

GRÓ LAJOS

---

**Filmesztétikai tanulmányok**



Filmművészeti könyvtár

---

31

---

GRÓ LAJOS

**Filmesztétikai tanulmányok**

Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum

Budapest, 1967

A bevezetőt írta: Kassák Lajos

Lektorálta, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket készítette:  
dr Magyar Bálint

Felelős kiadó a Magyar Filmtudományi Intézet igazgatója

Szerkesztő: Szőnyi Klára

A kiadvány száma: 670474

Alak: A/5

Ivszám: 19

Megjelent 300 példányban 1967 évben

Készült az EM Építésügyi Tájékoztatási Központ Sokszorosító  
Üzemében

F.v.: Fóti Pál



# Tartalom

	Oldal
Kassák Lajos: Gró Lajos portréjához . . . . .	9
Az orosz filmművészet . . . . .	17
1. Az orosz film gyártása . . . . .	23
2. A figyelem megorganizálása . . . . .	25
3. Az orosz film utja . . . . .	37
A film utja . . . . .	65
A filmburleszk . . . . .	67
A film korszerűsége . . . . .	79
A film és a kapitalizmus . . . . .	86
A film utja . . . . .	93
A film mint kulturális tényező . . . . .	106
A film és a vallás . . . . .	112
Hírlapi cikkek - tanulmányok . . . . .	117
A filmművészet jelentőségéről . . . . .	119
Az orosz filmművészet . . . . .	123
A filmszínész szociológiájához . . . . .	130
A proletár a filmen . . . . .	136
Pudovkin filmkönyve . . . . .	141
A film szelleme /Balázs Béla könyve/ . . . . .	144
Hevesy Iván: A filmjáték esztétikája és dramaturgiája . . . . .	147

A kalandorfilm . . . . .	150
Az utazási film . . . . .	154
A kis Maja kalandjai . . . . .	157
Az ember születése filmen . . . . .	159
A filmhíradó . . . . .	162
Ki ne ismerné? . . . . .	165
Film a világháborúról . . . . .	167
/cim nélkül/ ...Irodalmi témától mentes . . . . .	169
Egy új háborús film . . . . .	170
Királyok királya . . . . .	172
Az élet tékozlói . . . . .	176
Travail /Zola regénye filmen/ . . . . .	179
Nantas /Zola novellája filmen/ . . . . .	183
Mathias Pascal /Film Pirandello könyvéből/ . . . . .	185
Szerelem a szerelemért . . . . .	187
A szerelem gyermeke . . . . .	190
Gösta Berling /Zelma Lagerlöf regénye filmen/ . . . . .	192
Metropolis . . . . .	195
Napoleon-film . . . . .	200
A Faust-film . . . . .	203
Bohémvér /Irta és rendezte Charlie Chaplin/ . . . . .	207
A bánatos utca . . . . .	209
Bettauer filmen . . . . .	211
A mámor vámszedői . . . . .	213
Wings . . . . .	214
Két film . . . . .	216
Filmek és tendenciák . . . . .	218
Valóság és film . . . . .	221
A divatkirálynő . . . . .	225
A newyorki leányrablók . . . . .	226
Az operaház fantomja . . . . .	226
A dzsungel királynője . . . . .	227

A csábító Circe . . . . .	229
Robin Hood . . . . .	230
Vasárnap délután . . . . .	232
Vihar . . . . .	234
Rongyosok . . . . .	235
Halló Európa! /Chaplin könyve/ . . . . .	237
Chaplin: Cirkusz . . . . .	242
Hej, kutyaélet... kutyaélet! /Charlie Chaplin uj burleszkje/ . . . . .	244
A csikágói kékszakáll /Buster Keaton burleszkje/ .	246
A navigátor . . . . .	248
A Don Quijote filmén . . . . .	250
A nagyváros szimfóniája . . . . .	252
Órák és percek . . . . .	256
Négy orosz film . . . . .	259
Generallinie . . . . .	263
Pudovkin: Dzsingisz kán . . . . .	267
A beszélő film . . . . .	270
Beszélő-film - hangos-film - rádió-film . . . .	274
A singing fool . . . . .	279
A hangosfilm művészi jövője . . . . .	283
 Elvált utak /Filmregény 6 fölvonásban/ . . . . .	 291
Életrajz . . . . .	297
Jegyzetek . . . . .	299



**KASSÁK LAJOS:**  
**GRÓ LAJOS PORTRÉJÁHOZ**

Valamikor nagyon régen, vagy hetven évvel ezelőtt egy kisváros piacterén felállított ponyvasátorban találkoztam először a mai film torz, alig felismerhető őisével. Évente érkezett a városba vándorcirkusz, panoptikum, panoráma és ebben a sorozatban érkezett meg a mozgó árnyképek sátra is. Csodálatos volt. Kifeszített fehér vászonlapon megjelentek a hajlongó, lépkedő, gesztikuláló foltok, amiket némi jóakarattal élő emberek árnyékainak képzelhetett el a mutatóvagy nézője. Nagyon gyarló dolog volt ez, de mindmáig megmaradt emlékezetemben.

Igy ismerkedtem meg a ma filmművészetnek és mozi-intézménynek nevezett nagyszerű emberi alkotással. Alakulását, fejlődését kíváncsi figyelemmel kísértem és hittem jövőjében. Volt idő, mikor naponta négyszer-ötször ültem a moziban és hajsoltam a vászonlapon megjelenő csodákat, amiket az okoskodó emberek, akikből később a kritikusok lettek, biztos fölénnnyel technikai trükknek neveztek, tagadták jövő lehetőségüket. Kezdeti állapotukban sem társadalmi, sem pedagógiai jelentőségüket nem ismerték fel, s hogyan is gondolhatták volna, hogy hajdan az ember által alkotott új művészetté teljesedik.

Legelőbb az új művészi irányok pionirjai, az avantgardisták figyeltek fel korszerű jelentőségére. Birálták fogyatékoságát, dolgoztak dramaturgiájának, esztétikájának megfogalmazásán, vizuális megjelenítésük tökéletesítésén.

Ebbe a komoly kulturtevékenységbe a magyar feltörekvő nemzedék képviselői is eredményesen bekapcsolódtak.

A magyar filmkultura kezdeti munkáját, halálukig tartó komoly folytatását három név jelzi:

BALÁZS Béla, HEVESI Iván és GRÓ Lajos.

Utóbbi éveinkben elkezdődött munkásságuk eredményeinek szakszerű felmérése.

GRÓ Lajos pregnánsan a társadalmi és etikai fejlődés vonalát képviselte a nemzetközi szakirodalom és alkotói gyakorlat ismeretében. Munkássága kezdetén felismerte a filmezésben rejlő, de kevésbé tudatosított művészi fejlődés lehetőségét. Nem folytatott gyakorlati tevékenységet, de a gyakorlat kritikai elemzéseit mindenkor tárgyának eredetéhez, funkciójához, törvényszerű alakulásához kötötte. Nem gyártott előteóriákat, de következtetéseit világosan indokolta, és a laikus számára is pontosan és érthetően fogalmazta meg. Egyidőben szakmai korrekturát és pedagógiai tevékenységet végzett.

Ha áttekintjük halála után ránk maradt írásait, könnyű megállapítanunk, hogy széles területeket járt be gondolataival, hivatását felelősséggel teljesítette.

Mint tárcaíró, szociálpublicista jelentkezett, erről a területről fejlődött tovább az irodalom és művészetkritika. majd a film műalkotási jellegének felismeréséhez, értelmezéséhez és bírálatához.

1925-ben írta első filmkritikáját a Népszavában. A kedvezőnek nem mondható légkörben komoly erőfeszítéseket tett a tények rögzítése és az igazság kimondása érdekében. Az ő jelentkezésével indult meg a Népszava filmkritikai rovata. Cikkei és tanulmányai nyomon követik vizuális kultúránk alakulását, a filmművészet tévedéseken és hirtelen továbblendülésekben történő sajátságos feladatának felismerését.

Természetes, hogy a konzervatív légkörben induló GRÓ Lajos nem vehette észre máról-holnapra feladatának igazi jelen-

tőségét és sok tényezőből összetett lényegét. Mindazonáltal az elsők között volt, aki felismerte, hogy a film nem lehet az irodalom és a színpadművészet adaléka, naturalisztikus képi illusztrációja. Fel kell fedeznie az idő és tér relációit, vagyis a maga részére újra fel kell fedeznie a világot, s a saját technikai eszközeivel művészi formarendszerré kell konstruálnia. Konstruálnia, mondom, mivel minden művészi alkotás az emberi szellem és erő kifejeződés eredménye, s így a konstrukció, az alkotó ember által létrehozott belső rend adja meg a mű dinamikáját, amely egyben stabilitás is, az arányosságát, dokumentáris jelentőségét, összefoglalóan esztétikai és utilitarisztikus jelentőségét az emberek világában.

GRÓ Lajos ezeknek a jelenségeknek és eredményeknek életünket gazdagító követelményeivel hamarosan tisztába jött, írásait ilyen lehetőségek és célok szolgálatába állította, s ezért is nem lehet őt egyszerűen a film propagandistájának, vagy esztétikusának nevezni. Gyökereit mélyebbre eresztette, szemlélete és igényessége szélesebb tereket fogott át és előbbre tört az időben.

Persze, hogy voltak homályosabb pillanatai, lassabban alakuló felismerései is. De a lényeg keresésében sosem tévedett el úgy, hogy bizonyos feltételei lemarasztalólag hatottak volna saját fejlődésére. Dialektikus gondolkodó volt, és a dolgok ellentéteiben valóságos jelentésüket ismerte fel.

Vallotta, a filmnek meg kell találnia sajátos mondanivalóját, és annak sajátos formanyelvét. Ebben a megállapításában a filmet már kategorikusan kimenteni iparkodott a többi művészeti ágazatok fennhatósága alól, vizuális karakterét hangsúlyozta, amit a precíziós technikai eszközök igénybevételével valósít meg. Érezte, elérkezett a klasszikus kultúra és a huszadik század technikai civilizációjának összeolvadási korszaka. Ezért is a film művészetté fejlődését a mozgás jegyeivel, különböző érzések, gondolatok kifejezésére alkalmas, gazdagon árnyalt skálával kell elősegíteni.

Elképzelését elsősorban a burleszk megjelenésében látta igazolva. Valóban a film fejlődésében a burleszk-periódusban dominál legtulzább formájában a mozgás és egyben legmeggondolatlanabbul is. GRÓ Lajos a célirányos mozgásra gondolt és nem a szeleburdi ugra-bugrálásra, nem azokra a Zoro-Huru-féle együgyűségekre, amelyek mélyről fakadó nevetés helyett csendes szégyenkezésre kényszerítették az érzékeny nézőt. Az ilyen produkció hiábavaló, sőt káros voltát hamar észrevette s csak Buster KEATON megjelenése készítette rá, hogy a burleszk filmbeli jelentőségét elemezni kezdje. De KEATON sem bizonyult igazi burleszk-hősnek a filmszalagon. CHAPLINnek kellett jönnie, hogy a műfajt rehabilitálja, nagyszerű magasságokba fejlessze, és egyben be is fejezze. Mi a burleszk - kérdezi GRÓ és mindjárt feleletet is ad rá:

"A végtelen naivitás, logikai ellentmondások, gondolati abszurdumok, oly cselekedetek egymásba keveredése, amelyek mind szeges ellentétben állanak a valósággal, a kultúrával, az általánosan bevett társadalmi szokásokkal."

CHAPLINben azt a filmhőst látja, aki teljesen megfelel az ő általa felállított kritériumoknak. Azt mondja:

"Aktivizmus és pesszimizmus, ez a két jellemvonása CHAPLINnek. Művészete a tárgyak negációjában, a társadalmi korlátok áttörésében, és a környezetnek, a dolgoknak perszifláló beállításában nyilvánul meg."

GRÓ CHAPLINben a burleszk igazi képviselőjét, társadalmi, filmművészeti szempontokból méltatta és értelmezte olvasói előtt.

Következő felfedezése a huszas évek végén és a harmincas évek elején született orosz filmsorozat. De mielőtt erről szólnék, ismét idéznem kell GRÓ néhány sorát, melyekben filmdramaturgiájának, lélektanának tömör összefoglalását találjuk meg:

"A filmjáték egyértelműsége, nemcsak a filmkép sikyszerűségéből, hanem főleg az emberi pszichéből adódik. Mert a gesz-



tusokon, mimikán alapuló filmjáték azokból a jelekből tevődik össze, amelyek a lélek történéseit fejezik ki. Az emberi lélekben történő mindenféle esemény ugyanis ekszpanzív jellegű, kifelé törekszik, külsőleg fizikailag meg akar mutatkozni... Ezek a külső megnyilvánulások majdnem annyira hasonlóak minden embernél, ahogy azokat mindenki egyféleképpen asszociálja... A filmjáték tehát a nyelvi, faji, stb. választóvonalakon túllépve, a világ minden embere előtt egyformán mutatkozik meg."

Hangsúlyozza, a filmnek meg kell tisztítania magát a társ-művészetek heterogén behatásaitól. Nagy tereket átfogó, leleplező erejével, technikai felkészültségével legtöbbet kifejező, legkollektívebb jelentőségű művészetté kell válnia. És úgy véli, ezt a teoretikus megállapítást máris megvalósítani, bizonyítani látszanak a gyakorlati eredmények.

"Az eddigi film a beállításban felfedezte előttünk a dolgok arcát, ebben alkotott újat. A történet és cselekmény dialektikus szintézisében fel fogja fedezni az életet alakulásában, változásaiban. A mozgás művészete találkozik az élet lényegével: a mozgással."

GRÓ Lajos megértéssel és örömmel üdvözli EIZENSTEIN, PUDOVKIN, VERTOV és a többi orosz rendezők új realista filmjeit. Ezek a rendezők a forradalom izgalomkeltő levegőjét szívták magukba, az igazságtalanság tagadását, az igazság követelését hangoztatták. Az orosz nép sűrűjében éltek, és az ő sorsukat, alakulási lehetőségüket dokumentálták és proklamálták filmjeikben. Mély átélések, merész, szinte vakmerő gondolatok fűtötték át alkotó tehetségüket. Új mondanivalójukhoz új formai kifejezést kerestek. Olyan elemeket ötvöztek be műveikbe, amikhez előttük alig is mert volna valaki hozzányulni. Esztendőkön át együtt éltek az irodalom, képzőművészet avantgardistáival s a nagyszerű pionirok kezdeményező kedvét, nyugtalan erőfeszítésüket, az újvilág eljövetelébe vetett hitüket megtaláljuk legsikerültebb műveikben.

Filmesek voltak és valóban filmeket akartak alkotni a szó nemes értelmében, az eszközök gazdag, ökonomikus felhasználásával.

VERTOV igazi avantgardista volt, és így jellemezte, értelmezte törekvéseit:

"Az én filmjeim vizuális kapcsolatot igyeksenek teremteni a térben és időben egymástól távol álló jelenségek között." Továbbá: "Harc: 1. a közönséges látás helyett a filmlátásért. 2. A valóságos tértől elkülönülő filmtérért. 3. A reális időtől elkülönülő filmidőért."

VERTOV elméleti követeléseit átfogón világítanak rá saját és kortársai művészi hitvallására és gyakorlatára. Munkásságuk eredménye ma már a konzervatívok gáncsoskodó leszólásai ellenében is kimagasló eredményeket ért el, s történelmi szempontból az öntörvényei szerint alakuló filmművészet kezdeti idejét jelenti.

GRÓ Lajos az orosz filmművészet hőskorát, kísérletezésük jelentőségét nemcsak észrevette, hanem ő volt az első, aki tárgyalni, értelmezni kezdte nálunk nem éppen kedvező körülmények között.

Tanulmányai beható szakértelemmel, nyílt hangon íródtak s közvetlen hatásuk ellenőrizhető volt a radikális értelmiségiek és a munkásmozgalom haladó szellemű tagjainál.

A filmművészet egészséges, korszerű fejlődésébe hatalmas erővel szólt bele a hollywoodi páncélszekrény. Hosszu időre a pénzemberek vették kezükbe a film sorsának irányítását, megnövelték a technikai lehetőségeket, és kialakították az óriási vállalatokat, a gáttalan versenyt és a sztárrendszert. Megszűnt a film morális társadalmi szerep-vállalása, a művészi látvány helyét az agyondekorált miliő, a hisztérikus női típust felmutató látványosság foglalta el. Ez volt a nagy tablók és revük korszaka és a beszélő film sokat ígérő és nagy megrázkodtatásokat okozó előretörése.

GRÓ Lajos protestált. Előre látta a veszedelmeket, amik megtörik a film művészi fejlődését. A pénz hatalma kiséjítította a piacot, versenyképtelenné tette az önerejükre utalt, csekély technikai eszközökkel rendelkező modern rendezőket. A sajátos filmi lehetőségek helyett az érzelgős, happy-enddel végződő sztorik és a színpadi művek közvetlen fotografálása jutott előtérbe. A komolyan kísérletezők száma lecsökkent, valamint a vizuális formanyelven szóló társadalmi kultúrába bekapcsolódó filmek jóformán közönség nélkül maradtak. De az idő legyőzi a tévedéseket és torzulásokat.

Végül a beszélő film is tuljutott a buktatókon s a hang mindinkább kiegészítője lesz a képnek.

GRÓ Lajos az ugynevezett polgári avantgardisták mestereitől sem tagadta meg elismerését. Tudta, ezek az elátkozott mozgalmak is hordanak magukban kiváló értékeket, és vannak mesterek, akik érzéseikkel, gondolataikkal, megoldott formaproblémáikkal a világ minden táján hatottak a körülöttük és utánuk következő nemzedékek egészséges és igényes fejlődésére, a művészetek minden területén s így a filmművészet területén is.

1925 óta figyelemmel kísértem GRÓ sok irányba kiható irodalmi munkásságát.

De személyesen csak 1927-ben, az emigrációból történt hazatérésem után találkoztunk.

Ha előbb kíváncsian figyeltem írásait, most őszinte kézszorítással üdvözöltem, mint az olyan embert, akit szívesen fogadunk barátunkká. Azonos nézetet vallottunk, Munka című lapom szerkesztőségi tagja lett.

Nem törtető, halk szavu, gondolkodó és meggondolkoztató ember volt. Sok minden érdekelte és sokat dolgozott áldatlanul rossz viszonyok közt.

Naponta találkoztunk és közös programokat alakítottunk ki. Jártunk kirándulni a hegyekbe, a vízpartokra és dolgoztunk, dolgoztunk; jártunk gyűlésekre, műsoros estékre és dolgoztunk,

dolgoztunk; jártunk horgászni, így töltöttük el szabadidőnk  
legszebb óráit a hullámzó víz felett, a ragyogó ég alatt, s  
aztán megint dolgoztunk és dolgoztunk.

De az ember élete nem örökkévaló.

GRÓ Lajos 42 éves korában egy éjszakába nyúló vita után  
kidőlt mellőlem és többi meghitt barátai mellől.

Szép életének emlékére hálával irtam a fentebbi sorokat..

AZ OROSZ FILMMŰVÉSZET



Egynéhány kivételes alkotáson és a burleszken kívül az emberiség látását felgazdagító filmművészet az orosz filmben kap először tartalmát, mint a tömeghez, a tömeg érdekében szóló művészet. A film tömegművészeti jellegét az orosz film emelte ki, s ezzel a film jelentőségét is új oldalról mutatta meg.<sup>1</sup>

A művészet szociális alkotás. Új társadalmi formák új művészetet hoznak magukkal. Oroszország társadalmi átalakulása új témakört kapcsolt a művészetbe, a filmbe is: az új, szocialista embert, a munkást, és az új ember egyénen túlmenő sorását. Az orosz film egy új, kollektivitásra törekvő társadalom mondanivalóját fejezte ki, a történelmi materializmus szemszövegéből és módszereivel, a film kollektív eszközeivel. Az orosz film az élettel szemben aktívan fellépő világ szemlélet és egy maximumig fejlesztett optikai kultúra eredménye, amely állást foglal úgy az élettel, mint a mai társadalommal szemben anélkül, hogy filmjellegét feladná, anélkül, hogy megfilmesített szociológia, színpad, vagy irodalom lenne.

Az orosz film szintetikus vízió, a realitás és a mozgásban rejlő alkotóerők tudatos alkalmazása és felhasználása. Az oroszok a felvevőgép lencsáját formálhatóvá puhították és egy társadalmi, emberi küzdelem költészetének a visszaadására kényszerítették, átértékeltek a film értékeit és továbbgazdagították a látás lehetőségeit.

A képességnek és a mozgásnak a hatóerejét már LENIN is felismerte, úgy, hogy a proletariátust, mint aktív osztályt kifejező, még a mai napig is aránylag kezdetleges eszközökkel készített filmet, a tömeg politikai, erkölcsi és kulturális növényének a felemelésére igyekeznek állami úton felhasználni. Ez magyarázza meg különben az orosz k u l t u r f i l m n e k a szerepét is, amely a higiéniai felvilágosítástól kezdve az élet minden területét átöleli, ha ennek még nem is találták meg a legjobb formáját.

Az orosz filmkultúra nem annyira a film nagy mennyiségében, mint inkább a minőségben és a film tudatosított társadalmi szerepében nyilvánul meg. Az orosz film nevelő munkát végez. De ez nem jelenti azt, hogy közkeletű értelemben vett lapos tendenciófilm lenne, és nem jelenti azt, mintha a tömeget ki akarná szolgálni. Az orosz film emberalakító céllal lép fel, s ezt akkor, ha a tömeget kiszolgálná, nem tehetné meg. Aminthogy általában lehetetlenség a művészet s különösen a szocialista művészet emberalakító erejéről beszélni, akkor, ha ez a művészet "kiszolgál". Az orosz film a tömeget fejezi ki, egy határozott világnézet szemszögéből. A filmet ennek a szemléletnek megfelelő formák segítségével igyekszik rákényszeríteni a tömegre. Az orosz film közvetve, a tömeggel is szemben áll, azért, hogy felemelhesse.

Az európai és amerikai film befolyásoló munkáját indirekt úton végzi el. Nemcsak azzal, ami benne van, hanem sokkal inkább azzal, ami nincsen benne.

Ez a filmtípus is tudomásul veszi a filmnek az eszmékre, gondolkodásra, izlésre, erkölcsre gyakorolt formáló hatását, de üzleti érdekből sem az uralkodó erkölcsi törvényekkel, sem az uralkodó világnézettel nem akar összeütközésbe kerülni. Amikor Will HAYS amerikai filmcár, aki a különböző erkölcsvédelmi és nőszervezetek megbízásából cenzurázta az amerikai filmeket, 1930 elején Berlinben felhívta a német filmvállala-



tok vezetőit, hogy a filmekben sem politikai sem szociális kérdéseket ne engedjenek feldolgozni, a vezetők viharosan helyeseltek.

A filmnek így, az egyházak legújabb erős, pozitív filmmagtációjától eltekintve, szükségszerűen abba a légüres térbe kellett menekülni, amelyben ma mozog. Miután azonban a filmek mégis történeteket dolgoznak fel, akármennyire is a dolgokon felülállóknak, semlegeseeknek mutatkoznak, a szociális szempontokat ki kell hangsúlyozniok. És itt nemcsak a reakciós, a Huggenberg Ufa-konszern kimondottan politizáló, fasiszta izü filmjeire gondolhatunk, hanem a többi vállalatok munkáira is. Csak éppen ezekben a filmekben a passzív szórakoztatás válik aktivitássá: a film ipari gépezete elviszi a tömeget a realitástól, hogy a meglévő realitást megerősítse.

Ez a film a valóság és a maga külön világa közötti ellentétet a technika és a téma, itt csak röviden érintett, sajátos eszközeivel hidalja át.

A film elgondolásait a mozgásban lévő képben fejezi ki. Miután pedig a mozgás mindig életet jelent, a kritikátlan szem ezt valóságnak nézi. Már csak azért is, mert a mozgás a film-mesén keresztül, a néző előtt bontakozik ki, ami az eseményeknek a spontán történés látszatát tudja adni. A mozgásnak, mint időbeli folyamatnak csak jelen ideje van, a mozgás tehát az élő valóság, az aktualitás illuzióját kelti.

A filmben a mozgás szünetnélküli tempóját nem a néző dik-tálja, mint a könyvnél pl. az olvasó, hanem fordítva, ezt a film rákényszeríti a nézőre, s a gyorsütemű cselekménnyel, a fénynek az idegekre gyakorolt hatásával, alkalmat ad arra, hogy a tömeg a filmben a maga szenvedélyeit, vágyait, indulatait kiélhesse. A film ezeket a különböző okokból kialakult lelki beállítottságokat közös nevezőre hozza és a cselekmény keretei között ki is élteti.

A cselekmény, amely eredendően pszichológiai keret, szociális eszköz lesz. Az a szempont, amelyről az eseményeket, alakokat beállítja az uralkodó világszemlélet szempontja, amiről különben a filmet erősen befolyásoló cenzura is gondoskodik, a film formáját pedig a tömegnek a jobb, szebb, emberi élet utáni vágyai szabják meg.

Minden probléma között a szerelem a legáltalánosabb, s így ez az egyetlen terület, amelyen a film a legkisebb veszély nélkül mozoghat. Miután azonban a szerelemnél sem lehet a reális valóságot figyelmen kívül hagyni, a szerelem helyett, néhány nagyon kevés kivételtől eltekintve, egy önmagáért való nemiség, álromantikus erotika, kispolgári szentimentalizmus kerül a filmbe, amely ideig-óráig feledtetni tudja a valóság egyéb kérdéseit, mert minden nyugtalanító szociális kérdést a film mindig pompázó környezetébe, ebbe az álmvilágba tol át. És aminthogy természetes, hogy ebben a világban az erkölcsi világrend mindig diadalra jut /a megbántottnak mindig igazságot szolgáltat, a herceg elveszi a kis táncosnőt stb./, olyan természetes az is, hogy ez a sematikus film, a gazdasági ellentéteket is vagy ilyen egyszerűen, vagy a kalandorfilmmel oldja meg. A kalandorfilm tipikusan a kapitalizmus terméke, középpontjában mindig a pénz áll. A kalandor gátlásoktól mentes, folytonosan cselekvő figura, amellyel a tömeg még akkor is kiéli a pénz utáni vágyait, ha ezekben a filmekben, amelyek a jobb életlehetőség szociális kérdéseit a bűnözés területére viszik és oldják meg, a kalandor sohasem győzhet. Ezzel szemben az orosz film határozott állító világnézetet képvisel. Mindent tudomásul vesz, és mindent a szocialista szemléletnek megfelelően dolgoz fel. Az orosz filmben az osztályellentétek kiélezetten vannak beállítva, s ezek az ellentétek sohasem oldódnak fel kompromisszumokban. Az orosz film az embert, mint osztályembert, illetve mint kollektív lényt állítja be, akinek embersége, szenvedélyessége, öröme, bánata a valóság talajából nő ki.

Az európai és amerikai filmekkel ellentétben az ember akár gazdasági, akár lelki, akár szellemi felemelkedése csak az egész osztállyal együtt történhetik meg, a sorsa az összesség sorsával van összekapcsolva.

Az orosz film mindenről meg akarja győzni a tömeget, ezért, mint kizáróan a látásra építő művészet, a nézők figyelmének az irányítására, tudatos megszervezésére törekszik. Az orosz filmek mindenütt, ahol megjelentek, döntő sikert értek el, mert az oroszok ezzel a céltudatos munkával, és az orosz művészi tradíciók átmentésével példátlan művészi magaslatra emelték a filmet, amit világnézeti különbségek ellenére is kénytelen volt mindenki elismerni. Az eddig uralkodó filmtípussal szemben egészen újat hoztak a sematizált giccsektől megcsömörlött Európa és Amerika részére.

Ez csak azért volt lehetséges, mert az orosz film felszabadította magát a művészet utját álló gazdasági érdekek nyomása alól. Az amerikai-európai film árucikk. A filmvállalatok a nagytőke tulajdonában álló, mindenkit megvásárló reklámmal dolgozó racionalizált üzemek, akár egy cipőgyár. Az orosz filmet nem a profitért állítják elő, ez a film nem iparcikk. Szellemi és művészi gazdagsága az aktuális történelmi tények feldolgozásából ered. Az orosz film a háboru, a forradalmak, a tömegmozgalmak, a gyűlések, kongresszusok stb. eseményeiből merítette anyagát, ez a filmforma magából a tömegből nőtt ki, s így a gyártásnak is egészen más a karaktere, mint az amerikai vagy európai filmeknek.

### 1. Az orosz film gyártása

a/ A z á l l a m , a s a j t ó , é s a k ö z ö n s é g  
e l l e n ő r z é s e

Amikor egy film elkészül, a rendező azt először a stúdió

igazgatójából, a gyártást ellenőrző vezetőkől és a szcenárium-osztály vezetőjéből álló bizottságnak mutatja be.

A film ezután a párt- és a különféle szervezetek, köztük az ifjumunkásszervezetek, a munkásklubok felelős vezetői elé, harmadszor a közönséget képviselő Mozibarátok Egyesülete és az újságírók és kritikusok elé kerül. Az utolsó és döntő fórum a központi Műsorellenőrző Bizottság.

A filmeket, sőt igen sok esetben már a kéziratokat is, az ifjumunkás és egyéb szervezetek, valamint a közönség a mozgókban megvitatják. A kritika teljesen szabad és sokszor igen éles. Ezek a munkásviták, valamint a tömegek film-nevelésére törekvő Mozibarátok Egyesülete által rendezett megbeszélések, a hivatalos szervekkel karöltve, alakítják a filmeket. Ebben a munkában az állami és egyéb filmlapok is résztvesznek. A hivatalos filmemberek lapján, a Kinofront-on kívül az Állami Kiadónak két lapja van, de ezeken kívül is sok kiadvány jelenik meg, főleg külföldi filmekről. Ezeket a kiadványokat a Leningrádi Akadémiai Bizottság munkái egészítik ki. A moszkvai Művészettörténeti Állami Akadémiának és a Leningrádi Állami Művészettörténeti intézetnek külön filmszakosztály van.

A film tudományos kutatásával, elméleti és gyakorlati problémáival a moszkvai Filmkamara foglalkozik. Ennek a munkának a megkönnyítésére állították fel 1926-ban a Filmmuzeumot, melynek gazdag anyaga teljes áttekintést ad a bel- és külföldi filmekről és a gyártáshoz szükséges készülékekről.

#### b/ A f i l m é r t é k e s i t é s e

Az értékesítés eddig százalékos alapon történt. A szervezeti és a magánkézben lévő mozgók a nyert bevétel 25-30 %-át fizetik. A munkásklubok 17 %-ot fizetnek, míg a parasztkluboknak csak a szállítás és a kópia költségeit kell megtéríteniök.

A film addig marad műsoron, amíg sikere van. A hirdókat és bizonyos oktatófilmeket a klubok ingyen kapják. A hadseregnek külön filmelosztó szerve van, amely a hadsereget speciálisan érdeklő filmekről gondoskodik. Minden laktanyában van mozi.

Ezen az úton Oroszországban a film tömegszükségletté nőtte ki magát, amit az állam fokozatosan tud kielégíteni. /1925-ben 87 %, 1928-ban 36 % külföldi filmet mutattak be. Ez a szám azonban évenként változik./ Az elmúlt tíz esztendő alatt semmiből, a legprimitívebb készülékekkel teremtették meg a filmművészetet, és építették ki még ma is hiányos eszközökkel azt a filmkulturát, amely mind nagyobb és nagyobb tömeget kapcsol magához, különösen a f a l u s i v á n d o r m o z i k segítségével, amelyek a falu filmszükségeit elégítik ki. Számuk az üzemi és klubmozgókkal együtt állandóan növekszik, ami ismét az orosz film kulturális súlyát biztosítja.

Ennek a kulturális tevékenységnek az éltető gyökere a tömegben van, a film kollektivitásában, azokban az állandó vitákban, amelyek nemcsak a stúdióktól távolálló klubokban, hanem magukban a műtermekben is állandóak.

Nagyon jellemző az orosz filmkultúra terjeszkedésére a gyermekmozgók előretörése. Az 1931. év közepéig rendezett 2645 gyermekelőadáson több mint 410 ezer gyerek vett részt. /1930-ban csak 39 ezer./ 1931-ben rendezték az első gyerek-filmkonferenciát, ahol az érdekeltek a gyerekek bevonásával ezt a kérdést beszélték meg.

## 2. A figyelem megorganizálása

### a/ A f i l m s z e r ü s é g

Azzal, hogy a film szociális alapokra épül, s hogy a filmek társadalmi és emberi szempontból maximális hatást igyekez-

tek elérni, az orosz filmnek önkéntelenül is minden alkotás legmagasabb fokán álló hatáslehetőségéhez, az abszolút művészethez kellett eljutnia. Ez a szociális munkát végző abszolút művészi mentalitás az irodalomban, a színpadon, a festészetben, szobrászatban, általában mindenütt megvan. A tendencia egészen újszerű értelmezése ez, amely szerint a világnézetet sohasem valamilyen az anyagra kívülről ráerőszakolt eszközzel, hanem mindig magával az anyaggal kell és szabad kifejezni.

A szobornál a szobor anyagából indulnak ki: itt a belső és külső megkomponálást, a formai milyenséget, a művész szociális világlátása, mondanivalói alakítják ki a szobor anyagának a keretei között. Ez a mélység, az emberből és anyagból belülről kiinduló, kifelé áradó erő tesz élményszerűvé minden új orosz alkotást. Mert a művészek a szocializmust nemcsak agyukkal, teóriákkal, hanem megváltozott új emberségükben is élik és viszik át az anyagba.

A művészet hatóereje önmagában van. Az oroszok nem hideg, spekulatív tendenciát, hanem belülről áradó új emberséget, társadalmat formáló akaratot, világnézetet akarnak az anyaggal manifestálni. Így a filmmel is, amelynél tehát visszamentek a gyökerekhez, visszamentek a film alaptörvényeihez: a lencsékhez, a képhez és a mozgáshoz, amellyel, mint említettem, nem irodalmat, szociológiát, hanem optikai jelenségeket igyekeznek a valóságnak megfelelően kifejezni.

Az orosz film kiváló alkotásai nem elmesélnek, hanem megmutatnak. Ennek a sajátos, tiszta filmszerűségnek a gyökerei az európai /német, francia, holland/ film-avantgarde-mozgalomba nyulnak le.

Az avantgarde-törekvések, amelyeket Viktor EGGELENG svéd festő indított el 1917-ben az abszolút film követelésével, a film alapjának a felvevőgép lencsáját tették meg, a filmmel nem reprodukálni, hanem alkotni, újat akartak teremteni. A filmet a látás szolgálatába állították, s a film tartalmát az

avantgarde egy nagy része abban a változásban jelölte meg, amely a filmen belül megnyilvánul. Ezzel a változással, csak úgy, mint abszolút fotografikus filmképeivel, az avantgarde igen mély, ritmikus, érzelmi vagy gondolati tartalmat vitt a filmbe, illetve igyekezett belevinni. Az abszolút film még ma is nagyon sok megbecsülendő értéket termel, sőt csak ez termel, úgy, hogy ha a film megújulásáról beszélnek, ebből az avantgarde-ot lehetetlen kihagyni /Man RAY, PICABIA, René CLAIR, Hans RICHTER, LEGÈRE stb./. Azonban az avantgarde a filmet, mint lényegét, önmagában elhatárolta. Az uralkodó polgári filmet nem fogadta el, azonban az önmagáért való filmszerűségeen kívül nem igen tudott azzal mást szembeállítani. A lencse látószögéből egy új, a meglévőtől különböző világot, néhány kivételtől eltekintve az önmagáért való művészet világát építette fel. De amikor a dolgokat önmaguk funkciójában, formájában állította be, s antiszociális tendenciákat képviselt, ugyanekkor eszközeiben már kiépítette az új film lehetőségeit. A film anyagszerűségének a kihangsúlyozása szükségszerű reakciója volt az uralkodó giccsfilmnek, s ezt az anyagszerűséget az orosz film ki is használta. Az új orosz társadalmi látás azonban nem tudta a dolgokat önmagukban elképzelni. Helyesen azt vallja, hogy semmi sincs önmagáért, mindennek célja és társadalmi szerepe van. De a társadalmi valósághoz az avantgarde eszközeivel, a legfejlettebb eszközökkel nyúl hozzá még ma is. Az orosz filmszerűség: az avantgarde filmszerűsége, amely visszahatott az európai avantgarde-ra is. Így született meg RUTMANN filmje: a NAGYVÁROS SZIMFÓNIAJA, DREYER JOHANNÁJA és főleg IVENS dokumentáris filmjei, amelyek már az avantgarde új orientációját mutatják.

## b/ A r e a l i t á s

Az amerikai filmek lapos és valószínűtlen emberábrázolásával és mesekonstrukciójával szemben az orosz filmek ereje a filmek realitásában van, ennek a realitásnak azonban semmi köze sincs a naturalizmushoz. Az orosz film az emberi, természeti és társadalmi alakító erők pátosza, amelyben az alkatelemek, egy materiális adottságokból felszökő társadalmi ideál realitását tükrözik vissza.

## c/ A k é p f o r m a

Ahhoz, hogy a realitás tendenciája maradéktalanul átmenjen a nézőbe, meg kellett változtatni a képformát.

Az orosz filmnek mondanivalói vannak, a mondanivaló a film gyors mozgásában pedig csak úgy fejeződhet ki, ha a kép a látás lehetőségei szerint építjük fel, tehát, ha a nézőt a kép megnézése úgy veszi igénybe, hogy a mondanivaló átérzésére is maradjon ideje. Éppen ezért a festőiségtől ment orosz filmkép, az egésznek lehetőleg egy részét mutatja meg, a lehető legkifejezőbb beállításban. Ezzel nemcsak a mondanivalót tudta a legtisztábban kifejezni, hanem a részletek változásával, feszültségével, optikailag felgazdagította a filmet is. Másrészt a beállítással, az alulról, felülről, oldalról stb. fotografált dolgokkal új gondolatot is vitt a képbe, ami a film kifejezőlehetőségeit is megszorította. És ami a legfontosabb, ezzel fokozatosabban tudta a néző figyelmét céljai szerint irányítani, mint eddig. A montázssal egészen új feszültséget, ritmust tudtak a filmbe vinni, nemcsak az emberek, hanem a tárgyak beállításában is. CHAPLINen kívül az orosz film volt az, amely a tárgyak jelentőségét felfokozta, az orosz film mutatott rá arra, hogy a tárgyak milyen szerepet játszanak az életünk-



ben. A tömeg igazi, organikus egységének reális kifejezése és az ember mellett, így a tárgyak is játszottak, illetve jellemezhettek valakit vagy valamit a filmben, ami a filmjátéknak egészen új optikai értelmezését is jelentette.

#### d/ A z o r o s z f i l m j á t é k

Az orosz film nem ismeri a sztárt, a film optikai lényegének megfelelően típusokat szerepeltetett, akik optikai megjelenésükben már ki is fejezik magukat, s akiknek így alig van szükségük a mesét illusztráló gesztusra és mimikára. Az orosz filmekben úgy az egyén, mint a maga realitásában először szereplő tömeg-hős, nem játszik, hanem j e l e n v a n . Ott, ahol pedig az egyénnél a játék elkerülhetetlen, a gesztust és a mimikát a lehető legminimálisabbra fokozzák le. A dolgokat inkább negativumokkal fejezik ki. Ez a filmjáték az érzelem eszközeit befelé építi ki, ami kifelé sokszor teljes mozdulatlan-ságban mutatkozik meg. Az önmagukat megjelenésükben kifejező filmtípusok, a tragikus pillanatokban, éppen ott, ahol a néző kitöréseket várna, teljesen megmerevednek. Mintegy lefoggják a velük élő nézőt, de ezzel mégis a belső izgalmak maximumát adják. Ezt az izgalmat pedig nem ágáló színészekkel, hanem a film képváltozásának a meggyorsításával fejezik ki. A meggyorsult képváltozás és a mozdulatlan alakok, vagy tárgyak közötti ellentét kihangsúlyozása a feszültség fokozásának, a néző lekötésének, irányításának egyik legerősebb fegyvere. Így fedezte fel és fejezte ki az orosz film a t ö m e g e t , és a tömegmozgás pátozát, amelynél nem a sok ember, hanem a tömeg mozgásának az iránya és a beállítás van a montázs segítségével kihangsúlyozva.

## e/ A m o n t á z s

Az orosz film lényege a montázs, amelynek a rendeltetését a film szerepe határozza meg.

A filmmel nem lehet elbeszélni. A filmmel csupán olyan mondanivalót lehet kifejezni, amelyeket semmiféle más eszközzel nem lehet visszaadni. Vannak dolgok, amelyek önmagukat csupán optikailag mutatják meg. Hiába próbálom leírni, zenei hangokba komponálni, hiába színekben feloldani, vagy szoborba merevíteni, a lényege nem jön ki. Az orosz film általában jelenségeket dolgoz fel, illetve az életnek optikailag megmutató jelenségeit hozza összefüggésbe. Miután az életben minden viszonylik egymáshoz, az orosz film ezen az összefüggésen keresztül, illetve a dolgok egymás mellé szerelésén keresztül fejezi ki érzelmi és gondolati tartalmát. Szintetizál.

Amíg a német film például, amikor egy termet több oldalról, részletekben mutat meg, a termet, a dolgokat felbontja, addig az orosz film néhány részletből összeteszi a termet. A német film analízise így a jelenségek elaprózásához, a filmmet megtöréséhez és egy fárasztó aprólékossághoz vezet, az orosz film ellenben a kevés eszközzel kifejezett m o n u m e n t a l i t á s h o z j u t e l .

A s z i n t é z i s a film legmélyebb értelme. Ahhoz azonban, hogy ez megtörténhessék, a dolgokat fel kell bontani, amint felbontja az orosz film is, amely a jelenségeket a n a l i z á l j a , s az egészen kis részeket igyekszik összeszerelni. A montázst az analízis valamilyen cselekménynek karakterisztikus részekre bontása és azok ritmikus megkomponálása jellemzi.

A montírozás különben igen komplikált, de egyben igen egyszerű is. A montázs asszociatív, képzettársító munka, amely az emberi gondolkodás mechanizmusához hasonul. Egy kalapács, önmagában, a formán kívül nem mond semmit, ha a kalapács látá-

sa nem támasztaná fel bennem azokat a gondolatokat, amire a kalapácsot használják. Tehát, ha a kalapáchoz nem asszociálnám célját, értelmét, szerepét. Akkor, amikor az orosz film pl. egy kalapácsot hoz s utána olyan képet, amely a kalapács szerepét valamilyen szempontból állítja be, tulajdonképpen ugyanígy asszociál, azzal a különbséggel, hogy a kalapács utáni képben a kalapácsnak valami új értelmet próbál adni. Pl. jellemezhet vele egy embert. Egy kalapács és utána egy emberi fej sok mindent fejezhet ki. Ahhoz azonban, hogy ez a kifejezés érthető legyen, a nézőnek tudnia kell, mi a kalapács, tudnia kell, mi az utána következő kép s meg kell értenie, hogy a két kép egymás után mit is akar kifejezni. Ebben mutatkoznak meg a montázs határai és hátrányai is. Az asszociálásban az orosz film sokszor annyira komplikálódik, hogy a képzettársítást követni nem tudó néző előtt értelmetlenné válik /különösen azért, mert az oroszok itt sokat teoretizálnak/, másrészt ennek a következménye az is, hogy pl. a délafrikai négereknek nem lehet ugyanazt a filmet csinálni, mint az európai vagy amerikai városi embernek, mert vannak dolgok, amelyeket a délafrikai néger nem ismer, tehát nem is asszociálhat hozzá semmit. Ez utóbbin azonban úgy segítenek, hogy ezeknél a filmeknél alkalmazkodnak az illető néphez, ami azonban korántsem jelent nivóban megalkuvást.

Másrészt azonban éppen ezzel a módszerrel, és csak ezzel lehet plasztikusan és elevenen dolgokat kifejezni. És ebben van a montázs igazi ereje is.

TURIN: TURKSZIB című filmjében pl. egy helyen a képek így következnek egymásután: kiszáradt kutak, lefordított üres agyagkorsók, a patak száraz medre, lekonyult gyapot, aszott gabona, lihegő, nyelvüket lógató állatok, a földeken ülő, imádkozó parasztok, a legkülönbélebb beállításban. Ez, a maga érdekes ritmusában, minden magyarázat nélkül kitűnően fejezi ki a szárazságot. És amikor ugyanezt visszafelé csinálja, azzal a

különbséggel, hogy minden egyes kép után /kut, korszó, állat, növény, száraz patakmeder/, egy imádkozó parasztot és a felhőtlen eget hozza, megint erőteljesen és minden magyarázatot fölöslegessé tevő módon fejezi ki, hogy a szárazsággal szemben az imádság mit sem használ.

Vagy egy másik eset. PUDOVKIN: ANYA c. filmjében a börtönben ülő fiu megtudja, hogy ki fogják szabadítani. Most ki kellene fejezni a fiu örömét. PUDOVKIN a fiu széles mosolyra húzódó száját fotografálja és utána gyors egymásutánban kacagó kisgyermekeket, repdeső libákat, friss tavaszi kedvvel rohanó patak vizét, a mezőkön viháncoló lovak képét hozza, úgy, hogy az a maga összefüggéseiben a kiszabadulás örömét fejezze ki.

Amennyiben azonban a rendező filmszerűen akar dolgozni, nem szabad a dolgokat úgy felvennie, ahogyan az az átlagnézőnek a realitásban tényleg megmutatkozik. Ahhoz, hogy a rendező filmszerű formát teremthessen, ki kellett azokat az elemeket választani, amelyek összetevődéséből ez a forma előállhat, és amelyek ennek a formának a szempontjából a legkarakterisztikusabbak. /PUDOVKIN/

PUDOVKIN egy automobilszerencsétlenséget hoz fel példának. Valakit elgázol az autó. Hogyan lehet ezt a legjobban filmen kifejezni? A reális anyag komplikált. Itt van az utca, a gyalogjáró, az autó, a megijedt sofőr, a fék, a motor és az elgázolt ember holtteste. A valóságban a szerencsétlenség egyöntetű, megszakítás nélkül történik. A film azonban a filmidőben és a filmtérben játszódik le, képekben fejezi ki magát, ezért csak részeket dolgozhat fel.

Egy amerikai rendező a következőképpen és a következő sorrendben vette fel a szerencsétlenség visszaadására szükséges elemeket:

1. kép. Az utca a rohanó autókkal. Egy gyalogos, háttal a felvevőgépnek, átsiet az utcán. Egy előtte elhaladó autó eltakarja.

2. kép. /Nagyon rövid./ A féket nyomó sofőr ijedt arca.
3. kép. /Szintén nagyon rövid./ Az elgázolt ember arca, kiáltásra nyílt szájjal.
4. kép. /A sofőrülésről felvéve./ Az autó első kerekei elött két láb.

5. kép. A kocsí lefékezett kerekei.

6. kép. Az elgázolt gyalogjáró holttete az autó mellett.  
Igy a montázs a film leglényegesebb része, amelynek célja:

1. lekötni a néző figyelmét, irányítani és organizálni az optikai és az ezen keresztül életrekelített lelki élményeket;

2. a néző figyelmét a szükségesre irányítani és a feleslegestől eltávolítani;

3. a néző figyelmét fizikailag, a montázképek gyors változásával, valamire kikényszeríteni /TIMOSENKO/.

A figyelem leköttése, irányítása, kikényszerítése a montázs hivatása, amelynél a film mozgásából indulnak ki. "Valamely tárgy mozgása a kamera előtt még nem jelent mozgást a filmvászonon is. Csak a montázs segítségével lehet a dolgok kinematográfikus mozgását megteremteni. A montázs az az ősi alkotóerő, amely a lélek nélküli képeknek kinematográfikus /filmszerű/ formát ad, s amelynél az egyes montázképeknek ugyanolyan szerepük van, mint az irónál a szónak, amelyből a mondanivalót alakítja." /PUDOVKIN/

A képváltozáson keresztül jön ki a film lényege, a montázs tehát konstrukció, a film olyan felépítése, amely egy nagy színtetikus egységbe tereli a képek belső mondanivalóit.

"A filmművészet alapja - mondta PUDOVKIN egy Hollandiában tartott előadásában - a montázs. Bizonyára tudják Önök, hogy ezalatt a filmnek kis részekből összetett konstrukcióját értjük, amelyben a gondolat és a ritmus szoros összefüggésben vannak egymással. Éppen úgy, mint egy zenekari szimfónia a különböző hangszerek különböző hangjaiból tevődik

össze, éppen úgy kell a filmet is így különböző képekből felépíteni."

"Mi tudtuk azt, hogy az a hatás, amelyet a színészi játék a nézőre gyakorol, nemcsak attól függ, hogy mennyire művész a színész, hanem függ a film szerkezetétől és az előző és a következő képektől is. A képek megfelelő egymásutánjában a színészi kifejezőerőt a tizszeresére lehet fokozni. És fordítva: a legszebb játékot is meg lehet semmisíteni, ha a filmrészeket rosszul szereljük egymáshoz."

"Emlékszem, mennyire felizgatott bennünket amikor ilyen-irányú kísérleteink először sikerültek. Kísérleti anyagként egy olyan kész filmrészt vettünk, amelyben MOSJOUKINE valahová néz. Szándékosan olyan részt választottunk ki, amely MOSJOUKINE közönyös, nyugodt tekintetét fejezte ki. Ezt a részt más és más filmrészekkel fűztük össze. Először MOSJOUKINE közönyös arca után egy tányér levest ábrázoló képet helyeztünk, a néző pedig úgy látta, mintha MOSJOUKINE ezt a tányér levest nézné. A második esetben egy koporsó következett, amelyben egy fiatal asszony feküdt. A harmadik esetben olyan kép következett, amelyben egy kislány egy játékmédvével komikus mozdulatokat végzett. Ezt a három részt aztán egybekomponáltunk és egy erről a munkáról mitsem tudó közönség előtt bemutattuk. Az eredmény meglepő volt. El voltak ragadtatva attól, hogy MOSJOUKINE milyen nagyszerűen játszik. Az első részben egy tál leves felett gondolataiba mélyülő arcot, a második részben a halottat gyászoló, fájdalmas tekintetű férfit látták, a harmadik esetben el voltak bájolva attól a finom mosolytól, amivel MOSJOUKINE a játszadozó gyermeket nézte. Pedig a valóságban mind a három esetben egy és ugyanaz az arc szerepelt. Ilyen erőteljesen ható tényezőnek bizonyult a montázs."

"Ugyanígy a montázs másik problémáját kutató kísérlet is. Ebben az esetben egy egészen közönséges jelenetet vettünk fel, amelynek a tartalma a következő volt: Két ember nézi egymást

az utcán, találkoznak, az egyik felmutat valamire, erre mind a ketten odanéznek, egy nagy, fehér házra, amelynek széles lépcsőfeljárata van. Ezután a két ember tovább megy, és mind a ketten felmennek a lépcsőn. Az egész jelenet kis részleteiben Moszkva legkülönbözőbb kerületeiben lett felvéve. Az egyik ember a város keleti részén hajtotta meg magát, a másik a nyugati részben válaszolt, és aztán a város középpontjában találkoztak. Az a fehér ház, amire felnéztek, az amerikai parlament volt Washingtonban, amit egy amerikai filmből vágunk ki. A lépcsőt pedig, amelyre a két ember felment, a moszkvai nagy székesegyháznál találtuk meg. Amikor az egyes részek montírozva voltak, a nézőnek az az egységes benyomása támadt, hogy a jelenet cselekménye, helye és ideje teljesen ugyanaz. A vásznon mindent egy s é g b e f o g t u n k . A washingtoni Fehér Ház a moszkvai Kreml közelébe került." "Mindez ma már nem ujság, de akkor megtanított bennünket arra, hogy a film teljesen önálló, új művészet, amelynél a felvevőgépnek nem lehet az a szerepe, hogy a természetet szolgáljaian másolja. Akkor megértettük, hogy a filmben a valóság, az ember, a tárgy, csak nyersanyag, amelyek csupán s z i g o r u k o m p o z í c i ó b a n válnak művészi k i f e j e z ő e r ő v é . Ezt a kompozíciót neveztük el montázsnak."

"A montázs fejlődésében azóta nagyon messzire jutottunk. VERTOV munkái megmutatták nekünk, hogy a montázsban milyen nagy szerepe van a ritmusnak. A különböző részek egymásutánja, a rövid, a gyors, a gyorsuló, sebes, majd ismét lassu, lassabb, hosszabb, nyugodtabb részek rendkívül fontosak a hatás elmélyítése szempontjából."

"Én magam is ezekkel a módszerekkel dolgozom. Az én munkám alapja: a realitás. Sohasem dolgozom kifestett emberekkel. Nem tudok dolgozni a műteremben művészileg felépített tájakkal, és így nem használhatok olyan embereket sem, akik a szerepüket csak játsszák, de nem élik. A DZSINGISZ KÁN c. filmem-

ben mongolokkal, tehát teljesen kulturálatlan emberekkel volt dolgom, akiknek még a nyelvét sem értettem. De mégis, eltekintve kis nehézségektől, sokkal jobban dolgoztak a felvevőgép előtt, mint a hivatásos színészek. Szeretnék egyszer olyan filmet készíteni, amelyben egyáltalán nem kell színész. Azt hiszem, ez sikerülni is fog. Ez újra igazolni fogja, hogy az ilyen munka sikere csak a montázsban van."

"Például. Egy ember az asztal mellett ül, felemeli a fejét, meglát egy felé tartott revolvert és megijed. Ekkor kiderül, hogy az egész csak vicc volt, ennek megörül és mosolyogni kezd. Ha én a jeleneteket egymás után akarnám felvenni, akkor hatalmas színészi teljesítményre volna szükségem, így azonban egyszerűbb a megoldás. Felveszek egy gondolataiba merült embert, aki, mikor a nevét szólitom, felemeli a fejét. Külön felveszem a revolvert. Ekkor elsütöm a revolvert, és megint felveszem az arcát, amikor a váratlan dörrenéstől megijed. Ezután következik az a kép, amikor mosolyog, mert megmagyarázom neki, hogy az egész csak vicc volt. Ugyanigy tettem a DZSINGISZ KÁN-ban is. Amikor azt a jelenetet kellett felvennem, amelyben a mongolok a drága prém láttán szinte megnyulnak a csodálkozástól, egy kínai bűvészt hívtam, aki elszórakoztatta őket, csodálkozó, figyelő arcukat lefotografáltattam, és azzal a képpel montíroztam, amelyben a drága prém volt látható." /PUDOVKIN/

Látnivaló, hogy az orosz film a maga tendenciáit a leg-egyszerűbb, de a legtudatosabb művészi eszközökkel fejezi ki, s a forma nincs kiagyálva, ezt a mondanivaló alakította ki, de az orosz filmművészek tudják, hogy a mondanivalónak csak akkor van súlya, akkor tudja elvégezni a rábizott feladatokat, ha a legközvetlenebb és mégis a legtökéletesebb formában kerül a néző elé. Az orosz filmalkotók, mint TIMOSENKO mondja, orosz a n i z á t o r o k, illetve mérnökök. És ez, a montázs lényegét nézve, valóban igaz is. Valóban organizátorok ők, a-



kik egy gondolat elfogadására szervezik meg az embereket, sőt művészi eszközökkel, a montázssal annak elfogadására kényszerítik is, hogy a másik fronton dolgozó szervezők munkáját megkönnyítsék. És valóban mérnökök is ők, akik nem hidakat, vagy gépeket, hanem szociális művészi alkotásokat konstruálnak a proletariátus érdekében.

### 3. Az orosz film útja

Az orosz film útját Oroszország társadalmi változása szabta meg. Ezt az utat azonban nem minden orosz film, hanem csak az egyes, nagyon kiváló alkotások jelzik. Ezeknek a nagy, történelmi sullyal fellépő filmeknek az irányvonalából lehet következtetni arra, hogy az orosz film, a PATYOMKINTól s az ANYÁTól a GENERALLINIEig, az adott helyzetnek megfelelően, a mai tematikus filmtől /amelynek még sok kapcsolata van az irodalommal/ a tények szigorú megfogalmazásának, a dokumentális filmnek az irányába halad.

Annál is inkább bizonyos ez a fejlődési irány, mert az orosz filmek aktív karaktere az aktuális, a tényeket leszögező, egyszerű, híradószerű, dokumentáris filmekben mutatkozott meg először.

1922-ig Oroszország nem gyártott játékfilmeket /1914-ig kb. 275 ilyen, jobbra külföldön készült filmet mutattak be. A háború alatt alig lehetett külföldi filmet látni./

Az orosz film alapját 1922-ben KULESOV rakta le, akinek tanítványai, többek között PUDOVKIN is megállapították, hogy KULESOV volt az első, aki a film ábécéjéről kezdett beszélni, aki az artikulátlan anyagot rendszerbe foglalta. "Mi az ő segítségével érkeztünk el önmagunkhoz. Mi filmeket csinálunk, de az orosz kinematográfiát KULESOV teremtette meg." "KULESOV volt az első, aki a montázssal foglalkozott, de ezenkívül a

képszerkesztés problémáját is igyekezett megoldani. A képekben a mozgás lefolyását előre megszerkesztette. Általában a mozgás tökéletes kiépítése volt az ideálja. CHAPLIN az emberi cselekvést a tárgyakhoz viszonyítva fejezte ki. KULESOV a formák mozgáson nyugvó játékát CHAPLIN módszere szerint igyekezett megoldani." /KAUFMANN/

## DZIGA VERTOV

De a szociális filmig KULESOV nem jutott el. Megmaradt teoretikus-technikusnak. Ez a forma Dziga VERTOV munkáiból alakult ki. VERTOV az élet kész anyagát dolgozta fel, egy szigorú "filmlátáson" keresztül. Lenin-filmjeiben és egyéb aktuális munkáiban ebből igyekezett a filmeket valóban kinematografikusan megkomponálni. Ennek a filmlátásnak az alapja az emberi szem tökéletlensége. Miután az emberi szem a dolgokat mindig csak egy helyzetben láthatja, szükség van a kamera látására, amely a dolgokat ezer különböző oldalról közelítheti meg. A kamera által felfogott jelenségek csak merev töredékdarabjai az életnek. De VERTOV ezzel az anyaggal a filmnek mintegy tudományosan felfogott muzsikális-ritmikus dinamikáját fejezte ki. VERTOV ma Ester SUBBAL, a TRAKTOROK VAGY ÁGYUK rendezőjével, KAUFMANNAL, az orosz avantgarde vezére, a művészetben a legszélsőbb baloldalon áll. Munkáiban, amelyben sohasem dolgoz fel valamilyen konkrét mesét, nincs érzelmesség.

VERTOVot az európai avantgarde-től eltérően nem a formák, hanem az események érdeklik, ez az anyaga. Munkáiban az események filmszerű meglátása és montírozása érdekli. A valóságos életet - írja - a /filmben/ nem a fegyvertelen emberi szemem keresztül, hanem egy minden technikai lehetőséggel rendelkező filmszerű szempontból kell meglátni. "Az én filmjeim vizuális kapcsolatot igyekeznek teremteni a térben és időben egymástól távolálló jelenségek között."

A film a képek gyors változásában és a dolgok összevonásában más tér és más időfogalmakkal dolgozik, a filmszerűség követelményeit így VERTOV az általa alapított KINOKI /Film-szem/ programjában ebben a három pontban foglalja össze:

- Harc: 1. a közönséges látás helyett a filmlátásért,  
2. a valóságos tértől elkülönülő filmtérért,  
3. a reális időtől elkülönülő filmidőért.

Dziga VERTOV tevékenységét sokkal inkább munkáinak hatásában lehet lemérni.EMBER A FELVEVŐGÉPPEL címen Berlinben bemutatott filmje nagyszerű példája annak a kísérletnek, amely montázs-felfogásban, ritmusban, a dolgok beállításában az egész orosz filmet,elsősorban EIZENSTEIN-t és PUDOVKIN-t is megtermékenyítette, s akiknek minden munkájában kimutathatjuk Dziga VERTOV hatását.

