

AZ ELMÚLT ÉVAD FILMSZEMLÉJE

A NYÁR ÓTA, ahogy most feltűnik előttünk az egész elmúlt évad képe, művészi szempontból csak néhány kimagasló alkotással találkozunk. Tárgyi és tartalmi szempontból azonban annál tarkább képet mutat az évad s többek között egy-két komolyabb változás is a szemünkbe ötlük.

Az első, részben örvendetes jelenség, hogy az operettek, a zenés vígjátékok és bohózatok száma aránylag csökkent. A magyar alkotások ugyan, mintha pótolni akarták volna e téren a külföldi behozatal hiányait, legnagyobb részben ebből a tárgykörből éltek az idén is, de egy-két újabb próbálkozás megtörte már nálunk is a nivóttan egyhangúságot.

A német filmtermelés az előbbieket helyett egy új tárgyat talált, amely a megújuló nemzeti szellem problémáiból született. Ehhez a romantikus-hősies tárgykörhöz: az élnivógyódás és a férfias szívósság, a hősi küzdelem és tántoríthatatlan akarat stb. problémáihoz keresett eleinte német területen, később külföldi légkörben témakört (Havasok hőse; Kalifornia császára; Hóhérok, asszonyok, katonák; A cár futárja; A rémület hajója; Az elsodort város stb.). L'art pour l'art művészi törekvésekről egyáltalán nem lehet beszélni, formaművészetről pedig csak az utolsóval kapcsolatban (Az elsodort város), amely orosz rendező (W. Tourjansky) alkotása. Az kétségtelen azonban, hogy komolyabb problémáikkal, de nagyszerű milióháttereik és gyors ritmusuk miatt a filmszerűség szempontjából is egészségesebb eredményeket hoztak, mint a kabarék nivóján mozgó operettek és zenés vígjátékok. Kár, hogy tendenciájuk néha túlságos leplezetlenül jut érvényre a művészi hatás és harmónia rovására.

A közönség is észrevette bizonyára, hogy az utolsó években a német filmek száma megcsappant, helyettük az érdeklődés elsősorban az amerikai darabok felé fordult. Hogy ez az érdeklődés az utolsó időben milyen nagyarányú lett, azt mi sem mutatja jobban, mint az, hogy legtöbb esetben azamerikai filmek elérik a behozatal ötven százalékát. Így pl. szeptemberben két francia, egy osztrák, két magyar, három német film mellett kilenc amerikai jelent meg; novemberben egy francia, két osztrák, két magyar és három német mellett hét amerikai; decemberben pedig egy francia, egy osztrák, négy magyar, két német film mellett nyolc amerikai filmet láthattunk. Meg lehet állapítani, hogy az érdeklődés őszinte (bár a behozatal nagy arányait tekintve

elsősorban más okok játszanak közre) s revüfilmjeikkel különösen a női közönség körében értek el nagy hatást. A fokozódó érdeklődés azért jellemző, mert a kezdettől fogva kialakulóban lévő eltérések az európai és amerikai filmszemlélet között fejlődésük mai fokán ismét világosan mutatkoznak. Nem is olyan régen Bemard Fay azzal vádolta az európai törekvéseket, hogy intellektuális és morális tendenciáikkal és elvont filozófiai problémáikkal tönkretették a film mozgóképeinek zavartalan érzéki szépségeit és a történés lendületes ritmusát. Nyilvánvaló, hogy ez a szemlélet rendkívül egyoldalú, de annál jellemzőbb az amerikai felfogásra és filmszemléletre. Amerika nagy városaiban sok helyen még ma is varieté-műsorral egybekötve kapja a közönség a filmdarabot. A film tehát Amerikában is csak „szórakozás“ maradt, az európai szemlélet azonban fölemelte magához: nálunk a kultúra évszázados hagyományaihoz próbált hasonlítani, de ez még egyelőre nem sikerült teljes mértékben. Így az orosz, a német és a francia törekvések az európai kultúra évszázados problémáit: az irodalom és a színpad évszázados tárgyi hagyományait különösen az utolsó években mindig nagyobb mértékben igyekeztek mozgókép segítségével is kifejezéshez juttatni. E tekintetben különösen az oroszok, később a németek, a legutolsó időben pedig a franciák rendkívüli művészi eredményeket értek el. Igaz viszont, hogy ezek a törekvések gyakran vezettek tévútra a mozgókép rovására. Az intellektuális problémák és a nyelvi kultúra hozta magával ezeket.

