a mesének néhány fordulata túlzásaival alaposan kizökkentett bennünket a darab ritmusából.

Így tehát —? minden jóakarát ellenére — a dilettantizmus veszélye fenyeget bennünket: miközben elintézett kérdéseken rágódunk, ahelyett, hogy ezekre építve sürgősen továbbhaladnánk, lekésünk majd ismét a fejlődés menetében.

A film és a színház viszonyának legutóbb sokat vitatott kérdései és az új film- és színházzszemlélet következményei világosan jelentkeztek Zilahy Lajos: „A függöny mögött“ c. cikkében (Híd IV. évf. 2. sz.). Züahy általános felfogása és részletmegállapításai sok szempontból találkoznak a folyóiratok és a szakmai viták felvetett kérdéseivel és azok megoldásával. Ezért nem is térhetünk napirendre a kérdés felett. Züahy ma nemcsak egyik legjelesebb élő írónk és gondolkozónk, hanem egyik legkiválóbb színpadi szerzőnk is, sőt az új magyar filméletnek egyik megteremtője. Nem csoda tehát, hogy a színházra és a filmre vonatkozó megállapításai nagy hatást, sőt megdöbbenést okoztak azokban, akik lelkükkel mélyen gyökereznek az európai kultúra talajában. De érthető, hogy a kiváló színházi és filmszakember megállapításai nem hagyták közömbösen a két művészet gyakorlati szaktekintélyeit sem. A kitűnő író említett cikkében ugyanis a film művészi lehetőségeinek oly magyarázatát adta, amelyből aztán önként adódott a cikk konklúziója, hogy a színház immár „süllyedő Atlantis!“ Zilahy hisz ugyan a színház jövőjében, de felfogása szerint a színházat ideig-óráig csupán „a film fogja fenntartani kísérleti nyúltnak“. Jóslataiban a színházat mintegy a film üzleti érdekei alá rendelve a filmtöke kísérleti eszközeül dobja oda. Ami ilymódon a színházból mégis fennmarad, „mindez — szerinte — már csak utófénye lesz annak a rivaldának, amely a tizenkilencedik században Sarah Bernhard, Duse és Blaháné alakját világitotta“. Ezt a felfogást azonban nem csupán elméleti alapra fektette, mintegy hipotézisként állította fel, hanem adatokkal és tényekkel is bizonyítani óhajtotta. A kérdés tehát nemcsak a filmet érinti, amelynek törekvéseit és lehetőségeit félreértette — mint igen sokan napjainkban — de a színház létét is alapjaiban támadta meg.

Zilahy cikke mindezek ellenére sem keltett volna oly mély benyomást a szakkörökben, ha egyes, igen fontos részletmegállapításai nem fednék teljesen az igazságot. Még az sem cáfolhatja őket, aki jól ismeri mind a két művészet fejlődéstörténetének utolsó éveit.

Többek között nekünk is Zilahynak kell igazat adnunk: „Valóságos Blitzkrieg volt az, ahogy a hangosfilm megverte a színházat“. Zilahy azonban aggódó tekintetével (mert úgy érezzük, hogy cikke mégis kulturális aggodalmából született) egy vajdúó és alakuló kor lelkébe temetkezett és a korforduló felületes tévedéseiből egyetemes érvényű törvényszerűségekre következtetett. Így ugyanabba a hibába esett, mint szakíróink és szakvitázóink nagy része, mikor egy-egy kész filmről, helyesebben egy fejlődési korszak néhány alkotásából kiindulva próbálnak egyetemes érvényű törvényekhez jutni.

A harmincas évek tájékán, amikor a hangosfilm teljes pompájában a porondra lépett, valóban úgy történt minden, ahogy Zilahy mondja. Mind-

nyáján emlékezhetünk rá: a színházak ebben az időben félig üres házak előtt játszottak, gyakran — mint egy elavult világ utolsó maradványai — alig egy-néhányan lézengtek a nézőtéren. Ugyanakkor pedig a film évről évre nagyobb és nagyobb tömegeket láncolt magához. A színháznak és a hangos filmnek ezen a találkozásán mégsem a színház vérzett el! Csak egy korszak színpadi stílusa, művészi gyakorlata vesztette el a versenyt a filmmel szemben. Néhány évtized színpadszemlélete bukott meg a közönség előtt. A film területére tévedt színházat verte meg a film. Ez a színpadi gyakorlat ugyanis mozit játszott már a film születése előtt is.

