

## A TÉLI FILMÉVAD SZEMLÉJE

*Nagyobb színházbajárás, magyar filmek tömegtermelése, filmesített regények, Ne hagyj el, Karenina Anna, Nocturno, Szentivánéji álom; az oktatófilm felé*

AZ őszi ÉVAD ELEJE egyelőre nem volt valami biztató. Az a rendkívüli érdeklődés, amely a nyár végén és az évad elején szociális és politikai problémák mellett végre a művészek felé is fordult, úgy látszott, semmi összefüggésben sincs a művészet és művészet szemlélet lényegével, csak külső változások eredménye. Így a színpad élete felé egy váratlan személyi változás fordította az érdeklődést, a film meg belső küzdelmeivel és propagandaeszközeivel vonta magára a közönség figyelmét. A magyar filmek nagy tömege viszont legnagyobb részben a megjelent szinkronrendeletnek köszönheti létezését. A technikai és művészi gátlások ugyanis, amelyeket az őszi évad elején megjósoltunk, annyira érzetik hatásukat, hogy a tőke hónapokon keresztül csak magyar filmek gyártásával váltotta meg a kötelező százalékot. Csak a múlt hónapban indult meg nagynehezen a szinkronizálás. Az őszi évad eleje tehát a nagy érdeklődés ellenére sem volt reménykeltő. Azóta azonban akadt egy-két jelenség, különösen a közönség körében, amely részben megcáfolta ezt a félelmet és megerősítette a reményeket, hogy a változások mindkét művészet területén megindulnak.

Az utóbbi évek színpadi szelleme és ízlése csak nehezen tud átfórmálódni. A színházi életben a film képiessége és a milliórajz továbbra is uralkodó tényező marad. A színpad művésze, a színész még mindig nem nyerte vissza szabadságát és önállóságát, általában rendkívüli jelentőségét, még mindig tehetetlenül küzd a rendező diktatórikus törekvései ellen. A legújabb változásokról és újdonságokról szóló híradások is csak egyszerű díszletekről, pazar kosztümökről s gazdag és bámulatos technikai lehetőségekről beszélnek. E tekintetben ott sem indult meg változás egyelőre, ahol azt leginkább vártuk.

Sokszor emlegettük, hogy ezen a területen elsősorban a közönség ízlésváltozása hozhat új irányokat. S hogy a közönség végre elfordult az utolsó évek színpadi szellemétől, azt az őszi évad élményei mutatják. Kezdjük azzal, hogy a kasszasikerek éppen ott maradnak el mindig sűrűbben, ahol még mindig az utolsó évtizedek színpadi törekvései uralkodnak. Viszont az az egyetlen alkotás, amely évek óta először hozott tiszta színpadművészetet, hatalmas tömegeket tudott biztosítani magának, pedig nyoma sem volt benne azoknak a vonásoknak, melyek általában a közönség nagy tömegeire gyakorolnak hatást.

„Az Úr katonái“ végre nemcsak az írói alkotásban (mert ilyen az elmúlt években is akadt néhány), hanem a színpad művészetében is előtérbe hozta az embert és az ember életének problémáit. Végre a rendezés is tiszta képet mutatott. A színészt emelte ki, visszaadta a szabadságát, meghagyta az egyéniségét és az egész miliót alája rendelte, illetőleg vele és a technikai lehetőségek segítségével elősegítette kifejezési törekvéseit. Aki nem akadt meg a kisebb tévedéseken, az elmondhatta, hogy végre igazi színpadot látott és igazi színházban volt. A közönség pedig kasszasikerrel jutalmazta a nagy művészi eredményeket, noha az utolsó évek vizuális motívumai, filmszerű hatásai teljesen hiányoztak. Tartalomban és formában poláris ellentéte volt a filmnek és az utolsó évek színpadi törekvéseinek.