#### EIZENSTEIN

EIZENSTEIN munkáinak a lényege: a kollektív, tényszerű jelenségek dinamikus megkomponálása, a tényszerűség drámai lendülete. Anyagkiválasztásának és meglátásának az eredője Dziga VERTOVban van, a szerkesztés azonban GRIFFITH amerikai rendező hatását mutatja. De amíg VERTOV bizonyos mértékben elabsztrahálja, GRIFFITH pedig csak individualisztikusan, lelkes beállítottságukban látja az életjelenségeket, EIZENSTEIN a tényeket konkrét, kollektív tartalommal tölti meg. Ezért EIZENSTEIN sokkal nagyobb súlyt helyez maguknak az eseményeknek az éles megvilágítására, mint a szerkezetre és a játékra.Arra törekszik, hogy az emberekben az esemény, a tények maradjanak meg, és nem a játék útján kifejezett cselekmény.Ezért élezi ki filmjeiben az ellentéteket, és ezért világítja meg ugyanazt a dolgot mindig több oldalról. És végül ez az oka annak, hogy a filmjeiben az egyéni hős helyett inkább a kollektív tömeget

szerepelteti. Az egyéni túlélő események érzékeltetése sokkal tökéletesebb, mint filmjeinek a szerkezete. Az eseményeket rendszerint több részre osztja, amely részek egy-egy csúcspontban végződnek. A formában ezeknek a csúcspontoknak az egy-egyesítésére törekszik. Azonban az egyes csúcspontokra nem egyszerre megy fel. A mindig csak a legszükségesebbet kihangsúlyozó részletekben összezsúfolja a jelenségeket, amelyekből így mintegy önmaguktól robbannak ki a következmények. Ezért élnek annyira a filmjei, és ezért van annyi erő bennük. Az eruptív erő, az eruptív nyugtalanság jellemzi EISENSTEIN-t, akinek nincsen egyetlenegy teljesen befejezett, lezárt filmje.

Az orosz filmművészet új ideológiai és technikai eredményei a Patyomkin páncéloscirkálónak a hus miatt, a szolgálat miatt megsanyargatott, elégedetlen matrózai lázadásában mutatkoznak meg először teljes ujszerűségükben és lendületükben. A PATYOMKINban jelennek meg először a tények drámaivá fokozott dinamikus történésben. A PATYOMKINban ez a tényszerű történés az, ami tullepi az egyént, tullep önmagán is, és belenő az időbe. És a kollektív társadalmi törekvésektől telített kornak a részévé válik. E z a t ö r t é n é s a f i l m i g a z i h ő s e .

Mindaz, ami külsőleg a filmben annyira ujszerű volt, hogy először szerepeltetett egyéni hős helyett tömeget, hogy az első film, amelyben nincs szerelem, de a tárgyak is élnek benne, mindez természetes következménye EISENSTEIN filmelgondolásának. A képek realizmusa, dinamikus mozgása mellett a film szerkezeti felépítésében más sok a törés. A film elején még nagyon ragaszkodik ahhoz, hogy valamit elbeszéljen /a film elején a Patyomkin lázadását tartalmazó naplót vetíti/, ezért itt a film még erősen illusztratív. Az irodalmi tematizmus alól csak a második és a harmadik részben szabadítja fel magát, itt a dolgok már megtörténnek, előttünk alakulnak. A filmet magávalragadó ritmus lendíti előre.

A film igazi nagysága is csak itt mutatkozik meg, itt érvényesültek a lencse éles meglátásai. A PATYOMKIN így a szét-eső szerkezet ellenére is tömör gránitépítmeny, amely kemény akaratot sugároz ki magából.

A John REED könyve nyomán készült OKTÓBER /Tíz nap, amely megrázkódtatta a világot/ c. filmje az orosz forradalmat dolgozza fel. A film újabb lépés előre.EIZENSTEIN elvetett minden béklyót, közvetlenül a tényekből indul ki és a kötetlen téma középpontjába a forradalmat állítja, a személytelen tömeg életét fejezi ki, a jó és a rossz ellentéeteinek éles, sokszor egészen gunyoros kihangsúlyozásával.A film a háboru utolsó napjainak az eseményeire, a nép éhezésére, a Kerenszki-kormány háborus politikájára és bukására s a forradalom diadalára van felosztva. Az elosztást azután EIZENSTEIN tovább fokozza az-  
zal, hogy a forradalom sorsát a tömeggel szolidáris, vagy az-  
zal ellentétes mellékhisőkkel fejezi ki, és hogy egyazon cselekményrészt még több oldalról mutat meg, asszociatív eszközök igénybevételével, ami sokszor egészen megdöbbentő eredményeket mutat fel. /A forrongó, lázas embertömegbe hirtelen merev tárgyakat, egy Napoleon-nippet, egy reszkető csillárt, koronás vutkis üveget stb. állít be./ Az eseményfázisok köré csoportosított ellentétek a PATYOMKINnél is erősebb feszültséget adnak a filmnek. Ezt a feszültséget azonban itt nem tudja EIZENSTEIN úgy összefogni, a film lendülete nem olyan erős, mint a PATYOMKINnél. Ezért aztán az OKTÓBERnek, bár elgondolásban érettebb, átfogóbb, mint a PATYOMKIN, csak részleteredményei vannak. De ezek a részleteredmények megint sorsdöntően fontos iránymutatást jelentenek a film fejlődésében. A tények fokozottabb felhasználása, az irodalmi tematizmus alól való felszabadulás már maga is nagy eredmény, de ehhez még sok más is járul. A tények beállításával vibráló életet lehel a holt anyagba /nipp, csillár, hid, szobor/ és a cselekmény színhelyébe /utca, szoba, pince, a télipalota, a folyó stb./. A gyakori

asszociáció segítségével /egy Napoleon-szobor alakjába bemásolja Kerenszkit stb./ még akkor is hozzásegít a film egyik legfontosabb problémájának, a képkapcsolásnak a megoldásához, ha szerkesztési okoknál fogva a képzettársítást itt még szimbolizálásra használja is fel.

A GENERALLINIE ismét lényeges eltérést mutat eddigi munkáival szemben. A PATYOMKIN a még elbukó, az OKTÓBER a győzedelmes, a GENERALLINIE az építő proletariátus klasszikus megnyilvánulása, mely utóbbi tartalmában sokban hasonlít PANFEROV: A NINCSTELENEK SZÖVETKEZETE c. regényéhez. Ez a film a cárizmus alatt tudatlanságban tartott, állati, nyomoruságos, erejét szétforgácsoló, százmilliónyi orosz parasztról szól, aki a kulákok ellenállását, önmaga maradiságát, a bürokrácia szabotálását legyőzve, a munkások támogatásával és a gép és a traktor segítségével megteremti a falu kollektivitását, hogy ezen keresztül emberré váljék. Az öntudatra eszmélés, a kollektív termelés glorifikálása a lencse meglátásán keresztül, ez a GENERALLINIE.

EIZENSTEINnek a lencse iránti bizalma ebben a filmjében még jobban megmutatkozik. A GENERALLINIE minden eddigi orosz filmnél erőteljesebb képeket ad /operatőr TISSÉ/ és így igyekszik a parasztot bemutatni. Az EIZENSTEIN és állandó munkatársa, ALEXANDROV által közösen alkotott GENERALLINIE nagy ujitása a beállítás új lehetőségein kívül a cselekmény kihangsúlyozása. EIZENSTEIN korábbi filmjeinek nem volt cselekménye, csak történése. Az események egy szinte emberfölötti sorsszerűség távlatában mutatkoztak meg. A filmeknek nem volt főhőse, csak hősei voltak, akiknek a sorsát, mint említettem, az egyes eseményfázisokban fejezte ki. A GENERALLINIE nem az eseményekből, hanem az emberből, a parasztból indul ki. Kivesz egy szegény parasztasszonyt, Marfát, a sok közül és az ő cselekedetei köré építi fel a filmet.

Általában azonban, mint minden EIZENSTEIN-ALEXANDROV-film, ez is inkább a részletek gazdagságával, mint szerkezeti egyöntetűségével hat. Ez a szerkezeti törés azonban EIZENSTEIN film-elgondolásának ma még természetes következménye. Mert EIZENSTEIN tényekkel dolgozik, nem konstruál mesét. Ezek egyvonalu egymáshoz kapcsolódása akkor, amikor nem a játék uralja a filmet, és mégis cselekményt ad, olyan megoldást kíván, amit ma még nem tudott megvalósítani az orosz film. A GENERALLINIE a tények, a dokumentumok kiterjedése felé vezető út. Nem végső szó, de a cselekmény újszerű értelmezésével, a tárgyával egy fogalmat, a kollektív termelést, próbálja képekben kifejezni, hatalmas, termékenyítő lépés egy egészen újfajta szocialista filmtípus kialakulása felé, akkor, ha közben EIZENSTEIN nem köti le saját kezeit elméletekkel, amire különben az utóbbi időben sok hajlandóságot mutat.

Éppen ezért várják annyira az ötéves terv filmjén kívül EIZENSTEIN új mexikói filmjét, amelyet 1931-ben, amerikai útja alkalmával, ALEXANDROVVAL és operatőrjével, TISSZÉVEL készített. A film, amely a mai mexikói forrongások, a bennszülöttek életének feldolgozása mellett, a mexikói őslakosság anyajogon alapuló társadalmát is igyekszik megmutatni, a társadalmi fejlődés, a történelmi múlt és a szociális jelen dokumentumának ígérkezik.

#### PUDOVKIN

EIZENSTEINnel körülbelül egyidőben kezdett dolgozni, az orosz film másik reprezentatív művésze, PUDOVKIN.

PUDOVKIN filmjeinek az alapja, EIZENSTEINhez hasonlóan, a szigorú realitás, de munkáiban nem az eseményeket, hanem az emberi cselekményt helyezi előtérbe. A dolgokat nem a tömeggel, hanem az egyén sorsán keresztül érzékelteti. PUDOVKIN munkáját.

EIZENSTEINnel ellentétben, aki a külső eseményekhez fordul, a belső emberi érzés és gondolat közvetítése jellemzi. EIZENSTEIN intellektuális erőből duzzadó filmjei mellett PUDOVKIN a lírikus, a sajátosan orosz érzelmesség kifejezője.

Egy EIZENSTEIN-film - írja L. MOUSSINAC - olyan, mint egy kiáltás, egy PUDOVKIN-film olyan, mint egy dal.

Ezt a filmművészetben eddig páratlanul gazdag liraiságot N. SARCHI szcenáriumai segítségével, az ember sajátos beállítással és a cselekmény zenei montírozásával éri el. PUDOVKIN a cselekményvezetés és montírozás olyan finom formáit találta meg, amelyek a legegyszerűbben a legtöbbet nyújtják.

De ez a nemeseen egyszerű és igen mélyről jövő líra PUDOVKIN művészetének csak egyik tulajdonsága, a másik filmjeinek kompozíciós kiegyensúlyozottsága, kerek fölépítése és harmóniája. PUDOVKINra talán még nagyobb hatással volt GRIFFITH, mint EIZENSTEINre. De PUDOVKIN sokkal inkább átértékelte a maga szempontjából az amerikai rendező eredményeit. VERTOV montázsépítésének a továbbfejlesztésével teremtette meg filmjeinek zárt egységét. Két, sőt három cselekményt is vezet egymás mellett, amelyek mérnöki precizitással futnak össze egy közös pontba. Filmjeinek végső akkordja az érzelem crescendoja, amit érzéssel teli, egyszerű, póznáküli proletárhősei fejeznek ki.

Világnézetének ezt az érzésteli kifejezését adja GORKIJ regénye után készült ANYA c. filmje is, amely a cári Oroszország munkásmozgalmának klasszikus megörökítése. Olyan egyszerűen, olyan maradéktalanul, teljesen és emberségesen, frázismentesen, hogy abból semmit sem lehet elvenni, és semmit sem lehet hozzátenni. Minden más hasonló film már csak variálása lehet ennek a technikában, fotóban /operatőr GOLOWNJAJ/ montázsban tökéletes filmnek. És amelyet elsősorban látnivalóban gazdag tartalma miatt nehéz is szavakkal leírni.

Az ANYÁ-t követő SZENTPÉTERVÁR VÉGE c. filmje, amely EIZENSTEIN: OKTOBERéhez hasonlóan a győzedelmes forradalmat



dolgozza fel, bizonyos tekintetben sokkal nagyobb szabásu teljesítmény, mint az ANYA.

EIZENSTEIN mellett, aki a névtelen tömeg sorsán mutatja a forradalmat, PUDOVKIN itt egy trepovi paraszt- és egy munkáscsalád életén keresztül fejezi ki mondanivalóit. A parasztról, aki a háboru végén, a tőzsdelázban, a nagy hajszában, a sztrájkbalépő munkások árulója lesz, s aki azután a forradalomban mindent jóvátesz. A filmben három cselekmény fut egymás mellett, amelyek között a kapcsolatot EIZENSTEINNél sokkal tudatosabb asszociációval teremti meg. A cselekmények optikai háttere is sokkal gazdagabb, mint az ANYÁé, lírája is erőteljesebb, játékban pedig már egészen új eredményeket mutat fel azzal, hogy tudatosabban mellőzi a színészi produkciót, de ennek ellenére a montázs segítségével az érzelmiség eddig ismeretlen gazdagságát tudja felmutatni alakjaiban és alakjaival, akik sohasem játszanak, hanem csak jelen vannak.

Harmadik filmje, a DZSINGISZ KAN, mely minden kiválósága ellenére is nagyjában már nem jelent továbblépést, inkább csak a részletekben ad újat. A SZENTPÉTERVÁR VÉGE című filmhez hasonló eseményeket mutat meg egy prémvadász történetében, keleten, a fehér gárda uralma alól magukat felszabadító mongolok között. A történelmi materializmust líraian felérző DZSINGISZ KÁN egyetlen hibája talán a cselekmény tulságos elromantizálása, ami azonban PUDOVKIN játékelképzelésének természetes következménye.

#### PROBLÉMÁK

Oroszországban EIZENSTEINen, VERTOVon és PUDOVKINon kívül számos rendező dolgozik, akiknek munkájában, ha azok nem is jelentenek fordulópontot a film fejlődésében, mert az egy DOVZENKO kivételével kevésbé tudták magukat az irodalom alól

felszabadítani, a szocialista művészi ideológia, a montázs, a realizmus, a játék új eredményei mutatkoznak meg. Munkáik, esetleges hibáik mellett is, néhány kivételtől eltekintve összehasonlíthatatlanul felette állanak az európai átlagfilmeknek, mert EIZENSTEIN, az erősen lírai DOVZSENKO PUDOVKINÉVAL rokon mély orosz érzelmességének, A FÖLD c. filmjének stb. hatása alatt finom és meleg emberséget, lírát tudtak kifejezni.

De az átlag orosz filmtermelés, az orosz film művészetéhez arányítva, az utolsó időben csökkent. Ennek okát Oroszországban főleg a kézirat, a színész, a rendező és az organizáció hiányával és a hangos-filmmel magyarázzák.

Az organizáció és a technikai felszerelés hiányait a filmtermelés szigorú koncentrációjával akarják pótolni, amely bizonyosan egyetlen módja az orosz film fejlődésének. Egységes központi irányítás mellett a termelés költségeit is sokkal jobban lehet szabályozni, aminek az orosz film szempontjából történelmi fontossága van. Annak, hogy az orosz film nem kapitalista vállalkozás eredménye, megvannak a maga nagy hátrányai is ma, a kétségtelenül tulsúlyban lévő előnyök mellett. Előny azért, mert a film megmaradt művészi területen, nem lett üzlet, ami az első ilyen grandiózus kísérlet a film történetében. De hátrány ez azért, mert az oroszok így ráfizetnek a filmre, sokkal fizetnek rá, ha a koncentráció nem következett volna be, kénytelenek lettek volna ideológiailag is engedményeket tenni, hogy az orosz filmek elől ma még mereven elzárkozó államokba is bejussanak. De az organizációs problémákon kívül az orosz filmnek mindinkább megmutatkoznak a művészi problémái is, amivel a kézírathiányt is meg lehet magyarázni. Az orosz film sokáig megmaradt abban a témakörben, amely a forradalom első éveinek megfelelt. És így megfelelt Oroszországon kívül is. Ezeket a filmeket csak lassan váltják fel a mának megfelelő, kevésbé patetikus, de annál tárgyilagosabb, szocialista értelemben vett tárgyilagos filmek. Ez pedig nemcsak tartalmi, ha-

nem igen lényeges formai változást is fog maga után vonni. A film művészi lényegének újabb átértékelése szükséges. Az orosz film is fordulóponthoz ért. Ennek a változásnak a GENERALLI-NIE-n kívül Viktor TURIN: TURKSZIB című filmje is legszebb iránymutató bizonyítéka.

## TURKSZIB

A TURKSZIB a tényszerű film új lehetőségeit tárja elénk. A film a Turkesztán-szibériai vasutépítést dolgozza fel; ehhez azonban nem konstruál semmiféle mesét, anyagát szigorúan a tényszerű optikai jelenségekből építi össze. Nem elbeszél, hanem megmutat és szerkeszt. A jelenségek egységesítésére a tények olyan összekomponálására törekszik, amely végeredményében az eredendően kulturális tartalmu filmben a szociális alkotás, a közösségérzés, a munka patetizmusa és a természet és ember küzdelme szociális meglátásának filmszerű felmagasztalásához jutott el, anélkül, hogy a filmbe TURIN individuális momentumokat, játékot kapcsolt volna bele. A hegyek, a víz és a kiszáradt gyapotföldek, a sivatag, a tévék és a szél és a gép mint óriási erőállat: ezek a főszereplői ennek a filmnek, meg az a keserves sors, amelyben Turkesztán évszázadok óta küzd a természettel, a szárazsággal, amelyben kiszikkad a föld és hiába való az egész évi verejtékes munka és hiába az imádság.

A minden kulturától elzárt szorgalmas parasztság kétségbeesetten ül a földeken és imádkozik, imádkozik. De az égen semmi felhő nem mutatkozik, már a kutakban is alig csörgödez valami kis víz. És ha a hófödte hegyekről meg is indul az ár, az csak a gabonának elég, az értékes gyapotra már nem jut. Holott a szomszédos Szibériának óriási gabonafőnölegei vannak, amivel elláthatná Turkesztánt, hogy az csak gyapottal foglalkozhasson. Ezért kell a vasut.

És egy napon megjelenik a kulturától elmaradt földön a repülőgép és az autó, mérnökök felméri a földet, megindul a vasut építése. Félmeztelen emberek s óriási gépek, élükön egy hatalmas kotrógéppel, lázasan turják a földet s a vasut elragadó tempóban épül napról-napra a sivatagon keresztül, ahol a számon eddig lekapta Turkesztán kincsét a teve hátáról, amikor az állatokról lenyirt gypjút a városba akarták szállítani.

Ebben a filmben, mely Turkesztán lakosságának életét tiszta képszerűséggel mutatja meg, az abszolút vizualitáson kívül a r i t m u s, az igazi hatóerő. A tényszerű események ritmikus egybeszerelése, a m o n t á z s f e l f o k o z á s a teszi élményszerűvé ezt a filmet, amelynek így igazi nagysága abban a gondolati és lelki telítettségben van, amelyet teljes egészében nem is a képekben, hanem a montázon keresztül a mozgásban a képek között érzünk.

A TURKSZIB utmutatás a d o k u m e n t á r i s, tényszerű film felé. Bizonyíték arra, hogy a más a filmben csak ezen az uton lehet maradéktalanul kifejezni és bizonyíték arra, hogy ez az új, tényszerű film lesz a hangosfilm formája is.

#### AZ OROSZ HANGOSFILM

Az európai-amerikai film, a hangosfilmet közvetlenül megelőzően, mondanivalóinak hiánya miatt, súlyos válságba jutott. Ezt a válságot a hangosfilm technikai szenzációja csak rövid időre enyhítette. A film lefényképezett színpad lett, amelyről kiderült, hogy még kevésbé vannak mondanivalói, mint a némafilmnek, amelyet legalább nem zavart az ostoba fecsegés, s amely nemzetközi volt.

A hangosfilm kialakulása új helyzet elé állította az orosz filmet is. Ugy látszott, hogy a TURKSZIBbel meginduló fejlődés letörik. S bár az ötéves tervben a hangosfilm kiépítése is elő

van jegyezve, 1931-ig csak a hangosfilm kísérletezéseikig jutottak el. /Moszkvában eddig az időpontig alig egy pár hangosmozgó volt./ Az állami tröszt /Szojuzkino/ azonban 1931-re 50 új hangosfilm előállítását és 1500 mozgnak hangos készülékkel való felszerelését határozta el.

Az orosz hangosfilmek kialakulását az orosz optikai felfogás akadályozza, mert az oroszok a hangot csak mint kiegészítő eszközt akarják felhasználni. Az új orosz hangosfilmek /PJATILETKA - rend. ROMM, A NÉMA - rend. REISZMANN, AZ EGYETLEN - rend. KOZINCEV és TRAUBERG, A FALU - rend. KOPALIN, stb., stb./, amelyeknek alig 1-2 %-a jut majd el Európába, inkább csak zenével szinkronizált filmek, s ha bizonyos is az, hogy a filmek egy nagy hányada gyengébben sikerült, ebben a pillanatban itt nem az a fontos, hogy az ötéves tervben milyen számzerű eredményeket értek el s hogy ezekből mennyi áll a legmagasabb fokon. Az oroszok a maguk kezdetleges eszközeikkel megmutatták a némafilm új útját, ugyanez az eset a hangosfilmmel is. Az első két Európába került hangosfilm bemutatása során kiderült, hogy mondanivalóik vannak, s ezt az európai-amerikai nívón álló technikával tudták kifejezni úgy, hogy a két film ismét iránymutatás a jövő felé.

Dziga VERTOV: ENTHUSIASMUS c. hangosfilmje avantgarde munka. Az álló és mozgó gépek, az építés, a menetelő, dolgozó, éneklő munkáscsapatok, asszonyok, férfiak, gyerekek, szerszámok montázsával az elragadtatás érzésének a kifejeződése. Az ötéves terv filmje azonban, mint VERTOV minden munkája, mese nélküli, erősen koncentrált gondolati és vizuális kapcsolatai a nagyközönség előtt felfoghatatlanok, a film hangmontázsa így megint befelé, a film további fejlődésére fog hatni.

Nikolaj EKK: UT AZ ÉLETBE c. hangosfilmje az orosz árva-gyerekekkel foglalkozik, akik a forradalmak és ellenforradalmak után ezerszámra kallódtak a városokban, s úgy látszott, nincs erő, amely züllésüknek útját állhatná. Később persze rájuk is

sor került, s a film a gyerekek nyomorát szinte kolportázsszerűen tulozva, megmutatja nevelésük módját. A razzián elfogott nőt, kokaint és dohányt követelő gyerekeket a menhelyen egy orvos veszi kezelésbe, aki a modern pedagógia eszközeivel, játékvonatokkal, a munka szépségeinek a felmutatásával erőszak nélkül szereli le ellenállásukat, hozza bennük felszínre emberi jótulajdonságait és vezeti el őket a közösséghez.

A film szinte kompozíció nélküli riportázs, de rendezői gazdagsága és egyszerűen alkalmazkodó hangtechnikája, az egyén és a közösség küzdelmeinek lírikus, balladaszerű beállítása, megint felülmulja az európai-amerikai filmeket. Berlinben a bemutató mozgóban állandó viták követték az előadást. A vitákat egy-egy író, pedagógus, publicista, orvos vezette a közönség élénk részvétele mellett. Az árvagyerekek sorsa, amelyet az oroszellenes propaganda igyekezett mindenkor kihasználni, általános kulturkérdéssé tágult, s amit eddig a rendszer ellen akartak beállítani, az a filmen keresztül a rendszer melletti propagandává változott át, anélkül, hogy a tényeket meg kellett volna hamisítani.

Mert az orosz hangosfilm is belső lényegében erősen közeledik ahhoz a formához, amely a valóságot olyan színesen tudja feldolgozni, hogy a tények a nézőt megerősítsék és felemeljék, és ezzel a szórakozás kérdését is megoldják. Az orosz dokumentáris film így kilép a művészet elszigetelt helyzetéből és belép a mindennapi életbe.

#### A DOKUMENTÁRIS FILM

Európai és amerikai viszonylatban ebből a szempontból kell értékelni az orosz filmet. Az orosz film nem fedezte fel a filmet, hanem úgy tartalomban, mint formában korszerűen továbbfejlesztette annak belső és külső erőit. /Az oroszok pl.

maguk is elismerik, hogy mit tanultak Amerikától és Európától./ De az orosz film témában sem mond mindig újat a mi részünkre. Az agyontechnizált Amerikában pl. a traktor nem mozgatja meg úgy a nézőt, mint Oroszországban. Amerika és Európa részére nem mondhat sokat egy olyan film, amely egy vasutépítést dolgoz fel, ellenben sokat mondhat már egy olyan film, amely pl. a kávé tengerbe süllyesztését, az eladatlan élelmiszerkészleteket és a nagyvárosok és falvak nélkülözéseit mutatja meg. Ezer és ezer ilyen, Oroszország és a többi országok természeti, technikai, kulturális stb. különbségeiből adódó momentumot lehetne, a társadalmi különbségeken kívül felsorolni s éppen ezért az orosz filmnek forradalmi szerelemé t kell nézni. Európa-Amerika szempontjából az orosz film társadalmi szerepe, a tömeg, a szociális osztályküzdelmek és emberi tények kihangsúlyozása, határozott szocialista meggyőződése, elragadtatása, a film filmszerűségének az elmélyítése az a nagy munka, amelyet az orosz film elvégzett és amellyel a jövő felé mutat. Az orosz film bebizonyította azt, hogy a film mai válságát csak I. a mai gazdasági béklyók levetése, II. a film esztétikáját meghatározó tömegkapcsolatok elmélyítése és III. a mai filmtéma leépítése oldhatja meg. Az orosz film rámutatott arra, hogy a film hallatlan elkapitalizálódása mellett, az európai-amerikai filmválság okát abban az ellentétben kell keresni, amely a film eszközei és mai mondanivalói között fennáll. A filmben, a tömegművészeti lehetőségek és a vizuális dokumentumok kifejezésére alkalmas technikai erők ellentétbe kerültek a mai film meseformájával és individuális, korszerűtlen és a tömeggel ellentétes ideológiával.

A filmművészet eddigi útja sorozatos küzdelem olyan idegen behatások ellen, amelyek ennek a technikából született és a legfinomabb érzelmeket is kifejezhető új művészetnek az útját állották. Asta NILSEN, LUBITSCH, MURNAU, PABST, Abel GANCE, Raoul WALSH, sok mással együtt állandóan fejlesztik a film le-

hetőségeit, tökéletesítik technikáját, s igyekeznek a filmet önmagához közelvinni. Az ugynevezett amerikai cowboy-filmekben jelenik meg először a film szabad mozgása, a burleszkben, s különösen CHAPLIN mindent tagadásában az orosz filmet megelőző korszak szociális légköre, mindennap újabb és újabb eredmények, s mégis a film nagy általánosságában ellaposodik, amelynek az üzleti érdekek befolyásán kívül, az oka az, hogy a film gyorsan tovamozgó képeiben irodalmi jellegű meséket akart feldolgozni, amelynek gátló erejét a film művészei sohasem tudták legyűrni, s így az átlagfilmet némi joggal nevezte el egy francia író: a butítás mechanizmusának.

Ma már azonban éppen az avantgarde eredményeivel felgazdagodott orosz film után elérkeztünk odáig, hogy a filmről, mint önálló művészetről beszéljünk. A lencse közvetlenül az élet jelenségeihez fordulhat, nincs szüksége közvetítő irodalomra, amely a lencse és a valóság közé áll. A film témája és annak formája, önmagából a filmből alakítható ki. Rájöttünk arra, hogy a valóság a filmben csak a lencse szabad kitárulkozásán keresztül mutakozhatik meg.

A film a szemhez szól, a film a mozgó sík összbenyomását adja. Olyan anyagot, amely elsődlegesen nem a látnivalóban fejeződik ki, a film nem használhat.

A film nem elbeszél, hanem kijelent, megmutat. A film csak képből és mozgásban látható jelenségeket adhat vissza, egy világnézet által meghatározott optikai összefüggésben.

A filmben a művészet a jelenségek meglátásában, azok beállításában és összefüggésük érzékeltetésében van. A képek tartalmát tehát nem egy a filmtől idegen téma szabja meg, hanem a film mondanivalója a képek tartalmából adódik, s így a filmnek csak a világképet és a benne élő ember gazdasági, szociális, osztály, érzelmi stb. viszonyát, mint dokumentumot lehet a néző elé vinni. Az orosz film



mutatja azt, hogy a filmnek mindinkább el kell térni a szinpadi drámától, vagy a novellisztikus irodalmi felépítéstől; ez megmarad a beszélőfilm részére, s a film mindinkább az élő, mozgásukban, fotografikus beállításukban ható és a dolgokat új viszonylatban kifejező korszerű dokumentumok, a szocialista társadalmi ideálnak megfelelő, szociális összefüggéseket feltáró tényszerű film felé halad, amelyet az oroszokon kívül, néhány avantgarde-film, PIEL, JUTZI, ZILLE német proletárfestő emlékére készített, MUTTER KRAUSEN'S FAHRT INS GLUCK és IVENS hollandi avantgardista munkafilmjei reprezentálnak, nem végleges formában, hanem alapelgondolásukban.

Bizonyos azonban, hogy ma már az orosz film igazi lényegére sem a tegnapi játékfilm, hanem a tiszta dokumentáris munkák jellemzők, amelyek egyszerűen tényeket mutatnak fel. Ez van és mindez így van. Ez a tényszerű dokumentáris film, tömegszerűségét, mondanivalóinak szociális anyagával, korszerűségével és azzal a kapcsolattal fejezi ki, amelynek a film és tömeg között fenn kell állani. Tárgyilagossága nem egyenlő, az állásfoglalás elől menekülő polgári tárgyilagossággal. A dokumentáris film állást foglal, s így anyaga nem a riportázs módszereivel /mint néhány új német beszélőfilm, DREYFUS, 1914 stb./, hanem a művészet eszközeivel van feldolgozva. De kifejező lehetőségeit mindig a film technikáján belül keresi s hogy így is milyen eredményeket érhet el a lencsével, anélkül, hogy irodalmi mesére lenne szüksége, azt a

b e á l l í t á s is bizonyítja. Az orosz film a maga szociális mondanivalóinak a kifejezésére mindig megkereste azt a pontot, amelyről nézve a kép, túl a naturalizmuson, a legjellemzőbb volt, s amelyen túl az egyszerű filmkép nem reprodukció és önmagával való esztétizálás, hanem a l k o t á s lett. Az oroszok pl. az alulról való fényképezéssel valamely dolognak /épületek, szobrok, alakok, cári rendőrök stb./ nagyságát, tultengését, brutalitását, jelentőségét fejezték ki. A felül-

ről való fényképezéssel a dolgok kicsiségét, tömegi jellegét, a tömeg erejét, vagy mechanizmusát érzékeltették. A beállításnak ezek a lehetőségei mutatnak rá a film esztétikájától szinte elválaszthatatlan szociális vonatkozásaira, mert a beállítást a valóságérzet elmélyítésére lehet felhasználni, akkor, ha tudomásul vesszük, hogy a filmfelvevőgép lenszéje másképben látja a dolgokat. A beállításban feltárulkozhatnak a mindennapi jelenségek, a dolgok szépsége és jelentősége és a társadalmi szerepük is. A beállítás kiemelheti az embert a maga szűk, kistávlatu környezetéből, és az osztály nagy szociális közösségébe helyezheti, megmutathatja a társadalommal való kapcsolatait és ellentéteit, az egésszel való viszonyát.

De nemcsak a beállítás, hanem a lencsének már említett összes korlátaiból is lehetővé válik, a néző irányítása mellett, annak felemelése, anélkül, hogy a valóságot meg kellene hamisítani. Minden film annyit ér, amennyit megismer-tet velem a világ lefényképezhető jelenségeiből, amennyit meg tudunk láttatni a lencsével. Miután azonban a jelenségek sohasem önmagukban, hanem egymással való kapcsolataikban adják a valóságot, a dokumentumok szempontjából, nemcsak a lencse meglátásai, hanem azok egymásutánja is fontos lesz. A film folytonosságában fejeződik ki a film érzelmisége és valóság-tartalma is.

GRANOVSKY: AZ ÉLET DALA c. filmjében a maga tárgyyszerűségében fotografál le egy operációt, amelyet nem megjátszanak, hanem végigcsinálnak, és én még kevés ilyen megrázó drámát láttam, mint ez a szakszerűen lefolytatott műtét. Mégis az egész az agyonüti a film szelleme, aminthogy pl egy munkás életét a legtisztább valóságában fényképezhetem az egyes képekben, életének igazi valósága mégis csak a társadalomhoz való viszonyában mutatkozik meg, ezt pedig a képek egymásutánjában lehet kifejezni. A film tehát nem korlátozódhatik csak a játékra, de semmiféleképpen nem hagyhatja figyelmen kívül az é r z ő ,

cselekvő, alakító embert. A film művésze az ember és az élet viszonyának a felfedésében van. Ez a látás a film erősít egy világnézeti szempontnak veti alá, s más értelmet ad a film technikai eszközeinek is akkor, ha felfedi a

film dialektikájának a törvényeit. Az eddigi irodalmi gyökerű filmeknek általában csak cselekményük volt, amelyekben két cselekvőtípust lehet megkülönböztetni: az amerikai és az orosz.

Az amerikai filmcselekmény a kalandorfilmből nőtt ki. Hősei típusok, a mai uralkodó osztály feudális jellemvonásokkal telített típusai. Cselekedeteiket a szexualitás, az individuális hatalmi vágy és a pénzvágy irányítja.

Az orosz film kollektív jellemű, emberségét szociális elmentéteken keresztül kifejező típusának a cselekvését a proletáriátus osztályharca, vagy általában nagy szociális érzések irányítják.

Mindez a játékon keresztül mutatkozik meg mindkét filmtípusban. Azonban a cselekményre épített filmben, amely különben mindig magyarázatra szorul, a magyarázat ellenére sem látom elég tisztán a cselekvés eredőjét, okát, nem látom optikailag a talaját, vonatkozásait, összefüggéseit, az élet egészére gyakorolt hatását. Ez a film exponálja a helyzetet, amelyben a film szereplői a film elején vannak, aztán már csak a cselekményt látjuk különállóan, mindentől függetlenül, anélkül, hogy egy pillanatra is éreznők, hogy ez a cselekmény valamiben benne él, önmagán kívül az élet egészéhez is van valami köze.

Az önmagában álló cselekmény a kapitalista filmben a sztárkultuszhoz, az orosz, mint pl. a nálunk is bemutatott DZSINGISZ KÁNBan, addig a pontig vezetett, amelyen túl már nem lehet a film, ha nem akar az esztétizálás, vagy a romantika zsákutcájába kerülni. Aminthogy ezt a filmet is PUDOVKIN zse-

nialitása mentette meg ettől, azzal, hogy a végsőkéig fokozott cselekményt a film végén, a személytelen viharban oldotta fel. PUDOVKIN érezte, hogy emberi játékkal nem lehet befejezni a filmet.

Általában a cselekményre épített filmeknek nem volt törté-  
nésük. A levegőben lógtak, és nem a filmfelvevőgép átfogó le-  
hetőségein, hanem csak a korlátolt emberi szemén keresztül lát-  
ták a dolgokat. Történést csak az avantgarde-filmek adtak.

De az avantgarde-filmek történései megelégedtek a formák,  
alakok önmagáért való változásainak a megmutatásával, és így  
nem sok vonatkozásuk volt a szociális valósággal. Dolgok jöt-  
tek eléink ezekben a filmekben, mintegy önmaguk mechanizmusá-  
ban, események bontakoztak ki összefogva bennük, anélkül, hogy  
éreztük volna, hogy mindebbe, ami előttünk lejátszódik, az em-  
bernek is van valami befolyása. Azt lehetne mondani, megeléged-  
tek azzal, hogy a dolgokat megmutatták, de hogy azok hogyan,  
miképpen alakulnak, milyen kapcsolatban állanak velünk, azzal  
nem törődtek. A később már orosz hatásból született szociális  
tartalommal telített avantgarde-filmek /RUTTMANN: A NAGYVÁROS  
SZIMFÓNIAJA/ sem változtatták meg a történés karakterét. Így a  
csak történésre építő film éppen olyan hiányosan egyoldalú  
lett, mint a másik.

Történés és cselekmény, nem ugyanaz. Ellentétük mégis el-  
választhatatlan egymástól. Az életnek van történése, az élet-  
ben van cselekmény.

A t ö r t é n é s valamilyen egyensúlyállapot megválto-  
zása, illetve állandó változása. A történés maga az élet egé-  
sze, amely sohasem szünő mozgásban igyekszik megmaradását biz-  
tosítani. A történésben mindig van valami emberfeletti, valami,  
ami tőlünk független. Amellett a történés /amely természe-  
ti jellegű, földrengés, áradás stb. is lehet, összefogja a dol-  
gokat, általánosít. Ebben az összefogásban mutatkozik meg az é-  
letnek az az egyensúlyállapota, amelyben az ember él, amely a

szükségleteket létrehozza, s amely a termelési és társadalmi formákat is kialakítja.

A c s e l e k m é n y az a tevékenység, amely egy meghatározott célból vagy egy bizonyos egyensúlyállapot létrehozására, vagy annak megváltoztatására törekszik. A cselekmény, szemben a történéssel, konkretizál, a jelenlévő cselekmény a rész, amely mindig egyéniségen /akár egy személy, akár tömeg/ keresztül jut kifejezésre. A történés nagy egységek mozgása, a cselekmény különállást jelent. A cselekménynél a cselekvő kiemelkedik az általánosból, anélkül azonban, hogy attól elszakadna.

A történés a cselekmények összetevődéséből formálódik ki. A cselekményt pedig a történés alakítja. A cselekmények azután formálón visszahatnak a történésre, amely ebben a visszahatásban állandóan új cselekményt hoz létre.

Sem a cselekmény, sem a történés nincsen önmagában elhatárolva az életben, nem lehetnek tehát elhatárolva a filmben sem. A film, mint az avantgarde-filmek és a játékfilmek mutatják, technikájukban mind a kettőt ki tudják fejezni.

A történés és cselekmény dialektikája a l á t h a t ó d o k u m e n t u m o k megmutatására kényszeríti a filmet, mert csak így tudja a cselekvést megindokolni, az ember kapcsolatait feltárni, a néző és a film között a szoros viszonyt megteremteni. Mert ebben a viszonylatban a tömegek helyzete biztosítva van, miután látják azt, hogy bizonyos jelenségek hogyan hatnak, mi a szerepük és látják azt is, hogy a dolgok hatása alatt az ember hogyan él és cselekszik. Ennek a szükségnek megfelelően kell kialakulni a film dramaturgiájának is.

A dokumentáris film jelenségeket visz a néző elé, amely a filmben a történést hangsúlyozza ki. Ezt a történésszerű alapeljegyet nem szabad a cselekménynek megváltoztatni, mert a világgép csak a történésen keresztül mutakozhatik meg. A cselekmény ebben a filmben nem játék, hanem az az o p t i k a i

v e z é r f o n a l , amely a dokumentáris jelenségeket összekapcsolja.

Ehhez hasonlóan van felépítve TURIN: TURKSZIB c. filmje is. TURKSZIB az első kísérlet, amelyben a történet /Turkesztánia helyzete/ és a cselekmény /a vasutépítés/ ebben a dialektikus összefüggésben mutatkozik meg. /A vasutépítés az ország helyzetéből adódó szükségzerűség, amely vasut, amikor felépül, az ország helyzetét is megváltoztatja./

A cselekményt tehát egy történet keretébe kell helyezni, a történetből kell kiindulni, mert elsődlegesen az alakítja a cselekményt/, ez adja a cselekmény keretét. A történet nem kerék, lezárt forma a filmben. A dokumentáris film az életet adja, annak pedig nincs kezdete és vége, az élet folyton alakul. A dokumentáris film az életnek egy bizonyos ponton, egy bizonyos helyen, bizonyos dolgokon keresztül kialakult formáját ragadja ki, és mutatja meg a nézőnek mint alapot, amelyből a cselekmény ki fog nőni. /Amikor pl. egy bizonyos gyárban dolgozó munkások életét dolgozza fel a film, ennek a gyárnak állandóan jelen kell lenni a maga szerepében, munkájában stb., mint olyan tényezőnek, amely a munkások életét k ö z v e t l e n ü l alakítja./ Mert a történet nemcsak kezdete a filmnek, hanem egy bizonyos helyzet, amely a cselekményt elindítja, ez a film a l a p j a , erre épül a film, annak tehát állandóan jelen kell lenni. Ebben a filmben a cselekmény, akár egyéni, akár tömegi, mindig az egészhez viszonyítva mutatkozik meg, még akkor is, ha szerelmi problémákkal foglalkozik. A cselekménynek tehát állandóan változni kell a történettel, amely filmszerűen, egy pontos szabályok közé nem szorítható s z i n t é z i s b e n mutatkozik meg.

Az eddigi film a beállításban felfedezte előttünk a dolgok arcát, ebben alkotott újat. A történet és a cselekmény dialektikus szintézisében fel fogja fedezni az é l e t e t , alakulásában, változásában. A m o z g á s művészete a film. találkozik az élet lényegével: a mozgással.

"Minden alkotás harc", írta EIZENSTEIN egy új, alakuló orosz filmtípusról. Az új film a logika és érzés ellentéteinek dialektikus harcából akar kiépülni. A tudományt és a művészetet nem akarjuk többé spekulatív nézőpontból ellentétbe állítani. A tudománynak vissza kell adni az érzékenységet, intellektuális folyamatának a tüzet és a szenvedélyt. Az elvont gondolatok folyamatát bele kell vetni a gyakorlati aktivitás sístergő tüzébe. A spekuláció kiherélt képzeleteinek újból csatlakozni kell az élő és érzékeny forma gazdagságához és bőségéhez. Egyedül a film teheti meg, hogy az érzelmek és az intellektus közötti ellentétet lerombolja. Ez a film nem az epizódok vagy anekdóták, hanem a f o g a l m a k filmje lesz. Témában nem részleges eseteket ad általánosításokkal, hanem magának a koncepcionális rendszernek /marxizmus/ filozófiai kifejezésére törekszik." Az értelem és érzelem-dialektikáját azonban formailag csak a történet és a cselekmény dialektikáján keresztül lehet kifejezni úgy, hogy a filmből ne teoretikus programatosság, hanem az élet forrósága, harca, lüktetése, érzéstelisége, egy új embertípus kollektív éposza áradjon ki. Igen, ez a film a fogalmak filmje lesz. Új mondanivalók filmje, amely lehetővé teszi azt, hogy a filmmel egészen új, általános érvényű, eddig még kifejezhetetlen gondolatokat lehessen közölni a szem útján.

Csak éppen ennek a filmtípusnak, a maga alkotó tendenciáinak elmélyítésére fel kell használni a

h a n g o t .

A hang felhasználása alig sejthető távlatot tud majd adni a filmnek, ha a film visszatér eredendő lényegéhez, az optikához. Vannak, akik azt állítják, hogy a hang fel fogja részünkre fedezni a világ eddig ismeretlen zaját, az élet ismeretlen hangját. Ezek a lehetőségek tényleg megvannak a hangos-filmben. Az élet hangját is lehet fényképezni. Nem hangszereken keresztül, hanem igazi valóságukban jönnek el hozzánk a hangok.

Mégis ez önmagában, a film szempontjából nem elég. Ez csak egyelőre lehetőség, nem alkotás. Mert ha a filmben csak úgy kapjuk a képeket, hogy lássuk is, honnét jön a hang, akkor a kép illusztráció, unalmas naturalizmus lesz, olyan, mint a mai hangosfilm, amelyben a hang mindig pontosan igyekszik kifejezni a képtartalmat, és ezzel a filmet leszűrkíti.

A mai hangosfilmben a hang t é v e s e n értelmezett zenekisérlet. A hangosfilm alkotólehetőségeinek a kihasználására a filmzene helye s értelmezéséből kell kiindulni. A zenére ugyanis nem azért volt és van szükség a filmben, mintha a film önmagában nem lenne teljes. Hanem azért, mert az emberi érzékszervek sohasem működnek egyedül, mindig egymás kiegészítésére törekednek. Az izlelés együtt jár a tapintással, s a szaglás az izleléssel, a látás a hallással. A filmben szükség volt a zenére, hogy azzal az e l l e n t é t t e l, amely a fül és a szem között van, a zene a látást k i e g é s z i t - s e és így a film vizualitását elmélyítse. /KING: HALLELUJA, PABST: NYUGATI FRONT, STERNBERG: KÉK ANGYAL, OZEP: KARAMAZOV, René CLAIR stb. hangosfilmjei is ebben az irányban keresték a hangosfilm új lehetőségeit./ A hangosfilmnek is ebből a törvényszerűségből kell kiindulni. A hangosfilmben a hangnak sem témában, sem ritmusban nem kell a kép témáját aláfesteni. Az akusztika és az optika e l l e n t é t e i b ől kell a kető együtthatását megteremteni.

A hang és a kép együtthatása, mint azt már az oroszok és sokan mások is kezdik sejteni, a s z i n k r o n i z á c i ó - b ől születik meg. A hangosfilmben a kép e l l e n p ó l u - s a k é n t kell kezelni és felhasználni a hangot. Mennyire más lesz a kép és a hang drámai ereje, ha pl. egy szobában lejátsszódó jelenettel kapcsolatban, nem a szoba, hanem az utca zaját, a gyárszирénák bugását stb. halljuk. A templomban imádkozók képével együtt nem az orgonát, hanem lövéseket, kaszákövek csengését stb. hallunk. Beláthatatlan gazdagságban lehet



igy a képet és a hangot variálni, amelynél csak egy a fontos, az, hogy a hangoknak az e g é s z film mondanivalójával összefüggésben kell állani. /Egy sztrájkantán pl. elgondolkodva ülnek a munkások. A képpel együtt katonaság menetelését lehet hallani. Ez azonban csak úgy hat teljesen, ha nekünk előzően már tudomásunk van arról, hogy a sztrájkantya felé katonaság közeledik./

Ugyanigy fel lehet használni az emberi és állati hangokat is. Egy kiáltás, egy sikoly, mormogás, sirás, éneklés, sóhaj-tás, nyögés, üvöltés, kacagás és a többi, mind hatalmas lökő-erőt jelentenek a filmben, amelyeknek egy más zajjal való összekopirozása a végsőkig mélyítheti a drámai feszültséget. /Pl. egy nagyüzem irodájában ül az igazgató, a képpel együtt hallani a gőzgép lihegő hangját, amelybe egyszerre felcsendül egy sikoltás, aztán megint csak a gép buzása hallatszik./

Ugyanakkor azonban ezt az ellentétet a filmritmus szabá-lyozására is fel lehet használni. A ritmuskülönbőség kihaszná-lása u j i d ő f o g a l m a k , u j m o z g á s é r z e - t e k kibontakozását teszi lehetővé. A hangtempónak nem kell a képváltozás tempójához alkalmazkodni. A hangnak nem kell a képpel együtt változni. Gyorsmozgásu képekkel egyidejűleg is lehet fokozni a hang ritmusát. /Pl. egy süllyedő hajó vad pá-nikjában, a távirida leadógépének egyhangu segélykérése hallat-szik./ De fordítva is lehet ez. Lassu, vagy egyáltalában nem mozgó alakokkal egyidejűleg fel lehet fokozni a hang ritmusát. Ugyanigy több gyorsan változó képen át lehet ugyanazt a han-got, ugyanabban a ritmusban adni és fordítva. Egy képpel egy-idejűleg meg lehet változtatni a hangritmust és a hangtartal-mat.

Miután a hangosfilmben is a kép az elsődleges tényező, a hangot a képpel kell társítani, mert ezzel a h a n g a s z - s z o c i á c i ó v a l e g é s z ü l k i a k é p .

A hangot nem lehet beállítani, csak erősíteni, vagy gyöngíteni lehet, a hang akárhonnét veszem fel, ugyanugy hangzik. A hang térillúziót ad. Az ellentétben a kép a hanggal mintegy u t a l valamire. A hang és a kép különbözősége így új összefüggések kifejezését teszi lehetővé, amely sokkal több már, mint a világ zajainak a felfedezése. Ebben az összefüggésben kapcsolatok támadnak, a dolgok egészen finom vonatkozásait érzékeltethetjük, a már önmagában is képzettársító montázs segítségével.

A hang és a kép, az optika és az akusztika e l l e n - t é t e k e n nyugvó együtthatásának a megkomponálása lesz a megszületendő dokumentáris hangosfilm igazi művészete.

#### A k u l t u r f i l m

ma már ugyanolyan fontos tényező, mint a művészi film. Adottságainál fogva, a tömegkultura egyik legfontosabb tényezője lehetne, amire a film egész technikája s különösen a l a s - s i t o t t f e l v é t e l és a dolgok f e l n a g y i - t á s á n a k a lehetősége predestinálja. S hogy Oroszországon kívül még sincs kellően kihasználva, ennek éppen úgy szociális és szerkesztésbeli okai vannak, mint a művészi filmnek, amely legjobban a hiraónál és az ugynevezett expediciós filmeknél mutatkozik meg, amelyek teljes egészében megmutatják azt, hogy a kapitalizmus üzleti szempontjai hová viszik ezt a filmtípust is, amelyben csak egészen kivételesen akadnak olyan munkák, mint pl. a BYRD EXPEDICÍÓ; a CHANG; a MOANA; a NANUK, AZ ESZKIMÓ stb.

A h i r a d ó tudatosan érdektelen képei mellett csak főúri szórakozások, királyi látogatások és egyházi események kapnak helyet, ellenben kiszorul minden, ami a világeseményeket szociálisan és kulturálisan jellemzi. Ugyanigy az e x - p e d i c i ó s f i l m , amelynek a célja nem a tanítás, hanem az, hogy a nézőket az idegen környezettel elszórakoztassa, s így természetes, hogy a felületen mozog, s egy földrész ter-

mészeti viszonyai mellett sohasem mutat rá annak társadalmi szerkezetére is. Természetes, hogy pl. az Afrika-filmeknél a négereket, vagy mint játékos gyerekeket, vagy a fehér imperializmus érdekében mint vérengző vadakat állítja be. Arról azonban, hogy a gyarmatokon a négerek ma már munkások is, s a fehér ültetvények robotosai, ez a filmtípus sohasem beszél. Általában a kulturfilm igen kevés kérdést dolgoz fel, szűk körben mozog, főleg az expedíciósfilmekre szorítkozik, ami azután ismétlésre, sematizálásra és érdektelenségre kényszeríti a kulturfilmet, amely mindeddig nem találta meg azt a formát, amelynek a keretei között a legteljesebben végezhetné el tanító munkáját.

Hogy ez a tömegekhez legjobban hozzáférhető forma kialakulhasson, a kulturfilmet szigorúan el kell választani a másik filmtől. A kulturfilm ismereteket közöl, nincsen cselekménye, csak története van, és ami a legfontosabb, a kulturfilm a filmnek a reprodukтив jellegét használja ki. Egy kérdést mozgó képekkel illusztrál, képpel magyaráz meg. De a kulturfilmnek már mondanivalójában kulturálisnak, oktató tendenciájúnak kell lenni, de a képek szépségére, a feliratok elhelyezésére stb.-re is vigyázni kell.

Ez azonban a szerkesztés egyik része. A másik kérdés az, hogy miképpen tudja a film a nézők figyelmét a témára felhívni, hogyan tudja a figyelmet érdeklődéssé változtatni, és azt nemcsak megtartani, hanem állandóan fokozni? Mindezt eddig a kulturfilm nem oldotta meg, s nem is oldhatja meg, amíg a filmben nem a dokumentumok kerülnek előtérbe. A dokumentáris kulturfilmnél önkéntelenül kialakul a kulturfilm szerkezeti felépítésének törvényszerűsége. Világos lesz az, hogy a kulturfilmben a dolgokat először abban a formában kell szép képekben megmutatni, ahogyan azt a laikus néző a maga ismeretlenségében, az életben látja. Ugyanekkor a hang segítségével ki kell mutatni a feldolgozott kérdésnek a mindennapi életre gyakorolt

hatását. Az ismeretlenség és a dolgoknak a mindennapi életre gyakorolt hatása közötti ellentétre már fel kell figyelni. Hiszen a dolgokkal mindennapi életünkben találkozunk. A rendezőtől függ, hogy mindez után a néző azt kérdezze, mi az, ami így van jelen és így hat és életemben, ezt és ezt végzi el az én tudtomon kívül? Mikor a dolgoknak a mindennapi életben elfoglalt szerepét sokoldalúan megmutatták, akkor egy bizonyos ponton meg lehet kezdeni a kérdés kidolgozását. Ennek a pontnak a kiválasztása a kulturfilm rendezésének a titka. Mert innét kezdve, lépésről lépésre közeledhetünk a kérdés teljes kidolgozásáig, mindaddig, amíg a kérdés abban a formában nem mutatkozik meg, mint a film elején. Szuggesztív felépítésnél nincs szükség arra, hogy a kulturfilmet valamilyen zárt mesekeretbe helyezzék. A mese elveszi a kulturfilm életét, holott a mesenélküliséget a szuggesztivitással és a hanggal pótolni lehet. Csak éppen a hangot itt nem ellentétesen, hanem a képpel szinkronizálva kell felhasználni. /Ha látok egy gépet, hallani is akarom./ Csak így lehet a kulturfilm is az az eszköz, amely az orosz filmhez hasonlóan, a tömegek életét felgazdagítja, akkor, ha a proletariátusnak lesz ereje ahhoz, hogy az érdekeivel ellentétes filmet elutasítsa, és a film értékeit a maga részére felhasználja.

A FILM UTJA



## A FILMBURLESZK

Amikor a háboru utáni években mindenfelé hangos viták folytak az új művészetről, amikor mindenütt azt hangoztatták, hogy a művészet mai formájában nem fejezi ki többé ennek a nemzedéknek érzéseit és gondolatvilágát, egyszerre előttünk állott a zseniális kamasznak, a filmnek, legeredetibb produktuma: a burleszk.<sup>2</sup>

A színpadi dráma válságban van. Lehetetlen utakon tévelyeg, s szinte beteges irtózáttal fordul el a mától. Miért nincs a mának drámája? Schöpflin Aladár a Pesti Napló egy régebbi számába írt mélyenjáró tanulmányában foglalkozik ezzel a kérdéssel. Szerinte a ma drámája azért nem fejlődhetett ki, mert a mai emberiség egyrészt nem egységes, külön-külön utakon bolyongó individuumokká bomlott, másrészt mert a mai ember nem mer önnön lelkébe nézni, holott a dráma csak egységes szellemből fakadhat, és mindenkiben többé-kevésbé meglévő érzéseket tárhat fel.

És mégis, a világ mai káoszában, széthullásában, kifejlődik egy egészen új drámai műfaj, mely elterjeszti és népszerűsíti a cirkuszi bohócok mókáit, de amíg a cirkusz lisztesképű clownjának ugrándozása és viccelődése a legtöbb embert hidegen hagyta, a burleszk sohasem tapasztalt sikereket ért el a földgömb minden részén.

Mint minden művészet, úgy a burleszk kifejlődéséből és főleg sikereiből is jogosan következtethetünk arra, hogy az napjaink lelki világának egyik megnyilvánulási formája. Tényleg, mélyebb vizsgálat után lehetetlen észre nem venni a kétségkívül válságban lévő európai kultúra karakterisztikus jelenségei és a burleszk közötti szoros kapcsolatot.

### M i a b u r l e s z k ?

Végtelen naivitás, logikai ellentmondások, gondolati abszurdítások, oly cselekedetek egymásba keveredése, amelyek mind szöges ellentétben állanak a valósággal, a kulturával, az általánosan bevett társadalmi szokásokkal.

BERGSON, a "Nevetés"-ről szóló tanulmányában a kómikumot a gépszerűséggel, az automatikus mechanizmussal határozza meg. ... "Az élet úgy jelenik meg előttünk, mint egy bizonyos fejlődés az időben és egy bizonyos szövevényesség a térben. Ha az időben nézzük, akkor egy szakadatlanul öregedő lénynek folytonos haladása: ez azt jelenti, hogy az élet sohasem fordul vissza, és nem ismétli meg magát sohasem. Az élet tehát mindenkitől éber figyelmet kíván, mely felismeri a jelen helyzet körvonalait: s kívánja e mellett a test és lélek bizonyos rugalmasságát, mely megkönnyíti a helyzetekhez való alkalmazkodást." /BERGSON/ A nevetéssel bünteti a társadalom az ügyetlent. A burleszkhős komikus figura, a gépszerűség, a tehetetlenség egy neme megvan benne, de ezen mechanizmusával egy időben a földszintről a negyedik emeletre ugrik, autójával házakat dönt rommá, a levegőben száll, a lángokból sértetlenül kerül ki, meghal és feltámad. Ezeket a szinte korlátlan lehetőségeket azonban hiába keressük a környezetében. A burleszk kerete a mindennapos élet reális tablója, a társadalmi élet szürke egyformasága. A burleszk témája tehát igen tágan értelmezendő, mert a tulajdonképpeni tematikus vezérfonalon kívül az élet minden jelenségét, evés, ivás, szerelem, üzlet, stb-it megrögzíti, a



maguk sematikus mivoltában ábrázolja, sőt a szavakat is persziflálja, mert azok értelmét sokszor, mint tárgyakat fejezi ki. Az élet és a társadalom mechanizmusát domborítja ki a burleszk, s így a komikus személyre illő meghatározás az egyénről a társadalomra tolódik át. A burleszkben a társadalom a komikus.

Ez az oka annak, hogy a burleszk Amerikában fejlődött ki, mert Amerika kapitalizmusa formálta a leggépiesebbé a társadalmat, s ez az oka annak is, hogy a burleszk pld. a munkások előtt olyan népszerű, hiszen éppen ez az osztály érzi leginkább a mechanikussá vált társadalom béklyózó súlyát.

Ezt a mechanizmust azonban a burleszkhősnek a környezetétől elütő viselkedése nélkül nem vennék észre, miután abban magunk is benne élünk. Egy burleszkben például elfognak egy szökött fegyencet. A fegyőrök közül kettő mellé áll, a többiek pedig a hátuk mögött sorakoznak. A menet, élén az elfogottal, megindul. Néhány lépésnyi menetelés után a fegyenc hirtelen megfordul, amire az őrk is, mintegy vezényszóra így tesznek, s a csapat most visszafelé megy. Rövid idő múlva a fegyenc ismét fordul, anélkül, hogy a többiek ezt észrevennék. A fegyenc előre, a fegyőrcsapat pedig, mint a felhuzott gépszerkezet, szabályosan lépkedve menetel az ellenkező irányba. A fegyőrcsapat komikus mechanizmusa már az első fordulónál feltűnik /hiszen a helyes az volna, hogy ők ne forduljanak/, de mégsem válik annyira nyilvánvalóvá, mint amikor a fegyenc ismét fordul, amit a kísérek már nem tehetnek meg, mert mint gépi tömeg, nem tud alkalmazkodni a gyorsan változó helyzetben. A drámai játék súlypontja tehát, a szinpadi vígjátékhoz hasonlóan a hősön van. De amíg a szinpadi vígjáték hőse a fordulatot elcsúsztatva alkalmazkodni nem tudó figurák extraktuma, egyénisége egy-egy emberfajta típusa, addig a burleszkhős környezetétől elütő karaktere a gyermek jellemvonásait tükrözi vissza. A burleszk művészi élvezete is ebben a tényben gyökerezik. Mert,

amikor nézem... "egy pillanatra összehasonlítom magamat a szereplővel. És ebben a pillanatban válik feleslegessé és ezzel lenevethetővé az az intellektuális feszültség, vagy energiamennyiség, amelyet csak akkor nélkülözhetek, ha "gyermek vagyok, gyermek lettem újra" /Ferenczi/. Az esemény szereplője és a néző egybe olvad, mely eggyéolvadásnál itt a burleszkhős gyermeki lény a fontos.