Fay-nak tehát igaza van annyiban, hogy a vizuális érdeklődés, amely az utolsó évtizedben az európai embernek is jellemzője lett ugyan, a maga tisztaságában és zavartalanságában mégis az amerikai kultúrát és embertípust jellemzi. Az a jó néhány filmalkotás, amely az idén is megjelent nálunk s nagyrésztben az elmúlt évek hagyományait vitte tovább (Ziegfeld, a nők királya, San Francisco, Halálbrigád, Robin Hood Eldoradóban, Balaklava, Camille, a végzett asszonya, Anthony Adverse stb.), a mozgóképek káprázatosán színes, változatos és érzéki képeit teremtette meg. A képiesség pompáját és a képek érzéki változatosságát: a rajznak, a vonalnak, a színeknek, a történés vágató ritmusának szédületes tempóját az európai ember őszintén csodálja, de megteremteni és átélni már kevésbé tudja, mint az amerikai. Az amerikai film előadói, de európai szakemberek is elfogultság nélkül állapították meg, hogy az európai kezdetleges törekvések után a film kátyúba ragadt volna, ha az amerikai lendület és képzelet nem ragadja magához a fejlődés menetét és irányítását. Az európai élet évszázados hagyományai: a kultúra, a tudományos élet s a zsenialitás megteremtették a mozgóképet, de az európai ember absztrakciókra hajlamos lelke és agyonintellektualizálódott szelleme érthető, nem tudott és nem tud ma sem akkora áldozatot hozni a vizuaütásért és nem tud eredményeiért olyan tombolva lelkesedni, mint az amerikai. Más szempontból természetesen éppen ebben rejlik egyik tényezője az amerikai kultúra formalizmusának és egyoldalúságának. A primitív és szinte gyermeki öröm, amely ott ül az idei nagy alkotások mozgóképein is (Ziegfeld, a nők királya, San Francisco, Robin Hood Eldoradóban), s a szédületes ritmus, amely nem ismer

intellektuális, morális, lélektani stb. gátlásokat (Anthony Adverse), mert a formális szépségek és a történés rohanása elsöpri őket, nem volna érhető, ha nem gyökerezne mélyen az amerikai földben. Az európai közönség mindenestre keresni kénytelen az okokat, mert a maga miliójében aligha tudná megérteni őket. Nem szabad elfelednünk, hogy amikor az európai kultúra mai alapjai már mélyen le voltak fektetve s kiépítve és megerősödve állottak, az európai kivándorló Amerikában ősi életformák között élő népeket talált s közöttük pompás és gazdag vizuális kultúrára bukkant. Különösen az északamerikai indiántörzsek életében találkozhattak velük a leggazdagabb mértékben. Ezek az indián néptörzsek csodálatos plasztikus érzékről és a színpompának hihetetlen kedveléséről tettek tanúságot. Képzeltük rajongott minden vizuális megnyilatkozásért: a különböző ritmusú táncok, színes öltözékek, a jelbeszéd gazdagsága, aztán az egészen eredeti változatos és színes képzeletről tanúskodó maszkok, szertartások és ünnepélyességek stb. az európai szem számára mind meglepetést jelentettek (I. Gregor, R. Fülöp-Miller, Levy-Brüll stb.). De a vizualitás gazdagsága nemcsak a közvetlen vizuális alkotásokban nyilatkozott meg, hanem évszázadokon keresztül megmaradt és kiütöközt a nyelv formái közül is. A nagyszámú kutatók, akik indián törzsek között éveken keresztül éltek és nyelvükkel és életükkel behatóan foglalkoztak, egyértelműleg beszélnek arról, hogy nyelvük telis tele van képekkel, amelyek szinte a közvetlen érzéki szemlélet erejével hatnak. Az elvont gondolatot vagy a gondolkozást érzéki hordozó, kép nélkül el sem tudták képzelni. Így az egyik északamerikai indián törzs nyelvéről megállapítják, hogy csodálatosan „festői“, meglepően „képies“ és plasztikusan „szemléletes“. Az egész őslakosságra vonatkozó adatok bizonyítják azonban, hogy nyelvük elsősorban a tárgyak, jelenségek ill. folyamatok formáját, térbeli állását vagy mozgását, annak körvonalait igyekszik visszaadni. Egyszerűen annak a kifejezésére törekednek, ami rajzolható, plasztikus és színes, röviden a vizuális érzéki motívumok még a nyelv formáiban is megnyilatkoznak (Brüll-Jerusalem: Das Denken der Naturvölker).