A közönség színpad- és filmszemléletében észlelhető változásnak vannak más, érdekesebb megnyilvánulásai is. Az egyre szaporodó külvárosi színházakba (Józsefvárosi Színház, Erzsébetvárosi Színház) st.) napról napra nagyobb tömegek járnak. Éppen azt a közönséget találjuk ott, amely még a közelmúltban is csak mozit látogatott. Ez a változás annál érdekesebb, mert olyan helyen mutatkozik, ahol a szegénység miatt az illúziók és látványosságok az utolsó években oly döntő szerepet kaptak, s ahol éppen ezért a közönség majdnem teljes mértékben a filmhez pártolt át. Most pedig ismét visszazárlingózik a színházba; ott ma jellemzőbbnél jellemzőbb adatokat szedhet össze a megfigyelő. A kedvenc színész egyénisége a maga módján (de mégis személyes hatásával) hétről hétre állandó közönséget biztosít a színháznak. A közönség pedig lelkesedik és rajong a színészért, mint a színházi élet egészséges éveiben. Teszi pedig mindezt olyan színpad előtt és olyan színházakban, ahol igazán csak a színész egyénisége jelent valamit, mert a mihó, a dekoratív elemek, a díszletek és kosztümök nem éppen illúziótkeltők. Megengedjük, hogy sokszor a darab tartalmi része és a gazdasági tényező, a színházak olcsósága is közrejátszik ebben, de ennek nem lehet döntő szerepe, hiszen aránylag még ezek is drágábbak egy külvárosi mozinál, ahol a híradón és kísérműsoron kívül két nagy filmet láthat olcsóbban és kényelmesebb is neki, mert a folytatólagos előadásokra akkor ül be, sünikor kedve tartja. Ezekkel párhuzamosan a külföldi híradások is arról számolnak be, hogy egyre több színpadi színész tér vissza eredeti hivatásához, sőt újabban néhányan a filmszínészek közül is a színpadra léptek. Nyilvánvaló, hogy nagyobb változásnak az előjelei mutatkoznak. Még csak jelentéktelenebb és szórványos jelenségek, de az előző évek nyugalmi állapotához képest komoly megmozdulások.

A színpad és a film küzdelme tehát kezdi meghozni a gyümölcsét. A színpad visszavonul lassan a maga művészi területére és a saját eszközeihez tér vissza. A közönség pedig kezdi már unni a filmen reprodukált színházat. Rájött arra, hogy a közvetlen színpadszemlélet mégis több művészi illúzióval jár (különösen ha komolyabb alkotásokról van szó), mint annak a reprodukciója. Lassan tehát felcserélődnek majd a szerepek. Eddig a film volt az, amely a színpadot visszaszorította a maga területére és felhívta figyelmét a színész

rendkívüli jelentőségére. Most talán a színpad lesz hivatva a filmnek utat mutatni, hogy kivezesse a színpadi reprodukciók, az elnyújtott párbeszédek stb. útvesztőiből.

A FILM VILÁGÁBAN az elmúlt év második fele egyetlen harmonikus és egységes nagy művészi alkotást sem hozott, csak rendkívüli nagy törekvéseket, melyek részben sikerültek. A kritikus azonban, aki a közönséggel való kapcsolatot keresi, annak filmszemléletét alakítja, számtalan jellemző és érdekes jelenséget találhatott. Alig volt a közel-múltban évad, amely annyi problémát vetett fel, mint ez.

Nagy általánosságban a múlt év második fele az előző évekkal szemben kevesebb színpadi reprodukciót hozott. Az érdeklődés inkább a regény felé fordult. (Nyomorultak, gróf Monte Christo, Stradivári, Vörös Pimpemel, Szent Péter esemyője, Bosambo, Karenina Anna, Az új földesúr stb.). Az irodalom világában vagyunk tehát még mindig, de általában mégis közeledünk a film tartalmi világa felé, amely relatíve közelebb esik a regényhez, mint a színpadi alkotáshoz. Formai szempontból értékelve őket, legnagyobb részük csak az eredeti regénynek mozgóképekkel való illusztrációját hozta ugyan, de volt köztük olyan is, amely egyes részeiben a filmszerűség szempontjából is komolyan élvezhető volt, művészi élményt is jelentett (Stradivári, Vörös Pimpemel, Bosambo, Karenina Anna stb.).