A gyermek d i s z o c i á l i s . Az ösztönember barbár egoizmusa él benne, a dolgokat önmagában lezárt egyéniségének szempontjából értékeli, figyelmen kívül hagyva azok eredeti jelentőségét. A gyermek nem törődik a társadalommal, nem ismeri el az együttélés törvényeit. Minden esetben újra kell felépíteni benne a kulturát. Csak hosszú és alapos nevelés után nő ki sajátos abszurd és a mieinkkel ellentétes világnézetéből, csak fáradságos munka, erőszakos dresszura után válik a társadalmi rendbe beilleszkedő és a szokásokhoz alkalmazkodó "jó nevelt" emberré. Ez azonban nem jelenti azt, mintha korábbi jellemvonásait teljesen átalakíthatnók. A felnőttben tovább élnek ezek a tulajdonságok, a mindenkori kultúra hatóerejétől függ, mennyire képes azokat kiegyensúlyozni, illetve kulturális erájénél fogva közömbösíteni, miután véglegesen nem lehet eltüntetni őket. Mert, ha egy időre el is tűnnek a t u d a t b ó l , megfelelő alkalommal, esetleg - mint a burleszk-nél is - átfórtán hirtelen felélednek... "azok a mindnyájunkban bent lappangó, erősen indulattelt, jórészt a tudatlanba nyomott irányzatok, melyektől tudatos gondolkodásunk talán undorral, vagy esetleg megbotránkozással fordul el, felhasználják az alkalmat a maguk eredeti alakjában, tehát kellemes érzetek kíséretében való érvényesülésre, mikor egy gyermek szójáték, vagy gondolathiba becsempészésével a szellemi gátlás szigorúsága egy pillanatra meglazul." /FERENCZI/

SCHOPENHAUER írja valahol, hogy csak az az ember lehet szabad, aki egyedül van. Ez annyit is jelent, hogy miután az

ember szervezett társadalomban él, ab ovo lemondott a szabadságról. De mert a gyermeknek diszociális karaktere van, ami a kultúra közömbösítő hatása ellenére sem tűnik el véglegesen a felnőtt lelke mélyéből, mindig él benne a szociális életből való menekülés vágya.

Ezt az ősi, ösztönös vágyát éli ki törvényes keretek között a ma embere a korlátlan képességű burleszkhőssel, mely vagy sohasem lépett fel olyan intenzíven, mint ma, amikor a régi kultúra válságában az egyén helyzete bizonytalanná vált, amikor ennek a kultúrának termelési rendszere nem biztosítja egzisztenciáját, s amikor az üres formákhoz mereven ragaszkodó társadalmi rend csak terheket, súlyos és nyomasztó terheket jelent, anélkül, hogy az egyén mindezért csak némi kárpótlásban is részesülne.

Ez a vágy ma mindenkiben megvan, az elmúlt évek számtalan jelensége bizonyítja a mai ember társadalomellenes voltát. Minél intenzívebben fejezi ki tehát a burleszkhős ezt az érzést, annál népszerűbb lesz, mert a burleszk milyensége az értéke a burleszkhősben fejeződik ki.

A filmművészet fejlődésével egyidőben rengeteg burleszket produkált, hiszen maga a film is általában a burleszkben mélyebben kifejezett felszabadulást hirdeti. A film elindulásának idejére esik PALInak és POLIDORnak a szereplése, majd utánuk Max LINDER, ZIGOTTO, FATTY, HAM, BIGORNO, BILL, Harold LLOYD és a többiek, míg végül Charlie CHAPLIN és Buster KEATON következtek. Ezeknek a burleszkhősöknek jelentősége - Charlie CHAPLIN és Buster KEATON kivételével - azonban inkább csak pszichológiai értékű. Burleszkkjeikben a csodálatos elem a domináns, amellyel a mindennapi életből való menekülés vágyát, a korlátlan akciót fejezik ki, de éppen csodálatos voltuk miatt nem tudnak teljesen hozzánk férközni. A burleszk tulajdonképeni hősei CHAPLIN és Buster KEATON. CHAPLIN és KEATON burleszkkjeiben kevés a csodálatos elem, a fantasztikum, az ehhez

hasonló motivumokat társadalmi és emberi vonatkozású akciókká alakítják át. A burleszkjeikben alig szerepel a trükk. CHAPLIN és KEATON emberi érzéseket fejeznek ki, világ nézetét hirdetnek, amelyek egymással szembenállók ugyan, de a ma szempontjából mélyenfekvő jelentőségük van.

Charlie CHAPLIN külseje csak álarc, amely mögött tragikus figura huzódik meg. CHAPLIN az élet és a társadalom által üldözött ember. Az a csak külsőleg komikus, valójában tragikus póz, amellyel CHAPLIN mondanivalóit kifejezi, az élet és a társadalom léleknélküli mechanizmusától meggyötört ember fájdalmas jajkiáltása és a civilizációval vívott véresen komoly harca.

Aktivizmus és pesszimizmus, ez a két jellemvonása CHAPLIN művészetének, amely a tárgyak negációjában, a társadalmi korlátok áttörésében, és a környezetnek, a dolgoknak perszifláló beállításában nyilvánul meg.

CHAPLIN ritkán konstruálja meg szervesen a témát. Kiragadja az élet egy-egy utjába kerülő jelenségét, és felmutatja az emberiségnek: ime ilyenek vagytok, ilyen a járásotok, otromba öltözködéseitek, az éleletek, így mulattok /egymást fejbeverik/, ilyen a szomorúságtok /a szemükből liter számra csurog a könny/, így szerzitek a pénzt /két betörő leüt egy urat/. És ilyen dolgokat produkáltok, ha az akárcsak egy kés, villa, sótartó vagy egy közönséges ruhafogas is. Egyik burleszkjében pld. CHAPLIN zálogházi becsüs. Behoznak egy ébresztőórát, kölcsönt akar az illető felvenni rá. CHAPLIN kezébe veszi az órát, nézi, megforgatja, megrázza, megszagolja, megdörzsöli, majd furóval, kalapáccsal, vésővel, feszítő vassal szétszedi, és minden kis részét nagyító üveggel külön-külön megvizsgálja. Aztán összesöpri az alkatrészeket, s visszaadja az ámuló ügyfélnek: nem ér semmit.

A dolgok értéktelenek, nem is kell elfogadni őket /egy kánállal például lovat hajt, az ARANYLÁZban a botját mindig a bal kezében tartja/, de nem kevésbé az a társadalom is. A mechanikus kolosszus legázolja az ügyetlent, s ha nem elég erőszakos, soha nem jut például munkához. CHAPLIN-t is egyik ablaktól a másikhoz lökik, míg végre mindenkit felvesznek, aki öklözött, és csak ő maradt munka és kenyér nélkül. Ott áll egyedül, furcsán szomorú külsejével, s mindegyre csak egy sajátságos gesztussal, vagy fintorral felel.

De ezzel a fintorral, nemcsak a Schlemil ügyefogyottságát fejezi ki, nemcsak a valóságot mutatta be, hanem túl a nevetésen, anélkül, hogy észrevennők, é r z e l m i kontaktust létesít velünk, m e g i n d o k o l j a , illetve elfogadhatóvá teszi az elkövetkező jelenetek aktivizmusát. BERGSON szerint a komikus hatások elérésére, távol kell tartani az érzelmeket, mert abban a pillanatban, amikor ilyen kapcsolatok támadnak a néző és a szereplő között, a nevetés ingere elhal s a komikum tragikumává változik. Ha az utcán elesik valaki és meg-sajnálom, nem nevetek rajta, pedig az esés, a mechanizmus egy neme, megérdemelné, hogy a nevetéssel büntessük. A komikum és a tragikum közelfekvőségére, illetve majdnem azonos voltára épít CHAPLIN is, aki tragikus mandanivalóit komikus eszközökkel fejezi ki. A munka és kenyér nélkül maradt CHAPLIN-t mi is meg-sajnáljuk. Ezen érzelmi momentumoknak a t u d a t b a kerülését egy-egy gesztussal megakadályozza ugyan, mégis, az irányta érzett rokonszenve továbbra is fennáll, s mindaddig elevenen él bennünk, amíg a burleszket nézzük. CHAPLIN hallatlan népszerűségének titka éppen ezekben a bennünk életre kelő t u d a t a l a t t i érzelmi momentumokban rejlik.

A társadalom rossz, az élet keserves, ez a dramaturgiai és pszichológiai alap, amire CHAPLIN burleszkjeit felépíti, és amellyel a maga tagadását és a társadalmi korlátokat áttörő aktivizmusát igazolja. A CHAPLINen való nevetésünk tehát in-

kább a szimpátia, mint a bergsoni értelemben vett büntetés megnyilvánulása. Mert ha CHAPLIN alul is marad, ha nem is jutott munkához, azonnal talpraugrik, s az adott körülményekhez képest igyekszik segíteni magán. Pesszimizmusát azonban itt is kifejezi, sőt még talán élesebben, mint ott, ahol a környezetét persziflálja. Mert azok az eszközök, amelyeket kénytelen igénybe venni, nagyon szomorú bizonyítványai a mának és a mai társadalomnak. Az éhező CHAPLIN minden pillanatban megbotlik a hatalom őrében, s hogy mégis, éhen ne haljon, mindenkit kijátszva, lopnia kell, s mert az evésen tulmenő vágyai is vannak, családot szeretne alapítani, a pénzt, a lopott koncon marakodó két kutya között lesekedő óvatos harmadik módjára kell megszereznie. És abban a környezetben, amelyet CHAPLIN élénk állit, ez szinte magától értetődővé válik.

De bármennyire is igazat adjunk neki, az önfenntartási akcióknak és a környezet hibáinak ad abszurdumig menő fokozása, képletes beállítása, a társadalmi korlátok ily módon való áttörése fantasztikus színezetű, van valami álomszerűség benne, ami a pszichét csak a tudat alatt befolyásolja. Az átlagos burleszk nem is akar többet elérni, megelégszik a tudatalatti kieléssel. CHAPLIN emberi és társadalmi vonatkozású mondani-valói azonban tudatos hatásokat követeltek, önmaguktól is egy tisztultabb kifejezési forma felé haladtak, amely mind elmélyültebben domborította ki CHAPLINnek a mai civilizációval vívott tragikus harcát.

Ezen az uton haladva ért el CHAPLIN legutóbbi filmjéhez, az ARANYLÁZhoz, amely eddigi működését átértékelő új állomása CHAPLIN fejlődésének. Vonatkozik ez úgy a témakonstrukcióra, amely kerek, egységes és drámai, mint CHAPLIN játékmódjára is, amelyben az érzelmi momentumok a komikus fölé kerültek.

Az alaszka aranymezőkön bolyongó vándor, nem a fölényes, a dolgokat megvető CHAPLIN, hanem a riadt és hajsztolt ember, akit cibál a sors, s aki alázatosan meghajol az erőszak előtt,

hogy az életét megmentse. CHAPLIN most is éhezik, de a többieknek sincs enni, s hogy őt meg ne egyék, megfőzi a cipőjét, és még így is csak a véletlen menti meg a haláltól. Most sincs pénze, de amig azelőtt lopott a betörőktől, az ARANYLÁZban havat lapátol, s a felszerelését eladja az ószeresnek.

Ezeket: a nagyon emberi és tragikus momentumokat azonban nem igyekszik a komikum mögé rejteni. Ellenkezőleg, kendőzés nélkül kihangsúlyozza őket.

Van egy burleszkje, ahol éppen úgy szerelmes, mint az ARANYLÁZban. S miután azt látja, hogy a leánynak imponál a riválisa eleganciája, ő is hasonlóan akar öltözködni. A kamásni helyett két gypjuharisnyát huz a cipőjére, amelyek közül az egyiket utközben el is veszíti, s a csupasz lábát lóbálja a lány előtt, hogy az észrevegye az ő eleganciáját is. A rivális botjának a tetejében öngyújtó van beszerelve, CHAPLIN a magáéba égő gyertyát helyez. Szögletesen mozog, a cigarettáját a leány térdéhez veri, általában komikusan viselkedik, s csak ezen a komikumon keresztül férközhetünk a lelkiségéhez. Az ARANYLÁZban nem utánozza a riválisát, a maga egyéni módján szereti a táncosnőt. Meghatóan naiv elképzelése szerint disziti fel a kunyhóját, s amikor Szilveszter estéjén hiába vár a leányra, megrázóan szomorú az arca, könny buggyan ki a szeméből.

Az ilyen és ehhez hasonlóan érzelmes jelenetek sokkal maradandóbb nyomot hagynak a nézőben, mintha a szomorúságát torz mosolyával leplezné. Ez különben az ARANYLÁZ tematikus felépítése miatt sem volna lehetséges. Korábbi burleszkjeiben a környezetet nevetségessé teszi, így tehát ő is kénytelen, nehogy zavaró disszonancia álljon elő, komikusan játszani. Ez a kényszer az ARANYLÁZban nem áll fenn, miután itt a társadalmat ki-méletlenül vad oldaláról mutatja meg. Az ARANYLÁZ azonban, csak külső formájában tér el korábbi burleszkjeitől, bensőleg ugyanaz marad. Sőt, CHAPLINnek a társadalomról vallott nézetei, a pénz, az éhség, az erőszakos szerelem, a mai ember barbár, ós-

emberi jellemvonásai sokkal hatékonyabban tárulnak fel ebben a felfokozott, drámai összeütközésektől terhes levegőben. És ez a jelentősége is az ARANYLAZnak. Mert az egységesítéma é - p o s z s z e r ü v é magasztosítja CHAPLINnek a mával vívott harcát, s a tudatos érzelmi hatásokra épített játékmód az emberi szenvedés s z i m b o l u m á v á emeli az alázatos CHAPLIN, velünk teljesen egygyéolvadt drámai figuráját.

Buster KEATON művészetének a társadalmi vonatkozásai nem olyan mélyek, mint CHAPLIN-é, több benne az önmagáért való komikum, de azért CHAPLIN után KEATON a legjelentősebb burleszkhős. Mert ez a l'art pour l'art-szerű komikum is szoros viszonylatban áll a mával, csak éppen CHAPLINnel teljesen ellentétes karaktere van. CHAPLIN forradalmár, KEATON konzervatív, CHAPLIN az életet, a társadalmat, mint a lehető legrosszabbat állítja elének, KEATON optimista. Szerinte a társadalom mechanizmusa nem is olyan rossz, mint vagyunk azok, akik a rendbe nem tudunk beilleszkedni. Szeretelen viselkedésünkkel idézzük fel a veszedelmeket, s vagy túl komolyan veszünk mindent, vagy a súlyos dolgok mellett is gondtalanul megyünk el.

KEATON nem öntudatos hős, nem olyan tervszerűen aktív, mint CHAPLIN, KEATON passzív, s csak az utolsó pillanatban cselekszik. Pl. elfogják az indiánok, KEATON nyugodtan engedi magát a karóhoz kötni, s csak amikor a máglyához kezdik a rözsét hordani, akkor huzza ki a karót a földből, s menekül el lépésben a táborból. Vagy amikor fel akarják akasztani, odaáll az akasztófa alá, s csak amikor az akasztást másnapra halasztják, talál módot arra, hogy az akasztófakötelet, az egyik ór gumból készült tornaszerével cserélje fel, s így meneküljön meg a haláltól. Ez a cselekvési mód KEATON művészetének legjellegzetesebb vonása. CHAPLINben van valami lázongóan mély elgondoltság, CHAPLIN nem engedné magát a máglyához kötni vagy az akasz-



tófa alá vinni, előzőleg is igyekezne ezt megakadályozni, s jól meggondolná, mit csinál. KEATON, a kételkedés nélküli mechanikus cselekvés embere. Egy botanikára képesítő diplomával például, minden habozás nélkül elvállalja egy ház villamostechnikai felszerelését. KEATON meg van győződve, hogy az, amit tesz, jól van téve. A technikai felszerelést is pompásan elvégzi, mert a felette örökdő titokzatos hatalom ugyanis megóvjá a veszélyektől. CHAPLIN vagy nem vállalkozna a technikai munkára, vagy ha mégis megtenné, előbb százféleképpen próbálkozna, míg végül a maga egyénisége szerint, a rendestől eltérőleg végezné el, s a végén még sem szabadulna meg a bajtól.

Buster KEATON burleszkjeinek a témáját a végsőkig felfokozott veszélyek képezik, amelyeket KEATON öntudatlan mechanizmusa idéz elő. Az ISTEN HOZTA című burleszkjében, minden figyelmeztetés ellenére is olyan házba megy, ahol az életére törnek, a NAVIGÁTORban vigyázatlanságból a személyhajó helyett egy gazdátlan hadihajóra száll, a CSIKÁGÓI KÉKSZAKÁLLban úgy kéri feleségül a nőket, mintha a cigarettájához kérne tüzet az utcán. A veszélyek azonban a végén elhárulnak felőle. Hiszen az élet különben is csak ijesztget, de nem bánt. A kísértetekről kiderül, hogy jobban félnek, mint ő, a felégyördülő mázsás kövek átugorják, az üldöző indiánok nyila a fába furódik. Semmi baj sincs... tehát nem kell megtagadni a társadalmat, sőt ellenkezőleg, a tagadás helyett bele kell illeszkedni a jól kiépített rendbe. Mert, ha nem szertelen, ha hallgat az intő szóra, nem megy abba a házba, ahol meg akarják ölni, ha jobban vigyáz, nem száll a személyhajó helyett egy hadihajóra, s ha a nőket módjával kéri meg, nem üldözik hegyen-völgyön keresztül. Ezt a tényt felismerve KEATON minden törekvése oda irányul, hogy az egyensúlyából kibillentett rendet helyreállítsa. A felidézett veszélyek elhárításával, az általa okozott bonyodalom elsimításával, s a vége jó, minden jó befejezéseivel. KEATON a h i t és az o p t i m i z m u s kifejezője, burleszkjeinek a befejezése mindig derűs és mindig megnyugtató.

CHAPLIN a mai keretek között semmit sem tud megoldani, ezért az ő burleszkjeinek a befejezése egy keserű, nyugtalanító kérdőjel. CHAPLIN a társadalmi felszabadulás fanatikus apostola, míg Buster KEATON az ancien régime jogosságát, sőt szükségességét hirdeti, amelytől sohasem szabad eltávolodni.

Bármennyire is jóleső KEATON optimizmusa, derűs nyugalma, a t é n y e k CHAPLINnak adnak igazat. Kettőjük közül mindenképpen CHAPLIN a jelentősebb és az értékesebb is, mert CHAPLIN a társadalmi megújulás sorsdöntően fontos ügyét szolgálja. CHAPLIN harca csak külsőleg l'art pour l'art-szerű. Valójában ezzel a harccal, a mai civilizáció legapróbb produktumának a tagadásával CHAPLIN, a régi keresztény apostolokhoz hasonlóan, az olyannyira áhitott jobb, igazabb és szebb jövő útját egyengeti.

## A FILM KORSZERŰSÉGE

Körülbelül 30 évvel ezelőtt, 1895. december 28-án mutatták be Auguste és Louis LUMIÈRE találmányát Párisban. S akkor, abban a lebujyszerű kis boulevard-kávéházban, amelyben a közönség szájtátva nézte az új csodát, az első filmeket, talán senki sem gondolt arra, hogy ezek a kezdeti produktumok egy új művészet elindulásának első állomásai. Egy új művészeté, amely sokkal mélyebb megnyilvánulása korunknak, amint az az első pillanatra látszik. Talán senki sem gondolt arra, hogy a film megszületése egy új kor előhírnöke, amely kornak szociális és gazdasági vonatkozásai sehol sem mutatkoztak meg olyan pregnánsan, mint ebben az új művészetben, illetve a technikájában. A filmművészetben a technika több, mint a kifejeződés pusztá eszköze, ez a technika: maga a lényeg. Mert soha művészetet nem determinált annyira a technikája, mint a filmet, de soha még technika nem jelentette olyannyira magát a művészetet, mint jelenlenti a filmtechnika a filmművészetet. Éppen ezért a filmet ma még csak ezen keresztül s nem a mai filmtémákból ismerhetjük meg, mert ezek legnagyobb része szöges ellentétben áll a tulajdonképpeni filmmel. A filmművészetet ma még nem abból kell megítélni, hogy mit mond, hanem sokkal inkább abból, hogy mit mondhat, mik a jelentőségei, min épül fel. Mert a filmművészet technikájának legkisebb része is önmagát s forradalmiságát do-

kumentálja. Azt a forradalmiságát, amelyhez hasonlóan új a tánc és a görög tragédia óta nem született.

A filmművészet teljes szakítást jelent minden eddigi formával, s csak alapjában rokon a többi játékművészettel, mert anyagát, a tánchoz és a színpadhoz hasonlóan az ősforrásból: a mozgásból merítette. Ezt a mozgást azonban, mint egyedüli kifejezési eszközt mindvégig megtartotta, s így inkább a mozgást stilizáló tánccal, mint a mozgást dialógussá átalakító színpaddal rokon. A színpadhoz, sok mindenen kívül már csak azért sincs semmi köze a filmnek, mert a film nemcsak mozgás, hanem kép is, a mozgás reprodukciója. Végeredményében tehát egy időbeli mozgás térbeli lerögződése.

A film anyagszerűségéből adódnak külön törvényei is, amelyeknek speciális karaktere a film témafeldolgozási módszerében, a filmképben, a filmjátékban és a filmműfajoknak a filmszerűség szempontjából való elosztódásában mutatkozik meg a legtisztábban, s amelyeknek végső lényegét a következőkben határozhatjuk meg:

1. A színpad körül van határolva úgy a térben, mint az időben, a színpad valóság, s így az eseményeket, mindig koncentrikusan kell feldolgoznia. A színpad az eseményeknek csak végső expozícióját viszi a néző elé, az előzményeket nem láthatjuk, csupán a szereplők elbeszéléséből ismerhetjük meg. Ezzel szemben a film, miután nem a hanggal, hanem a mozgással, s nem a valósággal, hanem a valóság képével fejezi ki a mondanivalóit, s miután a film úgy a térben, mint az időben korlátlán, az eseményeket mindig a maguk teljességében dolgozza fel, nem összesűritve, hanem minden fázisában láthatóan történeti meg.

II. A film képekben beszélő művészet. A kép pedig miután a tárgyakkal nem a leírását, vagy a magyarázatát, hanem magu-

kat a tárgyakat, illetve a képét állítja a néző elé egy bizonyos mértékig feleslegessé teszi a gondolkodást. S ezzel, mert az értelmiség foka, mint a dolgok megértésének a gátlása megszűnik, a különböző intellektuális fokon álló nézőket közös értelmi nivóra hozza, a heterogén individuumokból álló nézőket egységes, egyértelmű tömeggé formálja. S mert a filmképen mindenki csak ugyanazt, s a filmkép sikerősége következtében mindenhonnet egyformán láthatja a dolgokat, a filmművészet, a nézők egyértelműségén kívül a filmjátékot is egyértelművé tette.

III. De a filmjáték egyértelműsége, nemcsak a filmkép sikerőségéből, hanem főleg az emberi pszichéből adódik. Mert a gesztusokon és a mimikán alapuló filmjáték azokból a jelekből tevődik össze, amelyek a lélek történeteit fejezik ki. Az emberi lélekben történő mindennemű esemény ugyanis expanzív jellegű, kifelé törekszik, külsőleg, fizikailag is meg akar mutatkozni. /Ha dühös vagyok, ökölbe szorul a kezem, összeráncolom a homlokom, az asztalra ütök, stb./ Ezek a külső megnyilvánulások majdnem annyira hasonlóak minden embernél, hogy azokat legtöbbször mindenki egyféleképpen asszociálhatja. /Ha ökölbe szoruló kezet látok, tudom, hogy az illető dühös./ A filmjáték tehát a nyelvi, faji stb. választóvonalakon túllépve, a világ minden embere előtt egyformán mutatkozik meg.

IV. A filmjátékot képező egyezményes jelek azonban egy bizonyos fokig csak önmagukat fejezik ki. /Ha látok egy ökölbe szoruló kezet, s tudom, hogy az illető dühös, még nem tudom, hogy miért dühös./ A cselekedetek pedig sohasem önmagukban lezártak, hanem mindig történéshez viszonylanak. A filmjátéknak a történéshez való viszonyát a témának kell kifejezni, úgy, hogy az, minden a filmtől idegen, külső segítség nélkül a moz-

gasoknak és a képeknek filmszerű organizmusában érthetővé válnak. A filmművészetben, mint említettük, a mozgó képekben való kifejeződés ab ovo determinálja a mondanivalót s ezzel együtt a filmműfajokat is. A filmregényt, a filmvígjátékot, a filmdrámát, a mese, vagy fantasztikus filmet és a burleszket nem aszerint kell elbírálni, hogy azok tartalmukban mennyire fedik nevük fogalmát, mert hiszen ezek a meghatározások irodalmi jellegűek. A filmműfajokat mindig a filmszerűség szempontjából kell megítélni, már csak azért is, mert a filmműfajokat sohasem lehet egymástól olyan élesen elhatárolni, mint például az irodalmiakat. Ebből a szempontból a legfilmszerűbb film: a mese vagy fantasztikus film és burleszk.

A filmdrámákban, illetve filmtragédiákban, mint általában a tragédiákban, mindig az egyén kerül összeütközésbe egy másik egyénnel, vagy ami gyakoribb, a szociális közösséggel. Mint egyéniség tehát a közösségen kívül, vagy felülálló, érzésben, jellemben, cselekedeteiben is elkülönül attól. Ezt a különállóságot a film csak a legnagyobb nehézségek árán s csak idegen eszközök igénybevételeivel tudja úgy-ahogy a képben kifejezni. Amellett a filmtragédia sohasem szabadulhat el a naturától.

A mese- vagy fantasztikus filmekben ilyen szempontok nem jöhetnek tekintetbe, s így ezek a filmek maradéktalanul érvényesíthetők, illetve kihasználhatják a film korlátlan lehetőségeit, s építhetik fel a meglévőtől különböző világukat, amivel igen erősen közelednek az igazi filmhez.

Mint említettük, a filmdráma kifejeződése csak a legnagyobb nehézségek árán sikerülhetett, mert a filmképpel és a filmjátékkal, egyezményes jelekkel, individualitást kellett a néző elé állítani. Az eszközöknek és a mondanivalónak ez a kontrapozíciója a burleszkben teljesen eltűnik, mert a burleszk anyaga: a komikum, mint a legkollektívebb életmegnyilvánulás, minden további nélkül kifejezhetővé válik a film kollektív jellegű eszközeivel. A burleszkben nincs szükség

ség magyarázatra, amellelt a burleszk korlátlanul érvényesíti a film összes lehetőségeit. A burleszk filmszerűségét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az első filmek anyaga is a komikum volt, az első filmek is a burleszkben mutatkoztak meg.

A burleszk nem kiteljesedése, hanem csak meginduló első állomása a filmszerű filmnek. Mert a film sokkal mélyebben korszerű, semhogy egyetlen műfajban, amely műfaj a korpszichének csak egyik részét, a felszabadulás utáni vágyát fejezi ki, élhetné ki magát. De a burleszk feltétlenül anyagszerű úgy pszichológiai, mint formai tekintetben. A burleszkben teljes egészében megmutatkozik a film, mint új művészet. Az az új művészet, amelynek témafeldolgozási módszerét: az a k t i v i t á s technikáját, a f i l m k é p e t, a f i l m j á t é k o t, valamint legtisztább megnyilvánulását, a k o m i k u m o t: a k o l l e k t i v i t á s jellemzi.

A művészet, mint szociális megnyilvánulás, mindig előtte jár a korának s mindig vágyakozás valami után. Amikor a művész, mint építő erő, formába állítja ezt a vágyat, tulajdonképpen az eljövendő kort realizálja a mában. Mert a művészet sohasem utánozza az életet, hanem önmaga erejével, mindig egy a kornak megfelelő új világot teremt. Egy olyan világot, amely ma még csak a lélek mélyén alakult ki, s csupán ott él reálisan, vágy formájában. Mennél maradéktalanabban fejezi ki a művész ezt a vágyat, annál nagyobb az alkotás, s esztétikailag is annál szebb lesz a mű. Mert a szép az, ami az átlagon felül áll, ami a meglévőtől különböző, a szép az a tökéletesség, ami után az emberi lélek akár tudatosan, akár öntudatlanul vágyódik. Az emberek különbözők, tehát az általános emberi ideáloktól eltekintve, nem mindenki tartja ugyanazt a dolgot szépnek. Amint-hogy a szép nemcsak egyéneként és társadalmanként, hanem koronként is változó, mert az individuális és szociális ideál koronként más és más. Más a hellenség és más a keresztény közép-kor ideálja, tehát a művészete is.

A modern kapitalizmus széttördelte az emberiség egységét /ami anarchikus művészetében is kifejezésre jutott/, s az egyént egyrészt önmaga börtönében synylődő individuummá, másrészt a gépi civilizáció munkamegosztásában egyoldalu alkatrészé formálta, aki érzésben, életcélban elkülönülve élte le az életét. Ennek az elkülönülési s az individualitást hajszólo folyamatnak megjött a maga reakciója is, egyrészt a felszabadulás, másrészt egy a mai társadalomnál magasabbrendű konstruktív és kollektív egységre való törekvés formájában, mely törekvés kinél tudatosan, kinél öntudatlanul, de mindenképpen szociálisan lépett fel.

A hellénizmus és a keresztény középkor óta, ebben a törekvésben találta meg a mai emberiség először az említett korokat jellemző igazi egységet. Ez az egység hozta létre a film forradalmian új és eredeti művészetét is, miután igazi művészet, csak egységes korszellemből fakadhat. A film a burleszkben a felszabadulás vágyát, eszközeiben a korlátlan lehetőségeket /tehát egy új világ felépítésének a lehetőségét/ és lényegében a kollektivitás ideálját fejezi ki. A filmművészet tömegművészet a szó ideális értelmében, mert pszichében és gondolkodásban egyértelművé formálja a különböző individuumokat, miután a vágy, amely létrehozta, s amely a lényegét képezi, az is szociális és nem individuális vágy.

A film tehát egy eljövendő kor megnyilvánulása, mely kornak lelki és gazdasági feltételei teljesen megéretttek, egyes jelei már a mában is mutatkoznak, mert hiszen az emberiség, ha nem is száz százalékban, de lényegében meg szokta valósítani az ideáljait.

A film kollektív művészet, mert ez a kor is csak kollektív lehet, a film aktív művészet, mert ennek a kornak csak aktív époszai lehetnek, aminthogy a hellén, a keresztény s általában minden feltörekvő kultúra, megindulásakor csak az époszt ismerte. A tragédia befejezett kulturák nyomán fakad, s azért



van az, hogy a film, mint a ma és még inkább a holnap művésze-  
te, csak stilustisztaságának a feláldozásával tudja a tragédi-  
át kifejezni. A tragédia a szinpadra való, a szinpad pedig a  
maga korlátaival, határozottságával, befejezettségével a mul-  
tat reprezentálja.

A film ellenben a jövőt.

## A FILM ÉS A KAPITALIZMUS

Megszületésének pillanatában a film is, mint bármilyen más technikai felfedezés, fizikai ujszerűség, érdekesség volt csupán. Csak éppen nagyon érdekes és nagyon ujszerű volt. Roppant ingerlően hatott, hogy az élénk vetített fotográfia nem merev, hanem mozog. Az már aztán egyenesen megdöbbentette vagy kacajra ingerelte a nézőket, amikor egy vonatot, ásitó nénit, egy öreg ember orrára szálló legyet, egy szivarozó urat, vagy egy fürdeni készülő hölgyet vetítettek elé hiányos öltözékben. Mindez azonban még nem volt művészet s különösen nem tömegművészet. Művészetté csak akkor nőtte ki magát a film, amikor kilépett a fizikus laboratóriumából és az az ásitó néni vagy szivarozó ur, nem önmagáért az ásitásért ásitott, vagy a szivarozásért szivarozott, tehát amikor a mozgásokat nem a mozgásért végezték, hanem, amikor ezt valamilyen történet keretébe helyezték. Ebben a pillanatban vált a film új, eredeti tömegművészetté. A filmnek, mint kollektív művészetnek a törvényei adva voltak, mondanivalója is lett a filmnek, nem hiányzott tehát más, minthogy ezek a törvények váljanak uralkodóvá úgy a technikai, mint a tartalmi részen, s hogy a film a kezdeti nehézségek és a kezdeti próbálkozások után rálépjen önmaga útjára.

Ez azonban nem következett be.

Nem pedig azért, mert a film minden eddigi művészetnél jobban elkapitalizálódott, s a tőke, mint mindent, úgy ezt is a saját képére formálta. A film üzlet, illetve iparcikk lett, amelyet minden más iparcikkhez hasonlóan tömegével állítanak elő, amikor is nem a minőség, hanem a mennyiség az irányadó.

Természetesen ilyen módon nem valósultak meg a filmnek önmagában hordott kollektív törekvései, nem valósult meg az igazi film sem, hanem ehelyett zagyva, stilustalan mozgófénykép fejlődött ki. Ennek a gyártási módnak, ennek az iparcikkyszerű előállításnak a hatása kétféleképpen nyilvánult meg. Belsőleg és külsőleg. Belsőleg a mai filmek szellemében, külsőleg a filmek elhelyezésében és terjesztésében.

Akkor, amikor a filmet, mint kollektív művészetet a kor-szellem hozta létre, egészen természetes szükségszerűség lett volna, hogy azok a tömegpszichológiai erők, amelyek ennek az új művészetnek a létrehozatalánál közreműködtek, a mondanivalójában is kifejezésre jussanak. A kapitalizmus azonban nem a korszerű tömegpszichét, hanem a kortól független tömegpszichológiai sajátosságokat domborította ki és használta fel, mint kiindulási bázist, erre épített, s így a filmet egyrészt közönséges szórakoztató eszközzé, másrészt pedig individuális művészetté degradálta, amely csak a külsőségeiben fedti egy bizonyos határig az igazi film fogalmát. Az alap, amire a maga létét felépítette, az átlagtömeg a publikum volt, amelynek nincs széles látóköre, s nagy igénye, és amelynek halvány sejtelve sincs arról a szerepről, amit a történelmi helyzet kialakításában játszik. Kiindultak abból, hogy ez a tömeg lényegében egy nagy gyerek, aki eltátja a száját, ha valami csillogót állítanak elé, és aki szívesen feledkezik meg önmagáról, nyomorúságáról, ha fényes életben káprázhatik a szeme. A filmek tehát csillogtak, adtak benne pompát, gazdagságot, terített asztalt, táncot, mindig gazdag embereket, mintha az élet

semni másból nem állana, mint a lakomákból s a jólét tobzódásából. Kiindultak abból, hogy a tömeg az igazságtól függetlenül, mindig az üldözött mellé áll. Jöttek tehát az üldözésektől telített filmek, természetesen a mélység, a szociális vagy sorsszerű vonatkozások hijával. Vagy kiindultak abból, hogy a tömeg a maga szenvedéseiért mindig elégtételt követel, és jól esik neki, ha az ő igazát juttatják diadalra. Ez az igény sem maradt kielégítetlenül. Ezer és ezer variációban ugyanaz történt, a sibert, a gonoszt, és a többit elérte a végzete. A becsületesek elnyerték a jutalmukat, az erkölcsi világrend naponta legalább százszor diadalmaskodott. És így tovább. A végtelenségig lehetne folytatni ezeknek a filmeknek a pszichológiai boncolgatását, nincs a tömegpszichének olyan tulajdonsága, amit számtalanszor fel ne használtak volna. Mert a filmek készítésénél csak ezek a szempontok érvényesültek. Ha egy gyár készített egy filmet, mondjuk az anyaszeretetről és ez a film üzletileg bevált, egyszerre megindult az anyaszeretettel foglalkozó filmek áradata, s ez így ment addig, amíg például a fiaszeretet kezdte érdekelni a közönséget.

A filmek mai előállításában nem az eredeti, a filmet létrehozó korszerű tömegérzéseket, és ezen keresztül az örök emberit teszük tudatossá, s alakítják át visszaható erővé, amelyben a ma embere megtalálhatja magát, hanem ellenkezőleg, ezeket az erőket mindenképpen elnyomják, s csupán a sablonos sajátosságokat domborítják ki. A tömegpszichének ilyen módon való érvényesülése következtében a filmben nem a kollektivitás és ezzel együtt a kollektív hős, hanem az individualitás, illetve az i n d i v i d u á l i s hős fejlődött ki, mégpedig három változatban, három irányban.

A régi d á n filmek kezdeti premierplan technikáját, amely csupán az alak arcjátékának a kidomborítására törekedett, valamint a régi n é m e t filmek nagyon unalmas filmszerkesztését a tulfutótt amerikai mozgalmasság váltotta fel.

Az a m e r i k a i filmekben a hős mindig egy külső történet középpontjába került. Szentimentális, romantikus, az erkölcsi világrendet helyreállító, pénzimádó, az egyéni ügyességet, akaratot jelképező figura lett. Jellemző tulajdonságait azonban sohasem magából a személyéből, hanem az őt körülvevő környezetből ismerhettük meg. Az amerikai filmek mindig konkrét történetet, változó eseményzuhatagot adtak. Ezekben a filmekben nem a film, hanem a hős korlátnélkülisége domborodott ki. S miután ennek a korlátnélküliségnek a környezetre gyakorolt hatását is megmutatták, az amerikai filmek a külső/sokszor l'art pour l'art-szerű/ mozgalmasság, látványosság jegyében fejlődtek.

Amíg az amerikai filmekben ez az alak romantikus re - g é n y h ő s s é fejlődött, addig a modern német filmekben d r á m a i alakká vált. Amott a külső mozgalmas életben nem mindig láttuk őt, beleolvadt a környezetébe, a német filmekben eltávolították mellőle, illetve másodrangúvá degradálták a környezetet, s a hőst e g y é n i s é g g é formálták, reá helyezték a hangsúlyt, úgyhogy tulajdonképpen ő maga uralta a filmet, ő maga volt a film. Az amerikai filmekben a hős alakítja a környezetet, a németben a környezet a hőst és így, a német filmek levegője mindig drámai összeütközésektől terhes. A németek a tradicionális német naturalizmust átvitték a filmre is úgy a témát, amely nem mindig konkrétumban állt elénk, mint a játékot illetőleg. A német témafelépítés gondos, a történet minden oldaláról igyekszik megvilágítani, és ennek megfelelően a színészek is a legapróbb részletekig kidolgozzák a szerepüket. A német filmek kerülik a total plánt /Paul CZINER kezdte csak érdekesen alkalmazni/, lehetőleg a játékot ki - hangsúlyozó secondot alkalmazzák. /Ennek az elvnek az eredménye volt MURNAU nagyszerű FAUSTja is, ami azonban igen távol áll a német sablonoktól, sokkal inkább film, mint a német általában./ Ezzel a gondossággal különösen a történelmi szüzséknél

tudtak reális hatást elérni, bár a filmjeik általában teátrálisak, nehézkesek, hidegek, inkább agymunkák, mint intuitív művészi produktumok, sokkal több közülük van az irodalomhoz, mint a filmhez.

A modern francia film /Abel GANCE, MOSJOUKINE/ technikája egyenes folytatása a németnek, bár az amerikanizmusból is sokat átvettek, különösen a témavezetést és a külső mozgalmasságot illetően. A lélektartalom kivetítésével s az életérzések felfokozásával ezekben a filmekben a német naturalizmus elmélyült /MOSJOUKINE/ illetve romanticizmussá /Abel GANCE/ fejlődött, ami a hőst is megfelelően alakította.

Mind, az itt felsorolt filmfajtákban, amelyek az összes filmek típusait képezik, mindegyikben individuális hősökkel állunk szemben, és csupán az új orosz filmek azok, amelyekben a kollektív hős szerepel. Éppen ezért az orosz filmekre az alábbiak nem is vonatkoznak.

A filmnek ez az individuális, irodalmi, szinpadi és üzleti irányú benső szellemi fejlődése a mai filmtechnikára is alakító hatással volt, amely filmtechnika különösen Amerikában nőtt naggyá. Természetesen ez a filmtechnika a fenti káros tényezők befolyása miatt nem az igazi filmszerű és végleges technika volt, azonban mint kezdet, egy bizonyos ideig megfelelt. Ami azonban fontosabb, megvolt a maga benső fejlődése is. Eltekintve attól, hogy a film valódi lényegének a felismerése és ez irányba terelése, minden további nélkül kifejlesztette volna az igazi filmtechnikát, amire az orosz EISENSTEIN PATYOMKINja és MURNAU FAUSTja a legeklebtársabb példa, mégis a rohamos fejlődésből következően, megvolt a remény arra, hogy a film, mai formáján túlhaladva eljut igazi önmagához.

A film fejlődése azonban ma hirtelen megállott. Nagy általánosságban ez a technika kerekedett felül, s é m a lett, amire a tartalmat, a témát egyszerűen ráhuzzák. S miután az eddig elért eszközökkel csak egyforma, benső lényegében hasonló

cselekményt tudtak kifejezni, a film megrekedt, egy helyben forog, az unalomig ismétli önmagát.

A mai film kerüli az önmagával való találkozást, fél önmagától. Ez érthető is. Mert abban a pillanatban, amikor felismerte önmagát, fel kell adnia mai szellemét, fel kell adnia laposságát, ponyvaizét, amelyben egy halódó társadalmi rendszer hazug és életképtelen ideológiáját hirdeti, az aktivizmust és a felszabadulást a kiméletlen vagyonszerzés glorifikálásával és a már egyenesen undorítóvá vált vérengzésekkel, gyilkolásokkal értelmezi, amelyben a felvetődő szociális problémákat a kispolgári jótékonyssággal oldja meg, a szerelmet pedig a vásári levelezőlap langyos szentimentalizmusában állítja elének.

Mindent fel kellene adnia, amit azonban az ideológiai akadályokon kívül /s ezért szabadna csak az államnak filmet gyártani/ már csak üzleti szempontból sem tesz meg, mert ezeknek a sematikus filmeknek az előállítási költsége, éppen egyformaságuk miatt, igen kicsi lett. De miután ezeket a filmeket is el kell fogadtatni a közönséggel, a benső szellem megváltoztatása helyett, a még mindig olcsóbb és a kapitalista ideológiának megfelelően reklámmal hozták nyultak. A reklámmal kínálják a portékájukat.

Itt mutatkozik meg a kapitalizmusnak a filmre gyakorolt hatása külsőleg, és ennek káros volta semmivel sem kisebb, mint a belsőt formálói, mert a filmterjesztésnek a mai módja, az izléstelen reklámtömeg, az örökké dicséretet zengő kommunikék /amelyeket igaz, ma már nagyon kevesen olvasnak/, még jobban leszállítják a filmek nivóját, amit még nálunk például a magyartalan, lapos, szellemeskedő feliratok tömege is elősegít.

A filmművészetnek ilyen arányban való kialakulásában sokban hozzájárult az is, hogy nem fejlődött ki, és még ma is csak elvétve jut szóhoz a filmkritika, amivel mintegy hallgatólagosan elismerték a film iparcikk jellegét.

Holott a filmművészet nagyon komoly művészet, a ma és még inkább a holnap egyetlen lehetséges művészete. Lehetetlen tehát a negligáció álláspontjára helyezkedni akkor, amikor a színházzal, a zenével, a képzőművészettel és az irodalommal szemben ez az álláspont tarthatatlannak tűnik fel. A film ezekkel teljesen egyenrangú, sőt sok tekintetben ezeknél magasabbrendű művészet, a különbség csupán annyi, hogy a film amazoknál fiatalabb.

Éppen ezért a filmkritikának ma még nem pusztán a kritika a célja, a filmkritikának ma még t a n i t ó i hivatása van: elszakítani a tömeget a szinpadtól, irodalomtól, ha filmmel áll szemben, hogy filmszerűen lásson, ha filmet néz, hogy megkülönböztesse a filmet a filmellenességektől. A filmgyáraknak az egész világon elszórt képviselői mindenütt figyelik a közönség hangulatát, s eszerint készítik a filmjeiket. Nem fontos tehát, hogy csak a filmet gyártó országokban igyekezzék a kritika a filmkészítésre nyomást gyakorolni. Ez különben sem lehet mindig eredményes. A közvélemény megváltoztatása az egyetlen eszköz, amellyel a filmszerű film kialakulását a mai körülmények között ki lehet kényszeríteni. Csak így van mód arra, hogy a kapitalizmusnak ezt a szörnyű tékozlását, az emberiség egyik legnagyobb közkincsének, a filmművészetnek, a mindenható profitért való elherdálását megakadályozzuk.



## A FILM UTJA

A kapitalizmus válságba kergette a filmművészetet. A mai film mind nagyobb tömegével dolgoz fel szinpadai és irodalmi alkotásokat, mind nagyobb tömegben ontja, a válságot legpregnansabban dokumentáló filmrevűket, amelyeknek bevallott célja az egyszerű látványosság, de a lényege, a mai film tehetetlensége és kimerültsége.

Igy állott elő az a példa nélküli furcsa helyzet, hogy de facto meglévő és ami ennél fontosabb, igen intenzíven élő művészet és annak tulajdonképpeni lényege egymással ellentétben állanak. A mai filmek átlaga - néhány burleszket kivéve - sem a technikájában, sem a témájában nem fedti az igazi film fogalmát és így, a filmművészetnek, ha az elsematizálódási folyamat nem is indul meg, már csak azért is válságba kellett sodródnia.

Mert a filmszerű technika, filmszerű témát igényel és viszont, csak a filmszerű téma fejleszthet ki filmszerű technikát. Ez világos. A kettőt nem lehet elválasztani más művészetben sem, az anyagszerűség törvényei minden művészetre vonatkoznak, így a filmre is. A filmben a két tényező szoros relációban van egymással, s csak a kettő összhangjából születhetik meg a filmszerű film. RAFFAEL Sixtusi Madonnáját nem lehetne kifejezni az építőművészetben, MICHELANGELO szobrait szindarabban és BEETHOVEN IX. szimfóniáját kőben. Ugyanigy a filmet

sem lehet kifejezni az individuális hőst szerepeltető mai formájában és a színpaddal, mert a film önálló karakterű művészet, amelynek éppen úgy megvannak a maga anyagszerű törvényei, mint a kőnek, a hangnak, a festménynek.

A film mozgás és reprodukció, amelynek alapja az emberi szem tökéletlenségében van. A mi emberi szemünk ugyanis úgy van alkotva, hogy egy bizonyos idő alatt csak egy bizonyos számú mozgást képes egymástól megkülönböztetni. Abban az esetben, ha a mozgások ezt a számot túlhaladják, a szem előtt egybefolyznak és egységes képet mutatnak. A karral leirt kör számtalan apró mozgás összetevődése, ami csak azért látszik egybefolyóknak, mert a körforgás gyors. A közönséges fotografáló gép lenszéje már tökéletesebb, mint az emberi szem, a pillanatképekben tisztán meglátja mindazt, ami egy másodperc huszadrésze alatt elékerül. A filmfelvevőgép lenszéje még a fényképezőgépnél is tökéletesebb, mert az egy másodperc negyvenedrésze alatt elékerülő mozgásokat is megrögzíti, nem egy, hanem több képen, amelyeknek egységes, gyors lepergetése adja a filmet. A film tehát egy képsikra rögzíti a mozgásokat, amelyeket a fotótechnika elkicsinyítő karaktere miatt három nagyságban reprodukál. A film horror vacui-ja, a perspektivikus mélységektől való irtózása teremtette meg a premier /első/, a second /második/ és a total /egész/ sikot. A sikoknak ebben a három nagyságában folyik az akció, a mozgás, amely éppen azért, mert csak reprodukálódik a néző elé, nem a valóság, hanem annak csak a képe /a valóságos akció a felvételkor történik/, amely képszerűség azonban mérhetetlen lehetőségeket hord a méhében, és a mondanivalóit is determinálja.

A filmnek tehát szemben a színpaddal, amely valóság és dialógus az irodalommal, egészen speciális dráma t u r g i á j a van, amely dramaturgia sem a játékmódorában, sem a témafelépítésében, sem a miliőben nem tűri meg a n a t u r a l i z m u s t . Nem pedig azért, mert a film n e m

a valóság eszközeivel fejeződik ki. A filmnek csak a képsík két dimenziója, amely két dimenzió csak egy fotográfikus trükk révén bővült hárommá, és a fénnel reprodukált mozgás áll a rendelkezésére. Ezen két vizuális elem keretén belül csak úgy lehet a mondanivalót filmszerűen kifejezni, ha a dolgokat a film anyagához viszonyítva újra felépítjük. Mert a filmkép egy külön világ, amelyben más a tárgyak helyzete, mint a valóságban, és így elhelyeződésüknek is mások a törvényei /hiszen a filmfelvevőgép előtt egyszerűen mozogni sem lehet, úgy mint a valóságban, mert torzkép keletkezik/. A mai filmdramaturgia azonban nem különítette el olyan mértékben a filmet a többi művészetektől, amint az szükséges volna. Ez a dramaturgia legfeljebb a más művészetek által is kifejezhető mondanivalók mozgófényképszerű kifejező eszközeit konstruálta meg /aminek a legzseniálisabb mestere például LUBITSCH/, ellenben nem tudta kifejezni a filmszerű filmet, mert ennek a dramaturgiának az alfája és omegája: a n a t u r a l i z m u s .

Azt a tényt, hogy a film nem valóság, hanem annak csak a képe, nem úgy értelmezte, hogy a filmnek az önmaga által konstruált, tehát új valóság képét kell aania, aminthogy mindig azt teszi az un. összekopirozásokban, ahol a különböző elemek egygyólvadásából új valóság keletkezik, hanem úgy, hogy a film csak a m e g l é v ő, naturalis valóságot adhatja vissza, csak ennek a keretei között mozoghat, akár a szinpad.

A szinpad valóság. Valóság abban az értelemben, hogy a cselekményt naturalisztikus eszközökkel érzékelteti. Ez a cselekmény néhány felvonásra van beosztva, mely felvonások alatt a szintér egyáltalában nem, vagy csak igen ritkán változik. Mert a szinpad korlátozott terület, körül van határolva úgy a térben, mint az időben. Körül van határolva a térben, mert a cselekmény csak azon a helyen történhetik, ahol a szinpad van,

az időben pedig azért, mert a történésnek az alatt az idő alatt kell lebonyolódnia, amíg a néző a színházban van, illetve amennyi a dráma előadásának az időtartama.

A színpadnál a néző megy a cselekmény helyéhez, míg a filmnél a hely a nézőhöz.

Ha a filmben például valaki elutazik falura, ezt az aktust minden fázisában láthatjuk. A színpadon ennek a jelenetnek csak egy kis része, az elindulás és a megérkezés válhatik láthatóvá, a többiről a szereplő elbeszéléséből nyerünk tudomást. A színpadon az eseményeknek csak a végső expozíciója játszódik le a néző előtt, miután a színpad mindig összesűriti a cselekményt, a színpad mindig k o n c e n t r á l . Ez a koncentráció a valóság s z ű k s é g s z e r ű s é g e , amelynek a hiányait aztán a színpad a hanggal pótolja. Ugyanigy a színpad valóságos voltának a szükségszerűsége az is, hogy a cselekményt mindig nagy tablóba helyezi, amely elég nagy arra, hogy egy hosszú felvonás minden történésváltozata elférjen benne.

A film, miután a cselekmény minden fázisát szemléltetővé teszi, a koncentrikus formával ellentétben, a jelenetek egymás után kapcsolásával kiszélesíti, mindig a maga teljességében, g e n e t i k u s a n ad elő, amikor is annyiszor változtathatja a színteret, ahányszor akarja, mindig annyit és úgy mutatva be azt a nézőnek, amennyi a cselekmény szempontjából abban a pillanatban szükséges. Arisztotelesz pars pro toto, rész az egészben esztétikai törvényének a realizálása ez, amely a kevéssel sokat kifejező lehetőségeket hordja magában, s amely annál is inkább filmszerű, mert annak alkalmazása /Abel GANCE: SZÁGULDÓ KERÉK, EISENSTEIN: PATYOMKIN, MURNAU: FAUST/ a natúrális keretek alól való teljes felszabadulást, az újszerű kifejező eszközök konstrukcióját, és ezzel együtt a kép szuggesztivitásának a fokozását teszi lehetővé, mert a film korlátlan úgy a térben, mint az időben.

A mai film azonban más utakat követ. Ezekben a filmekben lefényképeznek például egy közönséges szobát, termet, és a

többit, itt mozog a cselekmény, ami persze úgy a témát, mint a játékot is determinálja, annyira, hogy az teljesen a környezetéhez idomul, és önmagában még nem mond semmit, meg kell magyarázni. A film reproductivitását tévesen alkalmazó reális keret, megkötötte a film szárnyait, meghamisította a film lényegét, koncentrációt tett szükségessé, ami a filmet a színpad szerűség felé terelte, anélkül, hogy a színpad lényeges elemét, a hangot is kifejezte volna. Ez a színpadszerűség úgy a milióban, mint a szereplőknek a fellevegőgéphez viszonyított helyzetében, a mozgásoknak az egyes képjelenetekben belül való lezáródásában, a jelenetek és a játék teatrális megkomponálásában, valamint az anyagszerűtlenség más apróságain kívül az egész film beállításában és főleg az elgondolásában is meglátszik. A filmjáték a képen belül csak a mozgással fejeződhet ki, ami ha színpadot vagy irodalmat akar adni, magyarázatra szorul, mert önmagában nem teljes. Így a mai filmek, éppen mert a valóság hű reprodukciói, a nézőre nem hatnak a realitás erejével, akiben ezen kiélégületlenség következtében önkéntelenül is fellépett a beszélő film utáni vágy.

A beszélő film problémája nem új keletű. A némafilm megszólaltatása már régen kísért. A filmszkeccstől a fonográfig, mindennel megpróbálkoztak, hogy a film hangtalan világát, hangtelivel váltsák fel. Ennek a beszélő film utáni intenzíven élő vágnak az oka a tömegeknek a színpadhoz való szinte atavisztikus ragaszkodásában van, mely ragaszkodáshoz a mai filmek mindenben tápot adnak. A mai film nem tudott felszabadulni a színpad kétségtelenül erős varázsa alól. A tömeg pedig a filmet még mindig a színpadon keresztül nézi, a színpadból kiváló játék művészetnek tekinti.

Forradalmi újszerűségek mindig új önmagukat dokumentálják abban az időben, amelyben megszülettek. Az összehasonlítás, az ujnak a régihez való viszonyítása nemcsak felesleges, hanem

káros is, mert miként ebben az esetben, a tömeg csak a régin, a színpadon keresztül tudja a filmet nézni. Holott, a film és a színpad egybefoglalásának semmi jogosultsága nincsen, a film és a színpad közötti különbségek kézenfekvők. A film nem a színpadművészetből adódott, nem a színpadból vált ki, a színpaddal, amint azt már megállapítottuk, csak az ő s e r e d e t b e n r o k o n . Anyagát a színpadhoz hasonlóan a mozgásból merítette. De amíg a színpad a mozgást d i a l ó - g u s s á alakította, az események előrehaladását és általában az akciót abban fejezi ki, a film a mozgást m i n t e g y e t l e n kifejező eszközt mindvégig megtartotta. A film m o z z á s s a l fejezi ki azt, amit a színpad b e s z é d d e l. Ha tehát a filmet, illetve a mozgást, a hanggal, beszéddel kapcsolnánk össze, egyszerűen megszüntetné a film filmszerűségét, miután a mozgás nem lenne többé az egyetlen kifejező eszköz, és azonkívül is, sokban feleslegessé válna. Abban az esetben pedig, ha a film nem a mozgásban nyilvánul meg, a film lényegét képező mozgásfolyamat m e g m e r e v e d i k, nehézkes lesz, s ez a film k é p s z e r ü s é g é t is befolyásolja, mert a beszédnél a hangsúlyt nem erre, hanem a hanghatások intenzitására helyezték.

A filmnek nincsen szüksége külső hangokra, a hangtalanságot teljesen ellensúlyozta a zene. Mert a némafilmnél a mozgás tökéletesen pótolja az akusztikai hiányokat. A beszélő filmnél a mozgás minimális, a beszélő fotográfia pedig oly groteszk látvány, hogy a néző, ahelyett, hogy akusztikai hiányérzete ily módon való, a réginél l á t s z ó l a g teljesebb kielégülésével megelégedne, p l a s z t i k a i hatásokat is követelni fog, hogy a valóság illúziója teljes legyen. Azé a valósága, amelyet a filmkép adottságai miatt, éppen a valósággal ellentétes absztrakt eszközökkel tudtak belészuggerálni.

A beszélő filmnek le kellene mondani tehát egyrészt a minden hiányt pótló és mindent kifejező absztrakciókról /az össz-

sze- és belekopirozások a képekben stb./, másrészt pedig szükíteni kellene mozgási körét, hogy stilusegységét megőrizhesse, és hogy a hangnak helyet adjon, amit a modern filmrendezés minél több jelenetváltozást adó metódusa mellett lehetetlen megvalósítani.

De a beszélő film a plasztika nélkül is visszatérés a szinpadhoz és nem kevésbé a mai átlag film is, amely néma ugyan, de szinpadszerű, s így a naturalizmus korlátai miatt szükségszerűen, amint a szinpadnak a hanghoz, idegen segítséghez, a f e l i r a t o k h o z kellett nyulnia, hogy érthetővé váljék. A mai filmnek a naturalizmus miatt szüksége van a feliratokra, amint hogy a naturalizmus miatt a szinpadnak is szüksége van a hangra, amely felirat ugyanolyan hatással van a film képszerűségére, mint a beszéd. A mai filmnek lényege nem a tiszta feliratmentes képben, hanem a feliratban jelenik meg, az viszi előre, ami által a film újból csak üres technika, a feliratok mozgó illusztrációja, m o z g ó f é n y k é p /fotográfia/ lett. Az ilyen magyarázatot igénylő s csak mozgást és reprodukciót adó film, a szinpaddal szemben bizonyos tekintetben szűkítést jelent, mert anyagát a szinpad sokkal teljesebben fejezi ki, holott a film reprodukтив karakterének a jelentősége, éppen a lehetőségek többletében van. /A mese vagy fantasztikus filmek azért hatnak olyan filmszerűen, mert azt a többletet használják ki, mint például Douglas FAIRBANKS nagyszerű filmje: A BAGDADI TOLVAJ./

A lehetőségek többlete kötelezi a filmet arra, hogy mindazokat a k o r s z e r ű mondanivalókat, amelyeket sem az irodalom, sem a szinpad nem fejezhet ki, élénk állítsa, és velük művészi új világát felépítse. Hogyan volna azonban ez lehetséges akkor, amikor az átlagában nem tesz mást, mint a meglévő kereteket alkalmazza és másolja, és amikor a film esztétikai követelményeit teljesen figyelmen kívül hagyja?

Mert mindazok a k é p h a t á s o k , amelyekre a mai filmek törekednek, a nagyon gyakran előforduló hibás és bántó festményszerűségeket nem is említve, nem a film esztétikai törvényeinek a realizálását, hanem egészen közönséges fotótechnikai hatásokat jelentenek. F o r m a i l a g a képek nem befejezett egészek, hanem a naturalizmusuk miatt csak az egészből kiszakított részek, érezzük, hogy el vannak vágva, hogy a kép széle nem határ, azon túl is vannak dolgok. A képek s z i n e z é s e mint például a régi német filmek rézkarcszerű barnája, MOSJOUKINE filmjeinek zöldeskékje, az amerikai filmek melegszürkéje stb., ugyszintén a kulisszák milyensége nem önmagából a filmből, a film jelenetéből adódó természetes következmények, hanem csupán k ü l s ő s é g e k , amelyek csak nagyrítkán élnek a filmmel szerves életet. Amint hogy egyszerű fotótechnikai külsőségek az amerikai filmek világítási effektusai, fényárba borított alakjai és az újabb német filmek fekete-fehér fényelosztásai.

Ezek néha szépen, néha csúnyán hatnak, de mindig a képtől f ü g g e t l e n , önálló életet élnek, a b e l s ő képkonstrukcióhoz semmi közük nincs.