Ezzel a vizuális kultúrával találkozott tehát mindenütt az európai bevándorló. Hogyan viselkedett azonban az európai típus az új élményekkel szemben! Egészen nyilvánvaló, hogy az újvilágnak nem az európai ember intellektuális-morális, kontemplatív hajlamú teoretikusai vágtak neki. Az őslakók vizuális kultúráját tehát gátlás nélkül fogadhatták magukba annál is inkább, mert a primitív életforma, amelybe öntudatlan, akaratlan bele kellett élniük magukat s a milióval való közvetlen érzéki kapcsolat s azzal való nehéz küzdelem a gondolkodás primitív logikai formái között élő cselekvő embertípust neveltek belőlük. A gondolkodás ősi formáit és a kifejezés uralkodó vizualitását tehát átvették és sokáig megőrizték. Ilyen hagyományok után a mozgókép természetesen termékeny, buja talajra és kedvező életfeltételekre talált. A nyelvileg sokszínű, tarka keveréke a bevándorlóknak a mozgóképpel egy kollektív kifejezési eszközt kapott, amely átléphetette a nyelvi kifejezés szűk határait. Nem csoda, ha ők lettek az amerikai mozi első nagy közönsége.

Az európai filmek nagy problémáit: társadalmi, erkölcsi, lélektani stb. kérdéseit, mint azt az ideai amerikai filmek is jellemzően mutatták, hiába keresnők bennük. Ha ritkábban találkozunk is velük, rendszerint az európai hatás alatt születnek meg: európai írók és rendezők viszik magukkal az újvilágba. Viszont az új amerikai törekvések egy másik újabb fordulatot is hoztak: a némafilmek tárgyköréhez és mozgóképeinek a rendszeréhez való visszatérést. Ez az Amerikából jött változás egészséges ellenlábas volt az Európában már-már szélsőséges formában jelentkező irodalmi érdeklődésnek, amely alig hagy már meg valami illúziót a nagy klasszikusok nagy alkotásaiból. Valóságos irodalmi illusztrációs sorozat pergett le előttünk az elmúlt évadban is. Kár, hogy a némafilm témaköréhez és formastílusához való visszatérés egyik-másik alkotásnál a felírások és a közbeiktatott írásos magyarázatok hosszadalmassága miatt némi hanyatlást is jelentett. (Anthony Adverse.)