Az évad nagy részét ismét az operettek és a zenés vígjátékok töltötték be. Ezekről a külföldi műsor is bőven gondoskodott. (Tánc a boldogságba, Pajkos hercegnő, A madarász, Királykeringő stb.), de általában a magyar darabok is ezen a területen mozogtak. (Csúnya lány, Szent Péter esemyője, Budai cukrászda, Elnökkisasszony, Királyné huszára, Címzett ismeretlen.) Csak egyetlenegy akadt köztük egyelőre (Az új földesúr), amely a tavalyi évaddal szemben némi fejlődést mutatott. Különben ugyanannak a témakörnek unalmas variációival találkoztunk, s ha voltak is egyesekben új motívumok (Édes mostoha, Budai cukrászda), a régi primitív formában jelentek meg, sőt még olyan is akadt, amely a rendezésben és a technikai kivitelben (a képek és hang tisztaságának tekintetében) az előbbieik jóakarató törekvéseit sem mutatta (Szent Péter esemyője). Egy-két új színészt kivéve, a régi színészekkel és a régi szellemeskedésekkel találkozunk.

Ennek a szomorú képnek egyik oka kétségkívül az a nagy mohóság, mellyel a tőke az elmúlt hónapokban a magyar filmek gyártásához fogott. Néhány hónap leforgása alatt a magyar filmek nagy tömege készült el, kis tőkével, kevés körültekintéssel és a legrövidebb időn belül. Ennek a mohóságnak azonban a művészieken kívül kereskedelmi következményei is lehetnek. Tehát nemcsak a közönség, hanem a tőke is érezni fogja a hatását. A tőke ugyanis, hogy a gyártás költségeit, illetőleg annak kamatait (inkább az utóbbit) behozza, már régebben is kötelezte a mozist, hogy egy magyar filmhez három-négy gyöngébb külföldi filmet kössön le. Hol van az a mozis, elsősorban vidéken, aki vállalkozik nagyobbszabású magyar film kérésére ilyen feltételek mellett? Hiszen vannak olyan filmkölszönző vállalatok is,

melyek nem gyártanak magyar filmet! Elvégre amerikai filmek iránt is érdeklődik a közönség, ezeket meg nagy részben éppen az előbbiekké hozzák forgalomba. Ha tehát a tőke nem mutat nagyobb elővigyázatosságot és mérsékletet, könnyen nehézségekbe sodorhatja önmagát, de a magyar film jövőjét is. Szívesebben látnánk kevesebb, de nagyobb tőkével, nagyobb elmélyedéssel és több nyugalommal készült jó magyar filmet!

A magyar filmek mellett a külföldi filmek nagy része is a színpad lehetőségeivel dolgozott, elsősorban a színészre és a játékára építette fel az egész darab művészi sikerét. Megnyugtató azonban, hogy ezek között több olyan is volt, amely tartalomban eredetibbet vagy formában néhány művészi és filmszerű részletet nyújtott a közönségnek (Fekete szamar, Két király, Vörös Pimpernel stb.).

A „Nocturno“, a „Ne hagyj el“, a „Karenina Anna“ és a „Szentivánéji álom“ az a négy alkotás, amelyről részletesebben is szó lesz. Mind a négy a filmrendező alkotótevékenységének néhány érdekes problémáját világította meg.

Közülök a „Ne hagyj el“ Paul Czinner nagyszerű rendezői eredményei után (Álmodó száj) váratlanul erős csalódást okozott. Nem is művészi eredményei, hanem tanulságai miatt kerül ide. Az utólagos beszámolóknak nem volna gyakorlati jelentősége, ha pusztán az értékelés célja vezetne bennünket. Az „Álmodó száj“ hatalmas művészi eredményeit, melyek az utolsó évek egyik legnagyobb alkotásává tették, az őszi évad Czinner-filmjén hiába kerestük. Még egy közepes nivójú alkotásnál is kevesebbet hozott. Nagy része volt ebben az erőltetett szüzsének is. Általában mégis az volt a legnagyobb baj, hogy a rendező egyéniségét és alkotótevékenységének nyomait hiába kutattuk. Az egész darab, kezdve a szüzsétől a formáig azt mutatta, hogy abban a belső küzdelemben, amely a műterem falain belül nagy színészegyeniségek és rendezők között sokszor lejátszódik, jelen esetben a sztár (Elisabeth Bergner) a rendező (Paul Czinner) fölé kerekedett. A darab szüzséje neki készült. A rendezőt pedig mozgókép-alkotótevékenysége közben egyetlen cél irányította: hogy Bergner alakját és játékát előtérbe hozza, kiemlje. Nem csoda tehát, hogy Bergner játékát sokszor élveztük, de a film Czinner egyik leggyengébb alkotása.