Amikor a hangos film megjelent, ez a színpadi felfogás még elemében volt. Az „Überregie“ virágkorát élte. A színpad művésze és egyeduralkodója a rendező volt, aki a külső rendezés technikai fölényével és raffinált bravúrjainval érzéki szépségekben pompázó változatos képeket vitt a közönség elé. Az egyes képeken belül pedig a részletesen és színesen kidolgozott hatalmas milióban a ritmikusan mozgó tömegek és a kosztümök vakító fényárban úsztak. A közönség szeme meg tágra nyílt, a színes képek látványa elragadta, a rendezés váratlan technikai trükkjei és pompás látványossága magukhoz láncolták tekintetét. Közben a közönség akarva-akaratlan elfeledkezett a színpad tulajdonképpeni művésztől, a színésztől, aki ilyen módon csupán egy része, jelentéktelen tényezője lett a „kép“-nek. Egyénisége, élő játéka, beszédművészete az eredeti irodalmi alkotással együtt elveszett a nagyarányú „kép“- és „hangulat“-kultuszban. Tele voltunk revükkal és látványos, énekes-táncos színpadi alkotásokkal, sőt — s ez volt a komolyabb baj — a nagy drámai alkotások színpadi feldolgozása is teljesen ennek a „képies“ felfogásnak a hatása alá került. Ezek a törekvések különben — jól tudjuk — egyik-másik nagy színpadunkon — sajnos — ma is még érvényesülni tudnak. A rendezés ilyen felfogása mellett a szélesen kidolgozott milióban és a változatos ritmusban a drámai keretek szétpattantak s a drámai módon koncentrált színpadi mese epikus terjedelemben folyt széjjel. A színház tehát nemcsak formai megnyilatkozásaiban, de életképének a felépítésében is filmet játszott — anyagi-technikai adottságainak és lehetőségeinek keretein belül.

A közönség pedig, ha művésztől és illúzióról van szó, nem ismer tréfát. Valóban, igaza van Zilahynak, a közönséget az „érzelgős“ szempontok nem érdeklik. Ugyanaz a közönség ugyanis, amely új érdeklődésével: érzéki-vizuális követelődzéseivel rávette a színpadot erre az „önárulásra“, rögtön cserben hagyta azt, mihelyt a közvetlenül képekkel dolgozó filmen mindezeket eredeti szépségükben, a képies-vizuális hatás változatos pompájában, anyagi-technikai gátlások nélkül látta kibontakozni. A színpadot váratlanul érte a csapás, nem talált elég gyorsan vissza a maga útjára. Úgy bolyongott a bizonytalanságban, mint aki elvesztette önmagát. Mindenért a filmet vádolta. A helyett, hogy önmagába tekintett volna, minden felelősséget a filmre hárított. A közönséget pedig ezek a viták nem érdekelték, ment a maga útján, de a művészetszemléletnek ebben a zűrzavarában, a végén maga sem tudta már, hogy mitévő legyen. ízlése és ítélőképessége megzavarodott: színházba járt és nem vette észre, hogy a színpad szűk korlátai között filmet mutatnak neki; majd beült a moziba, ahol a fehér falon színpadi előadást közvetítettek a számára.

A film tehát nem a színházat verte meg. Az igazi színház és az eredeti film között nincsenek közös művészi érdekek. A színház korántsem „magasabb művészet“, mint a film amint pl. a képzőművészet sem „magasabb“ vagy „alacsonyabb“ művészet, mint a színház. A kettőt ilyen módon összevetni és mérlegelni nyilvánvalóan alapvető tévedés. A film sem fogja sohasem megverni a színházat. Ez nem áll módjában. Az igazi színház művésze a színész, művészi alapja a dialógus. Az eredeti film pedig mozgó képekből