Az őszi évad elején végre nálunk is megjelent Chaplin új filmje: a *Modern idők*. Eredményeiről a magyar kritika legnagyobb része már nem a régi nagy elismeréssel beszélt. Olvasóink bizonyára találkoztak néhány véleménnyel, amelyek némi gúnnyal számoltak be a hanyatlás jeleiről. Szellemesen, de minden komolyabb alap nélkül az öregedő Chaplinre célozhattak, akiben az ifjúkori alkotások immár sokszorosan elkoptatott trükkjei variálódnak. Chaplin azonban még ma is elég fiatal ahhoz, hogy napjaink gyakran eltévedt filmszemlélete tanuljon tőle. Persze a mi kritikai érzékünk, amely a színpad és az irodalom művészi hagyományain nevelődött, és filmszemléletünk, amely az utóbbi törvényeinek a hatása alatt áll még ma is, az új képen is csak Chaplint, a színészt látta viszont. Aki pedig csak a színészt vette észre, az valóban csak kevés új motívummal gazdagodhatott. Chaplin, az ember ugyanis ugyanaz maradt: csak életkörülményei, a milió és a történés ritmusa változott meg körülötte. Chaplin, a rendező (elsősorban őt kellett volna megfigyelni) utolsó alkotásával is a film egyik legnagyobb művészenek bizonyult. Nem tagadjuk, hogy a film a maga egészében (még eredeti alakjában is) nem volt egységes. Azt a benyomást keltette a szemlélőben, hogy életképek sorozata pereg le előtte. De mozgóképei és képkapcsolásai még ma is tökéletesen kifejezőek, a legegyszerűbb kép is természetesen hordja magában a művész szellemének mély és szípkázó ötleteit, pedig a nyelvi kifejezés nincs segítségére. A milió és a történés s benne magának és alakjainak sajátos mozgásritmusa a legszerveesebben kapcsolódnak egymásba a képeken. S valóban, a rendező alkotó munkája nélkül Chaplin, a színész olcsó kabaréfigurává, sőt cirkuszi bohóccá süllyedne. Azzá is lett azok szemében, akik kiemelték a képből.

Vegyünk csak szemügyre néhány képcsoportot. Mi értelme volna a görkorcsolya-jelenetnek az áruházban, hacsak Chaplint, az ügyes akrobatát csodálhatnánk, aki bekötött szemmel hajszálnyi pontossággal és a legnagyobb lelkiyugalommal siklik el az emelet padlózatának szélén, amelyről egy hajszálnyi tévedés árán a mélységbe, az alatta levő emeletre zuhanna?! Mi célja és értelme volna az olcsó és nívótlan

cirkuszi akrobatatréfának, ha a következő kép nem adná meg a tartalmát és értelmét? Mert abban a pillanatban, amikor lehull szeméről a kendő és megpillantja az alatta lévő mélységet, elveszti biztonságát és hidegvérét s kis híja, belerohan a veszedelembé, amelyet vakon minden nehézség nélkül került ki.

Vagy beszéljünk egy másik képcsoportról. A gyárban vagyunk. Először Chaplin, utána pedig munkatársa is a gépek közé keveredik. Ügyetlenül és tehetetlenül vergődnek közöttük. Kapkodnak és hiába várnak egymástól segítséget. Chaplin a technikai alkotások jóvoltából kiszabadult, de barátja követi őt s a gépek közül kikandikáló fej lehetetlen grimasszaira Chaplin csak a vállát vonogatja. A jelenet természetesen a groteszk helyzetek és mozdulatok százaiból tevődik össze. De ki hinné, hogy az egész képcsoport egyedül csak a közönség nevetőizmai kedvéért született meg? Az őszinte mosolyok mindenesetre Chaplin mély humorának és művészetének szerencsés járuléka. De a technikai alkotások kelepcejébe keveredett Chaplin, az ember, s a gépre csavarodott munkatársa, akit a gépek tehetetlenül vonszolnak magukkal kényük-kedvük szerint, úgy jártak, mint az egész emberiség, amely Goethe bűvészinasaként megidézte őket s most nem tud szabadulni az általuk teremtett kényelmetlen szociális-kulturális helyzetből, a technokrácia problémáitól. Ugyancsak a gyárban, a gépek között vagyunk. Chaplin ott áll a futószalag előtt és órákon át követi két karjával a rohanó szalagot és erősíti meg sorba a rajta fekvő alkatrészeket a csavarokat. A következetesen egyforma munka, amelyet szünet nélkül ugyanazzal a mozgással és lendülettel hajt végre, egész testét: végtagjait, idegrendszerét és szellemét hatalmába keríti. A munka egyoldalú robotja annyira beidegződik testébe és leikébe, hogy még akkor is mozgásra lendíti, amikor már elhagyta a munka helyszínét, míg végre örületes rángatózásba kergeti. A képcsoport a fűnek egyik legsikerültebb jelenete volt, amely groteszk helyzeteivel és mozgásritmusával talán a legtöbb mosolyt fakasztotta. De egyúttal egyik legmélyebb képcsoportja is a filmnek, amely bizonyára technikai életünk élményeiből: elsősorban a munkabeosztás és a specializálódás szélsőséges életformáiból született meg.