A szerényebb művészi igényekkel (bár nagy tőkével) készült „A könnyű lovasság“ is az előzőkhöz hasonló rendezői törekvéseknek köszönheti nagy részben sikertelenségét.

Ezekkel szemben a „Karenina Anna“ éppen az ellenkező eredményeket szemléllette. G. Garbo alakja az utolsó évek filmjei után egy kissé a háttérbe szorult a mozgóképen. Elnagyolt és néha kevésbé őszinte mozdulatai, melyek előző alkotásain legtöbbször az egész képet betöltötték, most szerényebbek lettek. Játéka beleilleszkedett a képbe és képiessége az előző alkotások üres barokkmozdulatai után tartalmat nyert. Ha e tekintetben voltak is még kívánni valók, általában mégis nagy fejlődést vettünk észre. Végre a rendező (C. Brown) is szóhoz jutott, ami Greta Garbo erős egyéniségét tekintve, részéről bizonyára művészi belátásnak a következménye.

Voltak ugyan képek, sőt képcsoportok, amikor a néző (aki a film nyelvét is értette) behúnyt szemmel is követhette a cselekmény folyását, ami a filmre nézve nem nagyon hízelgő megállapítás. Viszont nagy számban voltak jelenetek, képek és képcsoportok, amikor komoly művészi élményben volt részünk. Igazságtalanok volnánk azonban, ha a filmet az eredeti irodalmi alkotással mérnök össze, amelynek messze mögötte marad. A mozgóképek természetesen a nyelvi kifejezést sok helyen nem tudta követni, s így Tolsztoj nagy szelleméből, amely az eredeti regényt betölti, a filmen csak kevés volt jelen, amit viszont a mozgóképek kifejezési határai magyaráznak meg.

A Czinner-filmnél nem sokkal kisebb csalódást okozott a „Nocturno”. Okai azonban sokkal mélyebbek és kevésbé egyszerűek. Külföldi sikerei után nálunk csak kevesen voltak, akik a nagy hibákat: a tartalom giccses motívumait (különösen a darab második részében) és a forma túlzásait és megoldatlanságait meg tudták bocsátani a filmszerű kifejezési törekvések kedvéért. A darab azonban, míg a magyar közönségig eljutott, formai szempontból komolyabb változásokon ment át. A kivágott képek tartalmi szempontból ugyan nem voltak nagyjelentőségűek, bár e tekintetben is nem egy helyen okoztak homályt, a film formáját azonban már lényegében érintették. Meg kell itt említenünk, hogy az orosz formastílus (amelynek általánosságban Machaty is követője) a kifejezés terén kezdettől fogva elméletben és gyakorlatban egyaránt rendkívüli nagy jelentőséget tulajdonított a képkapcsolásnak (a montázsoknak), a képek rendszeréből származó kifejezési lehetőségeknek. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen formastílusban készült filmnél nincs veszedelmesebb dolog, mint mozgóképeinek a rendszerét megbolygatni. Így történt meg az, hogy a két élet és millió képeinek szembeállításai (a párhuzamos cselekmény és a kontraszt montázs), amely eredetileg sok lélektani helyzetet és változást világitott meg, az új „Nocturno”-ban sok helyen elmaradt. Az asszony belső változásai a családi körből és későbbi életének több fordulata maradt megokolatlan.

Már az Extasis is rámutatott arra, hogy Machaty képzelete és alkotóereje, amely egyes mozgóképek és kisebb rendszerek megeremtésénél csodálatos művészi eredményeket produkált, nagy átfogó tevékenységre, nagy és egységes képrendszerek alkotására nem képes. Az a néhány száz méter pedig, amelyet a Nocturno-ból kiollóztak, még elmélyítette az egység hiányát.