áll, illetve mozgókép-kompozíciókkal dolgozik. Igazat adunk Zilahynak abban is, hogy „ma már a szó győzött a filmen“, ez a tény azonban a film részéről éppen olyan „önárulás“, mint amilyen tévedés volt a színpadon a „képkultusz“. A szó, vagyis a dialógus sohasem lehet a film művészi alapja (jellemző, hogy a hang a filmszalag szélére csak közvetve, fénnnyé átalakítva kerülhetett s bár közelebb esik hozzánk Kárpáti és Jankovich felfogása, nekik sem adhatunk igazat. (Híd IV. évf. 3. és 4. sz.) ők csupán a színész játékának a szemszögéből nézik a kérdést, amikor a gesztust, a mimikát tekintik a film művészi alapjának. A gesztus is, a mimika is csak egy része a képnek, s csak egy-egy tényezője a kifejezési eszközöknek a képen belül. A színpad életképe tulajdonképpen absztrahál, amikor az élet teljességéből az embert és annak problémáit emeli ki (azért is áll a színpad előterében a színész egyénisége). A film viszont életteljességre törekszik: a film története az ember és a milió folytonos kölcsönhatása közben játszódik le előttünk. A színpad drámai módon koncentrálna, a film pedig epikus ábrázolásra törekszik. Továbbá a színpad zárt és koncentrált drámaiságával szemben a film egyik alapvető művészi követelménye (minthogy a mozgás, a történet illúziókeltése már eleve, anyagi-technikai adottságaiban is adva van), hogy a széles, epikus mederben és változatos milióban folyó történet gyors ritmusban, gátlás nélkül, lendületesen rohanjon előre. A színpad milió nélkül is színpad marad, a filmen pedig ennek egészen rendkívüli szerepe van. Mert nemcsak a színész játszik a filmen, helyesebben a film nemcsak a színész játékaról készített képekkel dolgozik, hanem a milió képei is szervesen résztvesznek a kifejezésben. A színpad művésze a színész, a filmé pedig az az egyéniség, aki a képeket és képkompozíciókat felépíti és rendszerezi. Ezek a megállapítások persze csak az eredeti filmre vonatkozólag igazak. Egészen természetes ugyanis, hogy a színpadi reprodukciókon a színpad művészi törvényei érvényesülnek. Érthető tehát, hogy azok, akik a két törekvést nem tudják elválasztani egymástól, csupán csak stíluskülönbséget látnak rajtuk, azok a film és a színház művészi eszközeit és lehetőségeit végkép összezavarják. Még egyet nem szabad elfelejtenünk: az eredeti film a rendező részéről egészen sajátos képzelőerőt és teremtőképességet követel, egyszóval művészi alkotóképességet. Ilyen rendező pedig nem terem úton-útfélen. Így most már azt is megértjük talán, hogy a legtöbb rendező miért fordul a színpadi reprodukció felé szívesebben, miért védi körömszakadtáig a filmen — a színház a színpad művészi törvényeit. Miért akar a filmen is a háttérben maradni, mint alkotóművész? Mert ebben az esetben az író és a színész vállaira nehezedik egyedül az alkotás sorsa és sikerének felelőssége.

Zilahy érvelésének azonban anyagi oldala is van. Az igazi színház ma is közönséget vonz: csak körül kell néznünk egyes hazai színházainkban. Ez az érdeklődés nemcsak a felsőbb társadalmi rétegekre vonatkozik, ugyanazt megtaláljuk a perifériákon is, különben — ha nem így lenne — egyik budapesti színingazgatónk több év óta működő három kis színházával nem tudna boldogulni (ezek közül egyik 10 lépésnyire egyik mozi tőzsomszédságában fekszik). A vidéki színházi élet vajdásának pedig egészen más okai vannak.

Zilahy a kolozsvári színház állami támogatására hivatkozik. Ez azonban nem jó példa. Az állami színházak mindenkor különleges nemzeti hivatást szolgáltak, s ezek a múltban is pénzébe kerültek az államnak. Különösen vonatkozik ez olyan színházra, amely nemrég tért vissza hozzánk, s így egész anyagi-művészi mivoltában újra kell építenünk. A jó magán-színház ma is jó üzlet. Velem együtt bizonyára még igen sokan szívesebben járnak ma kis színházakba, ahol a színpad mérete és befogadó képessége már eleve meggátolja azt, hogy a milió és a rendezés ránehezedjenek a színészre és eltereljék róla és művészetéről a figyelmet. A színész tehát egyéniségével és

művészetével plasztikusan kiemelkedik a keretből — a távolság ellenére is közel érezzük hozzánk. Az a bizonyos „Wechselwirkung“, a szellemi-lelki kapcsolat és kölcsönhatás — ami az igazi színházban — a közönség és a színészek között kialakul, itt szabadon, gátlás nélkül érvényesülhet.