A film, mint a pszichológiailag motivált térbeli mozgások időbeli megrögződése, a mozgásban lévő f é n y k é p b e n /Lichtbild/ nyilvánul meg, anyagát az e g é s z képpel kell kifejeznie. A történetet nemcsak a színésznek kell eljátszani, hanem az egész képnek. Az akciónak magából a képből kell kiindulnia, s oda kell visszatérnie, illetve az egésznek a k é p k e r e t é n b e l ü l kell maradnia. A színezés, a fény és árnyelosztás, a kulissza tehát nem lehet akármilyen, hiszen az is a kép organizmusához tartozik, az is kifejező erő. /Amint hogy például egy arc teljességéhez a bőrszín, a szempillák hossza éppen úgy hozzátartozik, mint az orr, a száj, stb./Csak éppen nem abban az értelemben, ahogyan az eddigi úgynevezett expresszionista filmekben szerepelt a kulissza, ahol az egészet



dekoratív célokra használták fel, a film és a kép lényegéhez itt sem sok köze volt. A mai szinpadyszerű és festői sablonkulisszák, obligát szobák, termek, stb.-k, az anyagszerűtlenség legkiáltóbb bizonyítékai, mert a mai dramaturgia egyszerű tértöltő segédeszközzé degradálja őket, holott fontos helyük, illetve szerepük van a tablóban. Ugyanigy a fényelosztásnak és a színezésnek is, aminek a felhasználása alatt sohasem a kép festőivé tétele értendő. Mert a mai filmekben igen sokszor előforduló, festőiség a s t a t i k á n alapszik, ami mindig megállást jelent a mozgásban, s kettéosztja a filmet.

A naturalizmus alól felszabadult, s a meglátandó anyag szerint felépített filmszerű filmkép egységes egész, amelynek nincsen szüksége a feliratok vagy a hang magyarázatára, s amelyben ezért a maitól eltérő egészen más irányú kifejeződési adottságok vannak. A mindenképpen és feltétlenül naturalizmust hajszoló, az esztétikai szempontokat figyelmen kívül hagyó mai dramaturgia képkonstrukciója agymunkává formálja a filmeket. Ezek a filmek giccses szentimentalizmusuk ellenére is, az érzések és a szem helyett főleg az értelemhez szólnak, holott a filmnek, mint o p t i k a i művészetnek, elsősorban is a s z e m h e z, s miután magát a filmet egy vágy, tehát p s z i c h o l ó g i a i dinamika hozta létre, a szemem keresztül az é r z é s h e z kell szólni, k o l l e k t i v érzést kell a nézőben felkelteni. Erre a film technikai adottságainál fogva különösképpen alkalmas. Ez teszi egyenrangúvá a többi művészetekkel. Mert a tökéletes és minden időket túlélő művészi alkotások, bármennyire is csak egy bizonyos dolgot akarnak kifejezni, ennél sokkal többet adnak: nem egy meghatározott érzést, hanem érzéstömegeket fakasztanak belőlünk. Ezek az alkotások kilépnek önmaguk korlátaiból és univerzálisak lesznek.

A művészi alkotásoknak ez az univerzalitása azonban sohasem volt annyira szükségszerű követelmény, mint éppen ma, amikor az e g y é n elvesztette a jelentőségét, amikor az egyén

problémája megszűnt önálló életet élni, felszívódott a közösségbe, s amikor népeket, országokat, földrészeket kollektíve érintő problémák fakadtak fel az időben /pl. Trianoni békeszerződés/. Nincs ma egyéni sors, csak közös, s az életproblémáknak ez a kollektivitása mélyen beleásta magát a mai ember lelkületébe is, amelyet nem lehet többé szűk cellába préselni, mert ennek a lelkiségnek szétáradó és nagy komplexumok átfogására törekvő karaktere van. A mai embernek tehát csak a kollektivitás jelenthet élményt, de ezt a csak intellektuális erők nem válthatják ki belőle. Így a mai filmek sem, amelyek az értelmiséget kihangsúlyozó formáikban csak sejtetik a film ilyen irányú képességeit, de nem valósítják meg teljesen. /Bár, még ezek is képesek a film lényegének átütő ereje következtében a nézőből bizonyos érzéskomplexumokat kiváltani, ami a mai filmek elterjedésének és sikerének egyik titkát képezi./

Nem valósítják meg, mert a mai filmben nincsen meg az anyagyszerű k é p e g y s é g . A képek egységét az jelenti, hogy minden kép f o r m a i l a g szükségyszerűen az előzőből adódik. Belső kapcsa van. A mai filmben az egyes képeket nem ez a filmszerű organizmus, hanem a külső téma fűzi, illetve igyekszik egymás mellé fűzni. A különböző karakterű, mintegy egymás mellé ragasztott zavaros, a naturát csak egyszerűen másoló, kompozíció nélküli képsorozatban nincs egység, nincs stílus, tehát amit adnak, nem is film. A film a képeknek szerves organizmusából adódik, ami természetesen nem jelenti azt, mint ha a filmnél nem jöhetne számításba a tartalom. Számításba kell jönnie, csak éppen a téma nem lehet egy, a filmre kívülről ráoktrojált akármicsoda. A témának a filmből való teljes száműzése hozta létre az ugynevezett f i l m e t a f i l m é r t , amely csak a képek belső egységére törekszik, s végeredményében csak a szemhez akar szólni, csak változást akar adni. Ezeknek az esztétizáló absztrakt filmeknek azonban csak technikai jelentőségük van, elért eredményeiket ugyan nem lehet figyel-

men kívül hagyni, de a filmszerű filmet nem valósították meg. Mert a filmnek, mint tömegművészetnek, önmagán keresztül konkrét történetet kell adnia. Történetet, ami nincsen ellentétben a belső képességgel. A film csak olyan témát dolgozhat fel, amit csak a képek filmszerű belső organizmusában lehet kifejezni. A képesség és az azt fedő tartalmi egység, a kép és a téma teljes egymáshoz illeszkedése jelenti a filmszerű filmet, amit csak egy új művésztípus, a színpad, irodalom és minden más művészet terhéől mentes képköltő teremthet meg.

A képköltő, aki technikus és művész, a film tulajdonképpeni alkotója, rendezője. A képköltő mentalitását, szemben a mai filmirokkkal az jellemzi, hogy a képköltő nem a természetes valóságból indul ki, nem egy, a filmtől függetlenül, például irodalmian elképzelt történetet transzponál át a filmképre, hanem a filmképből kiindulva vizionálja, s a film eszközeivel, a képpel, a mozgással, a fénnel és árnyal fejezi ki az akciót. /Az akció filmszerű érzékeltetéséhez nem okvetlenül szükséges az élő színész, amely ha a matéria kifejező eszközei mellett szerepel is, sohasem mint individuális hős, hanem mint kollektív hős, mint kifejező eszköz lehet jelen. A képköltő olyan kifejező anyaga, amely egyrészt semmi mással nem helyettesíthető, másrészt harmonikus összhangban van a képpel. A mai, mindig irodalmiságtól, színpadtól telített sztárral ellentétben, sohasem igyekszik magát a képkeretből kihangsúlyozni. Ez a beolvadás a legszebben a nagy tömegeket mozgó PATYOMKINban valósul meg, ahol a tömeg teljesen egyéolvadó része a képnek. A PATYOMKIN második részében például semmi kontraverzia nincs, a beállított ágyúcső, a hajólendítőkerék és a hajón mozgó élőlények között, mert mindezeket szerves egységbe, filmszerű harmóniába hozta EISENSTEIN rendezői zsenije./

A képköltő víziót, ezt a tisztán vizuális elemekből összetevődő produktumot, amelyet csak ő realizálhat, illetve

rendezhet, semmiféle más formában, nem lehet elképzelni, mint amilyenben megjelenik. S ezért a képköltő konstruktív tevékenysége, amellyel minden egyes alkalommal egy új világot épít fel, a határtalan lehetőségek miatt, az alaptörvényeken kívül, semmiféle más előre lemerített esztétikai és dramaturgiai keretbe nem préselhető bele. Minden egyes esetben csak a képkonstrukcióból lehet kiindulni, mert minden mű saját törvényszerűségeit hordja önmagában. Ez persze csak a filmszerű filmre, s nem a mai átlag mozgófényképekre vonatkozik. A mai átlagfilm egy a filmtől távolálló mintegy normalizált törvényszerűségeen alapszik, a filmek és nem a képköltők produktuma. A képköltő típusát /CHAPLIN-t kivéve/ eddig dr. Arnold FANCK közelítette meg leginkább, akinek SZENT HELY című munkája a mozgás, a fény és fantázia olyan produktuma volt, amelyhez hasonlót eddig alig csináltak. Teljesen azonban ez a film se volt mentes a régi, illetve a mai film sajátosságaitól. És nem is lehetett. Mert a film szigorú alaptörvényszerűsége, bármennyire is annak látszik, nem kiegészítés a mai filmmel. Annyira nem, hogy a képköltő víziói a mai filmformák között meg sem valósíthatók. Ez csak úgy lehetséges, ha a mai filmformát lebontjuk, s a filmet visszavezetjük eredeti lényegéhez, és innen kiindulva építjük fel az újat. /Ezt a lebontást végezte el bizonyos fokig az absztrakt film is./

Hogy ez a tendencia mennyire megvan magában a filmben is, bizonyítja az is, hogy a film, ösztönösen eljutott egy új formájához, amelyet INKWEILL COMEDIE, vagy TINTA MATYI KALANDJAI<sup>3</sup> címen hoztak nem régebben forgalomba.

Ezek az INKWEILL COMEDIE-k egyszerű rajzfilmek, amelyek úgy a kivitelükben, mint a tartalmukban egyelőre igen primitívek. Egyszerű alapérzéseket /öröm, szomorúság, félelem, harag, stb./ fejeznek ki, minden komplikáció nélkül, a burleszkhez hasonlóan, amely különben is a TINTA MATYI alapjának tekinthető.

A TINTA MATYI filmek azonban éppen ezen primitivségüknél fogva jelentősek. Mert ez a primitivség határolja el őket ma a többi filmektől, és ez lesz a kiindulópontja a filmszerű film kialakulásának is. Az INKWELL COMEDIEknek sikerült egy új valóságot teremteniök, és mert megvan a képegységük, s a hős előttünk teremődik meg, kel életre /felrajzolják, kiugrik a tintás üvegéből/, előttünk indítja meg az akciót és semmisül meg annak befejeztével /visszamegy az üvegbe/, a TINTA MATYI filmek a képből kiinduló és oda visszatérő, a képesség keretei között mozgó akciónak az első filmszerű megnyilvánulásai, amelyek ha még nem is tökéletesek, de azma válhatnak, mert felmérhetetlen lehetőségeket hordanak magukban.

Kollektív érzelmeket fejeznek ki az INKWELL COMEDIE-k, mindig képszerűen, önmagukban lezárt új valóságukban, amivel visszavezették a filmet a lényeghez. Természetesen ezt még csak a formai regenerálódás első állomásának tekinthetjük, mert mai alakjukban még csupán mozgáshatásokra törekednek.

De az első lépést megtette a filmművészet önmaga felé, nem kell tehát más, minthogy a rajzszerség elhagyásával ez fejlődjék, mert az INKWELL COMEDIE belső alaplényegében, primitív, de tiszta képességében a filmművészet további útja is adva van.

## A FILM MINT KULTURÁLIS TÉNYEZŐ

Nem volna teljes a film anyagát felölelő semmiféle fejtegetés akkor, ha a filmnek, mint kulturális tényezőnek, illetve mint a tanítás, a népművelés és nevelés egyik leghathatósabb eszközünek a szerepét figyelmen kívül hagynók. Mert a filmnek ebből a szempontból is óriási jelentősége van. Csak éppen ebben az esetben el kell választani a filmet a művészi résztől, miután a filmnek a népművelés, a tanítás szolgálatába állításával azokat a sajátosságokat kell kidomborítani, amelyek ma a művészi részét is uralják. Ha a filmet a pedagógiában eredményesen akarjuk felhasználni, tényleg csak mozgófényképeket, a dolgok hű képét lehet megfelelő beállításban a néző elé vinni. Az eszközök tehát a művészi részével ellentétesek, azonban a lelki alap, amelyre építeni lehet: közös. Mert azok az okok, amelyek a filmet, mint tömegművészetet létrehozták, kell hogy irányadóvá váljanak itt is. A mai hajsza, az elmélyedés lehetőségét majdnem teljesen kizáró időkben új eszközre van szükség, amely számol a XX. században aktív tényezővé vált tömeg jelenlétével, s annak tudásbeli fogyatékoságaival, s amely sokkal jobban megfelel a mai ember mentalitásának, mint az eddigiek, az élőszó és a könyv.

Az antik világ kulturájában a beszéd, az élőszó az, amivel a kor a mondanivalóit kifejezi és terjeszti. A költők elmond-

ják költeményeiket, a filozófusok a gymnasium árkádjai alatt csevegvé hirdetik tanaikat. A könyvnyomtatás feltalálása után a beszédet lekottázták, a betű volt a hangjegy, ami az élőszót helyettesítette, míg a filmnél az élőszót és annak nyomtatott kottáját, a kép váltja fel. A fejlődésnek ez a három fordulópontja sokkal jelentősebb az emberiség történetében, mint az az első pillanatban látszik. Mert a fordulópontok nemcsak a fejlődés állomásait, hanem ezzel együtt mélyreható társadalmi változásokat is jelentenek, habár a beszéd és az írás között nincs is olyan nagy különbség, mint ami azok és a kép között fennáll. A nyomtatás feltalálása után a beszéd útján közvetített mondanivalók az eddiginél sokkal szélesebb körökben terjedtek el, a lehetőségek kitágultak, de nem annyira, mint a filmnél. Mert bár a betű is képet jelent, de a hang és nem annak a képét, amit a hanggal akarunk kifejezni. Tehát úgy a beszéd, mint az írás mögül minden esetben ki kell az értelmet bányászni. Pszichológiailag ez úgy történik, hogy az élőszó, illetve az írott szó nyomán kép támad fel bennünk. Ha azt halljuk, vagy olvassuk: asztal, ebben a pillanatban megjelenik előttünk az asztal képe, elképzeljük az asztalt és a szót megértettük. Ez a benső folyamat, ha közkeletű fogalomról van szó, igen gyorsan megy végbe. De amit nem tudunk elképzelni, képi formába önteni, azt nem is értjük meg. Ebben az esetben a szó elolvasása vagy hallása és az elképzelése közötti időkülönbség megnövekedik, amely különbség a megértés arányában csökken, s a végén majdnem fedi egymást.

De ha a kép fel is támad bennünk, sohasem lehet tökéletes. Nincs az a mesteri íráskészség, vagy magyarázó erő, amely azt az asztalt olyan tökéletesen, olyan maradéktalanul elének állítja, mintha azt a valóságban láthatjuk, amikor is szükségtelen lesz az elképzelési folyamat, az erre fordított energiák felszabadulnak, és más célokra válnak alkalmassá.

Magát a teljes valóságot azonban nem mindig lehet a néző elé vinni. Azonkívül a valóság tulságosan bonyolult, tulságosan nagy keretben mozog ahhoz, hogy a néző figyelmét a tanításnál egy pontra koncentrálni tudja. Ezzel szemben a kép, amely tökéletesen pótolja a valóságot, kiszakítja a környezetéből azt, amiről szó van, s így a képpel a néző figyelmét irányítani lehet. Illetve lehetne, ha merevsége s csak térbelisége, egy bizonyos idő múlva nem válna unalmassá, s nem engedne teret a szubjektivitásnak. A merev, csak a térben megjelenő kép, egy bizonyos időn túl, kiesik a maga objektivitásából, kiesik belőle az, amit magában foglal, hogy helyet adjon a szubjektivitásnak. Az álló kép tehát nem mindig éri el a célját, mert vagy érdektelen s a nézőt nem köti le, vagy ha le is köti, a néző nem mindig azt látja benne, amit a kép akar, hanem amit intellektuális, vagy érzelmi szubjektivitása diktál. A kép és a néző között szakadék keletkezik, aminek következtében az ábrázolás nem rögződik meg a nézőben, s a tanítás nem képes aktivitásra serkenteni. Pedig a tanulás erőfokozás, s az erőt alkalmazni kell, mert csak így van értelme a tudásnak. Aktivitást azonban csak úgy válthat ki a tanítás, ha az anyag megrögződik a tanulóban, a vérévé válik, ha tehát érzelmi alátámasztást kap.

A modern pszichológia szerint úgy az értelmiségnek, mint az aktivitásnak érzelmi feltételei vannak. Az aktivitás akaratomegnyilvánulás, amely folyamatot csak az értelmiségen keresztül indíthatunk el. A képet tehát úgy kell megkonstruálni, hogy az a néző figyelmét az érzelmein keresztül érdeklődéssé fokozza. Ezt pedig csak az élettel érhetjük el. Az élő csak az élet tudja lekötni, csak az élet vonatkozásain keresztül lehet az értelmiségbe férkőzni, amely élet végeredményben semmi más, mint mozgás.

Ezt a mozgást viszi bele a képbe a film, ami által a kép nemcsak térbeli, hanem időbeli megnyilvánulás is lesz. Az idő-



beli megnyilvánulás hozza magával a változást, amely változás, illetve mozgás a nézőre izgató hatással van, s így az érzelmeit, hangulatát is befolyásolja. A mozgás megragadja a nézőt, mert összhangot teremt közte és a minden kis ízében mozgásban levő szerkezete között. Ezen tudatalatti kapocs által kiküszöbölí az állóképnél szükségszerűen fellépő szubjektivitást s az anyag objektíválása után, odaviszi a nézőt, ahová akarja. /Egy csirkét ábrázoló filmképen, ha a csirke felemeli a lábát, mindenki ezt fogja először észrevenni, s a tekintet nem kalandozhatik el pl. a csirke fejéhez vagy tolla színéhez, ha azon a filmképen nem azt akarták kiemelni./

A mozgáshatás szuggesztivitása, mint életmegnyilvánulás alól, senki sem vonhatja ki magát, különösen nem ma, a mozgás-teliség, a forrongások idejében. Kezdvé az egészen kis gyermek-től, akinek az értelme még fejletlen, s aki mégis a mozgó tárgyon felejtí a szemét, az aggastyánig, kivétel nélkül mindenkinek le lehet kötni a mozgással a figyelmét, ha a mozgásokat a néző lelkiségéhez viszonyítva konstruáljuk meg, ha azt, a néző életkörülményeibe helyezzük. Mert más az, ami a gyermeket és más, ami a felnőttet érdekli, amellet a cél is más és más. Ugyanez áll a nőkre is, akiknél még tekintetbe kell venni azt, hogy a nő inkább érzelmi lény, a gondolkodását sokkal jobban befolyásolják az érzelmei, mint a férfiét, hogy anyai hivatásánál fogva konzervatív, s hogy a menstruáció idejében fokozottabban érzékeny, intenzívebb idegéletet él. S mindezek felül tekintetbe kell venni azt is, hogy az emberi szervezet munkaképességének az intenzitása a nappályával arányos, a néző este fáradtabb, tehát az érdeklődése is nehezebben ébreszthető fel. Azonkívül nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a lelki változást sem, amit egy, a FREUD által megállapított igen komoly tényező: a vasárnapi neurózis, a hétköznapi megszokottságtól különböző más életrend okoz. /A színháznak, könyvnek stb. más a nézőre gyakorolt hatása hétköznapi és más vasárnap./

Az ideális filmoktatás megkívánja, éppen a mozgás izgató hatása miatt, ezt a csoportosítást, ami azonban nem lehet dogma, csak irányadás a képkonstrukciókhoz. Mert ezeknek a szempontoknak a figyelembevételével, a képzelőerő felgyújtásával elérheti a film azt, amit a könyv, a beszéd csak igen kevésbé, vagy legalább is csak egyes személyekre korlátozva tud elérni: a tanítás aktivitásra serkentő hatását. A könyv nem számol annyira az emberi lélekkel, mint a film, és még kevésbé tördök a mondanivalók érzelmi alátámasztásával, amellet nem szabad elfelejteni, a könyv mindig egyénnel áll szemben. A szigoruan tudományos forma, ami értelmezésében kizárólag az intellektushoz szól, lenézi és megveti az érzelmi életet, holott ez a gög, nemcsak az átlagtömegnél, hanem az ugynevezett intellektuelleknél is káros, illetve annak elvetése sok mindenben elősegitené a magasabb tudományos munkálkodást.

A betü hideg fénye helyett, kedves, barátságos meleget áraszt magából a mozgó filmkép, az élet melegét. Ez a kisugárzás teszi népszerűvé a filmet, s ennek százszázalékos kihasználása nevelheti a tömeget, és kielégitheti a könyvnél sokkal teljesebben a tudásszomját, akár a népegészségügyet, fizikát, testnevelést, csillagászatot, botanikát, földrajzot, etnográfát, technikát, állattant illetően.

Mert mozgása és képi kifejeződése révén a filmet ugy a könyv, mint a vasut kiegészítőjeként, illetve helyettesítőjeként tekinthetjük. A film a könyv és a vasut után az emberiség kulturfejlődésének újabb fázisát, harmadik dimenzióját jelenti, amely kulturfejlődésnek a könyv a gondolati, a vasut a tapasztalati és a film a szemléleti része. Technikai adottságai révén azonban a filmnek megvan az a képessége, hogy bizonyos esetekben helyettesitheti ugy a könyvet, mint a vasutat. A dolgok vizuális érzékeltetésével, mint említettük, a bennük rejlő gondolati részt a könyvnél sokkal pregnansabban fejezheti ki, a távolság kérdése pedig önként megszünik kérdésnek lenni ak-

kor, amikor egy tekercsre gombolyítva a világ egyik sarkát a másikba vihetjük úgy, hogy az mindenki részére hozzáférhetővé válik.

A könyv és a vasut csak akkor lettek a kultúra döntő tényezőivé, amikor már olcsók voltak, amikor demokratizálódtak. Míg azonban a könyvnek és a vasutnak ehhez egy bizonyos időre volt szükségük, addig a filmnek éppen abban van az igazi jelentősége, hogy ab ovo a tömegek részére készült, és csak a legszélesebb elterjedésében egzisztálhat.

A film benső karakterét jellemző mozgó képszerűségeen kívül, ez a külső jellemvonás avatja a filmet kulturális tényezővé.

## A FILM ÉS A VALLÁS

A filmművészet művészi és kulturális lényege végeredményében erőfokozás, mely lényeg felgazdagítja az emberi lélektartalmat, s mint ilyen, szoros kapcsolatba jut a vallással.

S ez jelenti igazi nagyságát.

Mert igazi művészet csak vallásos művészet lehet, vallás alatt persze sohasem a teológikus és dogmatikus egyházvallásokat, hanem az emberi szellemnek és léleknek azt a feltörekvését értve, amellyel mindig egy etikus és kulturális tökéleteség ideálját és a mindenséget igyekszik megközelíteni.

Ugy a vallás, mint a művészet az érzelemből fakad, mindkettő vágy a magasabbrendűség, a felszabadulás után, amely vágy sohasem individuálisan, hanem mindig szociálisan lép fel, nem egy embernek, hanem embertömegeknek a vágya, a kornak megfelelő tartalommal.

Ugy a vallás, mint a művészet teremtetőerő, csak éppen a vallás mindig univerzális egész /ima, jóság, stb./, a művészet pedig az anyag korlátai miatt csupán egy meghatározott élményt realizál, miután a vallás kifejező eszközei spirituálisak, a művészeté materiálisak. S ezért, ha céljuk egy is, megnyilvánulásaikban nem lehetnek egyenlők.

Az elmélet igazsága kézenfekvő, azonban a vallás és a művészet megnyilvánulási formáinak s ezzel együtt a lényegüknek a különbsége nem áthidalhatatlan. A közeledés, sőt a majdnem

azonosság lehetősége megvan. A művészet lerázhatja magáról a materia béklyóit, ha ez a művészet egységes korszellemből fakad.

Az egységes korszellemből fakadó, vágyaiban, törekvéseiben egységes kort reprezentáló művészet csak vallásos művészetet produkálhat, amely alkotások sohasem egy meghatározott életményt, hanem minden esetben univerzalitást fejeznek ki az adott korhoz viszonyítva és a kornak megfelelő eszközökkel.

Igy volt ez a görög és a keresztény művészetben is.

A görög művészet teremti meg a szinpadot és annak legszinpadszerűbb műfaját: a tragédiát, amelynek mindegyike a katarzisa, a lelki megtisztulásra törekszik, s az embernek a Sorssal és a Véggel vívott harcában, a felszabadulás vágyát fejezi ki.

A görög tragédia vallásos tömegművészet volt, s ugyanigy a keresztény középkor misztériumdrámája is, amelynek a mozgató eleme a Hit és az Eszme volt.

A keresztény misztériumdráma azonban a vallásos művészet szempontjából fejlődés, úgy tartalmilag, mint megnyilvánulási formájában a görög tragédiához viszonyítva. A keresztény középkor, szellemében sokkal egységesebb, mint a görög és a keresztény misztériumdráma pregnánsabb kidomborodása a kor törekvéseinek, mint a tragédia az ókorinak. Átfogóbb is, mint a tragédia, epikus, nincsenek benne elbukások, a tömeggel való kapcsolata is szorosabb lesz, s a dráma univerzalitását kihangsúlyozva, lelép a görög tragédia elhatárolt pódiumszinpadáról, hogy ennél sokkal tágasabb helyet keressen magának. A misztériumdráma szinpada eleinte a templom, majd a drámát a templom előtti tereken adják elő a közönség részvételével. Ugy, amint azt ma az orosz Meyerhold próbálja még egyszer megcsinálni a gyárakban, a hidakon és a tereken, a munkások részvételével előadott tendenc darabjaival. Azonban a vallásos drámának ez a formája a keresztény középkorral együtt kiélte ma-

gát. S amint a keresztény dráma fejlődés a göröghöz viszonyítva, úgy a mainak a keresztény drámánál is magasabb fokra kell lépni.

A keresztény középkor lezáródásával tehát ez a forma újabb lépést igényelt, ami azonban csak néhány évszázad múlva következett be, éppen úgy, mint ahogy a keresztény dráma is, a görög tragédia után hosszú évszázadok múlva fejlődött ki.

A fejlődésnek ez a folyamata a reneszánszban szakadt meg. A reneszánsz a keresztény középkor hierarchikusan felépített kulturájának a reakciója, amely nem egységes többé. Ennek az individuálissá bomlott kultúra művészetének a lényege és mozgató eleme: a jellem. A jellemábrázolásban és az individuális törekvéseknek a kifejezésében a reneszánsz művészete anarchikussá és tévelygővé válik, amely anarchia és tévelygés, illetve keresés a polgári kulturán át a mai napig tart. A reneszánsz és ezzel együtt a polgári művészet sem a képzőművészetben, sem az irodalomban, sem a színházban nem vallásos többé. Nem vallásos a szentekkel és a vallásos eseményekkel való gyakori foglalkozása ellenére sem, mert bár ez is vágy az ideál után, azonban a kollektív etikus ideál helyett a felszabadult ösztönökben tobzódó individuum ideálját fejezi ki. Természetesen az individualitással járó kulturában a vallás és a művészet produktumai eltávolodnak egymástól még az egyházi művészetben is. Ez a művészet legnagyobb részében, a vallás univerzális, átfogó alkotásaival szemben csak egy meghatározott egyéni élményből fakadó alkotásokat produkált, anélkül, hogy a részben az egészre kifejezné.

A polgári kultúra bomlásában fellépő szocializmus kollektív kultúra utáni vágya a görög és keresztény vallásos művészethez hasonló művészetet hozott létre, és kellett létrehozni, mert ezek a kollektivitásra törekvő vágyak az egységből, az emberi szellemnek a mindenséget átfogó, a végtelen felé irányuló felszabadulást áhító sajátosságából adódnak, vallásosak.

A mindenség magához ölelése a kollektivitás utáni vágyat tételezi fel, s ezért lehet csak a kollektív ember igazán vallásos /Assisi szt. Ferenc/.

Ezek a modern, vallásos törekvések a filmben találták meg a maguk kifejező eszközeit.

A görög és keresztény művészetek után a film, a vallásos művészet fejlődésének újabb állomása. A film univerzálisabb, mint a színpad, s így majdnem teljesen megszüntette a művészet részleges és a vallás egyetemeset átfogó produktumai közötti különbséget.

A görög tragédia elhatárolt pódiumát a keresztény dráma a templom és a terek színpadává tágította, míg a film az anyagszerű korlátokat lehetőségeivel megdöntötte, s a templom és a terek színpadát az egész világot átfogó színpaddá szélesítette.

A filmben a materialisztikus technika kitermelte a mátéria legnagyobb ellentétét, a technikai korlátok alól való fel szabadulást, és egy új világot felépítő, lehetőségeiben korlátlan eszközöket, amelyek a kor kollektív élményeit állíthatják formába, s amelyeknek ilyen, a mindenséget átfogó produktumai előtt, a materialisztikus határokon kívül, a faji, nyelvi és politikai határok is leomlanak, hogy egyetlen közösségbe tömörítsék az emberiséget.

Egységes, etikus közösségbe tömöríteni a polgári kultúra anarchiájában széthullott emberiséget: ebben a munkában a film, mint kétségtelen erőtenyező azonban csak saját törvényszerűségeinek a megvalósulásával vehet részt. Csak így mutatkozhatik meg a film képessztétikájának a szociális hatása. Mennél jobban eltávolodik tehát a film a mai átematikusságától, s mennél jobban közeledik ahhoz a tematikussághoz, amely csupán önmaga képiségből fakadhat, hatásában annál nagyobb eredményeket érhet el az új, kollektív mentalitású ember kialakításában. A képköltő csak kollektív ember lehet, különben nem produkálhat

olyan dolgokat, amelyek a filmképen kívül sehol másutt nem fejezhetők ki. A kép pedig mindenkihez egyformán szól, ha a képköltő konstruktív szellemének a terméke. Ez a filmszerű film jelentősége.

A mai téma világnézet kérdése, aszerint lehet ilyen vagy olyan. A filmszerű filmtéma csak egy világnézetből fakadhat, s tényleg mindenkihez egyformán szól, ellentétben a mai filmtémákkal, amely filmek ugyan eljutnak mindenhová, hatásukban azonban meg sem közelítik azt, amit a film lényegénél fogva el kellene érniök. Ez a legpregnansabban a primitívebb népeknek a filmmel való viszonyában domborodik ki. /A mi civilizációnk átlagemberének a giccsektől megnyomorított izlése ebben az esetben nem számít./ Az amerikai filmeket például a malájoknak is játsszák. Egy nemrégiben megjelent nagyon érdekes riport szerint a filmek legtöbbször, a legérzelmesebb drámák a malájoknál viharos kacajt váltottak ki. Nem tudták komolyan venni őket. Legfeljebb egyet értek el, azt, hogy ezeknek a népeknek a szüzi romlatlansága meglátta a mai fehér civilizáció alantaságát. Kezdték megvetni a fehér embert. /A keleti forradalmi megmozdulásokhoz sok esetben ezek a filmek adták meg a lökést./ Komolyan csak a burleszket veszik. A burleszkeknek csak a filmen kifejezhető anyagából az emberiségnek egy olyan ősi kollektív szelleme árad ki, amely éppen úgy hat a malájokra, mint az európaiakra és az afrikaira. Különbözik ugyanezt a jelenséget megtalálhatjuk itt Európában is. Az európai primitívebb, tehát tisztább és kollektívebb lelkeletű tömeg előtt a mai filmdrámák legtöbbször érdektelenül pereg le.

Ezek a filmek, mert a témáik kívülről jöttek, s helyhez és időhöz, valamint a kollektivitástól idegen világnézethez viszonylanak, sohasem fogják egyéforrasztani az emberiséget, még ha a TIZPARANC SOLAT-féle álpuritán giccsektől eltekintve, a legnemesebb és a legtisztább szándékkal is közelednek a nézőhöz. A burleszk példája mutatja, hogy csak a filmszerű filmben van meg ez a csodálatos erő.



HIRLAPI CIKKEK - TANULMÁNYOK



## A FILMMŰVÉSZET JELENTŐSÉGÉRŐL

Maga a filmművészet nagyarányú fejlődésének ellenére is annyira fiatal, annyira "előtte" van annak, ami a méhében rejlik, hogy egyelőre nem lehet véglegesen állást foglalni sem tartalmi, sem technikai megnyilvánulásaival szemben, - bár az utóbbi időben rengeteg írás jelent meg a filmről. Itt nincs módunkban a film filozófiáját és esztétikáját részletesen megvitatni.

Lehetőségei miatt azonban, legalább nagy vonásokban, foglalkozni kell vele, miután több mint valószínű, hogy az elkövetkező idők művészetében döntő szerepet fog játszani. A szocializmus szempontjaiból sem lehet közömbös további fejlődésének utja, ami alatt pedig nem technikai, hanem tartalmi kialakulásának irányát értjük, úgy a művészettel, mint a tömegkultúrával való vonatkozásában. A szocializmus gazdaságpolitikai küzdelmeivel egyidejűleg az új ember kialakulásáért is harcol. Egészen természetes, hogy a művészetnek is ezt a törekvést kell támogatni.

Az elmúlt évek drámairodalmának impotenciájában az expresszionizmus volt az egyedüli törekvés, amely igyekezve a korral lépést tartani, mindent átfogó, nagy vonalakkal dolgozó kifejezési formát keresett, tartalmában a biblia kollektivitását véve alapul. És amikor az egyén helyett rendszerint a tö-

meget tette meg a dráma hősének, ezzel csak a kor általánosat felölelő tendenciáját dokumentálta. Hiszen napjainkat semmi sem jellemzi jobban, mint a meggyorsult idő, amely lázas rohanásában elhagyogatja az apró részleteket, s csak nagy konturokban vetíti elénk az események halmazát. Az egyén elvesztette jelentőségét, amikor népeket, országokat kollektíven érdeklő problémák fakadtak föl az időben. A tömeg azonban csak a háboru után vált, hogy úgy mondjuk, minden kérdés tengelyévé. A háboru eddig páratlan nagyszámu emberanyagot lökött az egész világrészekre keresztülhuzódó frontokra. Ebben a nagy tömegben az egyén problémája fölszívódott a közösségbe, ami által ezek a problémák elvesztették differenciálódottságukat is, leegyszerűsödtek. Amikor a modern szocialisztikus mozgalomban az egyén helyett a tömeg kerül felszínre, a művészet is igyekszik ezt dokumentálni. ZOLA: GERMINALja és Gerhardt HAUPTMANN: TAKÁCSOK című drámájának megjelenése óta mind sűrűbben fejezi ki a művészet a tömeg érzéseit, hogy csak HASENCLEVER: ANTIGONEját, HEVESI SÁNDOR megcenzurázott 1514-ét, TOLLER: MASSENMENSCH-ét és MASCHINENSTURMERjét<sup>4</sup>, Carl CAPEK "R.U.R."-ját és a modern orosz színjátszást említsük a sok közül.

De a dráma a tömeghez való közeledésében még nem találta meg azt a formát, amely az új ember új etikát igénylő céljainak megfelelően, egyesítené a görög tragédiák okozta katarzist, a mély megrendülést és az ezt követő lelki megtisztulást a keresztény misztériumdráma egyszerű, mindenki részéről könnyen megérthető és mindenkihez egyformán közelférkőző eszmeiségével. Nem találhatta meg, mert az igazi tömegdráma /ami alatt pedig mindig az új etika hirdetését kell érteni/ nem fejlődhetik ki körülzárt helyen, a színházban, ami sokszor a direkt színpad számára készült munkák részére is szűknek bizonyul. /Ezt igyekszik a modern orosz színház is kiküszöbölni, amikor a színpadról kivonul a szabadba./ A tér körülhatárolt volta lebéklyózza a dráma széles ívelését, változó cselekményét. Soha

nemzedék élete nem volt olyan mozgalmas, mint a mienk. Ez az aktivitás, amelyet nem mindig lehet csak szóval kifejezni, nagy mozgási területet és ehhez mért kifejezési eszközöket is igényel. /A színpad e béklyózó tulajdonságát érezte SHAKESPEARE is, amikor újrendszerű színpadán próbálta drámái cselekményeinek zavartalan menetét biztosítani. Ezért sokan ezt a gondolatot a mozi összeittjének tartják./ Semmiesetre sem akarjuk ezzel a színpad jelentőségét lebecsülni. Csak éppen semmiféle eszközzel nem lehetne olyan tökéletesen korunk monumentális mondanivalóit kifejezni, mint a filmmel.

A film teljesen önálló, a színpadtól független, csakis saját törvényeit követő művészet, amelybe nem lehet a szó hétköznapi értelmében használt irodalmat beleprésselni. A film csak film, mint ahogy a zene is csak melódia, a szobrászat is csak a megformázott anyag és a festészet is csak kép lehet.

A film a soha meg nem szűnő, soha meg nem nyugvó, örökké tovafolyó élet. A filmnek nincsen szüksége mesterségesen megkonstruált díszletre, sem időhöz kötött beosztásra, hogy mondanivalóit kifejezze. A film nem ismer akadályokat. Tér, idő és technikai segédeszközök tekintetében korlátlan lehetőségei vannak. És ez nemcsak művészi szempontokból jelentős, hanem végtelenül fontos a tömegkultura szempontjából is.

A film a könyv és a vasút kiegészítője. A könyv és a vasút után az emberiség kulturfejlődésének újabb fázisát, harmadik dimenzióját jelenti, amelynek a könyv a gondolati, a vasút a tapasztalati és a film a szemléleti része. Technikai adottságai révén azonban a filmnek megvan az a tulajdonsága is, hogy bizonyos mértékben és bizonyos esetekben helyettesítheti a könyvet és a vasutat. Az események vizuális érzékeltetésével a bennük rejlő gondolati részt a könyvnél sokkal pregnansabban fejezheti ki: a távolság kérdése pedig önként megszűnik, amikor egy tekercsre gombolyítva a világ egyik sarkát a másik sarkába viheti oly módon, hogy az mindenki részére hozzáférhe-

tővé válik. A könyv és a vasút csak akkor lettek a fejlődés döntő tényezőivé, amikor olcsó áraik következtében demokratiszálódtak. Míg azonban a könyvnek és a vasutnak ehhez egy bizonyos időre volt szükségük, addig a filmnek éppen abban van az igazi jelentősége, hogy ab ovo a tömegek részére készült, s csak a legszélesebb elterjedésében egzisztálhat. Ez azután olyan sokoldaluvá teszi a film alkalmazhatóságát az általános műveltség, a tudás terjesztésében, hogy szinte lehetetlenség felsorolni mindazokat a területeket és módokat, ahol a film nagyarányu munkáját elvégezheti. /Orvostudomány, technikai továbbképzés, népegészség, művészettörténelem, mechanika, földrajz, állattan, botanika, sport, fizika és nem utolsósorban a szocialista tömegpropaganda, amely a film révén sokkal hatásosabb lehet a röpiratnál./

Végtelen lehetőségek kapui tárulnak föl a népnevelés előtt.

A filmnek történelmi hivatása van mind művészi, mind tudományos szempontból. Hirdetni egy új etikát, amely a kulturális világban vergődő emberiséget visszaadja önmagának: tanítani, nevelni, hogy az öntudat világossága soha el ne homályosulhasson: - ezek volnának a film kötelességei. Sajnos, még nem tartunk ott, hogy a film fölismerte volna ezt a hivatását, bár tagadhatatlan, hogy ma már jórésztben kinőtte a limonádéízű romantika és a szimpla vigjátékok gyermekruháját. Természetesen az állam kötelessége volna valóban, hogy a filmben rejlő kincseket a nép javára kibányássa, ha valóban a szívében viselne a kultúra és a népnevelés nagy problémájának nagy megoldását. Ettől azonban még nagyon messze vagyunk.

Szocializmus, 1925. júl.

## AZ OROSZ FILMMŰVÉSZET<sup>5</sup>

A film válságáról beszélni ma már közhelyek felsorolását jelentené. Tudott dolog, hogy a mai fantáziaszegény, nivótlan átlagfilm nemcsak a szellemi elit kis csoportját, hanem a nagy tömeg igényeit sem elégíti ki. Ezt minden kétséget kizáróan bebizonyították a filmvállalatok üzleti eredményei.

A filmtőke hozamának állandóan süllyedő grafikonja a vállalatokat erélyes lépésre készítette. De nem művészi téren. Hanem az előállítás módozataiban. Racionalizálták a filmtermelést, amivel természetesen még lejjebb szállították a filmek nivóját.

Ez azonban a válságot nem szünteti meg. Sőt, még inkább el fogja mélyíteni. Mert ameddig a film nem teljesedik ki önmaga anyagában művészetté, addig nem lesz jó üzlet sem. Viszont üzleti elgondolások alapján, iparcikkszerű tömeggyártással, nem lehet művészetet produkálni éppen azért, mert ez a gyártási mód nem a művészetből, hanem a profitból indul ki.

A kapitalista filmtermelés persze nem térhet le erről az utról, s az általa megnyomoritott filmgyártástól nem is sokat várhatunk. Annál többen az orosz filmtől, amely először dokumentálta maradéktalanul a film művészi lehetőségeit. Az orosz filmek legnagyobb része abszolút új élményt adó művészet. Értethető tehát, hogy az olvasó kíváncsian nyúl Alfred KERR könyve után, amely címében az orosz film megismertetését ígéri.

A könyv 140 fotográfiája és Alfred KERRnek a fényképek elé irt rövid lélegzetű tanulmánya azonban csak igen halvány konturokban vázolja föl az utolsó évek legnagyobb méretű művészi teljesítményét, az orosz filmet.

Az egyes filmekből kiragadott álló fényképek már a fénykép természeténél fogva sem adhatják vissza a film lényegét. Mert a film nem csupán a képekben, hanem a mozgásban és a kép egymásutánjában, a folyamatosságban adja önmagát. El lehet képzelni, aminthogy már meg is történt, szép képekből álló rossz filmet is, ha a képek nem a szigorú filmszerűség szabályai szerint következtek egymásután. A film ma már nemhogy megerősítene, hanem ellenkezően, gyengíti az egyes kép hatóerejét, a képeket sohasem önmagában lezártan, hanem mindig a másikkal viszonyítva építi fel. Ez az orosz filmeket is jellemző sajátosság nem mutatkozhatik meg a fotográfiában. A fényképek legfeljebb az orosz film gépbeállítását és főleg a színészek maszkírozását mutathatják meg. De ez még, bármennyire is karakterisztikus, nem maga a lényeg.

Ami az orosz filmet minden mástól megkülönbözteti, az az orosz film szelleme. A könyvnek pedig éppen erre vonatkozólag nincsen kimerítő mondanivalója. Alfred KERR az orosz filmet is az orosz színházon /pl. SZTANYISZLAVSZKYÉkon/ keresztül nézi. S ha megállapításai sok igazságot is tartalmaznak az orosz lélekről, végeredményben általánosítanak. Éppen úgy vonatkoznak a színpadra, irodalomra, mint a filmre.

Az orosz filmek egy része valóban az orosz színjátékból indult ki anélkül, hogy színpadot adtak volna. A színpadi játékok eredményeit alkalmazták filmszerűen a filmben. Így születtek meg az orosz játékfilmek, amelyek kétségtelenül értéktöbbletet jelentettek a többi filmekhez viszonyítva. Mégis az orosz filmeket nem ezek, hanem a PATYOMKIN; az ANYA; a SZTRÁJK; a VÉRES VÁSÁRNAP; a TIZ NAP, AMELY A VILÁGOT MEGRENDÍTETTE; a SZENTPÉTERVÁR VÉGE stb. képviselik. Tehát azok az alkotások,



amelyekben az individuum helyett a tömeg él, szenved, harcol, s amelyek a tömegeknek új életforma, a szocializmus után való törekvéseit fejezik ki.

A művészet szociális alkotás. Új társadalmi formák új művészetet hoznak létre. Az orosz film, az orosz lelkiség és egy az étellel szemben aktívan fellépő új érzés és világszemlélet együttes eredménye. Ebben az összetevődésben azonban a KERR által radikalizmusnak nevezett, és éppen hogy érintett társadalomalakító erőknek sokkal nagyobb szerepük van, mint a faji tényezőknek.

Az orosz filmnek mindenkit érintő szociális szempontjai, kollektív mondanivalói vannak, az orosz film állást foglal a mai társadalmi rend ellen, de mindig tiszta filmszerű eszközökkel. Az orosz film nem szociológiai értekezés, nem irodalom, még kevésbé színpad, hanem szintetikus vízió, és a mozgásban rejlő alkotóerők megnyilvánulása. A szociális közölnivalók szigorú anyagszerűségében van az orosz film újszerűségének a titka.

Az orosz film képépítése sohasem a technika kihangsúlyozása. A filmtechnikai trükkök elkerülésével egyszerű, de mindig az optikai törvényeken alapuló beállításokkal, a fény- és árnyékhatások gazdag alkalmazásával a képek az orosz film realisztikus szellemét domborítják ki. Mert az orosz film mindig a realitás síkján mozog. Nem elfordulás, hanem elmélyülés az életben. Átfogó és kiteljesedett élet.

És emellett propaganda is. Az orosz film éppen úgy be van állítva az új ember felnevelésének a szolgálatába, mint mondjuk az új orosz iskola. És még sem lehet egyoldalúsággal vádolni, mert az eszközei művésziek. Az orosz film harcos művészet a szó nemes értelmében. És ez különbözteti meg a mai polgári filmtől, amelynek giccses produktumai között alig akadt eddig néhány, amelyet kapitalisztikus szelleme ellenére is el lehet fogadni, mint abszolút alkotást. A polgári film: polití-

ka, az orosz film: hitvallás, amelynek sajátosságai mellett KERR elsiet. KERR irt az orosz filmről, és nincs mondanivalója az orosz filmtechnikáról, holott az orosz film, tömeghőseivel, új játéktílusával, ritmusával, általában technikájával mély hatást gyakorolt még az olyan nézőre is, aki egyébként távol áll az orosz szellemtől.

Természetesen nem minden orosz film jelent abszolút művészi értéktöbbletet. De KERR amiként megállapításaiban, úgy az értékeléseiben is általánosít. Nem veszi észre, hogy a technikai taglalás mellett csak a nagy filmeket esetenként véve lehet és kell az orosz filmmel foglalkozni. Már csak azért is, mert egyrészt sok homályos képzet, zavaros fogalom alakult ki róluk, különösen ott, ahol politikai okokból nem láthatók. Másrészt, mert a tárgyilagos feldolgozás az egyetemes filmművészet érdekeit szolgálná. Hiszen az orosz filmek nagy része összegező eredménye a filmművészet eddig elért fejlődésének, amit fel lehet, és fel is kellene használni mindenütt, ahol filmeket készítenek. KERR könyvének mindenesetre megvan az a jelentősége, hogy ennek a nagy és kimerítő munkának a szükséges voltára felhívta a figyelmet.

A teljesen üzletre, pénzre beállított amerikai és német filmek mellett a lényegét kifejező orosz film világsikere elmaradhatatlan. Ma már divat az orosz filmért lelkesedni, holott divatnál több: a filmművészet új és igazi útja, ahogy azt a legmeggyőzőbben egyetlen egy ember igazolta életre: EISENSTEIN. EISENSTEINről, jelentőségéről, munkásságáról Paul WESTHEIM lapja a KUNSTBLATT hoz érdekes megállapító cikket Sophie KÜPPERS<sup>6</sup> tollából:

EISENSTEIN számára az OKTÓBER csak mellékvágány volt. Új és a filmet átalakító mondanivalóját be nem fejezett munkája hozza majd: a GENERAL LINIE, a földműves élet eposza. A művé-

szet tiz évi általános krízise után, abból az országból, melynek egyedül volt bátorsága minden eddig volttal szakítani, egy közös eszme és kollektív munka eredményeképp megszületik a tömegművészet: a film. Európa, mely már nem tud felmutatni semmiféle politikát, világnézetet és ideológiát, a háború óta eredménytelenül keresi az olyan nagyon szükséges művészeti formát. Egy nép merkantilizmusa nem lehet az az eszme, melyen új művészet épül, és pénz egyedül nem mutatja meg az utat. Ennek az utnak kérlelhetetlen előfeltétele: mélyen gyökerező közösségi meggyőződés és sokak áldozatkészsége az Egyért. A filmipar vigasztalanságában egyedül CHAPLIN találja meg az utat a művészethez. Megismerése: az egyes emberek egymás közötti idegensége a kapitalista világban. CHAPLIN-t az örök magányosság avatja megkínzott objektummá. CHAPLIN a nyugati ember tragédiáját példázza, aki az önmaga által teremtett világ áldozata lett, és egyensúly nélkül tántorog a legtermészetellenesebben az egyik katasztrófából a másikba. A chaplini filozofia művészete egyedül saját árva alakjához van kötve, mely saját szerencsétlenségét az egész világ köznevetségévé, és így páratlan illuzióajándékká avatja. Az EISENSTEIN-film már nincs az egyes személyhez, egyetlen egy színészhez és általában egyes emberi esethez kötve. Minden jelenség, az emberek és dolgok mindennapi egyformasága az etikai alap, melyből világos tisztasággal nő ki az új művészet. Új filmjében minden jelenség dinamikájával saját dramatikáját éli, és így a legkisebb dologban többet mond, mint a nagy színészi grimasz betanult és sokszor igaztalan beszéde. A "tárgy" a lencse fénytükrében épp olyan sorsternes lesz, mint maga az ember és erősebben, mint az élők beszéde, kap meg minket a halott tárgyak beszéde.

Már a PATYOMKINban is kiélezi a drámai feszültséget a némán dühöngő zakatoló gép. Az OKTÓBERben az összes tárgyak aktivitása még jobban fokozódik. A cár pazar privát kabinetjének csillogó tamtamja, a felsorakozó értékes kristálykelyhek, a

császári koronával diszitett vutkis üveg távollevő tulajdonosáról többet beszélnek, mint amit maga a személy elmondhatna. Uj filmje a GENERAL LINIE instrukciós filmnek van szánva a földművesek részére, a régi őstermelést állítja szembe a modern géptermeléssel, hogy így állítsa eléjük a segítségnek a nagyságát és szépségét, melyet az új kormány biztosít a felszabadított parasztnak. Csak egyes részeket láttunk eddig a filmből, de minden töredék: egész, minden töredék: egy darab világtörténet. Mert a tulajdonképpeni lét, a világ nyugodt lefolyása, a táj egzisztenciája, ember és állat: mindezt áthidalja egy művész teremtő akarata és a reprodukáló lencse az abszolút szépség időtlenségébe emeli. Az éjjeli felhők vonuló sötétje, egy kakas figyelő tarajos feje: dinamikus képek, drámai jelek, melyek a festészet minden kulturáját átmentik a filmbe. Az egyik nem több, mint a másik, egy jóllakottságtól és jólétől zsiros kövér parasztasszony alakja ugyanolyan formálisan hat, mint a nehéz ekelő, mely udvarához tartozik. Az ember elmosódva egy a környezetével, az állatokkal, a növényekkel, kikkel együtt él. És minden felett: minden lényből valami belső fény árad. A közvetítő eszköz, a fotográfia eltűnik. Az "ábrázolás" tárgyilagosságából az keletkezett, amit mi bátran "filmszürrealizmusnak" nevezhetünk, ha már mindenképpen skatulyázni akarunk. Ez a film, mint dinamikus kép teljesen adekvát rohanó korunkkal. Mindenütt a világon meg fogják érteni, nemzetek felett álló, mint minden igazi művészet. A természetes életnek ezt az eposzát már nem egy muzeum, nem egy kisszámu nézőközönség részére csinálták, de éppen azért millió szegény és gazdag ördögbe ültetheti a szépség új fogalmát. A "sweet-girl"-ök cukorédes hazugsága elvesztette a játszmat. A kidolgozott paraszt, a kifáradt asszony ráncai: igaz valóságukban megdöbbenőbbek. És hogy kezelik ezt az új kifejező eszközt, a filmet? A művész talán kísétál és hallgatja a természet szavait ... és akkor elkezd kurbilizni? Nem, előtte a természet is csak aka-

dály, melyet teremtő szelleme segítségével tud csak áthidalni. Aláhuzza a természetet, ahol célszerűnek találja, fokozza és kitartó munkával eléri azt a fényábrázolást, melyet eddig a fotográfia nem ismert. Így például a vihartól meglepett aszszonyok, akik a termést hiába igyekeznek megmenteni: ez a kép nem film révén megragadott természeti tűnemény. A szelet a repülőgép propellere kavarja, és a sovány termés fölött a tüzifecskendők sugarai zuhognak. Tükrök alul és felül, minden oldalról, és az új fény kicsapja a dolgok lényegét: a belső csilllogást. Küzdelem az anyaggal, folytonos munka és mindig újabb és újabb felfedezések jellemzik ezt a művészi munkát, mely EIZENSTEIN-t az új filmművészet pionirjává avatta.

Korunk, 1928. szept.

## A FILMSZINÉSZ SZOCIOLÓGIÁJÁHOZ

Nagy társadalmi változások korszakát éljük, aminek az egyes emberre gyakorolt hatása, egy állandó pszichikai feszültségben mutatkozik meg. Ez a lelkiállapot természeténél fogva, akciókban keresi kiélési lehetőségeit úgy az életben, mint a művészetben. Az ésszerűen és sokszor meg sem magyarázható és mégis mind gyakrabban megismétlődő explozív tömegjelenségek, majdnem minden esetben a belső energiáktól telített mai lelki-ségre vezethetők vissza. Aminthogy a film hihetetlen népszerűségének az okát is ebben találhatjuk meg. Mert az összes művészetek között a film az egyetlen, amely a ma már szükségletté vált optikai élményen kívül, az aktivitás élményét is megadja /azzal, hogy mint azt már más helyütt is megírtam, a film gyors ütemű cselekményébe a mai ember belevetitheti indulatait, és a cselekmény-lebonyolódással együtt ki is élheti azokat/.

A film aktivitása, a képiségben /amelyben csak cselekvő formában jut kifejezésre a közölni való/, valamint a mozgásában, illetve azokban a változásokban rejlik, amelyekkel a cselekményt lebonyolítja, s amelyeknek a kiformálásában a film összes kellékeinek, a fénynek, az árnyaknak, a sikoknak, a gépbeállításnak egyformán fontos szerepe van. Mai formája mellett azonban a film aktivitását csak a filmszínész realizálja.

Az abszolút filmben a hangsúly az optikai és mozgásbeli jelenségek kollektív együttthatásán van. A mai filmben a filmszínész van kihangsúlyozva. Nem a filmszínész van a filmért, hanem fordítva, a film a filmszínészért. A mai film a filmszínészre koncentrálja majdnem összes hatáslehetőségeit, arra építi egész egzisztenciáját. Az optikai, illetve a filmszerűség tekintetében csak annyi engedményt tesz, amennyi a film technikája, kétdimenziós és reprodukív karaktere miatt elengedhetetlenül szükséges.

A filmszínész ilyen beállításából azután önként adódik a mai filmnek az a sajátossága, hogy minden eszközével a filmszínész értelmi és érzelmi vonatkozásait kifejező mimikai és gesztusjátékot igyekszik alátámasztani és kidomborítani. Mert hiszen, amint fentebb említettem, a mai filmben a filmszínész, nem mint optikai jelenség, a felvevőgép objektívjén át felérzett és a lencse által megformált anyag szerepel, amellyel a filmszerű közlések egyrésze kifejeződik, s amely tehát csupán tartozéka az egésznek. A filmszínész lényeg, aki a filmszerű eszközök támogatásával, a mimika és a gesztusjátékkal közvetíti a témát. A mai játékfilmnél a filmre kívülről rákényszerített és a filmszínészen keresztül eluralkodó téma, amely egy a filmtől független elképzelésnek képre való áttételéből áll elő, a film képsorozatának a formai egységét megtörte /miután a film képeinek egymásutánját nem a formai, hanem csak egyedül a tematikus momentumok irányítják, két kép között formailag semmi kapocs nincs/, de ezzel ellentétben kifejlesztette a mimikai és gesztusjátékot, amely mint új ábrázoló művészet a filmben teljeseedett ki.

És mégis. A filmszínész átlagtípusát nem az Asta NIELSENEK és Emil JANNINGSOK testesítik meg, akik ezen az úton valóban nagyszerűen újat produkáltak. S akik ábrázolótehetségükön kívül, belső lelki történéseiket a mimika és gesztus segítségével szinte maradéktalanul kifejezték.

Nem pedig azért, mert a film tömegművészet. És ezeknek a színészeknek kihangsúlyozott individualitása, elmélyedő játékmódorukat domináló érzelmisége a cselekvést igénylő tömegben nem kelti fel az aktivitás érzetét. A nagy tömeg szerint azok az igazi filmszínészek, akik átlényegesítették, illetve önmaguk személyiségébe koncentrálták a film aktivitását.

Amikor tehát a tömeg szempontjából a mai filmszínészeiről beszélünk, ezalatt mindig azt a lelki gátlás nélkül folytonosan cselekvő, erős, széptestű, okos, gyengéd, semmi akadálytól vissza nem riadó, minden akadályt legyűrő romantikus hősi típusra kell érteni, amelyik először az amerikai filmekben jelent meg.

Ez a szinpadai kulturától nem befolyásolt és csak később elszinpadiasodott színész a megszemélyesítője annak az ember-típusnak, amilyen a maga lelki nyavalyáiba belegabalyodott, életideált vesztített, fizikailag passzívvá nyomorodott mai ember tudatosan, vagy a tudat alatt lenni szeretne. Az európai lelki kulturától telített filmszínészben legfőljebb ha önmagát látja meg. Mig az amerikaiban azt, amelyikre vágyódik. Egy vágy megtestesülésének mindig nagy hatása van. Így az amerikai filmszínész, vagy filmszínésznő szuggesztivitásának a titka is a tömegpszichére alapított, tervszerű reklámhadjáratokkal elmélyített tömegideál mivoltában rejlik.

A hollywoodi és Los Angeles-i filmtelepek tündéri életéről, a filmszínészek mesés jövedelmeiről kolportált hírek kritikátlan rajongást eredményeztek, amivel a filmszínész akciógazdagságától elkábitott tömeg előtt ügyesen elleplezték azt, hogy a filmszínészek csak kifelé csillogó, valójában azonban robotos, hajszás élete a tömeggel úgy materiális, mint ideológikus szempontból ellentétes kapitalizmus szolgálatában áll. A kapitalizmus a mai filmben a tömegkápráztatón beállított filmszínésznek a film aktiv és ezért agitativ szempontból egyszerűen felhasználható lényege és a reklámokkal jól előkészí-



tett tömegviszahatás miatt kényszerű tevékenységét a maga céljaira használja fel.

Ma már tisztán látjuk, hogy a filmszínész, a bűnügyi filmek szimpatikus és zseniális detektívfigurájától kezdve, majd minden változatában a kapitalizmus erkölcsiségét és igazságait viszi diadalra. /CHAPLIN és az olyan filmek, mint MURNAU legutóbbi tendenciamentes VIRRADAT-a ritka kivételek./ Mert a filmszínész, mint a mai film tematikus lényegét kifejező, tehát a témában szociális vonatkozásaiban szereplő jelenség, csak a kapitalizmusnak megfelelően konstruált témakörben mozoghat. A kapitalizmus által előállított film pedig, mint minden tőkés produktum, szigorú függvénye a ma uralkodó világrendnek.

A filmszínész ilyen beállításának a megváltoztatására eddig csak az orosz film tett kísérletet. Egyrészt a témakör megváltoztatásával, másrészt azzal, hogy a film szellemének megfelelőbben tömegeket szerepeltetett, az egyéni játékot pedig igyekezett az abszolút filmjáték határai közé szorítani.

De a filmszínész és a film viszonyát az orosz film sem rendezte véglegesen. /W. RUTTMANN NAGYVÁROS SZIMFÓNIA-ja konkrétebben vitte előre ezt a kérdést./ A filmszínész további útját csak magának a filmművészetnek elkövetkezendő művészi értelmezése és anyagszerű kialakulása fogja eldönteni. Mert a filmszínész problémája szorosan összefügg a film formai problémájával.

Ez azonban már esztétikai terület, ami egy külön cikk anyagát képezi. Itt most csak röviden utalok arra, hogy a filmszerű film, akármilyen formában is fog kialakulni, korántsem jelenti a filmszínész mellőzését. Bizonyos azonban, hogy a film önmagára találása a filmszínész mai szerepét módosítani fogja.