Az Extasis tele volt formai túlzásokkal. Olyan költeményhez hasonlított, amelyben fölöslegesen sok a jelző. Szimbólumai néha keresettek, erőltetettek és homályosak voltak. A „Nocturno” e tekintetben már mutatott némi változást. A közönség és a kritika azonban, amely megszokta az előző alkotásnál a szimbólumok halmozását, ott is szimbolikus értelmet keresett, ahol csak egy érdekesebb beállításról volt szó. Nyilvánvaló, hogy nehéz volt ott szimbolikus értelmet találni, ahol a kifejezés nem is törekedett arra.

Az Extasis-szal szemben a Nocturno középpontjában nem az asszony, hanem a férfi állt. Csak a reklám beszélhetett egy elsodort asszony életéről. Az asszony élete csak előidőzője volt a férfi tragikus

vergődésének. A film formája is ott alkotta a legszebb részeket, ahol a férfi belső életét és küzdelmeit szemléltette és fejezte ki. Művészi értékelés szempontjából a darab általában két részre oszlott. Nem vitatható, hogy a második rész tartalmában és formában mélyen alatta állt az elsőnek. Mintha a második részt fáradtabb képzelet alkotta volna. Valószínű, hogy a happy end erőszakolása (a férfi életére vonatkozólag) sodorta a rendezőt giccses megoldásokba.

Az első rész azonban még így is komoly és filmszerű művészi eredményeket hozott. Nem fényképezett színpadi jeleneteket adott s a színész játékanak reprodukcióját, hanem valóban mozgóképekkel alkotott. A kísérőzene ugyan elhibázott ötlet, de az alatódal — mert lélektanilag megokolt életjelenség a cselekmény folyamán — művésziileg harmonikusan olvadt a mozgóképbe. A beszéd szerepét a rendező már helyesebben fogta fel, mint az Extasisban, ahol a beszéd tudatos kerülése természetellenes és erőszakolt jelenetekbe sodorta a rendezőt. E tekintetben azonban ismét csak a darab első része mutatott művészebb eredményeket, ahol a beszéd a mozgóképpel szemben másodrendű szerepet játszott, tehát inkább életjelenség, mint kifejezési tényező volt s így nem hátráltatta a mozgóképet kifejezési lehetőségeiben és nem állította meg a történet zavartalan folyását.

Az utolsó hónapok legnagyobb művészi és társadalmi eseménye volt a nagy színpadi rendező, Reinhardt, filmje, a *Szentivánéji álom*. A közönség nagy része és a kritika majdnem kivétel nélkül extázisba jött művészi eredményeitől. A napi kritika, mert nem ismeri a film és a többi művészetek határvonalait, kevés kivétellel gátlás nélkül engedte át magát a rajongásnak, melyet a premier közönsége megindított. Noha mi is elismerjük a rendezés nagy koncepcióját és magunk is élveztük a film néhány csodálatosan szép képsorozatját, abban a rendkívüli nagyraértékelésben és rajongásban, amely — fenntartás nélkül — mindent a mozgókép művészi eredményeinek tulajdonított, nem vehetünk részt. Elsősorban azért kell részletesebben is megemlékeznünk róla, mert az ünnepélyes premier bevezető beszédében Reinhardtra hivatkozva többek között felvetették azt a kérdést is, hogy milyen szolgálatot (!) tehet a film a nagy irodalmi alkotásoknak.

A film művészi problémái annál érdekesebbek, mert rendezője az utolsó évtizedek színpadi törekvéseinek egyik legnagyobb alakja. Azoknak az éveknél tehát, amikor a színpad gyakran a film eszközeivel dolgozott. Ezek a törekvések s ez a színpadi szellem, mint azt fejtegetéseink elején említettük, ma már a múlté. Bizonyos, hogy van valami jellemző abban is, hogy Reinhardt, aki tele volt legnagyobb rendezéseiben is vizuális motívumokkal, képességgel és miliórajzzal, most, hogy a színpad visszahúzódik a saját területére, ott hagyja a színpadot és a film területére lép.

A kiindulópont nem volt elhibázott, ha tekintetbe vesszük, hogy Shakespeare-nek mégis azt az alkotását választotta ki, amely még a leginkább felel meg a mozgókép kifejezési lehetőségeinek, s hogy amennyire lehetséges volt, legalább hű maradt az eredeti alkotáshoz.