Végül Zilahy még az angolszász színházakra, de különösen az amerikai színházi életre hivatkozik, ahol szerinte „a színház a nagymama zenélőórája lett, amit néha felhúztak“. Mi úgy látjuk, hogy Zilahynak ez az érve sem meggyőző. Amerikának sohasem volt európai értelemben vett színházi élete és színpadi kultúrája. Amerika kezdettől fogva elárasszotta a színpadot gazdag, színes, szinte buja vizuális kultúrájának hagyományával, mint ahogy Európa nyelvi kultúrája viszont folytonos befolyása alatt tartotta a filmet. Amerika kezdettől fogva mintegy a film szemüvegén keresztül szemlélte a színpadot, mint ahogy Európa egy-két epizódot kivéve, irodalmán és színpadi kultúráján át nézi és értékeli ma is még a filmet. Az európai filmgyártás ugyan a hangosfilm másfél évtizede alatt is nem egy nagy filmmel lepte meg a közönséget (Álmodó száj, Moszkvai éjszakák, örvény, Mazurka stb.), melyeknek mélységeiből és formaművészetéből Amerika kétségkívül igen sokat tanulhatna. Ennek ellenére mégis el kell ismernünk, hogy a szó eredeti értelmében vett igazi film hazája egyelőre mégis Amerika. Viszont színházi életet és nagy színpadi kultúrát Európa tudott csak igazán létrehozni és fenntartani. Ezek után talán eléggé érthető, hogy Amerika a színházzal szemben a filmnek engedte át a versenyt, az európai filmélet ellenben a nyelvi kultúra újabb gyámsága alatt nyög: tele van irodalmi filmgiccekkel és színpadi reprodukciókkal, így találkozunk most már a kérdés lényegével. Színpadi reprodukció mindig lesz, ahogy mindig is volt. Igaza van Zilahynak, gyártásuk a tőke érdekei közé tartozik. De nemcsak ezért lesz mindenkor létjogosultsága. Ahol nincs színházi élet vagy ahová a nagy színházak művészi eredményei nem juthatnak el, ott a reprodukcióknak megbecsülhetetlen szociális-kulturális jelentőségük van. A festmények reprodukciói is értékesek, ha nem lehet az eredeti képek közelébe férközni. S e tekintetben a grammofoonak is megvan a maga különleges értéke. Noha talán nem fér kétség ahhoz, hogy az eredeti, élő színházi előadás és annak gépi közvetítése között mégis csak lényeges különbségek vannak. Ezt a közönségnek egy része máris észrevette. S hogy ez valóban így van, arra több példát is hozhatnánk. A Földindulás vidéken jó üzlet volt, ahová a budapesti színház vagy színészeinek a művészete a maga élő, közvetlen formájában nem juthatott el. A vidéki közönség hálás volt a reprodukcióért is. Budapesten azonban megbukott a film: a nagyszerű eredeti, élő színházi előadás után senki sem volt már kíváncsi — a reprodukcióra. Ezen a hozzáfényképezett műiöképek sem tudtak változtatni. A film reprodukzív törekvései és eredményei tehát színházi élet híján többé-kevésbé pótolhatják a színházat, de semmi esetre sem helyettesíthetik azt. Ez pedig elég mélyreható különbség.

Egy aktuális példa más szempontból is megvilágítja a kérdést. A pék felesége c. nagysikerű francia filmre gondolunk. Nem kell nagyon boncolgatnunk, hogy átlássuk, miről is van szó. Egy nagy író szellemesen felépített dialógusai és egy nagy színészegyéniség alakító művészete joggal aratnak nagy sikert. De mi marad ezeken kívül a film sajátos művészi eredményei számára? A technikai lehetőségeken túl alig valami. A nagy francia író és a nagy francia színészek művészetét élvezzi tehát a közönség a film technikai közvetítésében. A film sorsa valóban teljes súlyával a dialóguson nyugszik és a színészek művészetén fordul meg, a rendező a háttérben maradt — ahogy az a színpadon valóban az egyedüli helyes művészi megoldás. Ilyen körülmények között viszont természetes, hogy a film alapvető, legegységesebb művészi követelményéről sem lehetett szó, t. i. a történet gyors, lendületes ritmusáról. Viszont mindenki hálás lehet a filmnek, hogy a tőle térben távol élő nagy színészegyéniség művészetét legalább közvetítésben élvezhette.

A színpadi reprodukciónak is megvan tehát a maga hivatása és jelentősége. Egészen természetes viszont, hogy ezekkel a filmekkel kapcsolatban sajátos és eredeti filmművészetről beszélni nem lehet. Ha egykor a dilet-

tantizmus mai tobzódása legalább túlzásaiban megszűnik s vele párhuzamosan a közönség ízlészavara is megtisztul, ennek az igazsága világosabban áll majd előttünk, mint ma. Ameddig ez a gyakorlat csak előfordul, ritkább jelenség, addig sem a színházzal, sem pedig a filmmel kapcsolatban kulturális gondokról aligha lehet szó. De éppen ezért aggasztó számunkra, hogy újabban ez a felfogás ideállá magasztosodott „magasabbrendű művészet“ lett s hogy a közfelfogás számára ma már a filmművészet egy nagy színpadi alkotás reprodukciójával egyenlő. Néhány évnek az egyoldalú produktív gyakorlata tévesztette meg az elméletet s az így félrevezetett elmélet és kritika vet most újabb gátakat a gyakorlat fejlődése elé. De ugyancsak ez az egyoldalú gyakorlat színpadi reprodukcióinak tömegével keltette fel egyesekben az „Untergang des Theaters“ gondolatát is. Egy felületes kornak a tévedéseiből azonban sohasem következtek egyetemes érvényű törvények s ha a háború után megindul a verseny, erős a meggyőződésünk, azok a nemzetek ragadják majd magukhoz a filmtermelés irányítását, amelyek gyáraikban — legalább nagyobb számban — egészséges filmeseket dolgoznak fel és eredeti filmeket gyártanak. Erre a fordulatra kell a magyar filméletnek is felkészülnie, ha nehezen kiharcolt helyét és állását nem akarja máról holnapra feladni, mint egykor — a világháború végén.

KISPÉTER MIKLÓS