Végül emlékezzünk meg a befejező képről. A legrégebb és a legismertebb kép, Chaplin filmjeinek befejező refrain je. Ennek a jelenetnek következetes szerepe magyarázza meg a legszembetűnőbben, hogy az ember, aki benne mozog és él, elsősorban nem színész a szó színpadi értelmében, aki mindig új és újabb egyéniségként jelenik meg előttünk, hanem ember, aki a miliójéhez való viszonyában végső elemzésben ugyanazokkal az adottságokkal, csak más milióban más reakciókkal és megnyilvánulásokban áll előttünk. Chaplin egyelőre nem akarja elhíttetni velünk, hogy másvalaki, nem Chaplin. De hogy az előbbi problémára térjünk vissza, milyen következményei lennének annak, ha elvonnók az utolsó kép miliójét, a total plan-ban előttünk álló környezetet a végtelen országúnál? Nem kétséges, hogy elveszítené teljesen kifejezési erejét és célját, csak Chaplin unalmassá vált és semmitmondó mozgása és komikus járása maradna meg. De így van ez a többi képpel is. A milió és annak sajátos kapcsolatai nélkül nála a

képek elveszítik lényegüket, nem a színész, a rendező buknék meg vele s a rendező művészi eredményei nélkül a film.

Chaplin nagy és kiapadhatatlan művészetének köszönheti, hogy legújabb alkotása a hanggal szemben táplált merev álláspontja ellenére is sok művészetet hozott. A hanggal szemben tanúsított merev felfogása kétségkívül túlzott, ha lényegében igaza van is. A film kifejezési eszköze nem a nyelv, hanem a mozgókép, kultúrtörténeti jelentősége éppen az, hogy a nyelvvel szemben vizuális kifejezési lehetőségeket hozott a milió és az időbeli történés kifejezése számára, melyek előtt eddig minden vizuális eszköz megtorpant. Aki nem ezen az állásponton van, az félreérti a mozgókép természetét, sőt kulturális jelentőségét is. A beszéd, az emberi hang azonban, ha az emberi ajkak mozognak, életjelenség is. Az emberi beszéd, hangbenyomásai {szemkifejezési szükséglete) éppen úgy hozzátartoznak a képhez, mint az utca lármája vagy a gépek zakatolása. Merev álláspontja azonban inkább reakciónak látszik azzal az egészségtelen filmszemlélettel szemben, amely az utolsó években a film művészi világában lábrakapott. Ilyen értelemben pedig a fejlődésre csak jó hatással lehet. Tudva levő, hogy Chaplin az utóbbi években már sokat engedett eredeti felfogásából: ma már nem a hang, hanem a beszéd szerepe ellen küzd.

Aki mélyebben nézett a darab tartalmi problémáiba, az valóban találkozott az öregedő Chaplinnal is. Nem azzal a Chaplinnal, akiről a filmvilág pletykái szólnak, hanem az emberrel és a művésszel. Ez a találkozás azonban nem a forma művészi rovására ment. A Modern idők képei mögött a visszatükröződő lírai hangulatban Chaplinnal, az emberrel találkozhattunk. A „Naplemente előtt“ hangulata csapta meg a szemünkön keresztül a lelkünket. A nagy milió végtelen és elhagyatott országútján egyedül bandukoló Chaplin, aki annyiszor indult meg előttünk egyedül a kudarcok után új lehetőségek felé, a Naplemente előtt már nem tudja vállalni az egyedüllét fárasztó hangulatát. S hogy ez az emberi probléma a mozgóképre is rákerült, mutatja többek között, hogy nemcsak ügyes mesterember, hanem művész is.