A színészi produkcióktól tultengő mai filmben, csak itt-ott mutatkozott meg a játékfilm BALÁZS Béla találó szavaival meghatározott lényege: a sichtbare Mensch, A hanggal és irodalmi eszközökkel kifejezhetetlen, eddig rejtett emberi jellemvo-

násokat a mai filmnek csak egy kis hányada tudta elének állítani. A rosszul és művészietlenül értelmezett játékeffektusok kidomborítása miatt, a film nem tudta felszabadítani magát pld. a színpad hatása alól. És ezzel nemcsak hogy ezt az új embert nem tette láthatóvá, hanem ezzel együtt lemondott anyagszerű lehetőségeiről, az erőteljesen egyszerű és amellet optikailag hatásos jelenségek feldolgozásáról. A szociális álligazságokat, természetellenes és embertelen hazugságokat kifejező játékprodukciónak visszahatásaként a film, ha lassan is, de bizonyosan, a kihangsúlyozottabban optikai irányba tolódott. Ennek a ma még kialakulatlan formájú és csak még itt-ott megmutatkozó tisztulási folyamatnak, ha intenzívebb erővel lép fel, messzemenő következményei lesznek.

Először is a filmszínész megszűnik a mai értelemben vett színésznek lenni. Egyszerű, önmagában lezárt, természetesen megmutatkozó optikai jelenséggé válik, aki pusztán jelenlétével ki is fejezi önmagát anélkül, hogy külső magyarázatra szorulna. Mint bizonyos forma, az egész film képanyagának csak egyik tárgya lesz, aki nemcsak értelmi, hanem a képkapcsolásban az optikain kívül főleg mozgásélményt igyekszik nyújtani. Az emberi test kinematikus megnyilvánulásait, a tömegjelenségek optikailag is érdekes és újszerű hatáslehetőségeit például a mai film egyáltalában nem, vagy csak igen kezdetleges formában használta ki. Holott ez a törekvés, a színpadi revüben már többé kevésbé konkrét formát nyert. A színpadi háromsiku térbe formált revü kollektív színésztípusa, a görli, nem az értelmi vonatkozásaival, hanem csupán figurálisan, egyedül a jelenlétével hat. S hogy ezen a téren mit lehet alkotni, s hogy ez mennyire mai szükséglet és mai forma, azt a külföldi revük érdekes kísérletei és azoknak nagy sikere meggyőzően bizonyítja.

De a film optikai irányba való eltolódása az ősi mozgásművészetben gyökerező mimikai és gesztusjátékot is fel fogja

szabadítani a ráerőszakolt politikai és színpadi ballasztok alól. Mert a film tiszta vizualitása csak olyan játékcselekményt közvetíthet, amely, mint BARTA Lajos a FILMBÜN c. tanulmányában helyesen megállapította, már eredetileg is néma volt, s nem csupán a film képeiben kényszerült hallgatássá. Ez a játék nem a színpadi pantomim, s nem lefotografált szájmozgásokban, nem magyarázatra szoruló beszélgetésekben, hanem csak mozgásában és optikai beállításában fejezhető ki, s így semmi köze sincs sem a színpadhoz, sem más művészetéhez.

Ettől azonban a film ma még messze van. Mert ahhoz, hogy az igazi filmjáték megszülethessen, a filmszínésznek vissza kell térnie a film anyagszerű alapjára, és fel kell adnia mai sztár jellegét.

Csak a filmorganizmusba harmonikusan beilleszkedő színész jelenthet az abszolút filmjátékszásban elementáris értéket.

Korunk, 1928. ápr.

## A PROLETÁR A FILMEN

A filmművészet fejlődése útján új állomáshoz érkezett: fölfedezte a proletárt. Az utóbbi évek filmjein mind sűrűbben szerepel a proletár, akinek a film vásznán való megjelenése fontos és az egész filmművészetre kiható esemény volt.

Az esemény jelentőségét azonban nem abban az irányban kell felmérni, amely a fölületes szemlélődés részére önként adódik. Meg kell vizsgálni, vajon ezek a filmek valóban a proletárt állították-e elénk, vagy nem. S akkor, ha ilyen szempontból nézzük őket, be fog bizonyosodni, hogy ez csak részben történt meg.

Kétségtelen, hogy néhány giccsből eltekintve, azok a filmek, amelyek eddig a proletárt tették meg főhősnek, mint például Eric von STROHEIM: GYILKOS ARANY, Georg LAMBRECHT: AZ ÜLDÖZÖTT NAPLÓJA, Ivan MOSKWIN: VÉRES VASÁRNAP, Fritz LANG: METROPOLIS és Cecil de MILLE: VOLGAI HAJÓS című filmjei jelentékeny produkciók voltak. Végeredményben azonban egyik sem ért föl EIZENSTEIN sokat emlegetett KNYAZ PATYOMKINjához. Az összehasonlításnál nem a témát vesszük mértékül, nem a PATYOMKIN baloldali tendenciájú tartalmát vetjük egybe a többivel, hanem a technikai szellemét, amely ha nem is volt kiteljesedés, mégis az eddigi filmek között a leghivebben fejezte ki a proletárt.

Eric von STROHEIM és Georg LAMBRECHT tavaly előadott filmjeiben a proletár megjelenése egy, hogy úgy mondjuk, ZOLA-féle

naturalizmust eredményezett, amely a szigorúan hű életábrázolásban nyilvánult meg. Ezek a filmek lemondtak a film korlátlan lehetőségeiről, lemondtak azokról az absztrakt eszközökről, amelyeket a film a realitás elmélyítésére alkalmazott. Egyszerű, a valóságot hűen fotografáló képekben fejezték ki reális témájukat, a GYILKOS ARANY drámaian, az ÜLDÖZÖTT NAPLÓJA elbeszélően. Az előbbi az egyén lelkivilágából indul ki. Az aranynak egy szegény proletárlányra gyakorolt hatásából, akinek a pénz földulja életét, zsugorivá teszi, míg végre elpusztítja a férjével együtt. A másik a társadalomból vezeti le egy elítélt nyomorúságos küzdelmeit, aki a börtönből való kiszabadulása után csak hosszú szenvedések árán tud munkához jutni.

A VÉRES VASÁRNAP már nem naturalisztikus. A film agitativ célzattal készült az orosz-japán háború utáni idők eseményét, a munkások egy, a cár elé vonuló békés küldöttségének a halomralövését mutatja be. Még kevésbé naturalisztikus a VOLGAI HAJÓS, amely már a mai orosz kommünből meríti tárgyát, egy forradalmár ideális szerelmét. /A film itt bemutatott kópiája semmiféle tárgyalás alapjául nem szolgálhat, a cenzura annyira kiforgatja, hogy a végén egész más valami jött ki belőle, mint amilyen az eredeti volt./ A teljesen naturalistaellenes beállítású METROPOLIS a jövőt vetíti elénk, a maga reakciós és abszurd elgondolásában.

Az itt felsorolt filmek különbözősége azonban csak lát-szólagos. A technikájuk éppen olyan volt, mint a többi átlagé. Láttunk egy történetet, amely fölírattal kezdődött. Megmagyarázták, kik a szereplők, és mit fognak csinálni. Akkor jött a kép, amely úgy a játékban, mint a külső beállításban illusztrálta a fölíratot. Az események tehát nem a képben, hanem a fölíratban mentek előre. Aminek azután természetes következménye volt, hogy a proletár csak mint szenvedő hős szerepelt bennük. Holott a proletár nemcsak szenvedő alany, aki a világgal szemben passzív álláspontot foglal el. A proletár akarat

és építőerő is. Akarat a mai társadalom megváltoztatására és építőerő az új megalkotására.

Mármost hol, melyik filmben fejeződött ki ilyen vonatkozásokban a proletár? Egyikben sem. Kivéve a PATYOMKIN-t, amely először dokumentálta a maga tisztaságában a kollektív proletárakaratot és építőerőt. Ne essünk tévedésbe. A PATYOMKIN nem volt tendenciadráma szociális izzel és föliratokkal, amelyeknek a tartalmát brosurákból minden szocialista ismerhette. Ebben az esetben semmiben sem különbözött volna a többi filmtől. A film kollektív és aktív művészet, minden esetben konstrukció, amely csak a formáknak egy bizonyos rendszerbe csoportosított váltakozását fejezheti ki. A szociológia, mint téma az irodalom, illetve a tudomány vagy politika tárgykörébe tartozik. A PATYOMKIN egy szigorúan filmszerűen megnyilvánult akció volt, amely a film eszközeivel és nem az irodaloméval, sztár nélkül, a tömeggel építette föl azt, amit meg akart mutatni. A PATYOMKIN technikájában konstrukció volt, akárcsak egy ház, és nem egyszerűen lefotografálása a valóságnak. A valóságot csak mint eszközt használta föl, a hajócsavart éppen úgy, mint a tengert, hogy ezeknek belső organikus egybefűzéséből előálljon a film. És ezzel a proletár is.

Mert minden, idegen elemektől mentes, a maga tiszta művészi formanyelvén megszerkesztett film, a filmművészet adottságainál fogva csak kollektív építőszellemet vetithet ki magából. Tehát a proletárt fejezi ki, anélkül, hogy ezt külön is ki kellene hangsúlyozni. Amint hogy egy gépből, egy kalapácsból minden magyarázat nélkül is a proletárszellemet érezzük kiáradni. Azét a proletárét, akinek a hatása mindenütt másutt is így mutatkozik meg.

Ezért nem adhatja nekünk vissza teljesen az igazi proletárt a naturalista film. A proletár nem a meglévő valóságot másolja, hanem ehelyett újat épít. Még akkor is, ha csak egy téglát vagy szöveget készít, mert ezzel az egy téglával vagy

szöggel is hozzájárul, mint kollektív rész ahhoz, hogy a meglevő új formát kapjon. A proletár a világ új ábrázatát formálja kalapáccsal, vésővel, tollal. Miért tagadná meg magát éppen annál a művészetnél, amelyet leginkább a magáénak vallhat?

Nagyon helyes az, hogy a film ma már mind gyakrabban fordul a proletárhoz témaanyagért. Ennek mindenesetre megvan a maga jelentősége. De ne felejtsük el azt, hogy a film ma még a kapitalizmus kezében van. S ha a proletárral még a legtisztább szándékkal is foglalkozik, belülről mégis csak rányomja a maga bélyegét a filmre.

Ilyen körülmények között nem adhatja vissza az igazi proletárt sem. Az igazi proletárt csak akkor fogja kifejezni a film, ha azon nemcsak mint külső jelenség, mint a vászonra rávetített szociológiai téma fog megjelenni, hanem akkor, ha a film technikájában a proletárság szelleme fog előtérbe kerülni. Ezzel természetesen nem a szimbolisztikus és utópisztikus filmre gondolunk. Ez már adottságainál fogva sem lehet más, mint a többiek, amint az a METROPOLISban is nyilvánvalóvá vált. Ezeknél a munkáknál a proletár nem a filmben, hanem a filmen szerepel, ami nagyon nagy különbség. Másrészt pedig a proletári akarat és építőerő nem szimbólum és nem utópia, ez elevenen élő és ható realitás, aminek a mában is ki kell fejeződnie. Különösen a filmben.

Ennek szükségességét hirdeti a proletár ma a filmen. A proletár megjelenése a kiteljesedés felé irányította a filmet. Mintegy kihangsúlyozta azt, hogy a film mai individuális és kapitalisztikus mozgófényképszerű karaktere elvesztette létjogosultságát. Az első lépés után a második következik. A film mai formája ki fogja futni magát, hogy helyet adjon az egyetlen lehetséges formának, mert a dolgok törvénye mindig érvényesül. Nem lehet egy minden kis ízében kollektív művészetre a mai ideológiát ráerőszakolni. A film külön törvényű művészet, amelynek belső ereje le fogja rázni a béklyózó bilincseket. És

akkor teljes pompájában fog előttünk állani a proletárt, mint új embertípust a szellemében minden eddigi művészetnél szebben és mélyebben kifejező film.

Népszava, 1927. máj. 1.



## PUDOVKIN FILMKÖNYVE

EIZENSTEIN mellett ma PUDOVKIN az oroszok legnagyobb film-rendezője. AZ ANYA, a SZENT PÉTERVÁR VÉGE és most a VIHAR ÁZSIA FELETT<sup>7</sup> című munkái a filmalkotások csúcspontját jelentik. PUDOVKIN ez év január 10-én a Holland Filmliga meghívására előadást tartott Amsterdamban, amely előadásában többek között ezt mondta:

"A külföldi kritika legtöbbször azt kifogásolja az orosz filmekben, hogy azok a kapitalistákat mindig rosszaknak, a munkásokat pedig mindig jó emberként állítják be. Egyoldalúsággal vádolnak bennünket, s azt mondják, hogy ez az életben másképp van. Megengedem, hogy az életben tényleg másképp van. Azonban én művész vagyok, s így vallom azt, hogy a művésznak mindig pregnánsnak kell lenni. A művészet sohasem lehet a természet szolgái másolása. A művész feladata az, hogy egy bizonyos gondolatot, eszmét fejezzon ki. A művésznak hatni kell az emberekre, hatni pedig csak a szeretettel és a gyűlölettel lehet. A nyugodt objektivitás a művészetben hidegen hagyja a nézőt, annak csak a tudományban van helye. Én egy cári tisztet nem tudok szeretni, mert rajta keresztül azt a rendszert látom, amelyet én károsnak és helytelennek tartok. Bizonyos, hogy a cári tisztek között is lehetnek jó emberek. Én azonban, mint művész, nem tudok egy jó emberen keresztül egy rossz ügyet bemutatni. Ezzel szemben szeretem a forradalmár fiatal jó öreg any-

ját, és miután azt akarom, hogy a néző is megszeresse őt, azért formálom meg úgy, ahogy az ennek megfelelően szükséges. Természetes akadnak sokan, akiknek a felfogása nem egyezik ebben a tekintetben a mienkkel. De azért szemrehányásokkal még sem lehet bennünket illetni. Az amerikai filmekben például törvény az, hogy a szerelmes pároknál a hősnőnek, akit szeretnek, mindig szépnek és csinosnak kell lenni. És ez ellen senkinek sem jut eszébe tiltakozni, holott az életben minden szép nőre legalább száz csunya jut. Engedjék meg tehát nekünk is, hogy mink lelkileg szépeknek azokat az embereket állítsuk be, akiket mi szeretünk és csúnyáknak azokat, akiket nem szeretünk."

PUDOVKINnak ezt a költői felfogását tükrözik vissza sajátosan orosz, az orosz pszihéből adódó filmjei is, amelyek mindenütt döntő győzelmet arattak, ahol megjelentek. Mert ezeknek a filmeknek abszolút művészetét, szocialista szellemük ellenére a polgári közvélemény is kénytelen elismerni, kénytelen számolni velük, mint olyan jelenségekkel, amelyek valaminek a legmagasabb fokát jelentik. Azonban, az orosz filmek nemcsak mondanivalójukban, hanem ennek megfelelően formájukban, technikájukban is újat adtak. És az orosz filmeknek a sikerét ez a mondanivalót majdnem hiánytalan filmszerűséggel kifejező újszerűség, a montázs hozta meg, a filmépítésnek sajátos és érdekes módja, amelynek igazi lényegéről bővebben fogunk még írni. A montázs, kis részekből, detailokból összetett szigorúan anyagszerű konstrukció, amelynek a milyenségét a film eszméje és az ebből adódó ritmus határozza meg.

Ennek a filmépítésnek a teóriáját, új rendezői módszerének a gyakorlatát adja PUDOVKIN: FILMREGIE UND FILMMANUSKRIFT című könyvében, abszolút tudással, mély pszichológiával, az anyag fölényes ismeretével. PUDOVKIN ebben a könyvében mintegy akaratlanul is megvilágítja filmjei sikerének egyik okát, azt, hogy mennyire ura az anyagnak, mellyel dolgozik, s hogy mennyire tisztában van a film hatáslehetőségeivel.

És ez az, amit itt külön ki szeretnénk hangsúlyozni. Mert a könyv különben tisztára szakkönyv, amely közelebbről csak azokat érdekelheti, akik a filmmel állandóan foglalkoznak. De a benne megnyilvánuló hatalmas szaktudás leszögezése kikívánczik a nyilvánosságra. Azért, mert ez a tudás bizonyíték arra, hogy a dilettantizmusnak, a szocialista mozgalomban nincsen létjogosultsága, mert ez a dilettantizmus legfőbb frázisokat adhat, amelyeknek a hatóereje egyenlő a semmivel. PUDOVKIN ezzel a könyvével ismételten bebizonyította azt, hogy aki a szocializmus sikján eredményes munkát akar végezni, annak mindenekelőtt tudni kell. A tudás mint hatalmi tényező PUDOVKIN filmjeiben és ebben a könyvében is megmutatkozik, amely könyvet néhány érdekes szcenárium példa és TIMOZSENKÓNAK az ismert filmteoretikusnak FILMSCHNITT UND FILMKUNST c. tanulmánya egészíti ki, a montázs különböző fajairól.

Munka, 1929. márc.

A FILM SZELLEME  
Balázs Béla könyve<sup>8</sup>

A filmművészet eddigi útja sorozatos küzdelem olyan idegen behatások ellen, amelyek ennek a technikából született művészetnek a kialakulását megakadályozták.

Ma már azonban elérkeztünk odáig, hogy a film önállóságáról beszéljünk. A lencse hajlékony, finoman érzékeny és szubjektíven alakítható lett, amely ma már tudjuk, közvetlenül az élet jelenségeihez fordulhat s amelynek a témaanyaga, annak formája is önmagából alakítható ki.

A témaanyag és annak formája elválaszthatatlanul egy a filmmel, mint technikai "szerszámmal", és a film technikai fejlődésével. Amikor tehát a filmről beszélünk először magát a szerszámot, az eszközt kell szemügyre venni, hogy a mondanivalóról és annak lehetőségeiről is beszélhessünk.

BALÁZS Béla hét évvel ezelőtt megjelent SICHTBARE MENSCH c. könyve ezt az alapvető munkát végezte el. Sok újszerűséggel és a film lényegének a felismerésével fogalmazta meg azt, hogy mi is a film.

Most megjelent GEIST DES FILMS c. könyvében, amely az előbbinek egyenes folytatása ugyanezen az úton haladva, a gyakorlati tapasztalatok leszűrésével fedezi fel újra a filmet.

BALÁZS erős érzelmiségén és sajátosan egyéni lelkiségén keresztül nézi és értékeli a filmet. Természetes, hogy a film-

ben is elsősorban az érzelmi, a költői kifejeződés lehetőségeit vizsgálja, illetve mutatja ki, magából a filmből kiindulva. A film alkotóerejét, nagyon helyesen alapelemeiben, a "Grossaufnahmeban" /premier plan/, a beállításban és a montázsban /a képek összeszerelésében/ látja. Megfogalmazza azok törvényszerűségeit, s így huzza meg az irányvonalat, így mutat rá ebből a legfinomabb kifejeződési lehetőségekre is. Nem kívülről erőszakol a filmre egy elméletet. A teóriát a filmből építi ki. Ez kitűnő példa arra, hogy a merev, lélektelen technikát, hogyan lehet egy új, sokszor egészen differenciált érzéstartalom visszaadására kényszeríteni, a technikába életet vinni.

A könyvben ezen az utmutatáson van a hangsúly, s egészen természetes, hogy ezen az uton BALÁZSnak el kellett érkezni a legmodernebb filmtörekvések olyan kimerítő és részletes tárgyalásához is, amelyet én a könyv egyik legszebb részének tartok, éppen úgy, mint a színes, plastikus és a hangosfilmről szóló megállapításait, ha nem is értek mindenben egyet vele. Miután azonban én a könyvet a ma még kialakulatlan filmkultura elmélyítése szempontjából értékelem, nem térhetek ki a részletekre, már csak azért sem, mert éppen a fenti szempontból rá kell mutatni a könyvnek egy nagy hiányára, amely különben minden megállapításnál érezteti hatását.

A mai film, minden technikai tökéletessége és részletessége mellett is válságban van. Ugy a hangosfilm, mint a színpadi és más elemekkel telített film reakciójaként fellépő avantgarde törekvések és maga a legművészibb filmtípus, az orosz film is változások előtt áll. A film hallatlan elkapitalizálódása mellett az európai és amerikai filmben a válság okát művészileg abban az ellentétben kell keresni, amely a film eszközei és a mondanivaló között fennáll. A filmben a technikai erők, fejlettségüknél fogva ellentétbe kerültek a mai filmalkotás ideológiai és tartalmi formáival. Az eszközök a jogaikat követelik. Ma már tehát, az eszközök tisztázása, a

részletlehetőségek kimutatása nem elég, meg kell határozni azt a dramaturgiát is, amely a lencse lehetőségeit kibontja és érvényre juttatja.

Mert a film szelleme, amelyet BALÁZS ideológiailag és művészileg is nagyon szépen, de csak a részletekben fejtett ki, teljes egészében csak az egész filmben, a felépítésben állhat elének.

Az én felfogásom szerint, a film csupán optikai dokumentum lehet, amely egy bizonyos viszonyt fejezhet ki. Az ember s a társadalom, a világ kölcsönösen egymáshoz viszonyított viszonyát. A film tehát nem korlátozódhatik csak a játékra, de semmiféleképpen sem hagyhatja figyelmen kívül az érző, cselekvő, alakító embert. A film művészete ennek a viszonyoknak a felfedezésében van. Ez a látás, a film technikai erőit egy szempontnak rendeli alá. Meghatározza a képek kapcsolásának, a film kritikájának formáit, módját, a filmben jelenlévő képzettársító eszközök alkalmazását, meghatározza a filmjátékot, amely mint az orosz film is, fokozatosan leépíti a színészt és az embert, az emberi érzéseket a felvevőgéppel, a montázssal fejezi ki. Más értelmet ad a ritmusnak s a film minden eszközének.

Az átfogó dramaturgia jelentőséget ad az eszközöknek s annak hiánya BALÁZS könyvének értékei miatt érezhető kétszeresen.

Bizonyos azonban, hogy így is fontos munkát végzett. Megmutatta mit kell kidomborítani és mit kell meglátni ebben az eredményekben olyan gazdag fiatal művészetben, amely elválaszthatatlanul eggyéforrt az új kultúrával és az új emberrel.

Nyugat, 1931. júl.

## HEVESY IVÁN: A FILMJÁTÉK ESZTÉTIKÁJA ÉS DRAMATURGIÁJA<sup>9</sup>

A filmjátékról ma írni mindenképpen tiszteletreméltó vállalkozás. Egyrészt, mert a film ma már nem technikai érdekesség, hanem a fizikus laboratóriumából kilépve, hatalmas tömegművészetté nőtte ki magát. Másrészt pedig, mert HEVESY könyvének bevezető sorait idézve: "Az utolsó, talán soha többé vissza nem hozható alkalmat nyújtja a mai pillanat arra, hogy egy új művészi műfaj keletkezését gyökerében figyelhessük meg. Még egy-két évtized és a mai embernemzedékben már elmosódó, nehezen elemezhető emlék lesz a mozi születése, az új generáció pedig mint készen kapottal fog szembenállni a kialakulás fejlettebb szakaszában lévő filmjátékkal, amelyben akkor már, éppen úgy, mint a többi művészetben, mélyen elleplezve fog rejtőzni az eredet titka."

A film mint művészet, különösen mint tömegművészet és a film mai kialakulóban lévő formái azok a szempontok, amelyek szerint igyekezett HEVESY a filmművészet alapvonásait megrajzolni.

A filmnek ma még nincsen irodalma, lényegének és módszereinek meghatározásáról minden mondat egy-egy csákányütés, ami a filmet kifejti az ismeretlenség és a megnemértés masszájából, ami még a film készítői előtt is jórészen szfinx-szerű probléma. Mert tény az, hogy a mai emberiség sokkal nagyobb

hányada jár moziba, mint színházba, viszont letagadhatatlan tény az is, hogy sokkalta kisebb hányada van tisztában a film mineműségével, mint ahányan a színház alaplényegét ismerik. A színház kétezeréves művészet, a film alig néhány évtized produktuma. A színházat a mai ember atavisztikusan ismeri, minden a színpadra vonatkozó írás joggal föltételezheti, hogy az olvasó legalább az alapfogalmakkal tisztában van. Nem így a filmnél. Itt tehát mindenekelőtte dramaturgiát kell adni, a játékmódnak a filmtechnikai részével való szoros kapcsolatát, illetve együvértartozását kell kidomborítani a film technikájának ismertetése mellett. Ezért hat a könyv első pillanatban a szakszerűség jellegével. De erre a szakszerű könyvre azonban mindenkinél szüksége van, aki némileg is tisztában akar lenni a mozi művészetével.

HEVÉSY Iván könyve minden kérdésre megfelel. A könyv néhány sorban ismerteti a mozi kezdetleges állapotát, s ebből kiindulva jut el a mai és a jövő abszolút filmjéhez. Mert annak ellenére, hogy a film ma már domináns művészet, kétségen kívül még kezdeti, illetve átmeneti stádiumában van. A filmdarabok zavarosak, nincs tiszta és töretlen stilusegységük, más művészi műfajok, a színpadi drámának és az irodalmi regénynek a filmbe való betolakodása sok tekintetben hátráltatják egészséges kialakulását. A fölíratoktól kezdve, a jelenet és képszerkesztésen keresztül a mozizenéig sok olyan jelenséggel találkozunk, amelyek filmellenesek, és amelyek zavarnak, mert megfelelnek a film műfaji különállóságáról. Ezeket a tényezőket pontosan, talán a kelleténél is bővebben magyarázza a könyv, ami egységesen egész, első fejezetét logikusan, előzőbe kapcsolódva követik a többiek. Az egységes megírásnak nagy érdeme, hogy a filmművészetről is hasonlóan egységes képet ad, amellyel a részletkérdések, illetve az egyes fejezetekben tárgyalt problémák is önálló veretűek, és így megértésükhöz nem okvetlenül szükséges minden alkalommal az előző fejezeteket



elolvasni. Ez annál is fontosabb, mert a könyvet az óriási és új anyag miatt nem lehet egyszerű olvasás után félretenni. A filmművészet oly sokoldalú, oly sok különböző tényezőkből tevődik össze, hogy az egész megértéshez csakis a részek ismerete révén juthatunk. A téma, a képszerűség, a sikok, a jelenségek egymásbakapcsolódása, a realitás, a színészek játéka, a kulissza, a cselekmény helye, a muzsika szerepe, a fölíratok és a többiek mind olyan kérdések, amelyekre okvetlenül meg kell tudni felelni annak, aki a filmet nem mint varázslatot, nem mint exotikus csodabogarat, hanem mint a kor egyik legizgatóbb produktumát, mint új művészetet akarja szemlélni.

Ezekután természetesen, hogy a könyv mindenütt csak az alapkérdéseket tárgyalja, azokat vitatja meg a könyvben, tehát inkább a dramaturgián, mint az esztétikán van a hangsúly. A törvényeket HEVESY az egyes fejezeteken belül összefoglalja, és mint a tárgyaltak extraktumát szövegezi meg, ami nagy előny az érthetőség, de különösen az áttekinthetőség szempontjából.

Kár, hogy az elméleti részek alátámasztására nem elég gyakorlati példát hozott föl, és kár, hogy a végén nem foglalta össze a könyvet, ami által az olvasónak jó kalauzt adhatott volna, aki megmutatta volna minden esetben, hogy mi a jó film. Ez ugyan nem hiányzik a könyvből, hiszen ennek érdekében íródott, de a nagy tömeg szempontjából lett volna szerencsés a kivonatolás.

Ezek a hiányok azonban másodlagos jelentőségűvé törpülnek a könyv nemzetközi értelemben vett fontossága mellett. HEVESY Iván az első, aki könyvben lefektette a filmművészet törvényeit, aki az előadásain megszokott tiszta és világos stílusában szövegezte meg a filmművészet mineműségét.

Népszava, 1926. jan. 3.

## A KALANDORFILM

Alig van még egy filmműfaj a burleszken kívül, amely a nagy tömeg előtt annyira népszerű volna, mint a kalandorfilm. Kétségbevonhatatlanul be lehet bizonyítani azt, hogy a tömegnek még ma is csak a kalandorfilm jelent élményt, csak ez tudja teljesen lekötni. Aminek az okát a kalandorfilm fölépítésében találjuk meg, amely az összes filmfajta között a leginkább alkalmazkodik a tömeglélektani adottságokhoz.

A filmművészet kibontakozásának első idejében a kalandorfilm az uralkodó műfaj a burleszk mellett. A filmek lehetőleg csak ilyen témát adtak vissza, mert ebben a formában mutatkozott meg először teljes eredetiségében a filmhatás egyik lelki alapját képező aktivitás. Így tudták a film cselekvő karakterét a legmaradandóbbul érzékeltetni, lehetőleg úgy, hogy az mindenkit kielégítsen.

A kalandorfilm tipikusan a ma terméke, középpontjában a kapitalista kultúra alappillére: a pénz áll. A kincs, vagyon megszerzése, örökségek megkaparintása, gyermekek váltságdíjért való elrablása, bankkifosztás, ékszerrablás és hasonló motívumok földolgozásában merült ki a kalandorfilm, amelynek akciógazdag, mozgalmas eseményeibe a ma állandó feszültségektől nyugtalan embere belevetithette indulatait, és azzal együtt ki is élhette azokat.

Ezt a fontos és alapvető filmlényeget a film ma sem hagyhatta figyelmen kívül, tulajdonképpen még ma is erre épül. Csak éppen művészi igényességénél fogva módosította. A különösen tömegben egyszerű psziché azonban erre nem reflektált. Továbbra is megmaradt a fantáziáját, gondolatait, egész lényét állandóan foglalkoztató pénz romantikus történetei mellett. A kalandorfilmek így belső lényegükben ma is változatlanok maradtak. Csupán technikájukban és játékmódjukban jelentenek fejlődést a régiekhez viszonyítva.

Képesítésükben, filmritmusban, fotográfiában a tömeg ma már fejlett optikai kulturájának a kielégítése mellett főleg a játékhatalom elmélyítésére törekszenek. A szereplők legjellemzőbb példái a lelki gátlás nélkül folytonosan cselekvő, ruházódásban, mozgásban tipikusan mai tömegideált reprezentáló filmszínészek. A kalandorhős, néhány kivételtől eltekintve, mindig szimpatikus figura, aki az erkölcsi és jogi akadályokat feldöntve, törtet a pénz után. Ezzel pedig az öntudatlan, nyomorgó tömegnek, akit a mindennapi életben társadalmi és morális szabályok irányítanak, titkos vagy nyílt vágyait valósítják meg. Minden bántalmat, minden sérelmet, igazságtalanságot, üldözést, nélkülözést, fájdalmat a kalandorhőssel bosszul meg a tömeg. A kalandorok tehát romantikus hősök, de nem érzelműk. Mozdulataikban sok a póz, de ez a filmképen ritkán téveszti el a hatását. Aminthogy mindig biztos hatást érnek el a nőkkel szemben tanusított, félig fölényes, félig tiszteletteljes magatartásukkal. Valamint a motorkerékpároknak, repülőknak, szikratávíróknak, távolbalátó készülékeknek, bonyolult, titokzatos gépjeiknek és a technika minden más vívmányának a kezelésével. Mert a technikai produktumok erősen kihangsúlyozott szerepeltetésével és a filmeknek lehetőleg aktuális színezetével, még jobban elmélyítik a kalandorfilmek mai kapcsolatait. Anélkül persze, hogy ezzel a kalandorfilm alapjellegét főládnák. A kalandorfilmek ZIGOMÁRtól Harry PIELig egy és ugyanazon sémának

a változatai. És ez természetes is. A kalandorfilm, mint a mai kultúra egyik fontos jelenségének a vetülete, magának a kultúrának a megváltozása nélkül csak a fölületen hozhat újítást.

A kalandor, aki a mai uralkodó morál szerint bünt követ el azzal, hogy megsérti a magántulajdon elvét, sohasem győzhet. Mert a kalandorfilmek nemcsak egy nagy tömeg érzésfölöslegének technikailag nagyon fejlett levezetői, hanem főleg a kapitalizmus erkölcsiségének és igazságának a hirdetői is.

A kalandorfilmben az uralkodó rendet: a detektív szimbolizálja, a detektív, mint a magántulajdon és a vagyon őre. Ezekben a filmekben mindig a detektívnek kell győznie, és győz is.

A detektív győzelmének az előkészítése a film legérdekesebb része. Az amugyis elkábitott tömeget hirtelen az eddiginél is lenyűgözőbb optikai behatások érik. A film menete meggyorsul, a képváltozások sűrűbbek lesznek, és maguknak a képeknek a fölépítése is más lesz. Azonkívül, valamilyen pszichológiailag biztosan ható fordulat áll be a detektív és a kalandor egymáshoz való viszonyában. Eddig a detektív volt az üldöző, a kalandor az üldözött. Most a kalandor lesz az üldöző, aki rendszerint életveszedelmes csapdába ejti a detektívet, ahonnan az csak egy nagyon jól előkészített trükk révén szabadul. A detektív itt sokkal nagyobb ügyességet árul el, mint a kalandor, és ezzel már megnyerte a drámailag végsőkig feszült atmoszférában a tömeg tetszését. Ezt a kezdő szimpátiát azután romantikus aláfestésekkel is megszilárdítják, illetve megerősítik. Ilyenkor szokott kiderülni, hogy a detektív nem is az, hanem egy boldogtalan szerelmes, vagy egy ideális eszme lovagja, aki önzetlenül állt valaki szolgálatába, az életét is kockáztatja, stb. Szóval jobb, tisztább ember, mint a kalandor. A megmenekült detektív és a kalandor között azután a finisben vad hajszakerekedik. Ebben a végső nagy hajszában, ebben a sokszor szédítő mozgalmasságban fordul utolsót a film. Itt a tömeget

már teljesen leköti a rohanás, a kápráztató fényhatások, az újabb és újabb képek, helyzetek villanásai. Észre sem veszi, hogy tulajdonképpen az üldözővel érez, és a befejezésben elkábultva, kiélten, fáradtan fogadja el a detektív győzelmét, mint az egyetlen lehetséges igazságot.

A kalandorfilmeket a nagy premiermozgók is be szokták mutatni. Igazi területük azonban nem itt, hanem a perifériákon van. Amerikában és az egész világon mindenütt vannak külvárosi mozgók, amelyeknek a műsora kizárólag kalandorfilmekből tevődik össze. Éppen ott, ahol legnagyobb szükség volna az öntudatra és a tisztánlátásra. Mert a kalandorfilm káros hatása nem abban van, hogy a gyerekeket utánzásra csábítja. Ez csak másodlagos következmény, amelynek eredete a gyermek gátlást nem ismerő romanticizmusában lelhető fel. Az igazi rombolást az öntudatlan ifjúság és a felnőttek lelkében végzi. Mert az elnyomott osztályoknak a társadalom organikus és tudományos megváltoztatására irányuló szociális vágyait, a társadalom reformtól független, individuális pénzvággyá változtatja. Ezzel a más sikra tölt vággyal már könnyebb elbánni. A szunnyadó ösztönöket csak azért löki életre, hogy azt a filmek kiélezett tendenciájával a maga céljainak megfelelően éltesse ki. /Hiszen ez a tömeg nem veszi észre, hogy a kalandorfilm erőszaktelevíziójából tulajdonképpen a kapitalizmus leplezi le önmagát./

A kalandorfilm veszedelme ebben a leszerelő és elterelő hatásában van, amelynek szociális jelentőségét nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Népszava, 1927. dec. 25.

## AZ UTAZÁSI FILM

A filmművészet egyik legértékesebb megnyilvánulásának, az úgynevezett expedíciós vagy utazási filmeknek ma különösen nagy jelentőségük van. Ezek a filmek vannak ugyanis hivatva arra, hogy a geográfiai távolságok áthidalásával elmélyítsék azt a kapcsolatot, amely a ma embere és a világ között fennáll. Mert a mai ember minden idők emberénél intenzívebben benne él az eseményekben. Mégpedig a lakóhelyén tulmenően az egész világ eseményeiben. Az utazási filmekben tehát azokat a látható jellegzetességeket keresi, amelyekből a képre nem vihető belső lényekre is következtetni lehet, hogy ezáltal az illető helyről alkotott képzelete konkrétabb formát nyerjen.

Ez szabja meg ennek a filmtípusnak a törvényszerűségeit is, amely szerint nem lírát, nem festőiséget, nem dekoratív sablonszerűségeket, hanem a felvevőgép objektív lencsájén keresztül megrögzíthető karakterisztikumokat kell a néző elé vinni. Ez azonban korántsem könnyű feladat. Sőt. Az utazási filmeknek a "rendezése", a sokat és pregnánsan kifejező külsőségek meglátása nemcsak nagy hozzáértést igénylő komoly munka, hanem művészet is.

S ez az oka annak, hogy az eddigi ilyentárgyu filmeknek csak egy igen kis hányada felelt meg a hivatásának. A mozgószínházakban a megkurtított s csupán időtkitöltő szerepre

szánt utazási filmeknek egy nagy része, nem sokkal gazdagította az olyan néző ismereteit, akinek nem volt alkalma utazni. Holott az utazási filmek ennek a tömegnek a szükségleteit tartoznának mindenekelőtt kielégíteni.

Néhány kisebb produkció után két nemrégiben bemutatott nagyobb filmben mutatkozott meg ennek a filmműfajnak az igazi karaktere. S az, hogy miután tényleges szükségletet elégítenek ki, a közönség majdnem szívesebben fogadja őket, mint a művészi filmeket. A két film, AFRIKA CSODAVILÁGA és VARSÓ-SANGHAI, majdnem száz százalékgig megfelelt az utazási film követelményeinek.

Az AFRIKA CSODAVILÁGA, a Citroen-gyár reklámfilmje volt, az általa készített tankok teljesítőképességéről, amely tankok végigjárják Afrikát. Ez azonban mit sem von le a film művészi és tudományos értékeiből. A rendező, illetve az operatőr, az expedíció útján meglátta Afrika geográfiájának és lakosságának a karakterisztikumait. Pompásan fotografált képekben vonult el előttünk egy földrész minden sajátossága, amelynek sok eleven-séget és ritmust kölcsönöztek a képek közé ügyesen beiktatott, lassított és rendes táncfelvételek.

A VARSÓ-SANGHAI című filmnek Kína mai forrongása adott perspektivikus aktualitást. Habár ez kevésbé volt olyan filmszerű, mint a másik. Amellett tárgyában gondosan kerülte a közönséget most legjobban érdeklő politikai vonatkozásokat. Általában a politikai cenzurának a kontárkocása mindenütt meglátszik rajta. S mégis, sok olyan momentumról lebbentette fel a fátylat, amit eddig sűrű homály fedett. Közelebb vitte az itteni nézőt Kinához, s a kínai lakosság nyomorult életviszonyainak és az idegen városrészek jólétének szimultán bemutatásával például akaratlanul is feltárta a mai kínai események szociális mozgatóerőit.

Valószínű, hogy a filmen a mai kínai események teljes egészükben szerepelnek. S éppen ez adja meg a film jelentőség-

gét. Egy keskeny szalagra rögzíteni a távoli élet színét, ízét, soha vissza nem térő történelmi pillanatait, amelyeket később csak a fantázia rekonstruálhatott volna, csodálatos lehetőségei a kor legnagyobb technikai megnyilvánulásának, a filmnek. Amely a politikai rövidlátás béklyózó sulya alatt is rendületlenül végzi a maga hivatását: konkrét képet alakít ki a világról a tömegek lelkében s közelviszi egymáshoz északot délhez, keletet nyugathoz.

Korunk, 1927. júl.



### A KIS MAJA KALANDJAI

A film nemcsak művészet, hanem kulturális tényező is, amely képességénél fogva bizonyos esetekben helyettesítheti a könyvet is, sőt hatásában felül is múlhatja. Mert a szuggesztíven megkonstruált kulturfilm nemcsak intellektuális felgazdagodást, hanem művészi élményt is jelent. A filmszerű kulturfilm azonban még nagyon ritka. A film tömeg előtt jelenik meg s így számolnia kell azzal, hogy a tömeg elsősorban is érzelmi lény, s hogy mindenütt történetet követel. Éppen ezért az igazi kulturfilm a tömeg jelenléte miatt nem lehet olyan élesen elhatárolni a művésztől, mint a szépirodalmi könyvet a tudományostól, amely könyv mindig individuummal áll szemben. Az eddig bemutatott kulturfilmek csak egy kevés hányada vette ezt tekintetbe. Nagyobb részük kompozíció-nélküli, ötletszerűen kiragadott, nem is mindig tudományos értékű képekből összeszőtt produkció volt, amely nem igen érdekelte a nézőt, s nem hagyott nyomot benne. Még a német tudományos filmek sem, amelyek pedig néhány száraz és nagyképu darabtól eltekintve, igen alapos és komoly munkát reprezentáltak. Nem volt visszhangjuk, mert hiányzott belőlük a filmszerű szuggesztivitás legfontosabb kelteke: a nézők érzelmiségére ható történet.

A Kulturfilm A.G. által Waldemar BONSELS világhírű regényéből készített s egy filmmatinén bemutatott KIS MAJA KALAND-

JAI című film talán az első, amely a filmszerű kulturfilm nevet megérdemli. A film egy kis méh kalandjait vetíti elénk érdekes, színes történetkeretben. Wolfram JUNGHaus bámulatosan gondos és emberfeletti türelmet igényelt rendezése ellessi a természet drámaiságát, a kis Maja utját végigkísérve fellebbentti a függőnyt az ember előtt jobbra rejtett rovarvilág életéről, nemcsak szórakoztat, hanem tanít is, anélkül persze, hogy ezt a szándékát kihangsúlyozná, mert az eseményeket nem az ember, hanem a méh szemszögéből nézve állítja be. A felnagyított képek mindig csak a leglényegesebbet és a legkarakterisztikusabbat teszik láthatóvá, s így nem válnak tolatkodóvá és bántóvá a feliratok sem, amelyek ebben az esetben szükségszerűen előálló házagokat töltenek be, s amelyekben nyoma sincs a tudományos nagyképűségnek. Waldemar BONSELS pszichológiai mélységeit természetesen nem lehetett maradéktalanul átmenteni. Ennek hiányáért azonban bőven kárpótolnak az olyan jelenetek, amelyek például a virágnylást, a méhek belső életét, a kigyók, darazsak, szitakötők, lepkék és a kis Maja születését, egy pók zsákmányszerzését és egy szemétbogár zseniálisan fotografált hőstetteit mutatják be tiszta, jól megvilágított képekben.

A Berlint, Párist megjárta s a wien Uránia állandó műsor-darabját képező KIS MAJA KALANDJAI ritka érték a kevészámú kulturfilmek között, amelynek előreláthatólag a mi filmszínházainkban is megérdemelt sikerben lesz része. A film izléses magyar feliratait NAGYBÁN Endre írta.

Nyugat, 1927. jan.

## AZ EMBER SZÜLETÉSE FILMEN

A bécsi szülészeti klinika által kiadott tudományos film budapesti bemutatása alkalmával ismételten hangsúlyozni kell azt a szerepet, amelyet a film a műveltség terjesztése körül, mint a könyv és a vasút kiegészítője játszik. Technikai adottságai révén a film helyettesítheti a könyvet is. Az elmondandó vizuális érzékeltetésével, az abban rejlő gondolati részt sokkal pregnánsabban fejezheti ki, mint a könyv. Ennél a körülménynél fogva a film a műveltség egyik leghathatósabb terjesztőjévé válhatna, ha erre a művészi filmek mellett legalább 25 %-ban fölhasználnák. A külföldön, fölismerve a tudomány ilyen módon való terjesztésének jelentőségét, igyekeznek az e téren mutatkozó hiányokat pótolni. A bécsi egyetemek időnként készítenek is tudományos filmeket, ezek közül azonban eddig csak egy, a most bemutatott film került el hozzánk. Pedig, sajnos, nálunk a többi államoknál is nagyobb szükség van fölvilágosító propagandára. Az elmúlt idők hasonló akciói az álszemérmen és a hivatalos körök téves felfogásán buktak meg. Az alkohol, a luesz és a tuberkulózis rombolása minden képzeletet fölülmul. A házasságok legnagyobb része a tudatlanság következtében szerencsétlen. És nincsen semmi néven nevezendő akarat, szándék vagy kezdeményezés, amely a jövő generáció érdekében valamilyen képpen is igyekezne a bajokon segíteni. Tanácstalanság és zür-zavar uralkodik, a statisztikai adatok pedig ijesztő számokat

közölnek a házasságok helytelen utra térése következtében beállott nagy bajokról. Kézenfekvő dolog, hogy mindenekelőtt a sok félreértésnek, álszeméremnek és homálynak kellene eltűnni, amelyek ennek a kérdésnek megoldását sokkal inkább akadályozzák, semmint azt első pillanatra gondolnók. A teljes világosságot csak a fölvilágosítással érhetjük el. És éppen a fölvilágosítás szempontjából kell üdvözölni a filmet, mint amely minden könyvnél és röpiratnál is sokkal erőteljesebben és eredményesebben végezheti el nagy föladatát. A házassálet higiénikus mikéntje, a gyermek gondozása és ápolása, mind-mind olyan problémák, amelyeknek megoldása szociális fontossággal bír.

Ezekre a kérdésekre igyekszik megfelelni az említett film, bár nem minden hiányosság nélkül. A hivatalosan működő filmcenzura, úgy látszik, alaposan megnyirbálta a filmet, nem törődve azzal, hogy ez az értelem rovására megy, és a dr. JUNGER Ervin által megírt keret szétesik, és néha értelmetlenné válik. Ez a folytonossági hiány minden pillanatban meglátszik a képen, amiáltal az nagyon sokat veszít az értékéből. Éppen azok a részek hiányoznak, amelyeknek minden házasságban döntő jelentőségük van.

Azonban a hiányosság ellenére is, mint jelentős eseményt kell a filmet fogadni. Ügyes rajzok és gondos preparátumok segítségével egyszerű és mindenki által megérthető szemléltető képét adja a férfi és a nő nemi életének, a megtermékenyítés mechanizmusának. Nincsenek idegen kifejezések és tudományos műszavak, amelyek miatt az alacsonyabb műveltségű egyének sohasem tudták megérteni az ily tartalmu könyveket. A mozgó ábrák önmagukért beszélnek és magyaráznak. Külön fejezet foglalkozik a beteg gyermekek ápolásával, az angolkóros és gümőkóros gyerekek gyógy módjával, a csecsemők helyes fürdetésével, táplálásával, tartásával és pólyázásával. Ezek után magával a szüléssel foglalkozik a film. Az embrio elhelyezkedéséről és nagyságáról a különböző hónapokban, az emlő működéséről, a tejképződésről frappáns képekben tájékoztat. Végül magát a szülést

mutatja be először mozgó rajzon a test bensejében lejátszódó események ábrázolásával, majd egy szülőasztalon fekvő nő szülését a természetben.

Sok hozzáértés és főleg kulturális érzék jellemzi általában a filmet. Ez a kulturális érzék különösen azáltal domborodik ki, hogy a készítők mindig tisztában voltak a film tömegnevelő erejével, és ezektől a szempontoktól vezérelve konstruálták meg az egyes jeleneteket.

Éppen ezért sajnálatos, hogy kimaradt az alkohol és a szifilisz romboló hatásainak kidomborítása. A film keretét képező házassági tanácsadóról, ahol a házasulandóknak mutatják a képeket, nem történik említés. Pedig a széles néprétegek szempontjaiból ennek is megvolna a maga nagy népnevelő hatása. Hiszen a házasulandók tanácsadószerve ezeknek a kérdéseknek vizuális érzékeltetésével önmagától is fölöslegessé válna.

Sajnálatos, hogy a film olyan időben és olyan helyen kerül bemutatásra, ahol a dolgozók nagy tömegei nem juthatnak hozzá. A Váci-utcai Corsó-mozgó nem az a hely, ahová a munkásnegyedek lakói könnyen eljuthatnának, viszont az Uránia, amely talán közelebb volna, nőknek 4 órákor, férfiaknak pedig 5 órákor mutatja be a filmet.<sup>10</sup> Melyik dolgozó ér rá ebben az időben? Fontos és szükséges volna, hogy a film kikerüljön a perifériákra is, ahol megfelelő időpontban kellene bemutatni. Mert ez a film bizonyára nagy lépést jelentene a népnevelés terén.

Népszava, 1925. aug. 20.

## A FILMHIRADÓ

A híradsónak, mint "első számnak" alárendelt helyzete van a mozgókban. Ma csak arra jó, hogy az időt huzza. Ez meglátszik egész felépítésén, mely banális, unalmas, politikai vonatkozásairól nem beszélve. Általában senkit sem érdekel.

Jelentéktelenségét azonban csak a mai formája igazolja. Mert a híradó komoly műfaj. Csak éppen ma még nem ismerték fel a jelentőségét, nincsenek tisztában tulajdonképpeni mivoltával. Így kerülhetnek bele olyan momentumok, amelyeknek egyrészt a napilapok vasárnapi fotómellékletében, vagy az újságok hírvovatában van a helyük. Holott, amiként a film művészi része sem irodalom vagy színpad, úgy egyéb megnyilvánulásaiban sem járhat filmszerűtlen utakon. A híradónak is önmaga törvényei után kell igazodni.

A változtatást már az elnevezésnél kell kezdeni, amely helytelen. Szerintem megfelelőbb lenne talán, ha nem is fedti teljesen a fogalmat, a filmriport szó. Mert a híradó nem híreket, hanem jelenségeket közöl. De azért nem utazási film, bármennyire is hasonlít hozzá. Nem pedig azért, mert nem egységes. Nem egy elhatárolt földrajzi értelemben vett területen mozog, hanem a világ minden részén. Kanadából elugrik Szicíliába, vagy Japánból Berlinbe.

A filmriport átfogó. Egy bizonyos időben megnyilvánuló karakterisztikus jelenségek összefoglalója. A filmriport célja és rendeltetése: a jelenségek megmutatása úgy, hogy azok a nézőt, ismeretei elmélyítésével, a mába internacionális vonatkozásokban belekapcsolja.

A filmriport, mint általában minden közlés, hatni akar. Kulturális jelentősége miatt tehát nem mindegy miképpen igyekszik célját elérni. A filmriportnak is megvan a maga esztétikája, amely a film kinetikus lehetőségeiből kiindulva, a formát és ezzel együtt a tartalmat is determinálja.

Fotográfiai megoldásai ezért mások, mint a művészi filmé és más a képkapcsolása is. A filmriport bemutat. A képet is úgy konstruálja tehát, hogy ez a tendencia eredményes legyen, formailag mindig a bemutatandó jelenséghez igazodva. Egy gépet például sohasem fotografálhat csak nagy totálban, ezután szekondnak vagy premier-plannak kell következni, hogy a néző a képet valóban jól megláthassa.

Amíg azonban képformáját számtalan változat szabja meg, képkapcsolását egyetlen szabály kell hogy irányítsa: a tárgyi és formai ellentétek kihangsúlyozása. Mert a néző, a hasonló dolgok egymásutánja felett elsiklik, anélkül, hogy a sok közül egyet is megjegyezne. /Egy erdőégés után egy atlétikai teljesítmény, utána egy ipari felvétel stb./ Természetesen ezeken kívül a képek megvilágítása, a beállítás is fontos. Erre itt éppen olyan súlyt kell helyezni, mint a művészi filmnél.

Az esztétikai szempontok figyelembevétele mellett majdnem lehetetlen az, hogy a filmriport filmszerűtlen és így érdektelen legyen, úgy formában, mint tartalomban. A merev, képeslapokba való jelenségek, a miniszterek kiállítás megnyitása, a walesi herceg partraszállása, az amerikai dollármilliomosok strandmókái, a kutya-macska barátságához hasonló semmiségek a híradó őskorából visszamaradt anakronizmusok. Ma már nagyobb igényeink vannak. Újfajta gyártási eljárások, munkamódszerek,

természeti események, új épületek, gépek, a város és falu életének sajátosságai, testkultura, fontos események külső képe és ehhez hasonló jelenségek érdekelhetnek bennünket, ha jól vannak összeállítva és fotografálva.

Ilyenirányu érdeklődésünket eddig csak az amerikai Fox- és a német Ufa-híradók igyekeztek kielégíteni. De miután a Fox-híradók inkább ösztönös próbálkozások, mint tudatos produktumok, az Ufa-híradók pedig egyes kivételektől eltekintve, inkább futóhatásokra törekszenek, a filmriport problémáját nem oldották meg. Az igazi filmriport amerikai lendületből ellentétes témakörből, a német fotókulturából és a tudatos filmszerű tárgykiválasztásból születhetik meg. A színesen és főleg tartalmasan megkonstruált filmriport így felemelkedne mai alárendelt helyzetéből és a többi filmműfajokkal egyenrangúvá válna.

Korunk, 1927. nov.



## KI NE ISMERNÉ

a mozgókban a híradókat? Egyik legérdekesebb megnyilvánulása a filmnek, mely, ha jól-rosszul is, eseményeket közöl, nem egy meghatározott területről, hanem az egész világról. Idők jele, hogy ma, amikor az események tulnőttek az egyénen, az ujság a legizgalmasabb olvasmány, mert az egész kapitalista rend lázas vergődésének és a szocializmus harcának drámája árad ki belőle. Természetes, hogy ennek megfelelően megnövekedett az érdeklődés a filmhíradók iránt is. Londonban, Amerikában mozgók nyíltak meg, amelyek csak híradókat játszanak, kora reggeltől késő estig. És a közönség meg is tölti ezeket a mozgókat, mert azokban a világ képe tárulkozik elé. Az egész viláágé, amelynek eseményei elől a külföldi, kapitalista kézben lévő híradók még akkor sem zárkozhataak el, ha az események nem a kapitalizmus kedvére valóók. Ez külföldön természetes is, hozzátartozik a politikai közszabadságokhoz és a híradó lényegéhez is.

Ne essünk kétségbe! Nálunk is csinálnak híradót. A Magyar Távirati Iroda készíti monopolisztikusan, minden mozgóra érvényes előadási kényszerrel. A híradókat tehát minden mozgónak be kell mutatni. A monopolisztikus helyzetből következik, hogy a magyar híradónak diktatórikus joga van kiválasztani azokat az eseményeket, amelyek neki tetszenek. Mondani sem kell, hogy

az MTI él ezzel a jogával, és alig van olyan száma, amelyben ne fordulna elő futballmeccs, teniszverseny, leventefölvonulás, sasünnepély, a MOVE-egyesületek lövészgymakorlata, állatvásár stb. A legutóbbi számban például láthatjuk: a lett repülőztisztek megérkezését Budapestre, József Ferenc főherceg megnyit egy mezőgazdasági kiállítást, egy tenisz- és uszóversenyt, egy szoborleleplezést és azt a jelenetet, amikor az olasz követ üdvözlí a Budapestre érkezett olasz repülőket.

A magyar híradónak az az álláspontja, hogy Magyarországon minden héten elég esemény akad, főlöszleges tehát külföldre menni anyagért.<sup>11</sup> De azért mégis kivételez néha. Kirándul külföldre is, és csodálatos, minden esetben Olaszországba rándul ki, hogy egy fasiszta ünnepélyen az evvívát és a kézfölemelést lefotografálhassa. Ilyen gazdag anyag mellett nem csoda, ha megfeledekzik a magyar lakásviszonyokról, a munkanélküliekről, a földmunkásokról, általában arról, ani nálunk ma van, és ami fontos lenne ahhoz, hogy a közvélemény teljes képet kapjon a dolgokról.

Természetes tehát hogy megfeledekzett a munkásság szeptember elsejei demonstrációjáról is. Annyi anyag akadt, hogy ilyen csekélyiségekre már nem volt elég filmszalag. Az egész országot érintő nagy esemény, mert nem kormányünnepély, hanem a munkásság megmozdulása volt, nem érdekelte a híradókat.

Nem kivétel a híradónak ez az állásfoglalása, de jellemző a reakció iskolai, művészeti, általában kulturpolitikájára. A magyar híradónak ez az állandó mellébeszélése, a dolgokat tudomásul nem vétele, hozzátartozik ahhoz az osztálypolitikához, illetve osztályharchoz, amellyel a reakció nemcsak a politikai fórumon, hanem az irodalomban, színházban, iskolában, és minden másban is igyekszik a maga osztályuralmi érdekeit alátámasztani.

Népszava, 1930. dec. 25.

## FILM A VILÁGHÁBORURÓL<sup>12</sup>

Leo LASKE ujszerű elgondolása a háboru hadműveleteit és a stratégiai tervek szenvedő alanyát, az embert, a tömeget akarja bemutatni, szemléltetően mozgó grafikonokban, illetve mindig érdekes beállítású, tárgyszerű, hatásosan összekopírozott fotóiban és tömegjeleneteiben. De a kivitelben a film nem váltja be az ígéreteit. Mert a szelleme nem elég internacionális, a történelmi tényeket hézagosan dolgozza föl, sok fontos eseményről nem ad képet. Ehhez járul még a cenzura munkája, amely a német katonai szempontjai mellett is háboruellenes filmet egy fölíratokban tultengő nacionalista propagandává torzította, amihez a filmnek semmi köze sincsen. Így nincsen meg benne az eredeti film tömegmozgásának a lendülete, nincs kidomborítva az ember, és hiába keressük benne az elrettentő borzalmakat.

És mégis. Annak ellenére is, hogy a film háboruellenes megnyilatkozásait ismert okokból nem engedték érvényre jutni, figyelemreméltó, fontos jelenség. Mert az első pozitív utmutatás arra, hogy a háboru kollektív sorsszerűségét, barbarizmusát, a háboru igazi veszteseinek, minden országok dolgozóinak a szenvedéseit, a háboru tömegvándorlásait csupán ebben a kötetlen, téma nélküli, szintétikus formában, csak a látás és a

mozgás eszközeivel lehet az igazságnak megfelelően érzékeltetni, úgyhogy a háboru ne egy mese dekorációja, mint az eddigiekben /NAGY SZÜRET, BIG PARADE stb./, hanem a film egyedüli tárgya legyen. A mozgás és a kép a legmeggyőzőbb háboruellenes kifejező eszköz lehet a filmben, ha nem az uralkodó osztály érdekeinek megfelelően használják föl.

Szocializmus, 1928. nov.

... Irodalmi témától mentes, pusztán jelenségekből összetett próbálkozás Leon POIRIER német és francia frontharcosokkal készített VERDUN c. háborus filmje is. Amelynek megvan ugyan a maga rendezésbeli szépségei, sőt drámai feszültsége is, mégis film szempontjából nem használhatja ki kötetlenségét, másrészt igyekszik objektív maradni, s ezzel nemcsak saját képbeli felgazdagodásáról mond le, hanem minden realizmusa mellett is, a háboru mellett foglal állást.

Emberek küzdenek, szenvednek előttünk, s mi nem látjuk a filmben a történések okát, célját. Nem tudjuk, mik az összefüggések, és mik a mozgató erők. A világháboru egy katonai akciója a VERDUN, a szempontoknak, a világnézetnek, az érzésnek élményt adó ereje nélkül. A militarista hősiességnek, valami ki nem mondott, rideg glorifikálása ez a film, amely akaratán kívül is, mintegy természetes valaminek állítja be a háboru mechanizmusát.

Munka, 1930. jan.

## EGY ÚJ HÁBORUS FILM

Egyik napilapunk amerikai tudósítója igen helyesen állapította meg, hogy a világháboru Amerikában látványosság lett. Az amerikai ösztönös filmérzék felfedezte a háborus téma optikai lehetőségeit, és egyre-másra dolgozta fel a világégit. De sohasem teljesen. A háboru mindig csak kerete egy filmesének. Vagy méginkább dekoratív háttére. Valami pacifizmus volt bennük, de végeredményben hiányzott belőlük pld. Abel GANCE J'ACCUSE-ének tragikus szelleme s a háboru szociális megmutatkozása. Hiányzott belőlük a h á b o r u .

Igy a BIG PARADE után, Raoul WALSH, WHAT PRICE GLORY /magyarul: Nagy szűret<sup>13</sup>/ cím alatt bemutatott filmje sem tagadja meg amerikai származását. Itt is a front mögötti részen van a hangsúly, két katonának a nőért való küzdelmébe van beágyazva a háboru. Itt is a virtuóz technika a domináns elem.