A film általában két részre esik szét. Az első rész, a darab eleje és vége, amely az eredeti alkotásban is az érzéki világban, a valóságban

játszódik le, nem más, mint az utolsó évtizedek színpadi szellemében megrendezett színpadi jelenetek reprodukciója. E tekintetben nagyszerű színpadtörténeti dokumentumok lehetnének az utókor számára. Színpadi jeleneteknek túlságosan filmszerűek, viszont filmnek túlságosan színpadiasak. Ezek a részek mutatják a legszembetűnőbben a két művészet határvonalán mozgó Reinhardt rendezői egyéniségét.

A színpadi rendező egyénisége ütközött ki abban is, hogy az átmenetet a valóságból, az érzéki világból az álomvilágba elfelejtette filmszerűen motiválni. Nem volt tudatában annak, hogy a mozgókép folytonossága nem tűr meg színpadias átmeneteket. A színházban a közönség is az ő alkotóképzeletével résztvesz a színpad művészi életében. A jelenetek és felvonások között elegendő ideje van arra, hogy áthidalja a külső és belső változásokat, melyekhez képzeletének elegendő anyagot nyújt a színész közvetlen jelenléte és a nyelvi kifejezés rendkívüli gazdagsága. A filmen azonban, ahol a történet sebesen vágat és megállás nélkül halad előre, ahol a mozgóképek szemléltető volta nem ad annyi szabad lehetőséget a képzeletnek, mint a nyelvi kifejezés elvonsága, a filmen a rendezőnek kell mindezt mozgóképekben kifejezni. Ez pedig a Reinhardt-filmén elmaradt. Az álom és a valóság képei átmenet nélkül kapcsolódtak egymásba.

Eljutottunk tehát az álomvilágba, — átmenet nélkül. Ami a közönséget ebben a tündéri álomvilágban elragadta, annak eredményeit magunk is elismerjük. A pazar látványosságok és a nagyszerű technikai megoldások bámulatba ejtették a nézőt, elkápráztatták a szemet. Az utóbbiaknál azonban (néhány művészi képcsoportot kivéve) nem jutottunk tovább. Vájjon a valóságos erdő, az élő természet mozgófényképe, a levegő magasságában lebegő és száguldó tündérek visszaadták-e a külsőségeken kívül a shakespeare-i szellem ifjúi, szenvedélyes lobogását?! Aligha. Reinhardt kétségkívül nagystílú, de gyakran színpadias elgondolásait a másik rendező (W. Dieterle) sokszor nem tudta technikailag keresztülvinni anélkül, hogy itt-ott a megoldásnak technikai íze nem maradt volna. Általában az álomvilágban is megmaradt a színpadi keret, csak a kereten belül volt nagyobb lehetősége a képiességnek, a ritmusnak, a technikai lehetőségeknek, de nem a mozgóképekben való kifejezésnek. Az előbbiek pedig még nem meritik ki a film fogalmát.

Értékeljük azt a nagy küzdelmet, amelyet Reinhardt a shakespeare-i vígjátékkal folytatott, miközben az irodalmi alkotást az irodalom területéről a mozgóképre kényszerítette. Ennek a nagy küzdelemnek a nyomai ott is voltak a filmen. Ahol a dialógus uralkodó szerepet kapott és kifejezéshez juttatta a shakespeare-i szellemet, ott a kép másodrendűvé lett vagy csak illusztrációja volt a dialógusnak. Ahol pedig a mozgóképek vették át az uralmat, ott legtöbbször elmaradt az alkotás lelke és szelleme, csak látványosság volt minden.

Nem nehéz megmagyarázni a film nagy sikerének művészi és lélektani okait. Az álomvilág káprázatos látványosságain és a csodálatos technikai eredményeken kívül bizonyára jelentős szerepe volt Mendelssohn zenéjének is, amelyhez természetesen a filmnek kevés köze van. A nagy vonzóerő Reinhardt rendezői egyénisége volt és

a közönség nagy része előtt az egykori Reinhardt-rendezések emlékei keltek fel. Végül említjük a legnagyobbakat: Shakespeare írói alkotását és néhány nagy színész játékát, s ha mindezeket elhagyjuk, vajjon mennyi érdeme marad a film speciális művészetének?!