Az elmúlt évad nagy csalódása volt a két nagy orosz rendező (Tourjansky, Granowsky) s a nagy ígéretekkel meginduló osztrák Willy Forst filmjei. (Félelem, Bulyba Tarasz; Burgszínház és Allostria). Az első (Félelem) okozta csalódást fokozta, hogy tárgya és lélektani problémái nagyszerű kifejezési lehetőségeket kínáltak az orosz stílus számára. Ezzel szemben a nő testi és lelki kínjainak kifejezését a rendező majdnem kivétel nélkül a színész (Gaby Morlay) játékára bízta, aki azt nagyszerűen oldotta meg — színpadi szemmel nézve. A film művészi eredményei így semmivel sem lépték át az átlagos formát. A Bulyba Tarasz rendezője pedig ismét egy hagyományos tévedésbe esett. Az egész film meséjét és fordulatait Harry Baur vállaira rakta. Egyénisége és játéka betöltötte a képeket, de a zseniális színész nem tudta pótolni (mint az utóbbi időben annyiszor már) a rendező alkotótevékenységét, melynek az adott keretek között a színész mellett nem maradt megnyilvánulási területe. Tourjansky rendezését (Félelem) az évad végén megjelent új alkotása, az „Első-

dortváros“, feledtette el némileg. Már a film formastílusán is kifejezésre jutott, hogy egyénisége szabadon érvényesülhetett. E tekintetben érdekes volt megfigyelni, hogy az orosz stílus a német színészgárda egyik-másik operett-figurájából milyen markáns naturalista képeket alkotott. Milyen más volt a „Félelem“. Ott a cselekmény menetét és egész kifejlődését a színpadi keretek között mozgó színészek játéka és előadása vitte előre. A rendező nem volt sehol, s az operatőr egész primitív képeket csinált a színpadi jelenetekből, illetve a művészileg komolyabb stilizálásnak csak egész kevésszer volt nyoma. Az „Elsodort város“ képei magukban is önálló művészi elgondolásról tettek tanúságot. Emlékezzünk csak vissza a tömegjelenetekre vagy a lány (Brigitte Homey) képeire: a vadság, a düh és gyűlölet kifejezéseit a beállítás milyen szerencsésen stilizálta. A képkapcsolás és a képek rendszerezése mindig nagy ereje volt az orosz rendezőknek, kár, hogy e tekintetben itt-ott nem volt egészen sima az átmenet. A millió képei káprázatosak voltak s az összeomló város képei, egy-két esetet kivéve, nagyszerűen szemléltették a katasztrófát és hatását.

A „Mazurka“ felejthetetlen művészi eredményei után Willy Forst két egészen közepes darabbal (Burgszínház, Allotria) szerepelt. Az elsővel bókolni akart a színháznak. Ezt az első képen néhány szóval a közönségnek is tudomására hozta. Ez a mindenesetre tiszteletreméltó, de művészi szempontból céltalan, sőt káros tendencia vezérelte a darab rendezése folyamán. A darab néhány finom jelenetet és fordulatot hozott, de színpadi keretek között. A második, noha (mint címe is sejteti) nagy becsvággal készült, egy-két képtől eltekintve, semmi különöset nem jelentett.