Raoul WALSH már a BAGDADI TOLVAJban is megmutatta pompás technikai készségeit. Raoul WALSH alig hagy valamit kihasználatlanul a film hatáslehetőségei közül. Nincs jelenete, ami ne a legteljesebb mozgásból, a képből fakadna. Ezzel emelte a NAGY SZÜRETet is az amerikai képkultúra reprezentánsává. Tökéletes megvilágítás, érdekes gépbeállítások, a fehér-fekete, különösen a fény-árnyékkülönbözet majdnem százszázalékos ki-merítőse, magával ragadó ritmika, zökkenés nélküli jelenetkap-

csolódás, de főleg a totálképek gazdag, mozgásteli sorozata tesz optikailag élményszerűvé a NAGY SZÜRETet. A totálkép, ami másnál kényszerűség, nála mellőzhetetlenül szükséges, amelyben anélkül, hogy azt fölös dekorációkkal tulzsufolná, annyi a mondanivalója, hogy sokszor szűknek is bizonyul. Raoul WALSH az expanzív totálképek mestere. És különösen az volt a NAGY SZÜRET frontképeiben. Egy éjszakai roham például a csúcspontja a filmnek s általában a filmtechnikának.

Csak éppen a háborus képekben kulmináló technikai nagy-szerűségek hatóerejét a minimumra gyöngíti a tultengő front mögötti szerelmi idill. Ez a mintegy a lényegről a figyelmet elterelő játék a cenzurával karöltve elsatnyítja a filmben kétségkívül meglévő pacifista tendenciákat is. Mert a film, amint azt az angol címe is elárulja, nem a háboru dicsőítésére készült. De nem volt ereje felszabadítani magát a polgári ideológia járma alól /és ez nem Raoul WALSH terhére irandó/, amely ideológia nem mer a felületről letérni, s amely a dolgokat mindig az individuumon, vagy valamely mellékes epizódon keresztül méri fel. Ez lehet igaz is, mély is, de sohasem teljes.

A háboru filmrevitele kollektív szellemet igényel. A háboru, mint tömegjelenség csak ebben a formában adható vissza. Ami persze nem jelenti azt, hogy ezért a film filmszerűségét fel kellene áldozni. Sőt ellenkezőleg, ez csak elmélyíti a lehetőségeket. Ahhoz tehát, hogy az igazi háborus film megszület-hessen, az események kollektív meglátására és beállítására van szükség. Ettől még sajnos távol van a mai, polgári kézben lévő film. Mindenesetre azonban a BIG PARADE után, a NAGY SZÜRET is értékes és hasznos munkát végzett. A filmben rejlő technikai erők kifejtésével rengeteg akadályt távolított el az igazi háborus film technikai megvalósulásának az útjából. Ez Raoul WALSH munkájának a jelentősége.

Korunk, 1927. okt.

## KIRÁLYOK KIRÁLYA

Annak a külsőségekben megmutatkozó puritán szellemiségnek, amellyel az amerikai filmek telítve vannak, természetes következménye Cecil B. de MILLE legújabb monumentál-filmje: a KIRÁLYOK KIRÁLYA.

A KIRÁLYOK KIRÁLYA az első nagyarányú amerikai film, amely az amerikai filmkultura teljes felkészültségével Jézus életét választotta tárgyául.

A tiszta vizualitásra törekvő, és csupán egy helyen, a zsidó templomnak római oszlopokkal való ábrázolásában anakronisztikus film fotográfiái tiszták, témavezetése biztos kézzel koncentrált. Ragyogó megvilágításban /a szürkésfehérnek meleg és mély árnyalataiban/, hibátlan és a szemnek igen jóleső jelenetkapcsolásban /az egyik kép szinte átolvad a másikba, ami egészen más, mint a gyakran használt usztatás/, a három filmsíknak filmszerű váltakozásában, világos elrendezésű, ökonomikus és az anyaghoz idomuló térbeosztású képekben /az alakok majd mindig Jézus köré koncentrálnak/ mindennemű filmlehetőség diszkrét és külsőleg rejtett, de mégis hatásos alkalmazásában jelenik meg a néző előtt.

De ez az ugyyszólván klasszikus technikaiasság /amely nem újít, csak a meglévőt használja fel/ furcsán csak egy csodatevő Jézust ábrázol, jólszabott bibliai köntösben, gondosan



megfésült hajjal és szakállal. Olyan tömör ünnepélyességgel, amely az egész filmre kihat. A teljes egészében tökéletes technikával megalkotott film tempója emiatt a részleteiben ellasul, megolvad a pátoszban, és az áhitat felkeltése helyett lefárasztja az érdeklődést.

A film persze mindenben szigorúan ragaszkodik a bibliához. /Csak a kezdete és Júdás beállítása újszerű. A film Mária Magdolna dőzsölésével kezdődik, aki szerelmes Júdásba. A lakomán azonban Júdás nem jelenik meg. Magdolna megtudja, hogy egy csodatevő ács körül forgolódik, mert azt hiszi, hogy az egyszer király lesz, és ő fényes álláshoz jut. Magdolna elmegy érte, hogy visszahozza, de Jézus őt is elbűvöli. Kiüzi belőle a gonoszt, rabjává teszi, aztán elindul csodákkal teli útjára. De nemcsak témamenetében, hanem külsőségeiben is szigorúan bibliaias a film, ami képkonstrukcióját is befolyásolja. Ezekben a képekben semmi új nincsen, sok ismert festményhez igazodnak. Csupán egy-két tömegjelenetben és az elfogatástól a golgotáig terjedő részben van elevenség és önállóság. Különösen a keresztfeszítés képein, ahol a film meggyorsul. A látószólag legmerevebb jelenségben a legtöbb mozgás van.

A bibliához való szigorú ragaszkodás másik következménye a szereplőknek a Jézuséhoz hasonló merevsége. Simon, Péter, Mária, az apostolok, Jézusról nem is szólva, eddig szentként éltek a köztudatban. Ezt a köztudatot nem merte MILLE megcáfolni s így nem mert embereket ábrázolni bennük. /Júdást és Kaifást nem kötik korlátok, ezekben felszabadult az ember. Az öreg SCHILDKRAUT például mint Kaifás élményszerű. /Holott Jézus és a többiek is érző, meleg, nagyon is embersk voltak. Míg itt csak mint a mai embertől teljesen távolálló jelenségek mutatkoztak meg.

Egy pillanatig sem lehet állítani azt, hogy a filmben okvetlenül az intellektusnak kell dominálni, bár az épkézláb téma elengedhetetlen feltétel. De csak mint része a filmnek. Mert a film optikai igények kielégítésére törekszik, fény és folt-

felületekben, valamint mozgásban megnyilvánuló jelenségeket ad vissza egy történés keretben. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a mai ember optikai igényességével vissza lehet élni. És amikor a film Jézus csodatételeit az értelem számára el akarja fogadtatni, a XX. századbeli néző kénytelen ezt visszautasítani. Más a naiv báj, és más a képtelenség.

Elismerhető: a filmen, különösen mai készítői mentalitásának, ez a csodatevés bizonyult a leghálásabb oldalnak /hiszen a filmen minden lehetetlen meggyőzően hihetővé tehető/. De ez a legelfogadhatatlanabb oldal is. Jézus ránéz a gyerekre, és /a filmen igen szépen, mozgó fényfoltokkal érzékeltetve/ visszaadja a szemvilágát. Ránéz Magdolnára, azt mondja: akarom, hogy megtisztulj, és Magdolna megtisztul. Összeteszi a kezét, imádkozik. És Lázár feltámad. A csodatevésnek ez a beállítása, a filmen amúgy is igen nehezen érzékeltethető pszichológiai tényezők és a kor mélyebb kidomborítása nélkül, a technika századában nem meggyőző. Aminthogy nem az az amerikai filmek vallásos tendenciája sem, amelyeknek csak a filmvásznon van hatóerejük, az élet semmibe sem veszi őket. De mindettől eltekintve, ma már tudjuk: Krisztus nem passzív szent, hanem plátói kollektivitással, idealizmussal és filozofikus mélységekkel telített aktív forradalmár volt.

Ezért kell hazugnak, álpuritánnak tartani a mai szociális viharzásaiban a legkapitalisztikusabb Amerika harsogó puritanizmusát. És ezért nem lehet elfogadni MILLE Jézusát, a bibliából a filmre halvány konturokban kirajzolt szociális vonatkozások ellenére sem, akármilyen szép tablókban is van megfogalmazva. Mert Jézusban nem vallásalapítót, hanem ember és társadalomreformátort látunk. /A vallásalapítás mások műve./

A mai kornak a római birodalom bukását megelőző válságtelemmel való hasonlósága ismét nagyon aktuálissá teszi Jézust. De azt a Jézust, aki két kor határmeggyéjén állva új irányba terelte az emberiség gondolatvilágát, és aki új akarást

akart adni a társadalom kivénhedt formájának is, hiába reklamáljuk amerikai filmtől. A filmsiker jelenségvilágában minden bizonynyal csak a mélységteli kollektív orosz művészet fogja tudni filmszerűen és elfogadhatóan életre teremteni a Názáreti alakját.

Korunk, 1927. dec.

## AZ ÉLET TÉKOZLÓI

Cecil B. de Mille mesterműve

A filmművészetben az élet folytonosságát, a tovairamló, nagy területeket felölelő életet éli ki a robotba skatulyázott ember. Az élet ezen nagy imádata, az optimizmus, különösen Amerikát s így az amerikai filmet jellemzi. Az amerikai film ennek a gondolatnak öntudatlan megnyilvánulása, de hogy miképpen sikerült, illetve nem sikerült ezt, különösen az utóbbi években az amerikai filmekben kihozni, hogy mennyire ellaposodott, elposványosodott az átlagprodukciók legnagyobb része, már volt alkalmunk néhányszor kifejtetni. Az amerikai filmek az optimizmust, a vége jó, minden jó banalitásával érzékeltetik.

A film kollektív művészet, s így önmaga valója is a l'art pour l'art helyett, az etikus tendenciára predesztinálja. Az amerikai filmek ettől is távol állanak.

Cecil B. de MILLE az egyetlen, aki ezen célok szolgálatába állott. Mert MILLE öntudatosan etikus művész, nem a szó lapos, hanem mély és fönséges értelmében. Ő az egyetlen, aki külön utakon járva, igyekszik betölteni a film történeti hivatását. És ez az út tényleg a filmművészet útja, legalábbis abban az értelemben az, amelyben mi, művészi fölfogásainkat a filmre is értelmezzük. Elindulása, a tavaly bemutatott TIZPARANC SOLAT csak a szándékot és a jövőt körvonalazta. Technikájában csak

ígéret volt, nagy és jelentős ígéret, aminek jórészét az ÉLET TÉKOZLÓiban be is váltotta.

Emberek az élet drága perceit könnyelműen elfecsérlik, s öngyilkosok lesznek. De az élet visszaköveteli őket a haláltól, mert még nem végeztek semmit, mert a földön mindenkinek be kell fejezni, és végig kell élni az életét.

A gondolat kissé naiv, de monumentális formában van feldolgozva. Pedig ... és ezt szeretnők ezerszer is aláhuzni, a téma, amibe a gondolat be van ágyazva, nem blöff, nem képfrázisokból van összetéve. Egyszerű és reális, csak éppen monumentálissá növekszik, mert etika és gondolat van mögötte.

Cecil B. de MILLE, akit ezentúl MOSJOUKINE mellé állithatunk, a rendezésben kerül mindent, ami nem a drámához tartozna, s ami nem a realitás erejével hatna. A cselekmény az első részben kissé vérszegény. De az alapból logikusan következnek a továbbiak. Minden kép az előbbiből adódik, szorosan, nem nagyozva és nem erőszakosan hozzátoldva. A fölírásoknak csekély szerepük van. A képek önmagukért beszélnek, s így benső történeteket is kifejeznek. És amikor a film a végső konklúzióhoz, az etikai és gondolati konzekvenciák levonásához ér, hirtelen elhagyja a mindennapos élet realitását, és néhány bombasztikus fölírás helyett, filmszerű eszközöket vesz igénybe mondanivalói kifejezésére. A halál országútja már misztikus, amiként a halál is az, és mégis a minden ember naiv elképzelése szerint van ábrázolva. A halál országútján vonulók képe páratlan élmény, amint hogy a visszatérés, a misztikumnak a földi életbe való beolvadása is finom és mélyen hatásos. Az életnek, az optimisznak zengő himnusza.

A szereplők közül elsősorban is Rod la ROCQUE-t kell megemlíteni. Rod la ROCQUE, bár még nem érte el azt a fokot, amit különösen ez a film megkívánt volna, az egyszerű és póznélküli izléses játékot jelenti, a mimikája nem erőszakolt, sőt talán kissé gyöngé. Julia FAY nem való a filmre. Vera REYNOLDS sem

ér föl a szerepéig. Ricardo CORTEZ játéka sokat fejlődött, Theodor KOSSLÖF átlagos.

Végül kénytelenek vagyunk egy ujabban sajnálatosan elterjedt furcsa jelenséget szóvá tenni. A legtöbb mozgóban színészek lépnek föl. Ez, ha azok a darabtól függetlenül szerepelnek, a színésznyomoruság miatt csak üdvös lehet. De semmiképpen sem az, ha föllépésük a film keretén belül történik. A film hangtalanságával járó pszichológiai hiányérzetet száz százalékban pótolja a zene. A zenét - ami igen fontos kellék - azonban csak akkor vesszük észre, ha nem halljuk. Ez nem paradoxon, a zene hozzáforrott a filmhez. Semmi szükség nincs azonban az emberi hangra, a kórusra, ami, mint itt is, csak kizökkenti a nézőt a film külön világából, zavart okoz, hiszen nem az egész idő alatt szerepel, hanem csak egyes részekenél. A szkeccsszerűség lejárta magát, a modern film a filmszerűség szempontjából mellőzte. Mi szükség van ezen szerencsétlen idea újbóli megvalósítására?

Népszava, 1925. nov. 29.

## TRAVAIL

### Zola regénye filmen

Nem most mutatunk rá első ízben a film nagy jelentőségére és nagy föladataira. A szocializmus kollektív kultúrájának hatóság hirdetésére semmi sem bizonyulhat olyan alkalmasnak, mint a film, amelyet technikai adottságai egyenesen erre predesztinálnak. Egyes jelek szerint a film - egyelőre kerülő utakon - erre is törekszik. GRIFFITH: INTOLERANCE-a, a J'ACCUSE, a TIZPARANC SOLAT etikus témája nagy vonásokban már jelezték az utat. Csak éppen félve és óvatosan követi a film a kor szükségleteit, holott, tesszük azt, a TIZPARANC SOLAT nagy sikere minden óvatoskodást, minden félelmet fölöslegessé tesz. Ezek a kísérletek még nagyon távol állanak a film nagy hivatásától, de mégis nagy jelentőségük van, mert a magvuk a l'art pour l'art-játék helyett a tendencia.

Szükszavu híradások szerint egy német vállalat LASSALLE életének filmre vitele után /Hatzfeld grófnővel való romantikus története erre kínálkozott/ most BEBEL-t is filmre vitte. BEBEL-t, aki egész életét a tömegek fölszabadításának, a szocialista etika diadalra vitelének szentelte.

A film eljutott ZOLÁhoz. ZOLA tömegeihez, ZOLA etikájához. ZOLA regényei mozgalmas cselekmények, amelyekbe a II. császárság véres eszközökkel megalapozott kapitalizmusa, bűne, erköl-

csi fertője, az ébredő szociális ember és tömeg hitvallása, küzdelme, általában az egész kor van belezsufolva. ZOLA nem analizál. ZOLA történetet ad, mindig csak történetet, saját kollektív világnézetét csak az eseményeken keresztül érzékelteti. És habár ZOLA magát naturalistának nevezi, valójában romantikus. A ROUGON-MACQUARTok ciklusának monumentális fölépítése, a félállati őszánától származó család szerteágazó föltörékvése, minden irányban aktív élete: kora romanticizmusának öntudatlan kiélését jelenti.

Ez a három tényező: a regények folytonos cselekménye, lük-tető mozgalmassága, ZOLA etikus kollektív világnézete és romanticizmusa teszi különösen alkalmassá ZOLÁ-t a film számára. Csodálatos, hogy a filmművészet mindinkább erősödő térhódításában ezt nem vették észre. A film számára alkalmatlan írások százait használták föl, de ZOLÁ-t eddig mellőzték. ZOLA, egy-két kivételt nem tekintve, fölhasználatlanul maradt eddig, míg végre a csonka evangélium, a TERMÉKENYSÉG, az IGAZSÁG és a MUNKA művei közül ez utóbbit földolgozta a Pathé-gyár. És ez annál is fontosabb, mert az evangéliumban a próféta szubjektivitását előtérbe helyező prédikátor ZOLA lép elénk. A TERMÉKENYSÉG, az IGAZSÁG és a MUNKA az élet örökervényű alapelemei, amelyek minden időben megtartják jelentőségüket. Különösen égetően szükséges ma, a szörnyű rombolás után, amikor a régi kultúra romjain a szocializmus ujat akar építeni, a munkát az őt megillető helyre emelni. Hiszen talán soha még nem csufolták meg annyira, mint napjainkban, amikor a dolgozni akarók tizezrei ödöngenek tétlenül, a dolgozóknak pedig nyomoruságos tengődés a bérük.

De ZOLA regényének, a MUNKA etikus tendenciájának, különösen pedig a ZOLA-filmnek, az abban hirdetett kollektív szövetkezeti eszme ellenére is kénytelenek vagyunk bizonyos fokig ellentmondani. Kénytelenek vagyunk éppen a filmművészet érdekeire való tekintettel megtenni. Filmkritika, legalábbis olyan



formában, mint színházi kritika, ma még nincsen. Minden egyes, a lapokban megjelent közlemény a gyár, a kölcsönző, vagy a mozgó megfizetett kommunikációja. A közvélemény, a nézőközönség teljesen tájékozatlan. Pedig a film megérdemelné, hogy sürűben és érdekeinek megfelelőbben foglalkozzunk vele, hiszen azazal, hogy a nagy tömegeket vonzotta magához, napjaink domináns művészete lett. Nem lehet közömbös, hogy mi és milyen formában kerül a tömegek elé.

Ebből a szempontból furcsának látjuk azt a buzgalmat, amely a mű minden sorában élesen aláhuzva, az osztályharc létjogosultságát tagadja. Luc Fromentnél ez érthető: Luc Froment idealizált és nem létező ember. Ő valóban azon fáradozik, hogy a szövetkezeti eszmét, csak ezt, diadalra vigye. Ámde a nagykapitalizmus sohasem idealista, a tőke igenis osztályharcot provokál. A kapitalizmus sohasem a munkásság összességének akar szolgálni, nem a munkások sorsát akarja emberibbé tenni, amint Luc Froment akarja, hanem sokkal inkább a tőkét növelni. A harci egység szükségtelenségének hirdetésével ZOLA itt megtagadta önmagát, és megtagadta az eszmét, amely egész életében vezető génusza volt. Jól értsük meg: nem a mű etikus alaptendenciáját és jelentőségét akarjuk kétségbevonni. Ez minden vitán felül áll. Az utról és a módról van szó, amelyet a GERMINAL ZOLÁja ebben a művében megjelölt, és amit a film a szükségesnél és a regényhez való hűségénél jobban és kimerítőbben hangoztat. Luc Froment érdekes egyéniség, utópista álmodó, kivétel, és főleg nem döntő jelenség, amikor a munkásság az elkerülhetetlen osztályharcot vívja. Az osztályharc szükségtelenségének tolaakodó és kihívó aláhuzásával a filmet szalonképessé fésülték a "jó polgári koszt"-ot élvezők számára, akik a film hatása alatt talán adtak a koldusnak néhány fillért, de ezért aztán Luc Fromentnek érezték magukat. De nem adhatja meg a film a munkásság nagy átlagának azt a lökést, amelyre pedig napjainkban olyannyira szükség van. Ellenkezően, az osztályharc

megtagadásával meghamisította a valóságot, és elvezette a tömeget a helyes utról.

Ami pedig a szereplőket illeti, mintha a legtöbbje egyenesen azon fáradozott volna, hogy a film komolyságát végképp kompromittálja. Mert a legtöbbje, de különösen Leon MATHOT, aki Luc Froment mérnököt adja, erősen pózol. Ide-oda hordható fájdalmas képük és szabályozható könnyzacskójuk van. Roppant groteszken és mulatságosan hat állandó tulvilágias tekintetük és mozgásuk, és egyenesen bosszantóan kinosak, amikor hirtelen felugranak, a szín, a kép előterébe lépnek, és tágranyitott szemmel fölfelé nézve szavalnak. Ez a szinpadra való, és a szavalás az élő eszköze, - hogyan lehet ezt a filmnél alkalmazni? /Ez volt különben egyik legnagyobb baja a J'ACCUSE-nek is./ Nem kivétel Huguette DUFLOS sem /Josine szerepében/, aki a Comédie Française tagja, és átvitte a tradicionális színház ma már elavult patetizmusát a filmre. A szinpadon még megbocsátható volna ez, van is talán valami létjogosultsága, de a filmen merevit. A film az arcjáték segítségével fejezi ki az érzelmeket, ez a pátoz keménnyé teszi az arcot, élettelennek látszó, dróton rángatott bábokkal hasonlítóvá a testet. A többi szereplők már természetesebbek, de különösen jó Camille BERT, Ragu szerepében. A munkás- és tömegjelenetek frappánsak és sokszor megrázóak. Sajnos, ezt nem lehet általánosítani. A rendezés: sokhelyütt olyan elavult, mintha a film tíz évvel ezelőtt készült volna. A darab el van nyújtva, a cselekmény széthullik, nincs meg benne a kellő drámai feszültséget előidéző sűrítés. Emiatt aztán fárasztó. Vannak azonban jelenetek, különösen a gyári élet, a gépek, a kohók életéből vett képek, amik sok mindenért kárpótolnak, de egyben megmutatják, hogy mit lehetett volna a filmből csinálni.

A film magyar föliratai és magyarázatai izléstelenek, ZOLA-ellenesek, kurzusizűek. Izléstelen és kurzusizú a film végére biggyesztett apoteózis-szerű kinyilatkoztatás, az "ora et labora". Bátran el lehetett volna hagyni.

Szocializmus, 1925. szept.

## NANTAS

### Zola novellája filmen

A francia filmgyártás, amely sok és nagy értéket produkált, általában elhanyagolja ZOLÁ-t. Holott, amint azt már volt alkalmunk kifejtetni, a film számára keresve sem találhatnának alkalmasabb anyagot, mint ZOLA regényeit. ZOLA regényeinek szélesskálájú, romantikus aktivitása, amelyekben a lelkieket mindig a cselekményen keresztül érezzük, kollektív világnézete, a második császárság korrump és véres kapitalizmusának mesterei leírása, mind olyan tényezők, amelyek azokat a film számára alkalmassá teszik. Mégis, ezeket a műveket figyelmen kívül hagyva /a most nyáron bemutatott TRAVAIL nem számít/, már másodszor dolgozzák föl ZOLA egyik - nem a legértékesebb - művét, a NANTAS-t.

A NANTAS témája a mai körülmények között hálás anyag a film számára, amit most többé-kevésbé jól oldottak meg. Mindenestre sokat jelent, hogy a rendezésen meglátszik Abel GANCE hatása.

A film játékmódja már több kívánnivalót hagy maga után. A Comédie Française-nek, mint minden állami színháznak, megvannak a maga tradíciói. A film azonban semmiféle tradíciót nem tűr. Az amerikai színészek éppen azért hatottak egy ideig olyan filmszerűen, mert alig voltak közöttük néhányan, akik a

színpadról jöttek. A németek nagy színészeinek sikerült a színpadtól megszabadulniok, a franciáknak, különösen a Comédie Française tagjainak nem annyira. A színpad hatása nagyon is meglátszik Charles DONARTIANon is, aki egy bizonyos fokig idegenül mozog, nem találta meg a film kifejezési eszközeit, ami a nem eléggé kidomborított arcjátékban nyilvánult meg, bár egyes jelenetekben majdnem felért a szerepéhez. Lucien LEGRAND Flavia szerepében összehasonlíthatatlanul fölötte áll a többieknek.

Népszava, 1925. nov. 15.

MATHIAS PASCAL  
Film Pirandello könyvéből

Ivan MOSJOUKINE<sup>14</sup> filmjei mindig jóleső és érdekes kivételt képeznek a szürke egyformaságok után. Pedig MOSJOUKINE filmjeinek témájában mindig megmarad a művészi egyszerűségnél, ahol sohasem a külső, hanem mindig a belső történet a fontos.

Legújabb filmjében nagyszerű segítőtársa akadt PIRANDELLO, a nagy olasz drámaíró személyében, aki a PASCAL MÁTYÁSban teljes mértékben alátámasztotta MOSJOUKINE törekvéseit. PIRANDELLO kifejezetten színpadi író, és bármennyire is eredeti a témája, Ivan MOSJOUKINE nélkül aligha kapta volna meg azt a hamisítatlan pirandellói veretét, ami a PASCAL MÁTYÁS földolgozásában és megjátszásában nyilvánul meg. És ezt MOSJOUKINE sohasem blöffökkel éri el, hanem a film eszközeinek olyan tudatos kihasználásával, ami egészen MOSJOUKINE sajátja. Pascal Mátyás boldogtalan élete, halála és föltámadása történetének filmszerű megoldása csakis MOSJOUKINE-nak sikerülhetett. A rendezés egyéni mivolta, a képek újszerű megvilágítása, a jelenetek önálló jelentőségű fotográfiai elénk helyezése, amelyek sohasem veszítenek a realitásukból, és amelyek mégis klasszikus benyomást tesznek ránk, adják meg MOSJOUKINE filmjeinek finom esztétikai értékét is.

Gyakori eset, hogy nagy sztárok mellett másod- és harmadrendű színészek szerepelnek. A PASCAL MÁTYÁS szereplői is

kivételt képeznek, akiknek MOSJOUKINE-től eltérő játékmódjuk jelenti a film másik érdekességét. A szereplők tudniillik, különösen az anyós és Pamin, reális figurák. Ez a realitás az élénk arcjátékban, a mozgásban és a kitűnő maszkirozásban nyilvánul meg, úgy, hogy a lelkivilágukat is ezeken keresztül látjuk meg. MOSJOUKINE-nak nincs ilyen intenzív arcjátéka. Az arc, egynéhány esettől eltekintve, például amikor a gyermeke meghal, merev. Ezért aztán nem is nagyon veszi igénybe az arcjáték érzékeltetéséhez és kidomborításához szükséges premierplánt. A lelkében lejátszódó eseményeket külső eszközökkel érvényesíti. Például: amikor Rómában van, s meg akarja ölelni Adriennet, megjelenik előtte a tegnapi Pascal, bebizonyítani, hogy nem halt meg, s a fülébe harsogja, hogy ne merjen hozzányulni a leányhoz, megjelenik előtte az anyakönyvvezető kapuja, két oldalán a tiltó önmaga régi képével.

Ezeket a hatásokat az újabban alkalmazott expresszionista fölírásokkal is fokozza.

Ivan MOSJOUKINE bátor és érdekes bányászta a filmnek, s ha ma még nem is sikerült minden rejtett kincset a fölszínre hozni, úgy ez nem kudarcot jelent. Mert MOSJOUKINE minden lépéssel mélyebbre ás, és minden egyes filmje újabb eredmények dokumentuma.

Népszava, 1925. nov. 15.

### SZERELEM A SZERELEMÉRT

Az elhagyott, anyává lett nő szenvedése, gyermekében való csalódása és a megtért férfi kiengesztelő szerelme gyakran ismétlődő motívum azokban a filmekben, amelyekben Natalia LISZENKO játssza a főszerepet. Iván MOSJOUKINE rendezése azonban elérkezett arra a magaslatra, ahol a filmet már csakis konstrukciója szempontjából és nem a tartalma miatt bírálta meg a közönség. Abból a szempontból vizsgálta, hogy mennyiben filmszerű, mennyiben támasztja alá a színészek játékát, és mennyiben alkalmas a művészi értelemben vett kifejezési lehetőségekre. Ha a film tényleg jó, a téma háttérbe szorul, bár a mi fölfogásunk szerint az is elsőrendű kellék. De MOSJOUKINE rendezése az utóbbi időben sajnálatos visszaeséseket mutat. Éppen ő volt az, aki a film realitásának hangsúlyozására, a belső lelki történések kivetésére klasszikus eszközöket ismert föl, hiszen az ő filmjei ezt egyenesen megkivánták, mint ahogyan megkivánta ez is. És MOSJOUKINE az ilyen, elismerjük nehezebb, de művészebb megoldás helyett a föliratot vette sok helyen igénybe, még ott is, ahol egyrészt nem volt rá szükség, másrészt pedig ahol jó alkalom adódott volna a szép megoldásokra. Például egy a sok közül: a nő meg akar halni, mert a férfi elhagyta. Kimegy a tengerpartra, és egy sziklán állva, a víz tajtékzó hullámaiban meglátja a férfi képét. Már-már leveti magát, amikor

eszébe jut, hogy anya lesz, kötelessége élni. Ezt fölíratban fejezi ki a film, holott mennyivel hatásosabb és megrázóbb lett volna, ha a férfinak a vízben elmosódó képe után, szintén a hullámokból olvassa ki a figyelmeztetést. Az ilyen aprólékosnak látszó hibák is stiluszavart okoznak, éppen azért, mert a film szép, és egynéhány nagyhatású jelenetben megmutatta a lehetőségeket.

Ezt a hiányt nem pótolták a film ujszerű, stilizált kulisszái, illetve hátterei sem. Szabály az, hogy a jó filmben a háttérnek, a kulisszának nem szabad a színészek játéka elé kerülni, a kulisszának, a háttérnek szerényen meg kell huzódnia. Esztétikailag a stilizált háttér sem volna baj. Sőt, a cselekmény alátámasztására, a különböző lelkiállapotnak különböző háttére, nemcsak új, a film realitását fokozó megoldás lenne, hanem szaporitaná a jelenetek számát, és ezzel a dráma sokszínűbbé és mégis minden jelenetében fontossá válna. Ámde MOSJOUKINE a háttérrel sokszor szinte kihangsúlyozza, és néha hibás festményi képszerűséget idéz elő, minden mélyebb ok nélkül. Amellett a színészek gyakran közvetlenül a sík háttér, a fal mellett mozognak, ami a játék szabad expanzióját is megakasztja, és sokszor semmi szükség nincs rá. Van egy jelenet, ami mindkét szempontból bántó. A férfi elsikkasztott pénzt, amit a nő magára vállal. A báró, akinek nagyon tetszik a nő, a hirre felugrik és le és föl sétál. Izgatott, nem tudja, mit tegyen. Szereti a nőt, nem akar bajt okozni, egyben föl akarja használni az alkalmat, hogy most magához láncolja őt. A fal mellett járkál, szorosan a fal mellett, ami éles, nagyon kiütő fekete-fehér virágokkal van diszitve, illetve festve, annyira, hogy szinte elvész előtte a báró. Ezt a film a második síkban vette föl. A férfi csak térdig látszik, és ahogy megy, a fal vele együtt mozog. Tehát nemcsak a diszlet kerül előtérbe, hanem a párhuzamos fal előtti sétálás is bántó, mert az izgatott és tétovázó lelkiállapotot éppen elég jól kifejezte volna, ha



nem a második síkban élesen, hanem a férfi egész nagyságban lett volna fölvéve, s nem a fal mellett, hanem össze-vissza járkál a szobában. A tétovázás állapotának nem felel meg a határozott irány.

Ezektől eltekintve, általában a film nagyon szépen és egyénien van fotografálva.

Natalia LISZENKO a főszerepben az orosz lelkiéletet élő ember kiváló reprezentánsa. Értéke főleg abban van, hogy LISZENKO nem fölszines színésznő, a szerepet nagyon átérzi, s így mimikája, gesztusai mélyről fakadtak, egyenes vonalú folytatásai belső történéseinek. Érdekes és szép nő. Kár, hogy a fotografálásnál elfeledkeznek arról, hogy karakterisztikus vonalait csak bizonyos távolságban szabad lefényképezni, hiszen LISZENKO nem sablonos, gömbölyű női arc, s ha, mint itt is, a fölvétógéphez nagyon közel hozzák, a lencse éles látása következtében kemény lesz. Jean ANGELO az ugynevezett fess és szép palacku színészek közé tartozik. Játéka finom, de kissé merev.

Népszava, 1926. jan. 3.

## A SZERELEM GYERMEKE

Rendező Ivan MOSJOUKINE, a főszerepet Natalia LISZENKO játssza, érthető tehát az a várakozás, ami elfogja az embert. Az első rész úgy esztétikailag, mint tartalmilag is igazolja ezt a várakozást. Egyszerű cselekmény, kedvesen földolgozva, amely egyszerű cselekménynek MOSJOUKINE tud nagyjelentőségű és megrázóan mély háttérrel adni. Egy kis művirágkészítő francia leánykát egy augusztusi vasárnap után elhagyja a fiú, aki csak üres napját akarta agyonütni. A leánynak csak a vacsora menü-lapja és - egy csodálatosan szép fiucska marad emlékül, aki megnyeri egy biztosító társaság szépségversenyén az első dí-jat. A társaság a gyermek képét üzleti plakátján akarja föl-használni, amit az anya megenged. A gyermek néhány hónap múlva meghal. És az anya, aki a fájdalomtól félőrülden járja az ut-cát, mindenütt szembetalálkozik a gyermeke képével. A seb nem tud behegedni... Végül elmegy a társasághoz, tépjék le a pla-kátot, a vezérigazgató azonban elutasítja. A vezérigazgató fia volt az ő gyermekének az apja. A fiú a rendőrségen találkozik vele, és aztán... Aztán jóvátesz mindent... Attól a jelenettől kezdve, amikor az anya visszamegy a vezérigazgatóhoz... hirtelen ellaposodik a film, mintha ezt már nem is MOSJOUKINE, ha-nem egy amerikai átlagrendező csinálta volna. A cselekmény ba-nalításba fullad, a rendezés, ami az első részben gyönyörű ha-tásokat ér el, szürke és sietős, kapkodó. Az első rész egyéni,

érdekes tartalmának és rendezésének különös levegője után fájdalmasan rosszul esik ez a törés. A film nem kész és befejezett munka, hanem egy olyan kísérlet benyomását teszi, aminek eredeti vonalvezetéséhez nem volt ereje a rendezőnek.

Natalia LISZENKO mint mindig, most is képességének javát nyújtja, bár néhol kissé merev. Játékának lenyűgöző ereje sokat veszít egy fotográfiai hiba miatt. Az arca ugyanis sokszor kemény, férfias, azonkívül fekete foltok borítják. A többi szereplők korántsem érnek föl hozzá.

Népszava, 1925. dec. 6.

## GÖSTA BERLING

Zelma Lagerlöf regénye filmen

A regényátírásokat mindig egy bizonyos előítélettel fogadja az ember. Ennek az előítéletnek jogos voltát újból igazolta a GÖSTA BERLING filmváltozata is.

Az igazi nagy regények az irodalomban gyökereznek, irodalmi eszközökkel hatnak. A filmnek megvannak a maga külön utjai, ahol az ilyen eszközök nem érvényesülhetnek. Áll ez különösen a GÖSTA BERLINGre, Zelma LAGERLÖFnek, a nagy északi romantikusnak annak idején a Nobel-díjjal kitüntetett remekművére, amelyben a részeges, garabonciás pap-Don Juan története csak keret az író mondanivalói számára. Zelma LAGERLÖF mesét mond és a lélekbe markol, a szárnyrakelt és szabadon csapongó fantázia mögött mély emberi, lelki problémák vajudnak. Zelma LAGERLÖF írásait a sötét realitás, a legendaszerűség és az ezzel járó vallásosan áhitatos optimizmus sajátságos keveredése jellemzi.

Az emberi lélek történései minden esetben mozgássá, illetve taglejtéssé vagy más, külsőleg is érzékelhető valamivé igyekezzenek válni, mert a benső események mindig expanzióra törekednek. Ez a pszichológiai törvény a filmjáték alapja. Ámde a lelki események sokszínűségére, örökös tovahullámzására a mimikának és a taglejtésnek nem áll annyi eszköz a rendelkezé-

sére, hogy azt minden változatában a valósághoz hiven interpretálhatná, ami még a szavak igénybevételével sem mindig sikerül. Ezen külső fizikai eszközök korlátozott volta miatt a filmnek más segítség után is kell nézni, mert ha csak ezekhez ragaszkodik, nem fejezhet ki mindent, vagy a gesztusok egyformasága és ismétlődése következtében a drámai hatás helyett komikus hatást váltanak ki a nézőből. A benső történeteket a mimikán és a taglejtésen kívül, például azok külső formába állásaival, amint MOSJOUKINÉ-nél láttuk, és főleg a dráma témájának filmszerű beállításával kell érzékeltetni. Hiszen egy zongorára irt melódiát sem lehet hegedűn lejátszani anélkül, hogy azt a hegedű technikai követelményei szerint át ne alakítanók.

A GÖSTA BERLING rendezője, Maurice STILLER, kivette a regény cselekményét, anélkül, hogy azt az említett szempontoknak megfelelően átdolgozta volna, ezért a regény mélységeit, a lelki történetet nem tudta visszaadni. Hogy úgy mondjuk, csak a regény realitásához ragaszkodott, ami egymagában, éppen a GÖSTA BERLING-ről lévén szó, még nem elég. Hiszen a GÖSTA BERLING nem naturalista regény. Izét és zamatját nemcsak a téma, hanem a megírás módja adja meg. Az írás ezen egyéni izét kellett volna a filmnek lelki események föltárásával együtt visszaadni, hogy valóban a GÖSTA BERLING-et kapjuk.

Zelma LAGERLÖF nem tartozik a nagy nyugati szerkesztő tehetségek közé. Regényeinek a váza elég laza. És miután így a rendező nagyon is ragaszkodott az eredetihez, a darab szétessett, zavarossá vált. Zelma LAGERLÖF eseményeket beburkoló legendaszerűségét nem fejezte ki.

A film lehet elbeszélő, regényszerű is, a színpadi értelemben vett drámaiság, a drámai összelütközés nem elmaradhatatlan kelléke. De a drámai hatáshoz, illetve a filmhatáshoz feszültséget kell beleadni, a sürités nagyon is fontos, ami itt hiányzott, pedig sok mindent pótolhatott volna. Ezt a szétesést nagyban elősegítette az egyszerű beszélgetések visszaadására fölhasznált sok fölírat, ami teljesen fölösleges.

Az egyes jelenetek esztétikai hatására már nagyobb gondot fordítottak. El kell ismerni, az ekebyi gavallértanyán történeteken kívül, amik, tökéletes voltuk miatt, szinte kiválnak az egészből, egynéhány nagyon szép képet láttunk. Semmiesetre sem tartozik azonban ezek közé az indokolatlanul kidomborított tűzvész ábrázolása, ami banális volt.

Lars HANSON Gösta Berling szerepében csak itt-ott mutatta meg tudását, ami nem elég arra, hogy képességeiről végleges ítéletet mondjunk. Szépen játszott Grete GARBO Elisabeth szerepében, Gerda LUNDENQUIST, mint Samselius őrnagyné, egyhangú volt. A többiek átlagos játékot produkáltak. A film szervi hibájához tartozik, hogy nem sok alkalmat adott a színészek egyéni képességeinek kidomborítására.

Népszava, 1925. nov. 22.

## METROPOLIS

A filmművészet fejlődésében vannak állomások, amelyek vagy fordulópontját, vagy szintézisét /esetleg mind a kettőt/ jelentik a film eddig elért eredményeinek. Ilyen fordulópont és egyben szintézis, a berlini UFA legújabb monumentalprodukciója, a METROPOLIS is. A METROPOLIS abból a tradicionális német filmkomponálási módszerből nőtt ki, amely a film, hogy úgy mondjam romantikus hőskorában a HINDU SIREMLÉK-et, a CZEZARINÁ-t, a LADY HAMILTON-t és később a NIBELUNGOK-at hozta létre.

A nagyvonalúság volt ezeknek a filmeknek az alapjellegük, és ez a METROPOLIS-é is. Amely nagyvonalúság főleg a diszlethezésben és a felfokozottan romantikus téma mindenek elé helyezésében nyilvánult meg. Közben azonban történt valami: megváltozott a szónak az értelme, illetve új tartalmi jelentőséget kapott. Ma már mást értünk nagyvonalúság alatt, mint értettünk akkor, amikor a film újszerűségétől elkábulva, csak tapogatóztunk ennek a nagyszerű művészetnek a saját törvényszerűségei után. S miután a METROPOLIS részben ragaszkodott a szó régi értelméhez, de másrészben annak új jelentőségét is realizálta önmaga keretén belül, reprezentatív jelentőségű határállomássá növekedett, amely a maga grandiózus hibáival rámutatott a film mai válságának az okaira, grandiózus értékeivel pedig kijelölte további útját is.

A METROPOLISnak ez a kettőssége a film tartalmának és technikája egy részének a különbözőségéből ered. A filmművészetben a tartalom és a technika minden művészetnél szorosabb relációban van egymással. A filmszerű technika csak a filmszerű témából adódhatik, amely tehát sem irodalmi, sem színpadi elemekből nem állhat. Ez igen világos törvényszerűség egy olyan művészetnél, amelynek az eszközei tisztára technikaiak. A filmszerű filmben lehetetlen a kettőt elválasztani. A METROPOLISban mégis a kettő elválasztódott egymástól, független életet élnek. Minden hiba az irodalmi és szociológiai témához való ragaszkodásból ered, és minden érték ez alól a téma alól való felszabadulásból adódik.

A régi értelemben vett nagyvonalúság itt a témában bukik el először. Egyrészt, mert a téma nem a filmorganizmus tartozéka, másrészt, mert önmagában véve is olyan abszurd, hogy a modern ember előtt teljesen tarthatatlanná válik.

A film a jövő Metropolisát állítja elének a maga technikai felszereléseivel, monumentális építkezéseivel, függő utjaival, gigászi gépeivel és a maga gépemberré aljasított és a föld alatt lakó munkásaival. A munkások szenvedéseit csak a Metropolis urának, Frederson mérnöknek a fia érzi át, Mária, egy munkáslány révén, akibe beleszeret. Ez a Mária, hogy lecsillapítsa a munkások növekvő elégtelenségét, maga köré gyűjti őket, és egy keresztekkel teletűzdelt katakombában a Közbenjáró eljövételét hirdeti. Ez fog majd a város uránál eljárni az érdekükben. Rogger, a technikus feltaláló azonban, aki gyűlöli a Metropolis urát, mert valamikor elvette tőle a nőt, akit szeretett, egy Máriához hasonló gépnőt szerkeszt, hogy ezzel bosszulja meg magát. Az igazi Máriát elfogja, és egy az élőhöz megszólalásig hasonló rontás démonát küldi le a munkásokhoz. Az új Mária felláztatja a munkásokat, összetörik a gépeket, de aztán Mária ellen fordulnak, mert a városuk, ahol a gyermekeik voltak, víz alá került, s oktalanságukért őt okolják. Elfogják,



máglyára kötik, de itt kiderül, hogy az az időközben megörült Rogger gépnője volt csupán. Az igazi Mária él, és megmenekültek a gyerekek is. Erre a munkások a Metropolis ura elé mennek, hogy fogadja vissza őket, mert a Kéz nem lehet meg az Agy nélkül. Frederson erre csak nagynehezen, Mária és a Szívet és a Közbenjárót megtestesítő fia unszolására hajlandó, ami után a szerelmesek egymásé lesznek.

Ez a rengeteg lehetetlenséggel telített zavaros és főleg reakciós téma, a reakcióssága mellett még tipikus polgárianaiv is, amikor a XX. századbeli ember előtt, a szívvvel véli megoldani a tőkés és munkás problémáját, és amikor egy hosszú évtizedes munkásmozgalom után így állítja be a jövőben a munkások akcióit.

De ezzel a blöffszerű megváltást hirdető témával nemcsak azért bukott el a METROPOLIS, mert ma senki sem fogadhatja el, s mert külsőleg igen fantáziátlan elgondolás a jövőről, hanem azért is, mert ahol ezekhez a szociológiai és lélekfestési részekhez ragaszkodott, hiába vannak a fantasztikumra törekvő diszletek, a film semmiben sem különbözött az átlag giccsektől, legföljebb jobban volt fotografálva.

Ezek a diszletek fantasztikumuk ellenére is szegényesek, nem érezhető ki belőlük a monumentalitás, a témától befolyásolt régimódi térmegoldás miatt. Éppen a német filmek secondplan technikája fejlesztette ki a "rész az egészben" képalkotó módszert, amely mindig kevéssel fejezett ki sokat. A FAUST-film monumentalitása után egyenesen anakronizmus a METROPOLIS ragaszkodása ahhoz a film horror vacui-jához, a perspektivikus mélységektől való irtózása miatt tarthatatlan térmegoldáshoz, amely a régi nagy filmekhez hasonlóan a nagyvonalúságot a totálképekkel dokumentálta. Ezzel a METROPOLIS is csak elmélyítette a teret a síkban, amelyben a sok ember helyett hangyaboly nyüzsgött, az autók és vonatok helyett apró kis figurák siklottak tova, a monumentális épületek és gépek játéképitményeknek lát-

szottak. A METROPOLIS e mellett a termegoldás mellett azonban rögtön rámutatott a helyesre is, amire a legjobb példa a sok közül az a jelenet, amely a munkások munkaváltását mutatta be. Az egészen fotográfált hosszú folyosón jövő és menő munkások sorsszerűsége megdöbbentővé mélyült akkor, amikor ugyanezt a jelenetet oldalt, a secondban fotográfálták, ahol csak az egymással szemben mozgó fejtömeg profilja látszott.

Ugyanigy, a METROPOLIS grandiozitása is ott mutatkozik meg, ahol a nagyszerű technika széttöbbantja a béklyózó tematikus sablonkeretet, és mindinkább a maga tisztult formanyelvét tolja előtérbe, és ahol a témán túllépve, csupán a szemet akarja kielégíteni. Amit el is ér. Mert nem volt eddig film, amely annyi táplálékot adott volna a szemnek, mint a METROPOLIS. Ezeknek a totált mellőző részeknek a szédítő ritmusában, halatlanul felfokozott mozgásával, remek és sokszor megdöbbentő képösszekopirozásaival, hatásos képusztatásaival, a formák, alakok, tömegek mozgatásával és zökkenésnélküli változásaival, a fényeffektusaival olyan, csodálatosan fotográfált képegységet teremtett meg, ami a filmművészet tulajdonképpeni lényegét képezi. Mert a filmképek egymásutánját a képformák asszociatív változásainak a törvényszerűsége szerint kell megteremteni, egy a képek között levő belső kapocsnak s nem a külső témának. A témának csak akkor van jogosultsága, és csak akkor filmszerű, ha ezt a belső képegységet, ha nem is teljesen, de nagyrészen fedi. A METROPOLIS ezt például a fiú álmát illusztráló jeleneiben valósította meg a legszebben, ahol a szoba tárgyaiból léggömbök, ezekből emberfejek, az emberfejekből megragadóan fotográfált expresszív elrendezésű képek következtek, és nemcsak itt ebben a jelenetben, hanem mindenütt, ahol a technika felszabadult a téma alól, vagy legalább is találkozott vele.

A tiszta művészettel megkonstruált filmszerű effektusokban van a METROPOLIS monumentalitása, amelyben ismételten lezögezte a film azt a tényt, hogy a filmművészet csak mozgást,

fényt és a formák képszerűen szerves egységbe fűzött változásait fejezheti ki, amelynek megvan ugyan a maga tematikus kerete, de ez a téma sohasem állhat a technikával ellentétben.

A METROPOLIS azért fordulópont a film fejlődésében, s azért nagy, reprezentatív jellegű alkotás, mert a maga kettősségével, a film minden eddigi hibájával és jövő értékeivel, mindennél pregnánsabban dokumentálja azt, hogy a kapitalizmus ideológiája mennyire rossz irányban befolyásolja a filmet, s azt, hogy a felfejlődött filmművészet ma már nem bírja el a kívülről rákényszerített témát, hogy mind erőteljesebben követeli a maga esztétikai felszabadulását, függetlenségét, amelyben a téma sohasem irodalmi és szinpadai elemekből, hanem a film belső egységéből adódik.

Korunk, 1927. ápr.

## NAPOLEON-FILM

Abel GANCE legujabb alkotása a visszafejlődés és a film-ellenes erőknek a filmbe való beavatkozásának káros jeleit hordja magán.<sup>15</sup> Pedig Abel GANCE sokkal közelebb áll a film igazi szelleméhez, mint pl. MURNAU. Mert filmjei az optikai élményen kívül a szó jobbik értelmében vett mozgásélményt is jelentettek a néző számára. Abel GANCE sohasem az egyes kép minuciózus kidolgozását tekintette főfeladatának, konstrukciójában ez mindig az egész filmhez igazodott. Abel GANCE rendezését: a ritmus, a filmszerű elgondolások absztrakt kifejezése, a fénynek és árnyaknak valami lihegő kompozíciója, a forma és foltfelületek fojtott szenvedélyessége jellemezte. Abel GANCE munkái optikai izgalommal voltak telítve. Csak így volt lehetséges, hogy például a SZÁGULDÓ KERÉK egyszerű vassineivel, mozdonykerekeivel, végsőkéig feszült atmoszférát tudott teremteni. Egyszerű,de lehetőleg natura-ellenes beállításokkal dolgozott, és a témát mindig alárendelte optikai elgondolásainak. Nem egy külső, például irodalmi témát vitt filmre, hanem filmszerű elképzeléseikhez keresett valami történetet. Abel GANCE egyéniségének vizuális adottságai csak így realizálhatták tiszta önmagukat. Abban a pillanatban, amikor ez a folyamat megfordult /előbb a téma,aztán a film/, az alkotás film-ellenessé vált, a film elveszítette művészi jelentőségét.

Ez történt a NAPOLEONnal is. A francia, mindig lobogó nacionalizmus önmaga tömjénezésére felhasználta a film agitativ erejét. Abel GANCE működésébe beleszólt a politika, Napoleon életének egy részét feldolgoztatták vele, ami jó alkalom volt arra, hogy a nemzeti nagyság leborulhasson önmaga előtt. És mégis. A NAPOLEONból nem lett nemzeti filméposz. Mert Abel GANCE, akárhogy is akarta, nem tudta teljesen belepréselni magát a történelem által előre megadott témakeretbe. S így a film a félmegoldások eredményét mutatja. Valamit fel kellett áldozni: vagy a filmszerűséget, vagy a témát. Abel GANCE egyiket sem merte megtenni. A film tehát egy minden optikai élményt nélkülöző rohanássá fajult, lovaglásokkal, gyors mozgásokkal, banális képekkel és rengeteg bekopirozással próbálta Napoleon pályájának repülő ívét érzékeltetni. Ami, mondani sem kell, a film eszközeivel ab ovo keresztülvihetetlen. Hiszen ehhez külsőséges képek nem elegendők. Különösen nem Abel GANCE képei, amelyek sohasem voltak illusztráló mozgófényképek.

A filmképek most is önállóságra törekedtek, így is külön életet éltek a feliratok mellett. Egyes helyeken /Konvent/ hatalmas méretűvé nőttek, másutt /Napoleon ködképe keresztüllovagol Korzikán/ nagyon finomak, néhol pedig gorombán hibásak. Különösen, amikor a Marseillaise éneklését mutatják be. Amikor ma már egészen harmadrangu rendezők is arra törekednek, hogy a filmen ne beszéltesselek.

Szétesett, kinetikus és tematikus egységet nélkülöző fél-munka a NAPOLEON, amely a gyermekkorral kezdődik és az olaszországi hadjáratokkal végződik, nagy kihagyásokkal érzékeltetve a történetet. Ez a munka nem Abel GANCE egyéniségének megfelelő feladat volt. Más talán jobban elvégezhette volna, aminthogy a németek most készülő Luther-filmje is tökéletesebb történelmi mozgófénykép illusztráció lesz.

De mindez nem egészen Abel GANCE hibája. Sokkal inkább az uralkodó osztályok szelleméé, amely mindenáron politikai kor-

tes célokra használja fel a filmet és a J'ACCUSE pacifista Abel GANCEából, egy háborút és hurránacionalizmust heroizáló munkát préselt ki. És amely szellemnek oroszlánrésze van abban, hogy a film még ma is, megmutatott lehetőségei ellenére sem érte el önmagát, hogy válságban vergődik, amelynek fél-eredményei senkit sem elégitenek ki.

Korunk, 1928. febr.

## A FAUST-FILM

"A deszkaházban járd be hát  
Az egész teremtés sorát.  
És szállj meggondolt szárnyalással  
Az ég, földön és poklok által..."  
"S kivált történjék a darabban sok,  
Hisz nézni jönnek, látni földolog..."  
/Goethe, Faust előjáték/

ÉS GOETHE, aki egy egész életen át hordta magában a témát, késő öregségében megírta két részben a szájhagyományokban élő űs Faust legenda nyomán, a könyvektől megcsömörlött, a tudomány hiábavalóságaitól, gyengeségétől lesujtott s az élet lényegét átélni akaró Faust doktor történetét. Átélni az életet, megismerni a titkait, kilendülni a hétköznapiól, új utakra menni, mindig új utakra a tegnap csalódásai után, ez Goethe Faustjának a dinamikai lényege, s ezért epizód csak a közönség által jobbára ismert első részt betöltő Margit, Faust életében. Mert Faust ugyan szereti a lányt, de mert az nem jelenti részére a megismerést, mert nem tudja lekötni őt, elhagyja, s rohan tovább az élet más területeire. Az első rész tehát csak töredék a második nélkül. Amellett az is át van szöve Goethe mély filozófiájával, amely éppen ezért a színpad törvényeivel sem so-

kat törődik, s hiába van tele szinnel, fénnnyel, az egész univerzumot felölelő látványossággal, a Faust tulajdonképpen még szinpadra sem való, még kevésbé azonban filmre, ha a darabot az összmű, a benső mag szempontjából nézzük.

A nagyhangu reklámok Goethe maradéktalan átmentését hirdették, ami azonban már csak azért sem lehetséges, mert GOETHE Faustjának még ez a külső cselekménye is csak igen halványan adja vissza az igazi Goethét. Ezt tehát hiába keresnénk a filmen. És MURNAUnak, a film zseniális rendezőjének, valamint H. KRYSEnak, a scenáriumírónak a dicséretére legyen mondva, nem is ez volt a céljuk. MURNAU a lehetőségeket felismerve, sem GOETHÉT, sem a filozófiáját nem akarta visszaadni, hanem egy ettől különálló és az eredetivel ellenkezően teljesen befejezett új Faust-filmet csinált, amelyhez felhasználta GOETHE Faustjának és az ős Faust legendának egyes motívumait, amivel pregnánsan kidomborította, mintegy kihangsúlyozta a filmnek a szinpadtól és az irodalomtól független külön utjait.

Az Ur átengedi Mefisztónak dr. Faustot, mert tudja, hogy abban isteni szikra él. A városban pestis pusztít. S Faust, hogy sem a hit, sem a tudomány nem segít a döghalál ellen, szerződést köt Mefisztóval egy napra. De a nép, amely a segítségben észreveszi, hogy Faust az ördöggel cimborál, nem engedi a betegekhez, és meg is kövezi. Faust csalódottan, csömörlötten fordul el eddigi életétől, eladja a lelkét Mefisztónak, aki megfiatalítja. Így találkozik Margittal. Az ártatlan leánynak azonban vesztét okozza, s amikor azt a gyermekgyilkosság vádjával a máglyára állítják, Faust lelkiismeretfurdalásaitól úzve visszatér hozzá. Mefisztó elvesztette a fogadást, visszaöregíti Faustot, aki Margitot átölelve várja a máglyán a halált.

Ez a Faust-film szűzsége, s ha KRYSE scenáriumuma nem is ragaszkodott Goethehez, bőven kárpótolt a filmmel, amely a tartalmi részében kissé tultengő moralizáló vallási és egyházi motívumoktól eltekintve, mint film egyike az utóbbi évek legnagyobb méretű teljesítményének.



Mert MURNAU filmje elsősorban is mint film, mint mozgásban lévő, képekben kifejezett akció jelentős, amely kihasználja a film speciális lehetőségeit, a valóságnak és a földöntuliségnek az összekapcsolásával új világba lendíti a nézőt, anélkül, hogy az élettel való kontaktust megszakítaná, s anélkül, hogy bárhol is akár erőszakoltságot, akár csináltságot, vagy bántó banalitást éreznénk. MURNAU művésze a filmnek, aki biztos kézzel, a technika százszázalékos kihasználásával, eddigi filmjeit is felülmuló mozgástempóban, a képek ritmusos váltakozásában, ötletes és hatásos belekopirozásokkal, képszerkesztésében annyira tisztán, mindent kifejezően bonyolítja le a történet fonalát, hogy a filmben szereplő néhány felirat is sokszor felesleges volna.

MURNAU filmje tehát nem merev, nem teátrális, nem tulki-játszott, mint a német filmek legtöbbje, de azért a Faust-film értékét nem tisztán a mozgástempójában, hanem inkább a képszerkesztésében kell keresni, hiszen MURNAU rendezői nagysága éppen képkonstruáló képességében rejlik. A filmszerűséget kereste MURNAU mindig és mindenütt, amely filmszerűség alatt a csak tiszta képi kifejeződést kell érteni, minden külső segítség nélkül, de talán seholsem, még a világhírű UTOLSÓ EMBERben sem találja meg a stílust, amelyhez hasonlót eddig csak az orosz EIZENSTEIN PATYOMKINje produkált, olyan tisztán, olyan teljesen, mint a Faustban.

Kicsivel nagyot, kevéssel sokat kifejezni, így lehetne jellemezni a Faust filmnek ezt a stílusát, amely sohasem ad nagy távlatokat, nagy tablókat, hanem mindig az egész képsíkot betöltő kis részeket, s amelyben MURNAU ott, ahol a nagy távlat kikerülhetetlen volt, bravuros megoldásokat talált a perspektivikus mélységek megszüntetésére. Egy hőmező elejére leszurt fadarab eltüntette a távolságot, az arkangyal és Mefisztó párbeszédénél csak a fejeket láttuk, de az egész képet betöltő szárnyak hiánytalanul megadták az égben lebegő alakok

monumentalitásának az illuzióját. Mert a kis részek, akár a templomot, akár az utcát, lakást, kocsmát és főleg tömeget ábrázolt a film, mindenütt több drámai feszültséget, monumentalitást vittek bele a képbe, mintha az egész templomot, utcát, kocsmát kaptuk volna vissza, egy templomfal, néhány lépcső és ház, illetve stilizált hordó helyett. Amellett ezen beállítás révén a kulissza a valóságtól eltérő, roppant érdekes filmszerűen stilizált realitásu meseszerű formát is kapott.

A film az izzó napkorongból kiszakadt szimbolikus figurákkal kezdődik, s a napkorongban eltűnő Fausttal és Margittal, illetve az arkangyallal és Mefisztóval végződik. MURNAU Faustja eklatáns megnyilatkozása a képből kiinduló, a képsík keretein belül mozgó és a képbe visszatérő, önmagában lezárt drámai folyamatnak, amely a filmművészet különállóságának kihangsúlyozásával, Aristoteles *pars pro toto*, rész az egészért esztétikai törvényének filmszerű alkalmazásával s a film új világot konstruáló beállításával, a film útjának új irányát s új fejlődési lehetőségét dokumentálta.

Korunk, 1927. febr.

## BOHÉMVER<sup>16</sup>

Irta és rendezte Charlie Chaplin

A film jelentőségét CHAPLIN nevének varázsa alatt kell elbírálni. Azt a mély pesszimizmust, ami CHAPLIN burleszkjeiben megnyilvánult, amit CHAPLINnek, a forradalmárnak egyénisége és játékmódja jelentett, új formában akarta érzékeltetni. A film témája nem sablonos filmtéma. Csak éppen a földolgozás, a rendezés az, ami nem elégíti ki teljesen fölfokozott igényeinket. A filmnek mindent képszerűen kell kifejezni, a fölíratokat csak a legszükségesebb esetben szabad használni. A drámát az eseményeknek kell előre vinni. A BOHÉMVERben vannak finom és mély jelenetek, szép fotografikus megoldások, viszont a drámát mégis csak a fölíratok viszik előre, amit CHAPLIN nagyon sokat alkalmaz, még ott is, ahol semmi szükség nincs rájuk, sőt csak zavarólag hatnak. A színészek az egy MENJOU kivételével, nagyon gyengék. MENJOU annyira fölötte áll a többieknek, annyira igazi filmjátékot ad, hogy szinte üresnek érezzük a tablót, ha ő nincs rajta.