Reinhardt filmje tehát végső elemzésben nagystílusú próbálkozás volt, amelyen meg lehetett találni nagy rendezői egyéniségének nagy vonalait, néhány nagyon szép képet és képszerű megoldást, a darab általában mégsem volt más, mint idegen művészetek (költészet, zene, színpad) egyvelege, melyet a mozgókép technikai lehetőségeivel reprodukált. Lehet, hogy Reinhardt, ha meg tud szabadulni idővel az irodalom és színpad kísértéseitől és eredeti filmtémához nyúl, nagyot fog alkotni, hiszen egész életének munkássága bizonyítja, hogy alkotóképzelete erősen hajlamos a képszerűsége.

Az elmúlt év második fele tehát, ha nem hozott is rendkívüli nagy és harmonikus alkotásokat, éppen problematikus darabjaival keltette fel az érdeklődést a színpad és a film aktuális művészi problémái iránt s így megindította a lassú megtisztulás folyamatát. Az utóbbit bizonyára elősegíti majd a kritika is, amely szórványosan ugyan, de szintén mutat némi fejlődést.

Végül röviden meg kell említenünk az elmúlt hónapok egyik legnagyobb jelentőségű eredményét: technikailag már minden készen áll, hogy a mozgókép végre nálunk is bevonuljon a didaktikai életbe. A legnagyobb nehézségek bizonyára csak most kezdődnek majd, mert a filmoktatás problémája korántsem merült ki még a technikai kérdésekkel. A gyakorlat rá fog mutatni arra, hogy a mozgókép nemcsak arra jó, hogy szemléltessen. Mert kifejezési eszköz is egyúttal s ilyen értelemben poláris ellentéte a nyelvi kifejezésnek, komolyabb elmélyedést igényel, hogy a különböző tudományok területein hol és mikor egészítheti ki a nyelvi kifejezés elvontságából származó hiányokat. Ha az oktatófilm nem lesz egyéb, csak egyszerű szemléltetése azoknak a jelenségeknek, melyeket az oktató a valóságban nem tudott bemutatni, akkor a mozgókép nem sok újat fog nyújtani az eddigi szemléltető eszközökkel szemben. Tökéletes kifejezést a tudomány területén is csak filmszerű képzelettel rendelkező rendező alkothat. Nem szorul talán részletezésre, hogy e tekintetben a szaktudás még nem elegendő s hogy a mozgóképekben való kifejezéshez éppen olyan külön adottság kell, mint az írói készséghez.

Az oktatófilm tananyagát egyes szakokon belül nemcsak egyes órákra, évekre, hanem szakanyagon végig rendszeresen kell felépíteni, hogy egységes és tökéletes kép alakuljon ki évek során a tanulóban az illető tudományos világ belső életéről és eredményeiről. Hogy a tanuló évek során a maga önálló tevékenységével (a tanár irányító tekintetével a háttérben) maga absztrahálhassa a filmről az illető tudományos világ törvényeit és maga foglalhassa rendszerbe őket.

Zenkívül még egy lényeges problémát kell szem előtt tartanunk, amely a film kifejezési eszközének, a mozgóképnek egészen speciális kifejezési természetéből következik. A mozgókép ugyanis a szemlélőben könnyen passzivitást idézhet fel, mert minél tökéletesebb és pontosabb a kifejezés a filmen, annál kevésbé kényszeríti intellek-



tuális tevékenységre a szemlélőt. A legújabb oktatás szelleme pedig éppen az ellenkezőre törekszik: a tanulót önálló és mozgalmas intellektuális tevékenységre igyekszik serkenteni. A film didaktikai hivatásában tehát az egyik legfontosabb lélektani és logikai kérdések egyike, hogy az oktatófilm a tanulók és a tanár egyénisége közti viszonyban, a közös munkálkodásban és a nyelvi kifejezés területével szemben a megfelelő helyet foglalja el.

Ezeknek a kérdéseknek részletesebb fejtegetése azonban korai volna. A gyakorlat bizonyára magától is felveti majd a problémákat, melyekről az iskolaév végén talán részletesebben is lesz alkalmunk szólni.

Az elmúlt év második felének filmélete tehát elég gazdag volt élményekben. Jogunk van hinni, hogy az új év sok fejlődést mutat majd és nagyobb eredményeket hoz a múltnál.

KRAMPOL MIKLÓS