A magyar filmek az idej évadban is a régi mederben haladtak. A legtöbb megmaradt a jól kitaposott ösvényen: a régi színészgárda új viccekkel kedveskedett a közönségnek, még a rendezés kezdetlegességei sem maradtak el a képekről. (Havi 200 fix, Nászút féláron, Pókháló stb.) Fejlődésről legföljebb csak nagy jóakarattal lehetne beszélni, de kivételes próbálkozások is fordultak elő. A „Rád bízom a feleségem“ gyors fordulataival s ízlésesebb képeivel a gyakran erőltetett túlzások ellenére is sokkal őszintébb mosolyt fakasztott, mint a többi testvérbohózatja. Ha nem is művészetet, de komolyabb eredményeket hozott a „M ária nővér“. Azok közé a kevés magyar filmek közé tartozik, amelyek elfeledtették egy kis időre a magyar rendezések kezdetlegességeit. Ha meséje nem volt is eredeti, sok finom fordulattal találkoztunk benne. Kár, hogy a magyar földbirto- kos vad mámore és duhajkodása visszazökkentette a szemléltőt a régi emlékek közé. Az első drámai alkotás („Én voltam“) magán viselte a színpadi átdolgozás nyomait s a rendező se nagyon tudta megtagadni magában a színpadi gyakorlat befolyását. Utolsó beszámoló- lónkban rámutattunk arra, hogy az „Új földesúr“ sok tekintetben túlzott értékelése és rendkívüli sikerének téves magyarázata a tőkét a jövőben nagyobb mértékben csábítja majd a nagy irodalmi alkotá- sok átdolgozására. Az elmúlt évad bebizonyította, hogy aggályainknak volt alapjuk. Nem vonjuk kétségbe, hogy az irodalmi alkotások meg- filmesítése gyakran nem ütközik akadályokba, ha ki tudják választani

a megfelelő alkotást. Végre üzleti szemmel nézve, az író neve és az irodalmi alkotás sikere és értéke befolyásolják a közönséget és előlegezik a bizalmat. Vannak írói alkotások, melyek természetüknél fogva, tartalmi problémáik és művészi formájuk tekintetében közelebb esnek a mozgókép kifejezési területéhez. E tekintetben a külföldi alkotások is sokszor találták meg a megfelelő regényt vagy színpadi alkotást (Anthony Adverse, Az elpusztult város stb.), de gyakran tévedtek is (A szent és rajongója, Allah kertje, A csodatevő ember, Romeo és Juha stb.). A két nagy magyar alkotás, „Az aranyember“ és a „Pogányok“ sem mondhatók szerencsés választásnak. Nem csoda tehát, hogy a mozgókép nem tudott megbirkózni a nyelvi kifejezés előnyeivel. A nyelv mint auditív kifejezési eszköz a tárgyak, jelenségek, illetve folyamatok szemléleti mivoltából természetesen alig fejez ki valamit. De a szavak nem is határolnak körül élesen, tehát a képzeteknek szabad teret hagynak. A tárgyak, jelenségek, illetve folyamatok nem lesznek előttünk konkrét szemléleti valósággá, azért alkalmas a nyelv elvont fogalmak jelölésére, általában az elvont, nem érzéki, csodálatos stb. kifejezésére. A mozgókép azonban vizuális eszköz. A jelenségek, illetve folyamatok érzéki módon és körülhatárolatlan a szemléletben jelennek meg előttünk. Nagyon érdekes e tekintetben, hogy már Aristoteles is óvta a drámaírót attól, hogy a csodálatost a színpadra hozza. A drámaírónak a cselekményt úgy kell bonyolítania, hogy a csodálatos a színpad mögött játszódjék le, tehát ne a nézők szemeláttára. Egyszóval a csodálatos nem ölthet érzéki vizuális formát, mert abban a pillanatban elveszti megmagyarázhatatlan jelentését és hatását. A gondolat mintha a mozgókép számára született volna, amely egész valójában vizuális eszközökkel dolgozik. A gyakorlat követelményeit ismerő elmélet tehát néha egyszerű logikai összefüggések és lélektani törvények alapján köhnyedén ismer meg szabályokat, melyekre a gyakorlat egymaga csak hosszú kísérletezés, esetleg többszöri kudarc után jön rá. De beszéljünk az aktuális problémáról. Aki Herczeg regényét, a „Pogányok“-at olvasta, az bizonyára átélte, hogy a nyelv ezen a területen mire képes s aki a filmet is megfigyelte, az eltekintve a rendezés hibáitól, megbizonyosodhatott, hogy a mozgókép a tipikus helyekben milyen kudarcot vallott. Az ősmagyarok felajzott képzelete, amely megpillantja a láthatáron feltűnő táltost, a regényben a nyelv művészetén át természetesen hat és az olvasót is a vízió hangulatába vonja. A mozgókép azonban, ahol a táltos egy kétségtelenül ügyetlen párbeszéd után a szemléletben is megjelenik, az ellenkező hatást éri el. A képek sötét tónusa alig valamit segített a képek naiv beállításán. Hogy a pusztába merengő Márton kanonok látomásairól elbeszélés útján kell értesülnünk s hogy a rendező nem merte őket képekben a közönség számára szemléletileg is hozzáférhetővé tenni, az a filmrendező részéről egy alapvető tévedés volt, de érthető. Ha megtette volna, valószínűleg úgy jár vele, mint a táltos megjelenésével. A rendező ugyanis nem tett mást, mint az író nyelvi képeit vizuálisan illusztrálta. A nyelv képei és a film vizuális képei azonban egészen más síkon mozognak s egészen különböző hatást váltanak ki. Ilyen értelemben sem a Senki szigete (Arany-