A BOHÉMVER nem a tipikus amerikai filmek közül való. Sok tekintetben hasonlít a nagy német filmekhez, ami legfőképpen abban nyilvánul meg, hogy a drámát nem zavarják oda nem való blöffök, ami az amerikai filmek legtöbbszörének sajátossága. CHAPLIN szigorúan ragaszkodik a drámai realitáshoz, érdekesen ál-

litja be a történetet, megkapóan mélyek az emberi gyöngeségről és a véletlenek sorsirányító erejéről való mondanivalói, s hogy ennek filmszerű érzékeltetése nem mindenben sikerült úgy, ahogy azt elvártuk volna, annak okát CHAPLINnek a burleszkhez való viszonyában kell keresni, ami hozzátartozik az egyéniségéhez, s ami a legalkalmasabb eszköz mondanivalói számára.

Népszava, 1925. nov. 8.

## A BÁNATOS UTCA

Hugo BETTAUER, a tragikus véget ért osztrák író fönti című regényében az inflációs idők tőzsdehausse-ában ödöngő, tobzódó Bécs életét írta meg, a várost, amelyben napokig tartó pezsgős dáridókban éltek a hiénák, s amelynek utcáin nyomorult, éhező emberek, a letört középosztály, a rokkantak, a munkások s a kétségbeesésben a testüket áruló nők szomorú serege harcolt a mindennapi falatért. E helyen most nem vitatkozunk BETTAUER irodalmi értékéről, sem az írásait karakterizáló erotika jogosságáról, vagy arról, hogy az mennyivel haladta meg az irodalom megengedte határokat, s mennyiben vált öncéllá. A regény filmváltozatát nem ebből a szempontból kell elbírálni. Mert a téma függetlenül irodalmi földolgozásától, amikor a más igyekszik visszaadni, értékesebb, sok, kifejezetten a film részére íródott sablontémánál. A filmnek az irodalomnál fokozottabban kellene a mi napjainkat adni, hiszen a film mai művészet. Mindenképpen tiszteletreméltó vállalkozás volt tehát a BÁNATOS UTCÁ-t filmre vinni. A téma nagysága azonban figyelmesebb földolgozást érdemelt volna. A rendező nem fogta össze a cselekményt, nem sűrítette eléggé, s így szétesett, az egyes jelenségek nem eléggé változatosak, a beállításuk egyformaságuk miatt egyhangúvá válik. Egyes személyek hirtelen kiesnek a cselekményből, ami nem azért baj, mert a végén nem mindenki öleli

meg párját, hanem mert a cselekmény egysége megtörik. Viszont azonban el kell ismerni, PABST, a rendező, igyekezett az ilyen tárgyú filmeknél tapasztalható operettszerűséget kiküszöbölni, a banalitást lehetőleg kerülte.

Greta GARBO finoman és izléseesen játszik. Asta NIELSEN régi alakításaiból csak érdekes szemjátékát tartotta meg, különben a szerep megkivánta tudatlanságot és egyszerűséget me-revséggé változtatja. A többiek átlagosak. Egynémelyiknél a mimika túl élénk, a gesztusok gyorsak s így sokszor groteszken hatnak: áll ez különösen Werner KRAUSSra, aki egy mészáros szerepét játssza.

Népszava, 1925. dec. 6.

## BETTAUER FILMEN

A BÁNATOS UTCA, a LEGSZEBB ASSZONY és az ASSZONYFALÓ után a FEKETE HÉTFŐ a negyedik BETTAUER-film, amit ebben a szezonban bemutattak. BETTAUERnek<sup>17</sup> ez a szokatlan nagy népszerűsége a regényeiből készült filmek pszichológiájában rejlik, mert a BETTAUER-filmek nagyszerűen kihasználták azt a tömegérzést, amely valamilyen formában mindig elégtételt követel a maga szenvedéseseiért. Ennek a törvénynek az alkalmazására a közel-múlt egy bizonyos fokig romantikus jellegű inflációs éveiből merített témák már csak aktualitásuknál fogva is kiválóan alkalmasaknak bizonyultak. Ezren és ezren voltak, akik a nagy tözsdelázban is éheztek, és akik sóvár szemekkel nézték a konjunkturalovagok könnyű életét. És nincs senki, aki nem érezte volna magát szerencsétlennek, ha esetleg nem volt alkalma a börzén játszani. Akkor jött BETTAUER, aki éppen ezeket az éveket dolgozta fel regényeiben, és elégtételt szolgáltatott mindazoknak, akik az akkori időkben is csak a munkájukból éltek. A becsületesek, különösen a tisztességes lányok elnyerték a jutalmukat, míg az ellenszenvesnek beállított sibereket utóljárta a nemezis, a börtön, vagy az elszegényedés formájában. A tömegnek egyelőre jól esik ez a simogatás, különösen, miután átélt időket elevenítenek fel előtte. Nem veszi észre sem ezeknek a filmeknek az egyformaságát, sem azt, hogy a BETTAUER-

filmek, az amerikai filmek receptszerűen alkalmazott moralizmusával, az olyannyira megunt amerikai társadalmi drámák európai típusai, amelyek csak külsőségeikben térnek el azoktól, lényegükben azonban teljesen megegyeznek velük.

A FEKETE HÉTFŐ is a tőzsdekonjunktura hőseivel foglalkozik a fent ismertetett módon. A filmet dr. MERZBACH rendezte, aki a regényből tipikus drámai filmregényt csinált. Az epikus témát koncentrikusan, a felesleges jelenetek mellőzésével, elég okszerűen vitte, a német rendezési technika átlagos módszereivel, a végső kifejlődés felé, BETTAUER jól meglátott alakjainak életteli beállításával. A főszerepet Alfred ABEL játszotta, leegyszerűsített és mégis sokat kifejező művészettel. Ferdinand BONN erőteljes siberfigurája hatásos volt.

Nyugat, 1926. jun.



## A MÁMOR VÁMSZEDŐI

Egy fiatal leányt, aki berugott barátjával jön haza autón, szerencsétlenség éri és meghal. A leány bátyja megesküszik, hogy bosszút áll az alkoholcsempészeken. Belép a detektívek közé, és itt különböző kalandokon keresztül lefogja a csempészbanda fejét, megszabadít egy ártatlan fiút a villamoszéktől és a hugát elveszi feleségül. Nem az amerikai alkoholellenes küzdelem a fontos, a rendőri, az üldözési rész van ki-domborítva. Ez az alkoholcsempészség csak váz, amire a külsőségeket, ami itt a lényeg, ráhúzzák. Az alkoholelleses küzdelembe, nem a kérdés szociális fontossága miatt, hanem az egyéni bosszútól hajtva lép be a fiú, a hugán kívül senki nem érdekli. Holott, ha így, a szociális vonatkozásaiban építették volna föl a témát, igen jelentős és fontos munka lett volna. Egy-két jelenet, a szerencsétlenség, a pálinkafőző, a dorbézolás, értékesek és érdekesek a dolog etikai szempontjából, de ez csupán erre a néhány jelenetre redukálódik, akármennyire hasznos is a csempészek lefogása. Széles- és nagyvonalu küzdelem, a hatásos antialkoholista küzdelem helyett rendőri szenzációt kaptunk, a megszokott sablonos kiépítésben, izgalmaival és egyéb ilyen kellékekkel. Természetesen így a film értéke is minimális. Blanche SVEET és Bessi LOVE átlagos színészek.

Népszava, 1926. jan. 10.

## WINGS

A repülés forradalom az ember életében. Új mozgásbeli, új mechanikus folyamat, amelynek úgy élettani, mint gazdasági s ezzel társadalmi vonatkozásai vannak. A járáshoz szokott embernek sok mindent kell magában átalakítani, addig, amíg a földtől elszakadva, a levegőben is megtalálja a maga egyensúly-állapotát. /Hiszen járni is meg kell tanulni./ Aminthogy maga a természet ellenállását legyőző s a természeti erőket saját részére felhasználó gép is izgató jelenség. A repülésről, mint új életmegnyilvánulásról, mint társadalmi-gazdasági eszközről, mint technikai-természettudományi alkotásról rengeteg, a tudásunkat elmélyítő időszerű filmet lehetne készíteni.

De a mai filmben mindig csak készítőinek osztályérdekei domborodnak ki /lásd a különben kitűnő technikával megcsinált MAGYAR RAPSZÓDIÁ-t is/. A WINGS sem más, mint hazug polgári szentimentalizmus és militarista propaganda. A WINGS: a repülőgépnek, mint hadászati eszköznek a dicsérete, álromantikusan festői képekben, melyek külső formájukban is kiáltó ellentétben állanak a film szigorú tárgyyszerűséget igénylő látásmódjával.

Az eddigi háborús filmek legalább igyekeztek elkendőzni valódi céljaikat. A WINGS leplezetlenül mutatja meg a filmet a mai társadalomban. Ime, a bizonyíték arra, hogy a kapitalizmus

kezében sohasem lehet a filmből a tömegek értelmi és érzelmi életét felgazdagító optikai kifejeződés.

Munka, 1928. nov.

## KÉT FILM

Két Szibériában sinylődő hadifogoly és az egyik fogoly felesége, az A. FRANCK: KARL UND ANNA c. novellájából készült A HAZATÉRÉS hőse.

A film irodalmi, tehát alapjában filmmellenes munkát dolgoz fel, mégis formájánál fogva az utóbbi évek egyik legsikerültebb filmalkotása lett, amely, az osztályszempontok szerint készült filmekről eltérően, igaz valóságban állít elénk három proletárt. Habár a három ember sorsának csak a szerelmi vonatkozásait dolgozza fel.

Ennek oka abban van, hogy a film szabályait alkalmazza, anélkül, hogy FRANCK eredeti munkájának mély emberi liráját kihangsúlyozó szellemét megváltoztatná.

A férj barátját megszerető asszony körül lejátszódó történés epizódikus beállításában van a novella és a film ereje is. Joe MAY rendezésének a lényege a képben és mozgásban megnyilvánuló, technikailag is finoman, de a lehető legegyszerűbben kidolgozott kis részletek /detallok/ filmszerű egybekapcsolásában van. A kis területeket felölelő tárgyszerű és sohasem elromanticizált képekben, a képmontázsokban, az összefotografálásokban megnyilvánuló ökonómia és egyszerűség végeredményben optikailag gazdaggá teszik a filmet. A HAZATÉRÉSben a technika teljesen egybeforrt a közölnivalóval. A kettőnek az

egysége vizuálisan közvetített élményt jelent a nézőnek. Mert ezekben a részletekben benne van a háboru sorsokat örlő és alakító ereje, a nyugodtan váltakozó képekből a ma végzetes kavargása árad elénk.

A filmfelvevőgép alakítóerejének a kihasználására törekszik King VIDOR: DÜBÖRGŐ ÉLET című filmje. Különösen érdekes beállításokban produkál sokat, amelyekben a film sajátos adottságainak az ereje mutatkozik meg, az az erő, amely a beállítás és a fotografálás mikéntje által csak optikai lényegében hat. De ez a technika először is itt nem egységes, másodszor egyes helyeken ki van hangsúlyozva. Ugy, hogy sokszor öncélúnak látszik. Mert nincs annyira összeforrv a közölnivalóval, mint a HAZATÉRÉSben. Másrészt pedig, mert annál sokkal nagyobb területet akar átfogni. Anélkül, hogy eredendően filmszerűtlen közölnivalóját sikerült volna annyira leegyszerűsíteni és vizuálissá formálni, mint az a másik filmnél történt.

A HAZATÉRÉS részletekből van felépítve, ez a film nagy kihagyásokkal próbálja többé-kevésbé sikerülten érzékeltetni egy különben őszintén emberi, amerikai proletár sorsát, aki vagyonról álmodik, s ötletektől várja sorsa jobbrafordulását, hogy azután sok szenvedés, munkanélküliség után beérje az utcai reklámbohóc szerepével. Az amerikai szabadsverseny marakodásához nem tud alkalmazkodni, fellázad tehát, de ebben a lázadásban nincsen semmi célszerűség. S így a film végeredményben csak mint az amerikai individuális eszmekörben mozgó proletár egyéni tragikumának a dokumentuma értékelhető, aki a mi fogalmainkkal teljesen ellentétes uton halad az életben. Ezt a lényegét különben a film aláhuzza azzal is, hogy az emberi szenvedésnek, amely őszinteségében igen megható, valamint gazdasági nyomorúságának az okát ügyetlenségében és nem a gazdasági rendben láttatja meg.

Mind a két film a proletárral foglalkozik s mégis mekkora értékkülönbség van a tények egyszerűsége felé törekvő HAZATÉRÉS és a DÜBÖRGŐ ÉLET antiszocialista szelleme között.

Munka, 1929. febr.

## FILMEK ÉS TENDENCIÁK

Az egyedülálló embernek szükségszerűen el kell bukni a társadalom elleni harcban. A társadalom merev törvényei legyűrik őt, ha mint pl. Fedja, rosszul sikerült házassága miatt ellentétbe kerül azokkal. Ezt a szempontot domborították ki az oroszok TOLSZTOJ drámájából készült ÉLŐ HOLTEST<sup>18</sup> c. filmjükben is, amelyben nem két osztály, a proletariátus és a burzsoázia, hanem egy ember és a társadalom áll egymással szemben. Ennek a munkának szociális vonatkozásairól kellene itt beszélni, ha a magyar cenzura jóvoltából nem hagyták volna el a film egyharmadát, az egyházzal és a prostitúcióval foglalkozó jeleneteket, s ha általában nem veszik el a mű társadalmi élet. Magyar változatában a film, kellő megokolás nélkül emberi tragédia. Természetesen az orosz film realizmusa, költészete, technikája, Fedor OZEP rendezése, aki a cigányok mulatozásába be-kopirozott jeleneteknél, a tárgyak beállításában és másutt is sokat tanult PUDOVKINTól, és legfőképpen PUDOVKIN emberi játéka, aki azzal, hogy nem játszik, hanem csak jelen van az eseményekben, a szinpadtól mentes filmjáték maximumát adja, súlyt és mélységet ad az inséggel, társadalommal és önmagával meghasonlott ember tragédiájának.

Emberi tartalmában így is, megcsonkítva, mennyire felette áll a Fritz LANG-féle ASSZONY A HOLDBAN c. filmnek, amelynek

álhumanizmusba csomagolt kapitalista detektivromantikája oly távol áll a tudományos és emberi igazságoktól.

A valóság elferditése a ma uralkodó filmformának általában a lényege. De néha a film, mint pl. az amerikai álpuritanizmus legtehetségesebb képviselőjének Cecil B. MILLE-nek az ISTENTELLEN LEÁNY c. munkája is, akaratán kívül, kifejező őszinteséggel leplezi le az általa képviselt világrendet. Ez a film a darwinizmust és az ateizmust akarja kivégezni, buta és reakciós beállításban. Azonban, az ateizmus és a darwinizmus halállal végződő vitája miatt javítóintézetbe kerülő két fiú és leány megszabályozása, az intézet brutális módszereinek kiélezett bemutatása, annak ellenére, hogy a társadalmi és szellemi ellentéteket a film reakciós formában egyenliti ki, mégis érdekessé teszik, a mai nevelést leleplező tendenciája miatt.

Különben ez a film nemcsak az orosz film realizmusától áll távol, hanem attól is, ami MURNAU: NÉGY ÖRDÖG c. filmjében nyilvánul meg. Hermann BANG négy artistáról szóló novellájának a filmváltozata, az amerikai kapitalizmusnak tett engedelmesei ellenére is, igazi művész munkája, aki mint korábbi filmjeiben, különösen az UTOLSÓ EMBERben, itt is a kispolgári szellemet képviseli, a mai filmekben alig látható ökonomiával. Pátosz nélküli, költői realizmus jellemzi MURNAU-nak ezt a finoman rendezett filmjét is, amely egyszerűsége miatt komoly érték, de az ÉLŐ HOLTTESThez ez sem ér fel, mert MURNAU-nak az ábrázoláson kívül nincsenek céljai és mondanivalói.

Pedig az ÉLŐ HOLTTEST nem sajátosan orosz film. Szindarabból készült, s így mint film, csak más oldalról világíthatja meg TOLSZTOJ drámáját, anélkül, hogy ezzel a lényegen változtatna. Ez pedig nem az orosz film útja. Az orosz film mindig a film törvényeit követte, abból nőtt ki. Az orosz film a jelenségeknek olyan kompozíciója, amely nem egy irodalmi téma illusztrációja, hanem eredendően képekben elgondolt és az azokban spontán kirobbanó történéseken keresztül mutatja meg a

társadalommal vagy osztállyal küzdő egyént, tömeget. Ez az abszolút művészi filmszerűséggel kifejezett tendencia volt az orosz filmnek, mély alakító hatásának és ezzel sikerének a titka. Mert az első orosz filmek /PATYOMKIN, ANYA stb./ úgy az orosz, mint az európai proletariátus valóságos társadalmi és gazdasági helyzetét, viszonyát fejezték ki. De az orosz és az európai proletariátus helyzete tíz év alatt sokat változott. Az orosz proletariátus, legalább egyelőre, túl van a polgárháborúkon, s ma már megkezdte építő munkáját. Az európai proletariátus érdekében tehát szükséges lenne ennek az építő munkának, a proletariátus új mentalitásának a reális kifejezése. Az orosz film azonban európai, és nem magyar szempontból, ahová az igazán jelentős filmek nem jutottak el, ma még nem tudta ennek a helyzetnek tartalmi és formai következményeit levonni. A legújabb orosz filmek így szükségszerűen utánérzések, formában és időszzerűségben, amelyeknek Európában csökken a befolyásuk, s csökkenni fog mindaddig, amíg az orosz film nem tudja magát teljesen felszabadítani az irodalmi értelemben vett tematizmus alól, és nem fordul az időszzerű tények felé. Ez a formai és tartalmi változást kifejező tendencia megvan az orosz filmben. Dziga VERTOV és különösen EIZENSTEIN, az orosz film zseniális reprezentánsa, mindinkább eltér az irodalmi értelemben vett tematizmustól, s mint az új paraszttal foglalkozó legutolsó munkájában, a GENERALLINIE-ben, amelyről még részletesen fogok írni, szükségszerűen, mindinkább a szocialista ideológiát a mai helyzetnek megfelelően kifejező, tényszerű optikai jelenségek egybekapcsolására /montírozására/ törekszik. S ezzel minden bizonnyal megteremti majd a holnap szocialista filmtípusát is.

Munka, 1930. jan.



## VALÓSÁG ÉS FILM

HALLELUJA. Amerikai néger gyapottermelő munkásokról szól ez a film, a frázismentes játék ökonómiájával és a hang segítségével. Tul a film speciális amerikanizmusán, a valóság költészete ez a munka, amelynek laza szerkezetében emberi ösztönök válnak láthatókká és hallhatóvá. Nehéz feladat, absztrakciók és szenvelgések nélkül lefényképezni egy faj lelkiségét. King VIDORNak nagyjából sikerült szemlélhető tényeket közölni egy primitív trópusi emberfajnak a mai amerikai civilizációban és a munkában kialakult, erotikával, exaltált rajongással, ritmussal, vad indulatokkal telített érzésvilágáról, jazz-szerű buja kórusaikról, teremtő erejükről, amely a legelvontabb fogalmakat is érzékien, megfoghatóan fejezi ki.

Kétségtelen, a filmben, amely nem annyira a mesére, mint a karakterizálásra fekteti a hangsúlyt, sok a koncesszió. Nem szól a néger munkás kiszolgáltatottságáról, a lincselésekről és a magyar cenzura jóvoltából sok kép hiányzik vallásos szektanozgalmairól. De bizonyos, hogy így megcsonkítva is elhozta közénk ezt az embertípust, és mint szocialistának újabb bizonyítékot adott arról, hogy a mélységekben is komplikált, finom idegzetű emberek élnek.

A KARAMAZOV TESTVÉREK is igazi emberi dokumentum, amely DOSZTOJEVSZKI regényének a motivumait felhasználva mondja el

a film külön nyelvén Karamazof Dimitri tragédiáját, bizonyítva azt, hogy a beszélő film alapja is csak az optika lehet. Leonhard FRANK szcenáriumában és OZEP rendezésében a kép, a montázs, a ritmus az alap. A szereplők lelkiállapotát sem a hang, hanem a film menetébe iktatott természeti jelenségek képzet-társításával, optikai eszközökkel fejezi ki. Az egész film különben úgy van felépítve, hogy abban minél kevesebb szükség legyen a hangra. A hézagokat zene tölti ki, s mégis nem lehet azt mondani, hogy a beszéd és a zörejek feleslegesek lennének benne. A zenét megszakító más hangok hozzátartoznak a filmhez, s ha az egész ma még csak próbálkozás is az igazi hangos film kialakítása felé, kétségtelen, hang és a kép összekapcsolásának sok érdekes lehetőségét mutatja fel, mindig a filmszerűséget előtérbe állítva. Amennyiben tehát a film, túl a mondani-valón a háború előtti Oroszország atmoszféráját adja, ezt nem a drámaian összesűrített témával, nem a különben érdemes kiegyensúlyozott játékkal, hanem a lencse beállításával éri el. Azokkal a képekkel és összekapcsolásokkal, amelyek a lencsén keresztül ezt az atmoszférát kifejezik.

A kemény és merev lencse ma már olyan érzékeny, olyan filmoman hajlítható, olyan önálló lett, hogy csak abban van lélek és valóság, amit a lencse így, lényegének megfelelően, önállóan alakít ki. A KARAMAZOF TESTVÉREKben is az egyetlen bennünket ma érdeklő realitás, nem a mese, hanem a képben és mozgásban kifejezett atmoszféra. Dimitri sorsa, a regény pszichológiai kerete nélkül összezsugorodik, és visszaesik egy olyan távoli múltba, amelyhez semmi kapcsolatunk nincs többé.

A VIHAROK A MONTBLANC FELETT nyomatékossában mutatja a lencsének ezt az önállóságát és valóságtartalmát. Fanck dr. a Szent hegytől idáig a magas, hófödte hegyek sok-sok változatát mutatta meg különböző mesék keretében. De kit is érdekelnek és kiben is maradtak meg ezek a mesék, amelyek a lencse és az élet való jelenségei közé állanak a filmben, amikor a film ezeket a

jelenségeket közvetlenül, ma már sokkal erőteljesebben képes visszaadni? Akkor, amikor Fanck olyan mesét konstruál, amely nem igazodik a lencséhez, amely egy-két ember különös esete szempontjából állítja be a természetet, ahelyett, hogy olyan dokumentáris keretet teremtené, amely a természet jelentőségét emberi szempontból felfokozza, és a lencse szabad lehetőségeit biztosítja, mindez egészen logikus. Logikus, hogy ebben az erőszakolt keretben csak a hegyek, a sziklák, a hó, a jég, a gleccserek, a lavina, a vihar és a felhők élnek teljes valóságukban, mert filmszerűen csak ezek vannak beállítva és Fanckot a lencsén keresztül csak ez érdekli. És így ebben a beállításban nem egyszerű képek ezek, hanem új alkotások. Emberi szem sohasem is látná meg úgy ezt a világot, annak páthosát, szépségeit, sajátosságait, ahogyan ezt Fanck a lencsével megkonstruálja. És ha Fanck ma még csak sok oldalról felfedezte a természetet, anélkül, hogy a jelentőségét is megadta volna, kétségtelen, a hegyek hegyszerűségét kiemelte, tehát végeredményében egy jelenség valóságérzetét vitte át a nézőbe.

A VILÁG VÉGE. Abel GANCE, FLAMMARION regényéből készült filmje is, a legkonkrétabb valósággal dolgozik /tömeg, gépek, technika stb./ s mégis az eredmény, a valóság teljes eltolása. A film kuszált teologikus összevisszaságban, bűnről, szeretetről, a lélek válságáról beszél és tudományos eszközökkel hirdeti a büntetést és a lélek megváltásának az útját, anélkül, hogy a kor reális erőit tekintetbe venné. A materiális osztálytagozódásból adódó bűnöket égi büntetés követi, aminek elhittetéséhez a filmtechnika legmodernebb eszközeit veszi igénybe. A film elején kifejti a témát, aztán félredobja a tematikus gátakat, s teljesen feloldódik a tempóban. Ezzel a rohanással a természeti összeomlásnak, az üstökös eljövételének is a valóság látszatát tudja adni, mert részeket fotografál, és a dolgokat a hatásaiban, a menekülő tömeg vad iramában látjuk. A maximumig fokozott rohanással és a film egyébként nagyon gyöngé

hangszerelésével igyekszik olyan pánikhangulatot teremteni, amelyen keresztül a nézőt a maga érdekében befolyásolhatja.

Minden film annyit ér, amennyit megismertet velem a világ lefényképezhető jelenségeiből, amennyit meg tudunk láttatni a lencsével. Miután azonban a jelenségek sohasem önmagukban, hanem egymáshoz való viszonyukban adják a világgépet, a filmben nemcsak a lencse meglátásai, az egyes képek, hanem azok egymáshoz való viszonya is döntően fontos lesz. Mert ez a viszony mutatja meg, hogy a művész, aki befolyásolni akar, miképpen is áll a dolgok mellett, vagy azokkal szemben. A film valóságtartalmát ez az állásfoglalás adja meg.

Abel GANCE összemosza a dolgokat, állásfoglalásában visszamenekül a teologikus múltba, az apokalipszis pesszimizmusába, s ezzel a látással fejezi ki a film lényegét: az utját veszített kispolgár menekülését. Ennyiben kortűnet és kordokumentum ez a munka is.

Munka, 1931. márc.

## A DIVATKIRÁLYNŐ

A mai társadalom bomlásának éppen nem utolsó jellegzetes tünete az az öltözködési hóbort, aminek részletesebb és mélyebb vizsgálatára most nem térhetünk ki. Filmszempontról azonban leszögezhetjük, hogy az olyan filmek, amelyeknek a ruha a témája, valami nagyon langyosan romantikus és a humor legelémibb kellékei híján lévő történés keretébe elhelyezve, csak kompromittálják a filmet. Kompromittálják művészi és etikai szempontból. Nem ezt várjuk a filmtől, nem azt várjuk, hogy koldus és összetört életünk fájó sebeit krepdesinrel gyógyítsa, hogy az élet mai züllését cifra kreációkkal takarja. Ami százszorosán rosszul esik, hogy akkor, amikor ezer és ezer égető probléma vajudik, amiknek megoldását a film jelentős mértékben előresegithetné, ilyen produkciókra pazarolnak pénzt, időt, munkát. Nesze, te szegény ember, ámuljon el a te megkinzott életed..., azután, ha hazamész, ne fájjon a valóság... Beatrice JOY nem rossz színésznő, bár játékaról, ilyen keretben, nem lehet konkrét ítéletet mondani.

Népszava, 1925. dec. 20.

## A NEWYORKI LEÁNYRABLÓK

Az ilyen filmek nem a problémákért, nem ennek a világnak a kapitalizmusban fájdalmasan igaz benső életének olyan fényben való megvilágításáért készülnek, ami ezt a kérdést a társadalom szempontjából is igyekezne megoldani, illetve, ami a megoldást elősegitené. Nem. Az egészben a külső sallangos romantika, az izgalom az, ami a rendezőt érdekli, s amit a filmben kidomborít. Ez a film is a megboldogult detektívdrámát akarja halottaiból föltámasztani. A film a detektívdrámák sémája szerint készült, a cím csak cím, nem lényeg. Ezért azután a film minden értékét elveszíti. A rendezés, a szereplők játéka nem is fontos, mindez fölolvad abban a külsőségekben mutatkozó hajszában, amit a rendőrség a leánykereskedők, illetve egy lehetetlenül beállított kalandor ellen indít. A kérdés ilyen beállítása sem etikai, sem művészeti szempontból nem kielégítő.

Népszava, 1925. dec. 20.

## AZ OPERAHÁZ FANTOMJA

Lon CHANEY kivételes pozíciót foglal el a filmszínészek között. Emil JANNINGSen kívül alig van valaki, aki az ember filmszerű karakterizálásához, de különösen a groteszk alakok karakterisztikumának az igazi művészet eszközeivel való érzékeltetésére annyira alkalmas lenne, mint Lon CHANEY. És ez nem csak mesteri maszkírozó tehetségével, hanem egyéni, és arcának minden maszknélküli mimikájával is sikerül. Annál nagyobb ez a művészet, minél alkalmasabb keretben játszik. AZ OPERAHÁZ FANTOMJA grandguignol. Gaston LEROUX regényének borzalmas hatásokra törekvő filmváltozata. A szerep alig fontos, a borzalmas, idegfeszítő, izgalmas történetben elvész az egyén, elvész minden készség. Lon CHANEY művészete is eltorzul. Ő, akinek a mű-

vészete a természet által torz és groteszk külsővel fölruházott ember szívének, lelkének érzékeltetésében kulminál, játékszere lett egy ostoba mesének, a francia degenerált idegek följajzását akaró történetnek, ahol természetesen nem azt nyújtja, amit például a NOTRE-DAME-I TORONYÓRben produkált. De szerencsére, az AKI A POFONOKAT KAPJA című filmje már ez után készült, s így minden remény megvan rá, hogy az ilyen témához nem fog többé visszatérni. Maszkja itt sem maradt hatás nélkül, s mégis, összetört életét senki sem szánta, nem emelte föl, a rossz, a pusztító szellem kimulása természetes, nem tragikus. A film rendezése mindenben az idegrázásra volt fölépítve. A jelenetek egyrésze színes, másrésze nem, ez zavar, a színes filmek különben is erőszakoltak. A többi szereplő játéka nem haladta meg az átlagot. Lon CHANEY sem tudott itt játszani, hogyan tudjanak a kisebb szereplők?

Népszava, 1925. dec. 20.

#### A DZSUNGEL KIRÁLYNŐJE

A filmet nem a témája, hanem a szereplő állatok és a hely tehetnének érdekessé, ha... először is nem hemzsegne a fantasztikus lehetetlenségektől. Etnográfiai, logikai és egyéb abszurdítások vannak benne. Hogy csak egy-kettőt említsünk, Afrikában nincsenek buddhisták, vagy ha vannak is, de szertartásaik nem olyanok, amint azt a film bemutatja. A buddhizmus szerint az ember lelke halála után az állatokba költözik, indokolatlan tehát az a megdöbbenés, amit egy nagyon erőszakosan megcsinált jelenetben egy gyermek helyére kerülő majom a főpápából kivált. Lehetetlenség, hogy akkor, amikor az odatévedt idegeneknek csak főpapi engedéllyel szabad a városban tartózkodniok, hiányos fölszerelésüket, de különösen ruházatukat olyan modern és európaiasan szabott darabokkal egészítsék ki.

Nem igaz az, hogy az afrikai bennszülöttek minden törzse minden fehér embert le akarjon gyilkolni. Végül pedig lehetetlen-ség az, hogy egy oroszánt egyetlen revolverlövessel le lehet-ne teríteni. De elveszíti a film érdekességét azért is, mert a képtelenségig el van nyújtva a harc, az állatok támadása az u-nalomig ismétlődik. Mi szükség van erre az oktanul ismétlő-dő, ugyanazon séma szerint ismétlődő harcokra, mi szükség van fantasztikumokra, amikor, ha ennek a világnak reális életét filmre vinnék, nemcsak hogy eléggé érdekes volna, hanem azon-főül még tanítana is. Így azonban se nem szórakoztató, se nem tanít.

Népszava, 1925. dec. 20.



## A CSÁBITÓ CIRCE

Az ó-görög monda modern amerikai változata, még hozzá nagyon rossz változata, amin nem változtat az sem, hogy a filmet Blasco IBANEZ írta. Az előadás után egy hölgy megkérdezte a lányát: jól kisírtad magad? Mert erre utazott a szerző, a rendező és a szereplők. Szívfacsaró, könnyfakasztó romantika, egy szőke báb May MURRAY és egy banális, frázisokat sóhajtó orvos akarják a nézővel elhitetni, hogy egy könnyelmű kokott megsza- badul a bűnétől, amikor kolostorba vonul, és minden bűnét meg- váltja az autó, ami elgázolja. Nem kell megjedni, nem halálo- san. Circe megijeszti az orvosokat, aztán, nehezen bár, de még- is a szerelmese nyakába borul.

Persze May MURRAY táncol is, eredeti néger jazzband is van, azonkívül pezsgős vacsora, fürdés, kockajáték, reménytelen szerelmes, aki a revolvert simogatja, szívós, kitartó szerel- mes, aki Circe egész vagyonát elnyeri - és az orvos is nagyon szép fiú, pláne ha szaval, vagy ha pipára gyújt.

A kormány filmrendeletét az amerikai vállalatok sérelmes- nek találják, bojkott alá akarják helyezni a magyar piacot és ki akarnak vonulni Magyarországról. Az ilyen filmekért nem kár, legalább megszabadul a közönség az e fajta produkcióktól, amik csak kompromittálják a filmművészetet, és lebecsülik a közönsé- get, illetve, amiknek minden törekvése odairányul, hogy a fej- lődő jóízűlést lebunkózzák.

Népszava, 1925. nov. 29.

## ROBIN HOOD

... Logikát s főleg igazságot ne keressünk benne. Általában nem érdemelné meg a film, hogy foglalkozzunk vele, ha nem volna iskolapéldája a rossz munkának. A tartalmától eltekintve... eltekintve a langyos, hazug isten-király-haza romantikától, eltekintve attól, hogy a XX. század embere nem akar minden percben ötvenszer meghalni a királyért, hogy a szabad, demokratikus Amerikában ilyen lehetetlen monarchista hőskölteményt tákoltak össze, és hogy ezt akarják itt a háborút és forradalmakat átélt emberek elé tárni, akiknek a lelkivilága mégis csak más, mint a nem éhező, népünnepélyszerű forradalmat csináló tömegek legitimizmusa. Nem... ez nem a mai ember korlátoktól szabadulni akaró romantikája, nem költemény, egy szemernyi poézis nincs benne, porhintés, az idejét multa monarchista ideológia beteges mákonya.

Ami pedig a földolgozást illeti, az nem marad a tartalom mögött. Sőt, mintha versenyezne vele, hogy inkább az tegye tönkre a filmet.

A jeleneteknél a látványosságra törekedtek, s ezért a történés mindig a szabadban vagy egy hatalmas teremben játszódik le. A nagy sima falak mellett s a nagyon hibás mélységekben mint apró hangyák nyüzsögnek az emberek... És mégis, a tömegtől nem látni a tömeget. Ez nem ellentmondás. Annyi ember mo-

zog össze-vissza a nagy távlatban, hogy nem hatnak tömegszerűen, vagy ha közelben vannak, akkor pedig zászlóktól meg a lándzsarudak erdejétől nem látni őket. Kaotikus, zsufolt, össze-vissza tömegrendezés: a "forradalmárok" úgy ugrálnak, mint-ha szüreti mulatságon lennének. Általában túl sok a mozgás, sok a fölvonulás, s a film éppen ezért nem mozgalmas, hanem unalmas, mert a menetét ez a sok fölvonulás lapítja el. A képek levelezőlapszerűek, méghozzá a vásári fajtából, a diszletekből ordít a papírmassé, az erdei jelenetek is kasírozottak.

A színészek merevek és szögletesek. Minden mozdulatukon látszik a rendező irányítása. A középkor ünnepélyességét nem a bábszínház érzékelteti. Douglas FAIRBANKS a főszerepben az el-lenkező végletbe csap. Pojácás ugrádozásai egy csöppet sem komolyak. Nagyon fölszínes színész. Nincs egyetlenegy átérzett, mélyről fakadó gesztusa, csupa póz.

Szólni kellene még a föliratokról is. Elrettentő példának idézni kellene egyet ezekből a névelő nélküli és ezzel is a középkort kifejezni akaró, vagy a költői stílust majmoló szörnyűségekből. Inkább nem tesszük. Szégyeljük magunkat...

Népszava, 1926. jan. 10.

## VASÁRNAP DÉLUTÁN<sup>19</sup>

Íme itt van a film, ami a hercegek, grófok, kalandorok, gyárosok és kokottok után felfedezte a proletárt is. Nem az orosz, hanem az amerikai és az európai, mint ez a VASÁRNAP DÉLUTÁN c. is, ami két parasztproletárról beszél /hangosan/. De mint rendesen a szociális igazságok nélkül, a dekoratív, népszinmű parasztok nyelvén és módján. Beszél a négyholdas parasztgazda fiáról, aki egy lóra gyűjt a katonaságnál, és a cselédlánnyól, aki amikor nem kap helyet, prostituált lesz, hogy a szerelmét minél hamarabb hozzásegítse a lóhoz. A fiu persze nem érti meg azt, hogy a leány miért lett prostituált, és ebből származik azután a tragédia.

Nem beszélek most a film sok logikai ellentmondásáról és arról, hogy mennyire csak külsőséget adnak ezek az agyonfestett műparasztok. De szólni kell az egész téma feldolgozásáról, a parasztfiúról, aki lovat akar és nem mint általában a parasztság földet, s akinél az, hogy az apjának csak négy holdja van, nincs eléggé kihangsúlyozva ahhoz, hogy megértsük, miért ragaszkodik a fiu a lóhoz. És szólni kell arról, hogy ezek az alakok itt mind nem egy osztály alakjai, nincsen kapcsolatuk senkihez, csak önmagukban, önmagukhoz, valami felett lebegnek talaj nélkül, a levegőben. Ezeket a szempontokat nagyon is alá kell huzni.

Mert a leány és a katona viselkedésében sok szimpatikus vonás van, a rengeteg szentimentalizmus mellett, akad tiszta emberi érzés is. És ami a legfontosabb, mert a film, annak el- lenére, hogy a beszéd és ének nem többlet, csak népszinműs ki- séret benne, hogy a magyar beszédén nagyon is érezni, hogy nem a német főszereplők mondják, technikailag, úgy a képformában, mint az elején a hanghatások kimélyítésében elég sok érdekes eredményt mutat fel. A felvételeken és a képbeállításokban é- rezhető az orosz film hatása. A két főalakon kívül, akik sem az uralkodóosztályt, sem a proletariátust nem akarják megbán- tani, mindkettőt igyekeznek kielégíteni, főleg az oroszos tech- nika és a sok giccses ének mellett, a zaj felhasználása az, ami a kritikátlan néző előtt, a filmnek uralkodó osztályt jellemző ideológiáját háttérbe szorítja.

Ezzel a módszerrel a film napról-napra erősebben befolyá- solja a tömegeket az uralkodó rend érdekében. Nagyon is szük- ség van tehát olyan munkára, ami a film szerkezetét a tömeggel megismertesse, hogy kritikai szelleme erősödjön, hogy ne le- hessen külső eszközökkel elkábitani.

Munka, 1930. ápr.

## VIHAR

A sok rossz amerikai film után, végre egy film, ami kiemelkedik a mai átlagprodukciók közül. A VIHAR aktuális témájában a háboru utáni társadalmi eltolódásokat dolgozta föl. BOLVÁRY Géza, magyar ember, rendezte a filmet, szépen és stílusosan. Seholsem tér el a dráma menetétől, az egyes jelenetek nagyon hatásosan és filmszerűen vannak megkonstruálva, és ami a legfontosabb, mindenütt kerüli a banalitást. A film befejezése nagyon szép és finom. Talán egyetlen hibája a rendezésnek, hogy a tömeg túl élénken mozog, ebben a mozgásban átlépi azt a határt, ami még a pánik érzékeltetésénél is megengedhető. Kevesebb ember, jobban összesűrítve, nagyobb hatást ért volna el.

Kár, hogy a film nem mert véglegesen szakítani a sablonnal, hogy nem merte teljességében azt nyújtani, ami a témából önmagából adódik.

KOMPÓTHY Gyula a főszerepben határozottan rossz. Merev, szögletes, nem tudott megszabadulni a szinpadtól és az operettől. Ruth CAREL sem a legjobb. De annál inkább az Carl Walter MAYER, a bankár szerepében. Nagyon finoman, póz nélkül játszik, különösen az utolsó jelenetben megragadó.

Népszava, 1925. nov. 22.

## RONGYOSOK

A magyar filmgyártás föltámasztására tudvalevően a kormány rendeletet adott ki, amely szerint kötelezi a külföldi gyárak itteni képviselőit, hogy minden harminc behozott film után egyet Magyarországon kell készíteni. Ez az akció, amiről lehet vitatkozni pro és kontra, azonban csak úgy járhat sikerrel, ha az itteni gyáraknak tehetséges emberanyag áll rendelkezésére. Mert a film, mint üzlet, mint vállalkozás is csak úgy állhatja meg a helyét, illetve a költségek csak úgy kalkulálhatók, ha a film a külföldre is kijuthat. A filmnek mindig nemzetközinek kell lennie.

Ennek az akciónak alátámasztására a magyar filmgyártási készség és tehetség dokumentálására készült a RONGYOSOK. Ebből a szempontból kell elbírálni a filmet, ami, rögtön leszögezhetjük, nagyon jelentős ígéret. Egészen természetes, hogy kezdeti hiányosságok vannak benne. De ezek most háttérbe szorulnak. ZILAHY Lajos igénytelen, minden nagyképűségtől ment komédiája két árva ripacs uras életének és szomorú végének jókedvű, derűs története, már a filmszerűség szempontjából is kitűnő. GÁL Béla rendezői munkája is - a viszonyokhoz és a körülményekhez arányitva - kielégítő. A rendezés nyugodt, harmónikus, volt egynéhány jelenet, ami fölépítésben, megjátszásban s fotográfia értékében MOSJOUKINE-nal is fölveheti a versenyt.

Nincsenek zökkenők, a mese simán pereg. Az egyes jelenetek képszerűsége is jó és hatásos. CSORTOS Gyula, ez a nagynevű színpadi színész játssza a főszerepet. Kedves és tehetséges. BAJOR Gizi az első részben kissé erőltetett, a fűszerepben azonban nagyon jó, amiként a többiek is megfelelőek.

Népszava, 1926. jan. 10.



HALLÓ EURÓPA  
/Chaplin könyve/<sup>20</sup>

Az utóbbi évek művészi válságában, a burleszk volt az egyetlen valóban új, művészi teljesítmény, amelynek értékét az is növelte, hogy igen határozottan leszögezett társadalmi vonatkozásai voltak.

A burleszk logikai abszurdítások, azaz olyan cselekmények összessége, amelyek egyrészt szöges ellentétben állanak a valósággal, másrészt pedig az uralkodó társadalmi formákkal és szokásokkal. BERGSON a NEVETÉSRŐL írt tanulmányában a komikust a gépszerűséggel, az automatikus mechanizmussal határozza meg. Komikus az, aki az élet fordulatosságához, sokoldalúságához nem tud alkalmazkodni, és minden körülmények között egy megindult irányba halad. A burleszkhős komikus alak. A tehetetlen mechanizmus megvan benne. De emellett rendkívüli képességei is vannak /a levegőben száll, a tűzből sértetlenül kerül ki, autójával házakat dönt rommá stb./, egyáltalában akármilyen baj is érje, az utolsó pillanatban a szokásokkal ellentétes módon segít magán, és minden esetben győzedelmeskedik. Ezeket a korlátlan lehetőségeket azonban hiába keressük a környezetében. A burleszkhős környezete a mindennapi élet szürke egyhangúsága, a merev társadalmi formák és szokások realitása, amit a burleszkhős és a környezete között mutatkozó ellentét dombor-

rit ki. A burleszkben tehát végeredményében nem a hős, hanem a társadalom a komikus, bár a játék súlypontja a szinpadi vigjátékhoz hasonlóan itt is a hősnő van. Csakhogy amíg a szinpadi vigjáték hőse egy-egy emberfajta vonásait, addig a burleszkhős a gyermek jellemvonásait tükrözi vissza.

A gyermek antiszociális lény és egoista, aki a dolgokat és a tárgyakat az önmaga lezárt egyéniségének a szempontjaiból értékeli és használja fel. A gyermek nem törődik a társadalommal, attól különálló életet él, s csak fáradtságos irányítások és erőszakos beavatkozások után válik belőle a közösségbe beilleszkedő "jól nevelt" ember. A felnőttben a tudat alatt tovább élnek ezek a tulajdonságok, s az adott kultúra hatóerejétől függ, mennyire képes azokat kiegyensúlyozni, s kulturális erejénél fogva közömbösíteni. Az emberben különben is egyre felélednek a közösségből való menekülés vágyai, különösen olyankor, ha a társadalom régi formái megmerevednek, és nem alkalmazkodnak, vagy nem akarnak alkalmazkodni a megváltozott életkörülményekhez. Ezt az ösztönét éli ki a ma társadalmi és gazdasági válságában élő ember is a burleszkhősben, akinek a művészi hatóereje annál fokozottabb, minél pregnánsabban domborítja ki a társadalom béklyózó formáit.

CHAPLIN minden eddigi burleszkhős közül a leginkább hangsúlyozza ki az élet mechanizmusának a kegyetlenségét, a tárgyak lelketlenségét s a maga emberi tiltakozását. CHAPLIN valószínűsítette a burleszk fantasztikumait emberivé, s ezzel az emberi realitásban világnézetet tudott kifejezni. CHAPLIN művészete mindig a naiv, gyermeki élet harca a meglévővel, amely minden lépésnél akadályt gördít ideális elképzeléseinek a megvalósulása elé. Ezért művészete végeredményében forradalom, amely egy egészen újszerűen zengő donkisotti lírából s a komikumból tevődik össze a mozgás egyszerű eszközein keresztül.

CHAPLIN forradalmi karakterét mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a KÖLYÖKig, de méginkább az ARANYLÁZig, igazán,

őszintén népszerű csak a proletárok között volt. Ami természetes is, hiszen ma ez az osztály érzi leginkább a fennálló társadalmi rend terheit, és ez az osztály vágyik leginkább a felszabadulás után.

Ezek után érthető az a kíváncsiság, mely CHAPLIN néhány év előtti európai látogatását leíró könyvét megelőzte. Mindenki CHAPLIN-ról alkotott nézeteinek, elképzeléseinek az igazolását kereste.

S ezt az igazolást a könyv meg is adja.

Látszólag a könyv gerincét CHAPLIN menekülése teszi a népszerűség elől, mely üldözi is, amiközben sok mulatságos helyzetbe sodródik. CHAPLIN azonban hiába akar menekülni, s hiába akar egyedül lenni, egy-egy emberrel meghitten elbeszélgetni. A tömeg könyörtelen, s neki vállalnia kell a népszerűség terheit. Ugy, hogy amikor visszatér Amerikába, sokkal fáradtabbnak érzi magát, mint amielőtt elutazott.

Ez a könyv külső váza. A könyv érdekessége azonban nem ezekben a, ha nem is rutinosan, de tagadhatatlanul finoman megírt sorokban, hanem abban van, amire csak utal CHAPLIN, de nem fejez ki világosan. Ezek az utalások a legérdekesebbek, s ezeken keresztül mutatkozik meg CHAPLIN igazi arca.

Európa felé való útjában érinti Chicagot is, csak azért, hogy találkozzon egyik legjobb barátjával Carl SANDBURGGal, az amerikai irodalom egyik legérdekesebb alakjával, akinek szélső baloldali versei mindenütt ismereteseek.

New Yorkban viszont egy másik kedves barátjával találkozik, az amerikai radikális munkásszövetség husz évre elítélt titkárával, akit betegsége miatt szabadságoltak néhány hónapra.

Már ez a két barátság is jellemző. De méginkább az, ahogyan a riporterek fogadják. Ugy Chicagóban, mint New Yorkban megrohanják az újságírók és sokszor a legbárgyubb kérdésekkel ostromolják. Miért megy Európába, hol hagyta a botját, a cipőjét, a bajuszát, igaz-e hogy nősül, igaz-e ez, igaz-e az, és így tovább. S aztán mindegyik azt kérdezi tőle: Bolsevista Ön?

Miért, mi az oka annak, hogy ezt kérdik tőle? Mindenki nem adnak fel ilyen kérdéseket.

CHAPLIN azonban igen óvatosan felel: Nem vagyok politikus, mondja, én művész vagyok. S mint művészt az élet minden fázisa érdek. A bolsevizmus pedig tagadhatatlanul az élet egyik új fázisa.

Londonban kétszer is találkozik H.G. WELLSszel. Ismételten szóba kerül közöttük WELLS könyve, a VILÁGTÖRTÉNELEM. Nagyon sokat beszélnek Oroszországról, de leginkább a szocializmusról. De mindezt csak említi. Említi, hogy erről beszéltek, de azt, hogy mit beszéltek, nem írja meg. Aminthogy mindenütt talál alkalmat arra, hogy ezekkel a kérdésekkel foglalkozzon, anélkül, hogy nyíltan kifejezné magát.

Annál szabadabban nyilatkoznak meg az érzései egy hadirokkant táborban, és méginkább szülővárosában, a londoni proletárnegyedben és a new-yorki Sing Sing fegyház látogatása alkalmával. Ez az utóbbi két fejezet a könyv legmelegebben megírt része, ahol CHAPLIN egyszerű írói készsége írásművészetté teljeseedik ki. Mert bár a könyv általában egyszerű, közvetlen és érzésteli, itt megérződik, hogy CHAPLIN liraisága diktálta a sorokat. Pedig a londoni proletárnegyed látogatása jelenti számára a legkevesebb külső eseményt. A falak jönnek csak elő, a szürke utcák az ő kilátástalan életü embereivel, gyermekeivel. És egy ismerőse jön elé, egy volt szobalány, akivel alighogy beszélni tud. Semmitmondó szavakat mondanak egymásnak, miközben a szívük majd kiugrik a helyéből. Aztán elválnak, mert CHAPLIN-t újból felismerik. De a tömeg itt nem tolatkodó. Illedelmesen, csak néhány méternyire követi őt, anélkül, hogy valaki is a közelébe jönne, és ostoba kérdésekkel zaklatná. Pedig CHAPLIN megijed. Egy rendőrt kér meg, szerezne neki kocsit. A rendőr nevetve nyugtatja meg őt. A londoni proletárok a világ legjobb emberei.

Aminthogy a fegyházlakók sem bűnösök. A társadalom bünei  
ők, vagy betegek. Kórház kellene nekik és nem börtön, amely  
rettenetes benyomást tesz rá. Itt már nyíltan elítéli a társa-  
dalmat. Szavakat azonban csak keresve talál. Néhány komikus  
jelenetet játszik le előttük, aztán Krisztust idézi, amikor  
megkérdik tőle, bűnösnek találja-e őket. Szavai itt is egysze-  
rűek és tiszták, amely szavak, lehet más okokból sem állhattak  
elő maradéktalanul a könyvben. CHAPLIN mélyen érző, gondolkodó  
ember, akinek azonban a művészete a mozgásban és a képben fe-  
jeződik ki, ott éli ki magát CHAPLIN költőisége, szóban nem  
adhatja azt, ami a lényege.

Korunk, 1928. nov.

## CHAPLIN: CIRKUSZ

Harc a rendőr alakjával szimbolizált államhatalommal, harc a civilizáció produktumaival, állandó összeütközés a mindennap gépies szokásaival, a társadalmi formával, általában az élet lelketlen mechanizmusával: ez CHAPLIN művészetének a lényege.

CHAPLIN forradalmár a szó legmélyebb értelmében, mert harcaiban az életet hétköznapi megnyilvánulásaiban akarja megváltoztatni. Minden mozdulata lázadás s egyben egy szebb élet igénylése. Ezek a mozdulatok adják a CIRKUSZ igazi tartalmát is, amely a magános, nem e világra való idealista művésznek az önző, kegyetlen élet ellen tiltakozó donkisotti gesztusa. A véletlenségek keserű grimasszal dicsőített komédiájának, az ARANYLÁZnak a hatástitka az érzelmiségre épített témában volt, itt a mozgás alá volt rendelve a témának. A CIRKUSZ komikus motívumokból összetett akcióiban a mozgás a téma fölé került. A komédiástáborba került gyermekien naiv ember kalandja csak külső váz, epizódok csoportja, amely nincs is szigorú egységbe foglalva. Valahol kezdődik, és valahol végződik, de azért nincs eleje és nincs vége. A téma nem fontos, a mozgás minden.

CHAPLIN a mozgás költője. De a chaplini mozgás nem stilizált dekoráció, nem elhatárolt, érzelemaláfestő kíséret. Ez a mozgás egyszerű természetes lényeg, az életet átfogóan adó mozgás, amely a társadalommal való viszonylagos beállításában szárnyaló gondolatok és lobogó érzések kifejezőjévé válik.

CHAPLIN a mozdulatokban kifejezett ember, aki a felületen, mint az utánzás mechanizmusától telített emberi mozgás általában, komikusan hat. De tudjuk azt, hogy CHAPLIN-nél a komikum csak eszköz, amellyel akciószabadságát biztosítja. A komikum és tragikum között csupán időbeli különbség van. A tragikum a komikum határán jár. Az individuális érzelmi jellemvonása alatt önmagában sohasem teljes, magyarázatra szoruló tragikus mozgás, ezért mindig meg van kötve, vigyázni kell, hogy ezt a határt át ne lépje. CHAPLIN aktív forradalmi embersége nem tudna kifejeződni a korlátok közé kényszerített tragikus pózokban. CHAPLIN a komikum szabad lehetőségeiben gátlások nélkül adja önmagát, s közli mondanivalóját, amelyek annál filmszerűbbek s annál élesebben vannak megfogalmazva, minél inkább a mozgásból tevődnek össze.

Igy a CIRKUSZ is, amelyben CHAPLIN a szokványos mindennapi élet formáitól eltérően éli a maga életét. A meglévő életberendezéssel minden érzelmi közösséget megtagad. S így minden eddigi filmjénél jobban elmélyíti a közte és a környezete közötti ellentétet. CHAPLIN magasan a dolgok fölött áll, mozdulatai fölényesen mutatják meg a külső bőr alatt sablonjaiba merevedett kegyetlen és nyers husát. Nincs benne semmi szenvedés, semmi kímélet. A CIRKUSZ CHAPLIN kiteljesedett művészetével megszerkesztett akciósorozat, amely szimbólumaiban és eszközeiben sohasem akar az érzelmiséghez szólani.

És mégis. A hideg fölényén átüt CHAPLIN érző emberségének és sajátos lírájának a melege. Háromnegyedórai kacagás után úgy érzi a néző, hogy sohasem mondtak ennél keményebb, de egyben fájdalomtelibb ítéletet is, az embert kizsákmányoló és a művész zsenijét kihasználó társadalomról.

Munka, 1928. okt.

HEJ, KUTYAÉLET... KUTYAÉLET!  
Charlie Chaplin új burleszkje

A burleszk, de különösen CHAPLIN burleszkje, társadalmi vonatkozásával, pesszimista filozófiájával, pszichológiai mélységével korunk legnagyobb méretű művészi megnyilatkozása. A burleszk az élet minden jelenségével foglalkozik, s ugyanakkor, amikor az élet jelenségeit torzítja és gunyolja, az állítólagos értékek értéktelenségét is hirdeti, s a minden korlátot áttörő burleszkhősben a mai embernek a társadalomtól való menekülési vágyát személyesíti meg. Ezen három tényező összetevődése jellemzi CHAPLIN új burleszkjét is, amelynek az eddigieknél is mélyebb a pesszimizmusa, s amelyben az eddigieknél sokkal pregnánsabban mutatkozik meg CHAPLIN ösztönösen ellenséges érzülete a mai társadalommal szemben. A guny legélesebb fegyvereivel támadja a társadalmat, amelyben az éhező minden pillanatban megbotlik a hatalom órében, amikor a kutyának minden szabad, s amelyben a pénzt a lopott koncon marakodó két kutya között az óvatos harmadik módjára kell megszerezni. Ez a mélyebb értelme a burleszknek, aminek nincs kezdete és nincs vége, szóval nem mesterségesen konstruált kerek téma, hanem a szünet nélkül tolvafolyó élet egy kiszakított darabja. A burleszket nagyarányúsága miatt szinte lehetetlen elemezni. Az emberi életnek a kutyáival való szembeállítás, minden jelenet és minden jelenet-



ben a legkisebb mozdulat egy hatalmas, forradalmár zseninek, CHAPLINnek egyéniségén keresztül megszűrt, nagy konvenciókkal és fegyveres hatalommal védett hazugság, amit CHAPLIN a komikus ragyogó eszközeivel ad abszurdumig vissza a XX. század embere elé tár: Látjátok, ilyen ez a kutyaélet, ilyenek vagytok ti, így szomorkodtok, így mulattok, így szerzitek a vagyont, így kell nekem kijátszani a rendőrt, aki el akar fogni egy pár virstliért, így a lacikonyhást, mert majd éhenhaltam, így a betörőket, akik visszalopták tőlem, amit ők is loptak, és amit én is kénytelen voltam tőlük lopni... így vettem én birtokot, s a végén mégis, megirigylem a kölykező kutyámat... haj, haj, ha nekem legalább ilyen kölykeim lehetnének...

A befejezés crescendójában szárnyal föl a chaplini világnézet a művészet által eddig soha el nem ért ormokig. Új burleszkje ötfelvonásos, és CHAPLIN mindig megtalálja azokat az eszközöket, amelyek változatossá, az ismétlődéstől mentessé tesz az ilyen hosszabb lélegzetű darabokat is, s amelyek mindig új színekkel gazdagítják föl a burleszket, a filmművészet legmélyebb megnyilvánulását. És mindez csak azért lehetséges, mert CHAPLINnek van mondanivalója... súlyos és jelentős mondanivalója.

Népszava, 1925. dec. 6.

A CSIKÁGÓI KÉKSZAKÁLL  
Buster Keaton burleszkje

Buster KEATON harmadik állomását jelenti a filmkomikumnak. Az első Max LINDER volt, a második CHAPLIN. Ez a három állomás a legjelentősebb a filmkomikum fejlődésében. A burleszk minden műfaj közül a legfilmszerűbb. Ez annyit jelent, hogy mondani-valóit, ami a legkegyetlenebb szatíra az emberről, minden magyarázat nélkül, tisztán képszerűen fejezheti ki. Max LINDER még nem jelenti a mai modern értelemben vett burleszket. Max LINDER filmjei lényegileg a színpadi vigjátékokhoz, bohózatokhoz voltak hasonlóak, csupán játékmódjuk volt filmszerű. Max LINDER komikuma, ami igen mély, a társadalmi szokásoknak az egyénre gyakorolt hatásában rejlik. A társadalmi szokások, az élet mindig őt gyurják, mindig ő a szenvedő fél. CHAPLIN szerepe forradalmi. CHAPLIN teljesen elkanyarodik a színpadtól, az ő burleszkjei a filmművészetben gyökeredznek. CHAPLIN nem szenvedő hőse az eseményeknek, illetve nem passzív, hanem aktív, a maga benső énjének törvényei szerint cselekszik. Komikuma a közte és a társadalmi szokások között meglevő különbségből adódik.

Buster KEATON lényegében inkább Max LINDERhez áll közelebb. A különbség csak annyi, hogy ő aktív is. Például, ha Max LINDER-t pofonütik, elszalad. Buster KEATON-t is pofonütik, de ő

vissza is üt, ami már CHAPLIN aktivizmusának a hatása. De meg-  
egyezik Max LINDERrel abban, hogy a darabban ő a szenvedő fél,  
hogy kerek, befejezett történetet ad, ami CHAPLIN-nél soha sincs  
meg, s hogy a burleszk torz, gunyolódó ruhája helyett elegáns  
zsakettben játszik.

Ez a kettős jellegzetesség azonban még nem jelentené Bus-  
ter KEATON igazi nagyságát, ha nem adna valami újat is. BERG-  
SON szerint a komikus személy annál komikusabb, minél kevésbé  
tud magáról. Buster KEATON komikuma is ebben rejlik. A dolgok-  
ban rejlő veszedelmeket nem ismerő isteni naivitást kihasznál-  
ja az élet és kihasználja a társadalom. Ez a szent balgaság az,  
ami azért mégis megvédi őt a bajtól, amivel Buster KEATON a  
filmkomikum lehetőségeit fölgazdagítja.