ember), sem Seruzád, a pusztai asszony, nem tudta a regény művészi illúzióját utolérni.

Az illusztrációs szellem az elmúlt évadban alaposan kitombolta magát. A hazai tőke néhány olyan alkotással merészkedett a közönség elé, melyeknek izléstelensége és primitív technikai kivitele minden képzeletet meghazudtol. A Városligetet és a Tabánt énekelték meg és az ének szövegét illusztrálták a legkezdetlegesebb módon. Szerencsére a tőkének csak néhány méterre tellett.

Problémáival és új törekvéseivel egyedül a „Zivatar Kemenespusztán“ (György István) érdemel valamivel részletesebb tárgyalást. A darab a magyar alkotások között tartalmi problémáival és ügyesen fényképezett képeivel bizonyára komolyabb művészi törekvéseket indított volna meg, ha eredetisége körül nem lett volna egy kis baj. Csak a színészek kiválasztása hozott néhány esetben meglepetést: végre képies arcokat, alakokat és mozdulatokat is láttunk magyar filmen. Ritkábban a képek beállítása, a színészek játékának filmszerű, képies stilizáltsága jelentett némi fejlődést. Tartalmi problémái feltűnő módon állottak az utolsó évek francia filmjeinek a hatása alatt. Stílusa és formaművészete pedig Machatyn és a francia eredményeken keresztül az orosz stílus befolyását mutatta részleteiben is. A tragikus megindulás az autókatasztrófával, a beteg férj és a barát szerepe, az erőt és egészséget szimbolizáló képek, a cselekmény fejlődésében pedig a zene és a tánc különleges szerepe stb. mind könnyen felismerhető módon idegen hatást mutattak. A rendezőnek nem volt elég ereje, hogy a hatásokat átformálja magában. A megoldás eredeti ugyan (az asszony visszatér urához), erkölcsileg talán inkább elfogadható, mint a testvérdaraboké, de lélektanilag annál kevésbé érthető, mert váratlanul jön és motiválatlan. Aránylag a kisebb hibák közé tartozik, hogy a rendező még olyan helyeken sem tudott szabadulni a nyelvi magyarázgatásoktól, ahol a képek tökéletesek voltak és mindent megértettek. Ámde a magyar filmek színvonalát hagyományaitól egy kissé nehéz elszakadni! É1 kell azonban ismerni, hogy a nyelvi kifejezés a képek mellett már nem játszott olyan nagy szerepet, mint általában a magyar filmekben.

KISPÉTER-KRAMPOL MIKLÓS