A CSIKÁGÓI KÉKSZAKÁLLban csak akkor kapja meg az öröksé-  
get, ha este hét óráig megnőszül. Imádottjához rohan, aki meg-  
sértődik, azt hiszi, hogy a pénz fontos neki és nem ő. Buster  
sürgősen új menyasszonyt keres, azonban olyan együgyűen támad  
rá a nőkre, hogy mindenütt visszautasítják. A cégtársa erre  
közvettesz egy hirdetést, amire tízezer nő siet a templomba, a-  
hol Buster KEATON jeggyűrűvel és hajójeggyel vár. A pap ki-  
kergeti a nőket, amire azok rátámadnak. Buster ijedten ugrik  
ki az ablakon, egyenesen a néger szolga karjaiba, akit régi  
szerelmese küldött érte. Buster szalad, de a nők utána, és csak  
hosszu küzdelem után jut el Kunigundájához.

A CSIKÁGÓI KÉKSZAKÁLL igazi nagy burleszk csak akkor le-  
hetett volna, ha a mese nem ilyen kerek, ha Buster nem talált  
volna nőt, aztán a hirdetés után inkább veszni hagyja az örök-  
séget, és végképp megfut a házasulandók fenyegető veszedelme-  
lől. Ugy látszik azonban Buster KEATON mégjobban visszakaty-  
rodik Max LINDERhez. Hogy ez mennyire fog sikerülni az ameri-  
kai talajban CHAPLIN hatása alatt, azt ebből a filmből még nem  
lehet pontosan megállapítani. A kísérlet érdekes és megérdemli,  
hogy figyelemmel kísérjük, mert jelentős eredményeket hozhat.  
Népszava, 1925. nov. 8.

## A NAVIGÁTOR

Buster KEATON új burleszkje, mintegy összefoglalója eddigi munkásságának és annak az iránynak, amit ő a burleszk kiépítésében, illetve megjátszásában képvisel. Maga a burleszk, akkor, amikor az életet, a társadalmat teszi komikussá, általában pesszimista. Charlie CHAPLIN öntudatos burleszkhős, aki áttöri a merev és mechanikus élet korlátait, de azért pesszimista felfogását nemcsak játékában, hanem burleszk-témaiban is kihangsúlyozza. Buster KEATON nem öntudatos hős. Buster KEATON a naivitás öntudatlan szent lovagja. Buster KEATON sohasem tudja, mit csinál, soha nem számítja ki tettének következményeit és mégis mindent jól csinál, mégis mindent rendbehoz. Buster KEATON a véletlenek ismeretlen utain bolyong, nem tervszerű, mint CHAPLIN. És mégis ezt a tudatlan figurát sohasem éri baj. Mint valami őrangyal, vigyáz rá egy titokzatos erő, ami a veszedelemben mindig megsegíti őt. Éppen ezért Buster KEATON, CHAPLINnel ellentétben, a jósnak, a szinte vallásosnak mondható optimizmusnak, a hitnek a kifejezője, aki szent egykedvűségében minden bajt elhárít, és minden rosszat helyrehoz. Ez az optimizmus a kisebb, szinte témanélküli burleszkjeiben is nyilvánul, ahol az egész cselekmény, minden cél nélkül, a veszedelmek egymásrahalmazódásából áll, amelyekből Buster KEATON mindig ép bőrrel menekül meg. Ez a tendencia az eddigieknél is pregnánsabban nyilvánul meg A NAVIGÁTORban, az elszabadult

csatahajó történetében. A témája kerek, egységes, a jelenetek nagyszerűen vannak fölépítve, a mulatságos és komikus helyzetekben tág tér adódik Buster KEATON tehetségének.

Ez a jelenetsorozat, mint általában minden burleszknél, filmszerű, ami annyit jelent, hogy nincs szükség semmiféle magyarázatra, önmagában is érthető. A NAVIGÁTORban is talán két-három fölirat kellene. És mégis teletűzdelték föliratokkal. Ez nemcsak azért bosszantó, mert semmi szükség sincs rájuk, s csak kizökkentik a nézőt a film magával ragadó dinamikájából, hanem bosszantó azért is, mert nyilvánvalóvá válik az a tendencia, hogy mindez csak azért van, hogy a filmet elnyujtsák, s ugynevezett nagy attrakciót csináljanak belőle. A HEJ, KUTYAÉLET is csak kétfölvonásos, minden fölirat nélküli burleszk volt. Itt csináltak belőle öt fölvonást, miután három fölvonásnyi szellemtelen föliratot iktattak bele. A NAVIGÁTORnál is ez történt. Tele van izléstelen helyi vonatkozásu, divatjamult, kabarészerűen jidliző kiszólásokkal. Mi szükség van erre? Minek kell egy hamisan értelmezett üzleti elv miatt lerontani a film művészi hatását, amikor az egy szemernyit sem veszítene az értékéből, ha nem volnának benne ezek a lapos, erőltetett, szellemeskedő, banális föliratok? A cselekmény mindig elég arra, hogy megnevettesse a közönséget, ezeken a föliratokon ellenben csak sirni lehet.

Népszava, 1926. jan. 3.

## A DON QUIJOTE FILMEN

A megfilmesített regények esztétikai felmérésénél csak a filmszerű szempontok a döntők és sohasem az, mennyi mentődött át az eredetiből. Mert ma már többé-kevésbé kialakultak a film önálló lehetőségei, amelyek lassankint érvényesítik a maguk törvényszerűségeit. Ma már tudjuk, hogy a filmnek nincsen szüksége arra, hogy kölcsönvett értékekkel támassza alá produktív megnyilvánulásait. És tudjuk azt is, hogy a film csak filmen kifejezhető anyagból állhat elő.

Ez a szabály még olyan kivételes munkára is érvényes, mint CERVANTES DON QUIJOTÉja, amelynek újabb vizsgálata a regény és a filmburleszk meglepő hasonlóságának a felismeréséhez vezetett. Az akciógazdag regény önkéntelenül is felveti a megfilmesítés eszméjét.

De ez csak a felületes szemlélődést csábíthatja. Mert igaz, a DON QUIJOTE tele van cselekvő burleszk-motívumokkal, s például maga CHAPLIN is a "Busképü lovag" inkarnációjának tekinthető. Azonban CERVANTES epikája annyira regény, annyira az írásművészetben gyökerezik, hogy lehetetlen meghamisítás nélkül képre vinni. Már csak azért sem, mert a cselekvő elemek, a szavakban kifejezett filozófiai gondolatok nélkül légtüres térben mozognak. Másrészt pedig a DON QUIJOTE végeredményében pesszimista tragédia. És a filmburleszktől semmi sem áll any-

nyira távol, mint a pesszimista szellem. /CHAPLIN-t is legyőzi például a valóság brutális mechanizmusa, de sohasem véglegesen./

Az ideál utáni vágynak és elbukásnak ez a mélyen emberi remeke csak burleszki formában adja önmagát. De ez az írásművészet burleszkje, s így az egyetlen lehetséges filmforma megdőlt. És ezzel együtt megdőlt a csak tragikus forma lehetősége is. Mert ha egy komikus eszközökkel kifejezett tragédiából kivesszük a komikumot, elvettük tulajdonképpeni lényegét is.

Ilyen se tragédia, se burleszk lett a DON QUIJOTE film is, amelyet végeredményben nem is a regény és a filmburleszk közötti hasonlóság, hanem a mai sztárideológia hozott létre.

A DON QUIJOTE-t Pat és Patachon<sup>21</sup>/vagy ZORO és HURU/ miatt vitték filmre. Csupán azért, mert az alakjuk megfelel Don Quijote és Sancho Panza alakjának. A filmnél csak ez volt az irányadó. Egy új önálló film megteremtése helyett ragaszkodtak az eredetihez, anélkül, hogy annak a mű szempontjából elmaradhatatlan összes cselekményfázisát feldolgozták volna. A filmből tehát egy össze-vissza kivonatolt illusztráció lett. A regényidézetek mozgó illusztrációja, dilettáns mesevezetéssel.

Amihez Pat és Patachonnak, az együgyű kispolgári huncutkodás képviselőinek lehetetlen játéka is hozzájárult. Amiként a film, úgy ez a játék sem találta meg a maga létjogosultságát, s szörnyen unalmassá fáradt.

A filmszerűtlen film sem témájában, sem megjelenésében nem adott élményt. De hát akkor miért kellett az egész? A film készítői szerint Pat és Patachonért. Nézetem szerint, hogy mint dokumentum megmutassa, mi keletkezik abból, ha a film idegen erők révén próbál érvényesülni.

Korunk, 1927. okt.

## A NAGYVÁROS SZIMFÓNIAJA

Előre kell bocsátanom, hogy ezzel a filmmel sokkal terjedelmesebben kellene foglalkoznom, mint amennyire jelenleg módomban van. Mert a PATYOMKIN óta a NAGYVÁROS SZIMFÓNIAJA reprezentálja a legtisztábban a filmet, mint önmaga törvényű abszolút és kollektív művészetet. Olyan el nem vitatható erővel, hogy ezzel kapcsolatban a filmesztétikának újabb problémáira is ki kellene térni. A mai filmtől teljesen elütő NAGYVÁROS SZIMFÓNIAJÁBAN láttam először majdnem százszázalékban realizálva mindazokat a határozott és határozatlan formában kialakult gondolatokat és képzeteket, amelyeket a filmről, mint új művészetről alkottam magamnak. Ugyanigy a közönséget is néhány javithatatlanul leszámítva, mélyen megrendítette ez a találkozás. Ami ismételten bebizonyította azt, hogy az igazi művészet, a korszerű művészet mindig megtalálja az utat az emberiség és kora felé.

Pedig itt a közönség nem kapott szentimentalizmust. Nem gyönyörködhetett a sztárok játékában és a mesében sem. Mert ennek a filmnek nincsen előrefogalmazott témája, nincsenek színészei. Nem szinpad, de nem is irodalom.

A NAGYVÁROS SZIMFÓNIAJA: film, tökéletes optikai szintézis: egy nagyváros /Berlin/ kollektív életének megmutatása. A film nem rekonstruál valamilyen történetet, hanem maguk a je-



lenségek történnek meg benne. A filmképeknek, amelyekről BALÁZS Béla találóan állapította meg, hogy csak jelenidejük van, anyaga a legteljesebb realitás, szereplője az élet /az emberek nem mint színészek, hanem mint jelenségek vannak jelen/, a fotógép lenséjének kemény tárgylagosságán át felfogva. Tehát nem kigondolva, hanem meglátva, illetve megláthatóan. A képek a dolgok történéseiből adódnak. Nincs bennük semmi szertelenség, érzelmős momentumok. Formájukban a modern szekondplán kultúra helyett, visszatérnek a totálhoz, a szekond vagy premierplan ritkán fordul elő. De ezeknek a totálképeknek expanzivitásuk és mélységük van, anélkül, hogy a fotólencse távolságot lekicsinyítő karaktere érvényesülhetne bennük. Mert a képek, konstrukciók, nem szolgálai másolásai a természetnek, amely konstrukció a fotografikus értelemben vett gépbeállításban, illetve a dolgok beállításában mutatkozik meg. Minden egyes kép befejezett egész, nem részletek, nincsenek elvágva, s így sohasem érezzük, mint a mai filmnél, hogy a kép széle csak határ, s hogy azon túl is vannak dolgok. A sokszor teleobjektívvel fotografált képek váltakozó megvilágításának szuggesztíven kifejező ereje, a fény és formafelületek megragadó precizitása harmónikusán egészül ki a képkapcsolással, amelyben sohasem lép fel a csak totálkép kapcsolásának egyik kellemetlen következménye: a zökkenés. Miután a film mindig az optikai lehetőségekből indul ki, alapja mindig a tiszta vizualitás, a jelenetei önmagukban érthetően mutatkoznak meg, sohasem szorulnak felirati magyarázatokra.

Dohogva zakatol a vonat Berlin felé. Zihál, a vidék és külvárosok sűrű virradatában, izzadtan lohol a szemafórok és jelzések között, s amikor beér az állomásra apró vizgyöngycseppek ülik meg a fáradtságtól szinte elalélt gép testét. A város mély csendben pihen. Az utcák álmosan dideregnek a hűvös hajnalban. Seholy senki. Az ablakfüggönyök lehuzva, az üzletek lezárva, a kirakatok viaszfigurái megdermedve. Mindenki alszik.

Csak egy iv fehér papirost sodor a lassu szél ide-oda. Aztán feltűnik egy nyujtózó puhaléptű macska, néhány hazasiető lump, végül az első munkás. Tempósan, kipihenten lépked egyedül. De később innét is, onnét is hozzácsatlakozik egy-egy társa, míg nem áradattá nő a munka hadserege a még alvó városban. A gyár vaskapuja szétnyílik előttük, a gépek, ezek a tele emberséggel, szenvedéllyel és mégis abszolút pontossággal dolgozó gépek kinyujtják acélkarjaikat, egymáshoz lendülnek, egymásba fonódnak, a szívéük, a tüdejük, impozáns testük munkába kezd. És nemsokára felsorakoznak csillogó fehéren, a teli tejesüvegek, másutt a hosszú karcsu kenyerek. A reggeli már kész. A város felébredhet. Az ablakokon felgördülnek a rollók, az ágy-nemük kihajlanak a levegőre, a remiz kapuk felnyílnak, előjönnek a villamosok, hogy a megállóknál sorakozó tisztviselőket, a kereskedőket a hivatalukba, üzleteikbe vigyék. Már fenn van a város. A hivatalokban dolgoznak az írógépek, a piacok tele bevásárlókkal, az üzletek redőnyei felgördülnek, a gyerekek is elmentek az iskolába, csak egy későnjövő kislány liheg még a kapu felé. Az igazgató ur az autójába ül, az arisztokrácia kilovagol. A vonatok, a villamosok, az autók, kocsik összeviszsa és mégis rendben, mint az élet áradatának a megnyilvánulásai keresztülhőmpölyögnek a városon, átszelik az utcákat, a tereket, lemennek a föld alá és fel a házak tetejére. A nap süt. Él, verejtékezik minden. Délelőtt. A villamosok és autók hosszú sorában az utca délelőtti képe: egy ló megdöglök, két ember összeverekedik, a sarki árus gesztikulálva ajánlja folttisztítóját, egy toprongyos alak szivarvégeket gyűjt, katonák vonulnak, a prostituált nő a kirakatok előtt kínálja magát, egy sztrájktagján agitáló munkást elvisz a rendőr, egy ékszerüzlet gyémántjai előtt nyomorult asszony koldul, a forgalmi rendőr karja a magasba lendül, másutt egy kislányt vezetnek át a megállított autók előtt. A villamosok és a felajzott idegei a város organizmusának, a vonatok a házak előtt, a házak

felett és alatt száguldva cipelik az embereket. Közben dél lesz. A kőművesek lekászmálódnak az állványokról és hozzálátanak a szalonnához. A város ebédel. Az utcán, a lacikonyhákban, büffékben, tejcsarnokokban, söntésekben, előkelő éttermekben eszik a város, a virstlitől, a fantasztikusan feldiszitett tálakon körülhordott rákig és a külváros szemétjéből előkapart ételhulladékgig, az ételek sokféleségét, egymás mellett a társadalom minden rétege. Most egy rövid időre ellankad a forgalom. Kevesebb a jármű. De nemsokára megjelenik a Berliner Zeitung am Mittag s erre újra felélénkül az utca. Délután. Gyerekek játszanak a kapuk előtt, a strandokon, a kávéházak megtelnek, a gyárakban a gépek utolsót lendülnek, a munkásokat visszaönti a városba a vonat, a jégpalotákban sielnek, korcsolyáznak, a folyón regattáznak, a sportpályákon football, futóverseny, autóverseny, lovaspótló, tennisz. Az irodákban, üzletekben is lehúzzák a redőnyöket. Sötét lesz. A transzparenszek fénykigyói, lángbetűi kigyulladnak, a varietékben akrobaták, a mozikban CHAPLIN, a színházakban félmeztelen revüörölők, a kocsmákban, pincebujókban harmonikaszó mellett söröznek a proletárok. A vendéglőkben jazz, tánc, az utcán kereskedők, komoly férfiak, csitri lányok, asszonyok, gyerekek, köztük megint a macska, a sétálók ezrei a kirakatok életreeragyogott viaszfigurái előtt. Kavarog, forr, tombol a város, a tánc örjög a lokálokban, de az utcán már kevesen vannak. Csak a villamosok furják be fény-szemeiket sűrű egymásutánban a sötétbe. Az eső is zuhog. A lakások kivilágítva. Az utca azonban kihalt. Csak itt-ott lép egy-egy magasra húzott szoknya alól érzékien kivillanó térd után az autóba, izgatottan egy-egy férfi. De a város már alszik. Későre jár. A lumpok is hazamennek. Egy öngyilkos a vízbe ugrik, és az utcák végén felszűrkül az ég alja. Nemsokára ismét virrad. És aztán újból kezdődik minden. A gépek, a villamos, a vonat, az autó, a robot... Lassan összeolvad a kép, és a néző kábultan megy ki az utcára, a városba, amelyben az életét leéli, és amelyet, most látta csak, nem is ismert.

Korunk, 1928. jan.

ÓRÁK ÉS PERCEK<sup>22</sup>, avagy az avantgard film és a magyar színpadi szerzők kalandja, ez volna a legmegfelelőbb cím e pár sor elé, abból a kulturjelentőségű alkalomból, hogy végre a magyar színpadi szerzők is meglátták azt, hogy a film nem merülhet ki a sztár játékában. A francia CAVALCANTI: CSAK ÓRÁK ÉS SEMMI MÁS című filmje kapta nálunk a fenti nevet. A filmet magyar szerzők saját rezsijükben mutatták be két budapesti mozgóban, nagy hűhóval és a színpadi szerzők előadásainak a segítségével. A két mozgóban minden előadás előtt más-más valaki mondott beszédet. HELTAI Jenőről RELLE Pálig, sok mindenki igyekezett a közönségnek bebeszélni, hogy ez a modern film.

A film tagadhatatlanul érdekes. Amint a címe is elárulja egy nagyváros /Páris/ életében csak az órák mulását dolgozza fel, azonban korántsem olyan átfogó erővel, olyan kimerítően, korántsem olyan mély szociális meglátásokkal, olyan radikálisan kollektív és optikai eszközökkel, mint RUTTMANN: BERLIN c. filmje. A filmben nincsen rendszer, a képek nem olyan tárgyszerűek mint a Berliné, sok bennük a festői romantika, s ami a legfontosabb, nincsen közöttük eszmei kapcsolat. Az idő mulását jelző óra ismételt ábrázolása nem olyan egységbe foglaló jelenség, mint a BERLIN filmben a mindig visszatérő közlekedés. De, az ÓRÁK ÉS PERCEKnek, ha sok is benne a bulvárponyv, s ha sok is benne a dadaizmus, bizonyos szempontból megvan a maga jelentősége. Mint tiltakozás a mai filmtéma ellen, mint

dokumentum a fotónak filmszerű felhasználására, mint az asszociatív képkapcsolás felé való törekvés, kétségkívül fontos jelenség a film fejlődésének a szempontjából. De csak mint ígéret, mint kísérlet jöhet számításba /a film sokkal előbb készült, mint a BERLIN/.

Természetesen senkit sem érhet gáncs, ha a BERLIN film után bemutatja annak elődjét, s így alkalmat ad az összehasonlításra. Ennek azonban elengedhetetlen feltétele az, hogy először is őszintén rámutassanak a két film közötti különbségre és másodszor, hogy a mű megcsonkítatlanul kerüljön a néző elé. A magyar színpadi szerzők mindegyike nem voltak tekintettel. A bevezető előadásokban egyetlen szó sem esett a BERLINről, egyetlen szó sem esett a modern film fejlődési lehetőségeiről és az utjáról /a bevezető előadások csak látszólag foglalkoztak ezzel/. Azonkívül pedig a szerzők a filmet teljesen felgorgatva, és a jó részét elhagyva mutatták be a közönségnek.

A modernizmus nem felelőtlenség, a modern film nem a képek össze-visszasága, a témanélküliség nem jelent zagyaságot. Ez a film pedig az volt. Százszázalékig nem merték vállalni a filmet, hanem jórésztben csak azt, ami a filmben rossz, ami tematikus, ponyva, amibe mégis van egy kis dráma /egy apacs megfojt egy újságárus lányt stb./, mert istenem, hátha mégis meg talál ijedni a közönség. Azonkívül a szegény közönség értelmét is támogatni kell, adtak tehát feliratot /egy abszolút film tele felirattal/. És most már azt hiszik, hogy a nézők nagy része tudja, mi az abszolút film. Persze, hiszen ők mutatták be neki.

Arra persze nem gondoltak, hogy miképpen is alakuljon ki valóságos kép az új filmről, ha ennek lehetőségét éppen ők vágják el. S mindettől eltekintve, hogyan próbáljon is Magyarországon valaki újat teremteni, ha a szerzők egyesületében sincs annyi komolyság, hogy az újat legalább ők vegyék komolyan. Legalábbis olyan komolyan, mint az egyik mozgóban ANDOR karmester vette, aki valóban stílusos zenét állított össze a filmhez, s ezzel többet használt annak, mint az összes előadás együttvéve.

Senki sem kívánhatja, hogy szindarabírók értsenek a filmhez. Valóban szép, hogy egy százszázalékig szinpad és irodalomellenes, de filmszerűsége törekvő film mellé odaállottak, de mégis, mennyivel jobb lett volna, ha mindezt nem teszik meg. Legalább nem kompromittálták volna az új gondolatot. A tízéves reakció fojtó ölelésében, amelyben egy pápa által megáldott filmet /a JEANNE D'ARCot<sup>23</sup>/ sem engedélyeznek, a film és annak bemutatása korkép, koradat. Aminthogy korkép az is, hogy az Operaház bemutatja STRAVINSZKY: ÖDIPUS REXét és az opera főrendezője a nyilvánosság előtt megtagad minden közösséget a darabbal, amelyet szerintem azért kellett csak bemutatni, hogy mi sem maradjunk el a többi országtól, hogy külsőleg mutassuk, mennyire haladunk a korrallal. A vezető magyar polgári szellemiség tehát ismételten megmutatta a maga igazi ábrázatát, amelynek sohasem volt határozott kifejeződése, s amely belső lényében reakciós: irtózik az újtól. Félti tőle a maga nyugalmit, félti a maga "művészetét" de fél attól is, hogy a közönség rájön arra, hogy a vezető irodalomnak nem okvetlenül muszáj megalkudni a politikai rendszerrel, és akkor vége az ő uralmának is. Ime a polgári, állásfoglalástól irtózó kultúra igazi lényege 1929-ben.

Korunk, 1929. febr.

## NÉGY OROSZ FILM

EIZENSTEIN új filmje, a ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTERTEN<sup>24</sup>, John Reed könyve nyomán az orosz forradalmak történetét dolgozza fel, egészen újszerű eszközök alkalmazásával. A PATYOMKIN volt az első film, amelynek nem az egyén, hanem egy hajó és annak legénysége, tehát egy emberi közösség volt a hőse. Új filmjében EIZENSTEIN tovább megy, és a konvenciók teljes elvetésével, a szabad, kötetlen téma középpontjába magát a tömeget helyezi. A tömegnek a sorsát azonban a vele ellentétben álló, vagy vele szolidáris mellékhősökkel fejezi ki. A filmben ezek a mellékhősök, melyek éppen úgy lehetnek személyek, mint tárgyak vagy események, vannak előre állítva. De a frontról hazatérő katonaság, a harctereken szenvedők, a kenyérre várók hosszú sora, a régi rendszer épületei és szobrai, Kerenszky, a Kerenszkynek átadott ultimátum, Kerenszky női gárdája, a munkásokat a külvárosba szorító Néva hidja, egy a hidon fejen lőtt konfliktus és egy öregasszony megrendítő pusztulása, az utcai harcok, Kornilow, a télipalota és a többi jelenség vagy esemény mögött mindig ott él, jajong, örül vagy harcol a hatalmas, névtelen tömeg. A kontrahősök beállításával EIZENSTEIN a filmnek, amelyből minden egyéni érzelmet és sorsot kikapcsol, páratlan feszültséget és az érdeklődést állandóan ébrentartó újabb és újabb fordulatot ad, amelynek az erejét a fejlett technika csak még jobban fokozza.

A mozgásban lévő alkotóerők tudatos felhasználásával az orosz filmművészet a PATYOMKIN óta a felvevőgép merev lencséjét egy heroikus, lélekteli vizuális költészet visszaadására kényszerítette. A kemény objektív az orosz művész kezében alkalmazkodó anyaggá puhult, amellyel minden elképzelést szinte maradéktalanul ki lehet alakítani.

A kifejezés teljességét EIZENSTEIN, mint a PATYOMKINban, itt is a "rész az egészben" esztétikai törvényeinek szigorú alkalmazásával éri el. A kevésből sokat kifejező, háttérnélküli, puhán fotografált és mindig zsufolt teleképeiben, mindennek döntő jelentősége van /ezért él például a filmben annyira maga a színhely is/. EIZENSTEIN leegyszerűsített formákból összetett képeivel a látás koncentrációja révén a szemet a mondanivaló szolgálatába kényszerítette. S hogy a szem funkciójának a megkönnyítésével a nézőt ilymódon az egész filmen végig befolyásolhassa, a képeket mindig azonos formákon keresztül kapcsolja egymáshoz. Ezzel, a sokszor szimbolikus erejű asszociatív technikával EIZENSTEIN, az átfogó és a kollektivitást belső felépítésében kinyilvánító filmbe kinetikus egységet hoz létre, amivel a filmművészetnek egyik legsúlyosabb problémáját vitte közelebb a megoldáshoz.

EIZENSTEIN sajátos képarcitekturája, amely a gépbeállításban, a megvilágításban, de különösen a tömegek mozgatásával minden optikai lehetőséget felhasznál, egészen más játéktílust igényel, mint a többi film. EIZENSTEIN filmjében minden a látásra van felépítve. S így a színészek helyett inkább típusokat szerepeltet, akik optikai megjelenésükben már ki is fejezik magukat, s akiknek emiatt alig van szükségük mesét illusztráló gesztusra és a mimikára. A filmben az alakok legnagyobb része nem játszik, hanem jelen van. Ott azonban, ahol a játék elkerülhetetlen, az inkább negatívumokban nyilvánul meg. Az orosz film s így EIZENSTEIN is az érzelem kifejező eszközeit befelé építi ki, ami kifelé sokszor teljes mozdulatlansá-



got eredményez. A film nagyszerűen kifejező típusai, a tragikus pillanatokban, éppen ott, ahol a néző eruptív kitöréseket várna, szinte egészen megmerevednek. Ez a mozdulatlanság azonban a belső izgalmak legmagasabb fokát jelenti, amit EIZENSTEIN nagyon érdekesen a filmtempó meggyorsításával érzékeltet. A meggyorsult képváltozás és a mozdulatlan alakok közötti ellentét kihangsúlyozása, nagyszerű módszernek bizonyult a feszültség fokozására.

Ilyen erősen lefojtott és befelé élő játék uralja PUDOVKIN: ENDE VON SANKTPETERSBURG<sup>25</sup> című filmjét is, amelynek tárgya különben lényegében ugyanaz, mint EIZENSTEIN filmjéé. Csak éppen az eseményeket egy mélyen érző, de naiv trepovi paraszt, egy munkáscsalád és egy pár sorsán keresztül érzékelteti. A trepovi paraszt a háboru végén a meghosszabbított munkaidő és a tulhajtott munkatempó miatt sztrájkba lépő munkások vezérét akarátán kívül elárulja, de aztán, mint a forradalom egyik leg-hűbb katonája, mindent jóvátesz. De a két ember sorsa itt is a tömeg sorsa, amelynek kétségbeesését és hősi feleszmélését az EIZENSTEINénél zártabb felépítésű témának teljesen alárendelt forma fejezi ki. A gépbeállítás, a képfelépítés és főleg a megvilágítás is hasonló hozzá, csak PUDOVKIN képzettársító félmegoldásaiban több a poézis, míg EIZENSTEINében több az erő. Azonkívül a film tempója, EIZENSTEIN állandóan fokozódó ritmusa helyett, rapszódikus, mintha PUDOVKIN ezzel is műve költőiségét akarná hangsúlyozni.

EIZENSTEIN és PUDOVKIN új irányt jelző époszai mellett F. OZEP: DER GELBE PASS<sup>26</sup> címen bemutatott játékfilmje, amely egy a bordélyházba kerülő dada és férje történetét dolgozza fel az osztályellentétek kihangsúlyozásával, kisebb igényekkel lép fel. A filmet azonban mégis élményszerűvé teszi OZEP képben és mozgásban kifejezett realizmusa és egyszerű paraszti hőseit átölelő mély szeretete.

A kritikusok egy része főleg a happy endet kifogásolta a filmben. Holott a jó vég itt új erkölcsöket szimbolizál. És amiként a happy endnek, úgy magának a különben banális témának is új tartalmat adott OZEP könnyed és szellemes képvezetése, karakterizáló ereje és liraisága. Mindig hatásosan megkonstruált képeiben felmagasztosodnak az élet egyszerű jelenségei. A természet, a mezei munka, a bordélyház, számtalan figurájával az előkelő palota és a parasztház, mint valami tiszta, új melódia árad ki a filmből.

Az orosz filmek új szellemükben és realitásukban különböznek el a többitől. A filmekben megnyilvánuló és az étellel szemben aktívan fellépő művészi világszemlélet, amelyhez egyedül CHAPLIN áll közel, az emberi szem törvényeiből kiindulva alkotta meg a filmművészet kifejező formáit.

A dolgok új meglátása és megláttatása hiányzik a MOSKAU, WIE ES LACHT UND WEINT<sup>27</sup> című vígjátékából, amely egy diák és egy később meggazdagodott masamódlány viszontagságait állítja elének, a moszkvai lakásinségben. A filmnek németes, száraz operetthumora mellett a legnagyobb baja az, hogy a stílusa zavaros. Tele oda nem illő burleszkszerű jelenettel. Vígjátéknak nem elég könnyű, burleszkszerű nem eléggé szellemes és mély. Ugy szellemében, mint kidolgozásában távol áll attól az orosz művészettől, amely a filmet is korszerűvé és a mai embert kifejező művészetté tette.

Munka, 1928. szept.

Az orosz film ereje, népszerűsége, aktuális, dokumentáris jellegében gyökeredzik. Egy ideig úgy látszott, hogy az európai és amerikai film válságában, ami a beszélőfilmmel jutott konkrét kifejezésre, az orosz film is válságba kerül, mivel eltávolodott attól az aktualitástól, amelyben Oroszország mai arca mutatkozik meg, s emiatt nem tudja a proletariátus számára eddigi utmutató munkáját elvégezni. De ez csak egy ideig volt érezhető. Mert EIZENSTEIN, akinek a PATYOMKINon kívül nincs egyetlen olyan kereken befejezett munkája, mint pl. PUDOVKINnak, az irodalmi tematizmus mellőzésével, a tények dinamikus egybeszerelésével, nyugtalanságával, új szempontjaival megtermékenyítette és a helyes utra terelte az orosz filmet. Ennek a magvetésnek egyik kalásza Viktor TURIN nemrég bemutatott TURKSZIB c. filmje is.

A TURKSZIB a turkesztán-szibériai vasutépítést dolgozza fel. Turkesztán szorgalmas állattenyésztő és földművelő lakossága el van vágva a világtól, óriási harcokat vív a természet mostohaságaival, a szárazsággal, a sivataggal, a viharokkal, s ilyen hallatlan erőfeszítés mellett a legszükségesebbet is alig tudja előteremteni. De egy napon megjelenik a sátrak között az autó, orosz mérnökök felméri a földet, és megkezdődik a vasut építése, amely Oroszországhoz kapcsolja a lakossá-

got, behozza a gépet, csatornázást létesít, a gyapjút nem kell többé tevékkel szállítani. Szibéria ellátja gabonával, fával, ha szükség lesz rá.

Tartalmánál fogva kulturfilm lenne a TURKSZIB. És mégsem az. A TURKSZIB a szociális alkotás, a közösségérzet patetizmusa, amely felmagasztalja a munkát. Anélkül, hogy az ál-proletár költők egyetlen a munkát dicsérő frázisát, misztikus szentimentalizmusát, akár képben, akár felíratban alkalmazná, és anélkül, hogy ehhez játékra lenne szüksége. A gépek, mint óriási erőállatok, a tevék, a hegyek, a szelek, a sivatag, a víz, a sinek, a vasut, a hősei ennek a filmnek, amely először mutatta meg, miképpen kell a természet elleni küzdelmet is szociális szempontokból nézni és beállítani.

A film művészi hatását a montázssal éri el. A tényszerű események ritmikus egybeszerelése teszi élményszerűvé ezt a filmet, amelynek így az igazi nagysága abban a gondolati és lelki telítettségben van, amit nem is a képekben, hanem a tenpóval a képek között érzünk.

Az új Oroszország lendületét fejezi ki EIZENSTEIN /és ALEXANDROV/ sokáig várt új filmje, a GENERALLINIE is, de ez nincs annyira kiegyensúlyozva, nem annyira teljes, mert EIZENSTEIN megint tovább lép egyet s ennek szükségszerű velejárója a film egyenetlensége.

A PATYOMKIN a még elbukó, az OKTÓBER a győzedelmes, a GENERALLINIE az építő proletariátus klasszikus kifejeződése, ami tartalmában sokban hasonlít PANFEROV: GENOSSENSCHAFT DER HABENICHTSE című regényéhez. A cárizmus alatt tudatlanságban tartott, állati, nyomoruságos, erejét szétforgácsoló százmilliónyi orosz parasztról szól ez a film, akik a kulákok ellenállását, önmaguk maradiságát, a bürokrácia szabotálását legyőzve, a munkások támogatásával és a gép, a traktor segítségével megteremtik a falu kollektivitását, hogy ezen keresztül emberré nőjjenek.

A traktor bevonulása a lovak nélkül kinlódó faluba, ahol gyenge teheneket és önmagukat fogják az eke elé a parasztok, a film gerince, aminek a külső mondanivalói egy ma már régen túlhaladott állapotról szólnak. /A film három évig készült./ Mégis, a film szelleme, a képek mögött és között kiáradó erő költészete elfeledteti ezeket a szempontokat, mert a tulajdonképpeni tartalom: az öntudatra eszmélés, a kollektív teremtés glorifikálása a lencse meglátásán keresztül.

EIZENSTEINnek a lencse iránti bizalma ebben a filmben felfokozódik. EIZENSTEIN sokkal jobban bizik a fényképezőlencsében, mint az emberi szemben. A dolgokat mindig több oldalról, más és más beállításban fotografálja, hogy minél teljesebben jöjjenek a néző elé. Ez a változó beállítás tölti meg EIZENSTEIN filmjeiben a halott anyagot, az élettelen tárgyakat sugárzó élettel, és ez mutatja meg, hogy a beállításban miként változik meg a dolgoknak az értelme és a jelentősége.

A GENERALLINIEben, ahol egy sokmilliónyi osztály életét kellett kifejezni az egyes filmképekben, kétszeresen fontos volt a dolgok beállítása. Már csak azért is, mert EIZENSTEIN, a többi filmjeitől eltérően, nem egy elmúlt történelmi eseményt elevenített meg, hanem a jelen anyagából kellett a közölnivalót kiválasztani és egybekomponálni. A GENERALLINIE minden eddigi orosz filmnél erőteljesebb és kifejezőbb képeket ad s így próbálja a parasztokat megmutatni.

A beállítás új lehetőségein kívül a cselekmény kihangsúlyozása a GENERALLINIE másik nagy újítása. EIZENSTEIN korábbi filmjeinek nem volt cselekménye, csak története. Az események egy szinte emberfeletti sorsszerűség távlatában mutatkoztak meg. A filmeknek nem volt egy főhőse, csak hősei /s ez akár egy szoba vagy egy hid is lehetett/, amiknek és akiknek a sorsát EIZENSTEIN a filmjeiben elosztva fejezte ki. Egy-egy ilyen eseményrész kirobbanása adta meg a PATYOMKINnek, az OKTÓBERnek a magávalragadó, lüktető erejét. A GENERALLINIE nem az esemé-

nyekből, hanem az emberből indul ki. Kivesz egy szegény parasztasszonyt, Marfát, a sok közül és az ő cselekedetei közé építi fel a filmet. Azonban a GENERALLINIE cselekménye nem játék útján fejeződik ki. EIZENSTEIN megmutatja az embereket egy bizonyos helyzetben anélkül, hogy azt, amit egy ember csinál, különösképpen kidomborítaná. Ezzel mintegy egy síkba szorítja a szereplőket. Nagy feszültség keletkezik így, amit EIZENSTEIN szépen ki is használ a film erőteljességének a fokozására és az egész munka kollektivitásának az elmélyítésére. Az esőért könyörgő bucsusok, Marfa álma a tenyészbikáról, a szabótáló hivatalnokok, a szántással kínlódo parasztok drámaiságban, erőben a tetejét képezik a filmalkotásnak.

Általában, mint minden EIZENSTEIN-film, ez is sokkal inkább a részletek gazdagságával, mint szerkezeti egyöntetűségével hat. De a szerkezet törése EIZENSTEIN filmelgondolásának ma még természetes következménye. Mert EIZENSTEIN tényekkel dolgozik, és nem konstruál mesét. Ezek egyvonalu egymáshozkapcsolása akkor, amikor nem a játék uralja a filmet és mégis cselekményt ad, olyan megoldást kíván, amire most nem térhetek ki. Különben ez itt nem is fontos. A fontos az, hogy ma EIZENSTEIN érzi a legtudatosabban, hogy a némafilm formája csak a tények kompozíciója lehet. A GENERALLINIE a tények, a dokumentumok filmszerű kiterjedése felé vezető út. Nem végső szó, de a cselekmény ujszerű értelmezésével hatalmas, termékenyítő lépés egy olyan egészen újfajta szocialista filmtípus felé, amelyet előreláthatólag EIZENSTEIN fog igazi nagyságában megvalósítani.

Munka, 1930. febr.

PUDOVKIN: DZSINGISZ KÁN<sup>29</sup>

A tisztán kapitalista ideológiát kifejező filmek után, végre Magyarországra is elkerült, ha felirataiban megváltozva is, egy szocialista filmalkotás: PUDOVKIN DZSINGISZ KÁNja, amelynek a középpontjában nem a szokványfilmek sablonos érzékisége, hanem a gazdasági tényezők állanak, s mely PUDOVKIN eddigi filmjeinél /ANYA, SZENTPÉTERVÁR VÉGE/ is maradéktalanabul megmutatta azt, hogy miképpen lehet a szocialista szemléletet a művészetben valóban művészi formában és értékben kifejezni.

A proletár, mint a történelmet, az életet befolyásoló tényező és mint a gazdasági erőktől függő jelenvalóság, először az orosz filmekben jelent meg a maga valóságában és hősi mivoltában. De amíg az első orosz filmek s így PUDOVKIN is az eszmét fejezték ki az emberrel, tehát az eszméből kiindulva láthatták meg a proletárt, addig ebben a filmjében PUDOVKIN, a természet mostohaságaival és a kapitalizmussal szembenálló proletárból kiindulva fejezi ki eszmeiségét. Anélkül, hogy korábbi filmjeit uraló költőiségét feladná.

Ennek a belülről, az élő emberanyagból való kiindulásnak a következménye az az elmélyült realitás, a valóságnak az az átütő ereje, amely az egész munka költői romantikájával együtt, a DZSINGISZ KÁNnak, mint az orosz film egyik új állomásának az igazi jelentőségét megadja.

Magyarországon sokan voltak, akik ennél a filmnél találkoztak először az orosz filmmel, s akiket teljesen lenyűgözött a film témájának az újszerűsége. Mégis, a film hatását nem a témában kell keresni. O. BRICK története a proletár prémvadászról, akitől a kapitalizmus elveszi egyetlen kincsét, az ezüstrókat, s akit később királlyá akar koronázni, hogy rajta keresztül a nép felett uralkodhasson, még nem az egész film. Ez csak az eszmei váz. A film igazi értékét PUDOVKIN rendezése adja.

Az orosz filmtechnika, a montázs legszebb eredményeit mutatja fel ez a film, amelynek a lényegére, egy példával is rá lehet mutatni. Azt a jelenetet, amikor a film elején a prémvadász lelövi a később olyan nagy szerepet játszó ezüstrókat, a német vagy amerikai rendezés egy, legfeljebb két képben mutatná be. PUDOVKIN ezt négy egyszerű részletre bontja, hogy a néző mindig a legfontosabbat lássa. Az első képen a prémvadász felkuszik a sziklára. A második kép az ezüstróka a szikla alján, a harmadik kép a prémvadász céloz és elsüti a fegyvert, a negyedik kép az ezüstróka a golyótól találva felfordul. A részletek ilyen aprólékos kidolgozásából állt elő az egész kompozíció, ami elsősorban is optikailag, látnivalóban gazdagítja fel a filmet, másodsorban olyan folyton fokozódó és /a végén hatalmas viharban kitörő/ magávalragadó ritmust tud adni a törtetésnek, aminek a hatása alól senki sem vonhatja ki magát.

PUDOVKIN lírájával /amelynek a legszebb részei az a két jelenet, amikor a vadászt menekülése előtt a társai ellátják dohánnyal, pipával stb., s amikor a vadászt a sáros ázsiai utcán a kivégzésre viszi a katona/ és a lírán kívül, mint az orosz rendezők általában, a részletek egybeszerelésével, a montázssal, teljesen urrá lett a nézőn, aki egy pillanatra sem tud megszabadulni a film hatásától, pedig csak egyszerű, természetes képek és sohasem szenzációk kerülnek a szeme elé. Az oroszok ezzel a módszerrel megvalósították azt, amit sehol másutt



nem tudtak elérni, sikerült nekik a néző figyelmét megorgani-  
zálni, megszervezni. Ezeknek az eredményeknek tulajdonítható  
elsősorban, hogy Oroszországban a filmnek olyan nagy szerepe  
van.

A gazdasági tényeknek, mint a történet mozgató erőinek  
és a proletariátus hősi akaratának a kidomborításán kívül, a  
montázs, az új mondanivaló újszerű kifejezése teszi az orosz  
filmeket és így PUDOVKIN filmjét is szocialistává. Az amerikai-  
ak és a németek igen sok és elég becsületes, proletárral fog-  
lalkozó filmet csináltak már, és mégis, ezek megmaradtak csak  
külsőségeikben jellemző proletárfilmeknek. A DZSINGISZ KÁN  
képei, nem külső frázisokban, hanem az élettél, az emberekkel,  
a valósággal, a mozgásokon, a helyzeteken, a fotobeállításó-  
kon keresztül érvényesítik a szocialista képköltő vízióit.

A szocialista tettnek ezen a ragyogó megnyilvánulásán nem  
sokat változtat a pesti csomagolás sem. A prémvadász és a tár-  
sai, akik között sok orosz is van, nem egy idegen megszálló  
hatalom képviselői, hanem az orosz ellenforradalmi fehérgárda  
ellen harcolnak, s így a mongolok felkelése nem nacionalista,  
hanem osztályküzdélem.

Munka, 1928. máj.

## A BESZÉLŐ FILM

Az amerikai lapok híradásai szerint a Western Electric Comp.-nak és a Warner Brothers Pictures inc.-nak hosszas kísérletezés után sikerült egy tökéletesen egybehangolt beszélő, zenélő, éneklő és filmvetítógépet /a Synchronisationt/ előállítani, amely gép a lelkesedők szerint, miután tökéletesen megvalósította a beszélő filmet, egészen új utakra fogja terelni a filmművészetet, amellet a filmműfajok számát a filmoperákkal is kibővíti.

A probléma nem új keletű. A némafilm megszólaltatása már régen kísért. A filmszkeccsektől a fonográfig sok mindennel megpróbálkoztak, hogy a film hangtalan világát hangtelivel váltsák fel.

A beszélő film utáni vágy tulajdonképpen ioka a tömegnek a szinpadhoz való atavisztikus ragaszkodásában van. A film sokkal fiatalabb művészet, semhogya ma még teljesen fel tudott volna szabadulni, legalább is a nézők átlaga előtt, a szinpad évszázados varázsa alól. A tömeg a filmet még mindig a szinpadon keresztül nézi, a szinpadból kiváló játékművészetnek tekinti, s a törvényeit is csak a szinpad törvényszerűségeivel való összehasonlítás útján értelmezi, s kívánja megvalósítani. Ennek a felfogásnak a következménye /a mai némafilmek szinpadszerűségeit nem említve/, hogy a filmnél is emberi hangokat kíván. A

két amerikai gyár tehát egy intenzíven és régen élő vágyat realizált az említett filmgéppel, nem törődve azzal, hogy a beszélő film végeredményében nem is film, s azt csak az igazi filmművészet rovására lehet megvalósítani.

Mert nem kell bővebben hangsúlyozni azt, hogy a film nem a színpadművészetből adódott, nem a színpad továbbfejlődése, hanem egészen eredeti, forradalmian új művészet, amely szakított minden eddigi formával, s amely a színpaddal csak az őseredetben rokon, miután ahhoz hasonlóan, anyagát a mozgásból merítette. De amíg a színpad a mozgást dialógussá alakította, illetve a drámai folyamat nagyrészt abban fejezi ki, a film a mozgást mint egyedüli kifejezési eszközt mindvégig megtartotta. A film mozgással fejezi ki azt, amit a színpad beszéddel. Ha tehát a filmet beszéddel kapcsolnánk össze, ez egyszerűen megszüntetné a film filmszerű lényegét, miután a mozgás, mint kizárólagos kifejezési eszköz sokban szükségtelessé válna. Abban az esetben pedig, ha a film nemcsak a mozgásban nyilvánulna meg, a lüktető mozgásfolyamat, ami a film tulajdonképpeni lényegét képezi, megmerevedne, s ez a film népszerűségét is befolyásolná, mert a hangsúlyt nem a mindent kifejező tiszta képszerűsége, hanem a hanghatások intenzitására helyeznék. Különösen áll ez a filmoperákra, miután az opera még a prózai színdarabnál is filmellenesebb. Mert az opera dinamikája nem a külső eseményekben, hanem a zenében van. S ez kihatással van az operaénekes játékára is, ami a prózai színésztől is erősen különbözik, mert a játékot erősen determinálja a zene, illetve az ének. Az áriáknál pl. sokszor egy negyedórát is egy helyben áll az énekes, ezalatt az idő alatt nem történik semmi, csak az ária van, ami az operánál mozgató esemény lehet, de a filmnél nem. Könnyen elképzelhető, miképpen hat a filmen egy fotográfia, amely hosszabb ideig /a filmen öt perc is rengeteg idő/ alig mozog, még akkor is, ha a zene, illetve az ének lekötné a nézőt.

A film hangtelanságát mindezideig kitűnően ellensúlyozta a zene, amit a néző csak akkor vett észre, ha az elhallgatott. Mert a némafilmnél a mozgás tökéletesen pótolja az akusztikai hiányokat. A beszélő, illetve éneklő filmnél a mozgás minimális, az éneklő fotográfia pedig oly groteszk látvány, hogy a néző, ahelyett, hogy az akusztikai hiányérzet ilymódon való kielégítésével megelégedne, plasztikai hatásokat is követelni fog, hogy a valóság illúziója teljes legyen. Azé a valóságé, amelyet a némafilmnél éppen a valósággal ellentétes, absztrakt eszközökkel tudtak belészuggerálni.

A film az eseményeket mindig a maguk teljességében, az eseményfázisok rövid jelzésével fejezi ki, míg a színpad az eseményeknek csak a végső expozícióját viszi a néző elé, a többitől a szereplők elbeszéléséből nyerünk tudomást. A beszélő film sok mindenben kénytelen volna követni a színpad témafeldolgozási módszerét, s le kellene mondania pl. az absztrakciókról is, hogy stilusegységét megőrizhesse. A beszélő film tehát a plasztika nélkül is visszatérést jelent a színpadhoz, holott a film, belső törvényszerűségeit követve, önmagától is fokozatosan eltávolodott attól. Erről a belső törvényszerűség által diktált útról csak erőszakkal lehet a filmet letéríteni, s amely pillanatban ez sikerül, a film megszűnt film lenni.

De nemcsak ezen lényegbeli okok miatt, hanem azért is, mert a beszélő film megszűntetné a filmművészet egyik legnagyobb értékét: a film internacionalizmusát. A filmoperáktól eltekintve /az bármilyen nyelven élvezhető/ a beszélő film kialakítaná a nemzeti filmeket, ez azonban korántsem a nemzeti film fellendülését, hanem ellenkezőleg, annak elsorvadását vonná maga után. Mert a beszélő film technikájának a nyelvhez kell igazodnia, s így azt csak egy bizonyos nyelvterületen belül lehetne fejleszteni, tehát le kellene mondani a másutt elért eredmények alkalmazásáról. Amellett ez gazdaságilag sem volna többé rentábilis, mert ha egy filmet más nyelvterületen

is játszani akarnának, új felvételeket kellene csinálni, ami lényegesen megdrágítaná a filmet, tehát elveszítené egyik legnagyobb előnyét: az olcsóságát is. Mindezek a nagyvonalakban idevetett gazdasági következmények azonban még mindig kisebbek, mint a művészek, mert a színpadhoz való visszatéréssel megszűnne a film, mint új művészet. A filmnek tehát nem közelednie, hanem mindenben távolodni kell a színpadtól, hogy tiszta önmaga kifejlődhessen.

Korunk, 1926. nov.

## BESZÉLŐ-FILM - HANGOS-FILM - RÁDIÓ-FILM

Az amerikai és európai lapok új csoda meghirdetésétől hangosak: a beszélő film eljövételét hirdetik. Egész Németország, de főleg Amerika lázban van. Drága pénzen új műtermek épülnek, új gépeket gyártanak, új színészeket képeznek ki, az új esztéták pedig tele torokkal magyarázzák a beszélő film szépségeit, amely szerintük teljesen ki fogja szorítani a némafilmet.

A némafilm elemei: a mozgás és az optika lehetőségei még nem tárulkoztak fel a maguk teljességében. A némafilm még mindig az elindulás állapotában van, lehetséges, hogy megszűnjön, mielőtt igazán lett volna?

De a film ma elsősorban is kapitalisztikus termék. Előállításánál nem a művészi, hanem az üzleti érdekek az irányadók. A film mögött álló tőke pedig úgy látta, hogy a némafilm nem elég jó üzlet többé. A közönség unja a sablonos iparcikket, a mai átlagfilm megbukott. Ezért fordul most a beszélő film felé, s ezért hirdeti, hogy a beszélő film a némafilm minden hiányát pótolni fogja.

A beszélő filmet már a film megjelenésével egyidejűleg próbálták megvalósítani. Emellett azonban a film némaságának a kényszerítő ereje igen sok értékes filmszerű eszközt teremtett meg. Ezek a muszájból kialakult filmszerűségek nyilvánították

ki a film igazi szellemét, új lehetőségeit, ezek mutattak utat arra, amerre a filmnek haladnia kell. És most a beszélő film újra vissza akarja kényszeríteni a filmet azok közé a határok közé, amelytől némasága úgy, ahogy elszakította.

A beszélő film első formája a képet leadó gépnek és gy beszélőgépnak /gramofonnak/ az együttműködése volt. Ennek az elgondolásnak az alapján készültek a mai modern Statofone, Vitafon, stb. készülékek, anélkül azonban, hogy a két különálló szerkezetet teljesen egybe tudták volna hangolni. A filmen szereplő alakok szájmozgása és a beszélőgép megszólalása között mindig van egy bizonyos tér- és időkülönbség. Éppen ezért később arra törekedtek, hogy a két szerkezetet valahogyan egye-sítsék. Ez először DE FOREST<sup>30</sup> amerikai mérnöknek, majd később másoknak is úgy sikerült, hogy a hangot optikai anyaggá változtatták. A Fonofon, a Triergon, a Movietone készülékek a hangot egy fotócella segítségével fénné alakítják át. A szereplők beszédét mikrofonnal felfogják. A hanghullámokra érzékenyen reagáló mikrofon rezgése egy a fotócellában elhelyezett fényforrást hoz működésbe. Ez a fényforrás aszerint változtatja a fényét, amilyen erős hanghullámok érik a mikrofont. A változó erősségű fény azután a cselekmény felvételével egyidőben rákerül a filmszalag szélére, amelyen a hang, illetve a fényerősség szerint rövidebb-hosszabb, világosabb és sötétebb nyomot hagy. A vetítésnél a hang képét fordított eljárással teszik hallhatóvá.

De az üzleti érdekből életre injekciózott beszélő film, akármilyen tökéletes is legyen, sohasem lehet igazi művészet, mert a film kizárólag a látásra épít, és a mozgásban, nem pedig a beszédben fejeződik ki: amit szinpadon el lehet mondani, azt nem kell filmen közölni. A film optikai művészet, amely belső anyagában semmiféle idegen anyagot nem tűr meg.

A beszéd a film mozgását el kell, hogy lassítsa, különben nem tud kifejeződni. A film sikyszerű művészet. A beszélő film-

nek a valószínűség elmélyítésére a plasztikus filmre lesz szüksége, ami azután teljes lemondást jelent a film önállóságáról.

A képről, a mozgásról, a fényről, mint egyedüli kifejező eszközökről lemondott film nem lehet internacionális. A beszélő filmet a nyelv elhatárolja, pedig a film csak internacionalizmusa révén alakulhat át kollektív művészetté. A film az internacionalizmussal áll vagy bukik.

Mindazokat a filmszerűtlen eszközöket, melyekkel a mai film optikaellenes cselekményét igyekezett maradéktalanul visszaadni, bizonyos idő múlva a beszélő film fogja alkalmazni. A filmszerűtlen elemektől megszabadult némafilm pedig szabadon fejlődhetik igazi önmaga; egy kötetlen, csak a látásra és a mozgásra felépített kollektív világkép visszaadásának a lehetősége felé, amelynek a tömeggondolkodásra gyakorolt hatását fölösleges is bőven részletezni. /Az oroszokon kívül RUTTMANN: A NAGYVÁROS SZIMFÓNIÁJA volt az első komoly lépés ebbe az irányba, amelyet most ismét az oroszok követnek. EIZENSTEIN, a PATYOMKIN rendezője, GENERALLINIE címmel hasonló filmet készít, a földműves-életéről. Azonkívül Hollandiában a MUNKA SZIMFÓNIÁJA címmel készül egy ilyen film./

Természetesen ezeknek a kísérleteknek az értékeit nem lehet egészen kétségbe vonni, különösen, ha a beszélő filmet szigorúan elválasztjuk a hangos-filmtől. A beszélő filmnek például politikai, agitációs szerepe elég jelentékeny lehet, de mély, alakító tömeghatás szempontjából a hangos-filmnek nagyobb jövője van. Ha a csak hangot és nem beszédet adó film törvényeit felismerik akkor, amikor azt BALÁZS Béla, MOHOLY-NAGY és RUTTMANN is helyesen megállapították, az élet, a természet eddig ismeretlen hangja új formában fog az ember elé állani. Mert hiszen éppen úgy lehet majd szocialista szempontból alakítani, mint a valóságot a filmképben. Ezeknek a törvényeknek a film optikai lényegének és az akusztikai jelenségeknek együtthatá-



sát kell megszövegezniök. Valahogy úgy, ahogyan azt RUTTMANN egy hangos filmjében most megcsinálta, akinek még a különböző hangoknak az átkopirozása is sikerült. A RUTTMANN-filmben a város, a templom, a munka, a gyár, a tüntetés, a boxmeccs és az élet sok minden más megnyilvánulása van a hangokkal alátámasztva.

A jelenségek egymáshoz való viszonyának az új felérezhetőségén kívül, hasonlóan nagy jelentősége van a hangos-filmben a rádiófilm szempontjából. Dr. KAROLUS és MIHÁLY képtovábbító találmányai a filmnek a rádió útján való közvetítését teszik majd lehetővé, amivel a film fejlődésének új állomásához érkezik el. Mert a rádiófilm az eddigieknél is nagyobb tömegekhez viszi majd el a filmet. S ezzel a városoktól távol eső vidékek lakosságát, ott, ahol nincsen és a kisszámu lakosság miatt nem lehet mozgó, szorosabban hozzá lehet fűzni a kulturgócponthoz. A provinciális látókör kiszélesítésével, a város, a falu és a tanya közötti ellentétek kiegyenlítésével, a neveléssel, a rádiófilm, a kollektív szellem kialakításának egyik legeredményesebb eszköze lehet. De csakis a hangosfilm segítségével.

Mert a film bizonyos hangok, vagyis zene nélkül élvezhetetlen. Amiből azonban nem szabad a beszélő film szükségességére következtetni. A filmnél egyszerűen csak a látóérzék munkáját megkönnyítő hangkíséretre van szükség. Az emberi érzékszervek ugyanis sohasem működnek önmagukban. Az izlelés együtt jár a tapintással, a szaglás az izeléssel stb. A zene a filmnél egyrészt ilyen kiegyenlítő erő, másrészt a hallószervek foglalkoztatásával közömbösíti azokat a jelenségeket, amelyek /mint a csend is/ elvonhatják a figyelmet a képtől.

A rádiófilmnek tehát gondoskodnia kell a zenéről, csak így felelhet meg hivatásának. A hangosfilm ezt könnyen meg is

teheti. A némafilmek felvételével egyidejűleg a filmhez komponált, minden bizonnyal mechanikus zenét, az előbb ismertetett módon ráfényképezhetik a filmszalagra, s így a rádió megfelelő zenekíséretről is gondoskodik.

Sokan úgy látják, hogy a tökéletes rádiófilm a mozgókat feleslegessé fogja tenni. Ez azonban már azért sem következhetik be, mert az ember társas ösztönei mindig keresni fogják az alkalmat, ahol kiélhetik magukat. A mozgók pedig a sok közül egy ilyen alkalmat jelentenek.

A film és a zene egybefotografálásának a lehetősége csupán a moziszinészek szociális helyzetét érinti, ez az egyetlen komoly probléma, amit meg kell oldani.

A beszélő film, úgy ahogyan azt a kapitalizmus ma elképze-  
zeli, az átlagfilmekhez hasonlóan, hamarosan csődöt fog monda-  
ni. De a rádiófilm és a hangos-film megmarad, s éppen ezért fel  
kell figyelni minden kísérletre. Már csak azért is, mert az e-  
gyes országokon belül a beszélő film, nemzetközi viszonylatban  
pedig a rádiófilm, ameddig a munkásság a maga részére nem sa-  
játítja ki, újabb eszköz lesz az uralkodó osztály kezében, a-  
mellyel a tömegek gondolkodását a maga érdekeinek megfelelően  
alakíthatja. S amellyel így a tömegek felszabadulását is igyek-  
szik majd megakadályozni.

Munka, 1929. jan.

## A SINGING FOOL<sup>31</sup>

Amerikai és berlini sikere után Pestre is elérkezett az első beszélő, éneklő zenélő film "csoda". Sikerével kapcsolatban mindenekelőtt azt kell megállapítani, hogy óriási sikerét nem hangosságának, hanem szentimentális, mindenkit sirásra fakasztó giccses témájának s Al JOLSON, amerikai filmekben réggen látott, emberi játékának köszönheti. Különben pedig: mint beszélő film, korántsem tökéletes. A hangosfilm most keresi törvényeit, s bizonyos, hogy meg is fogja találni. A SINGING FOOL is csak kísérlet, érdekes és szimpatikus kísérlet, mely bebizonyította, hogy a beszélő film az önmaga útját fel nem ismert némafilm válságának, kimerülésének az eredménye: valójában nem is új, hiszen a némafilm megszületésével egyidejűleg már kísérleteztek /gramofonnal/ beszélő filmmel. Mint film, mint új művészet a beszélő film nem jöhet tekintetbe. Mert a némafilm sajátos, a valóságtól eltérő filmtérből és filmidőből összetett egységének a dinamikája a mozgásban, a változásban van. A hang, idő és ezzel a hang dinamikája is egészen más, mint a filmé, s így természetes, hogy a hang, miután annak a valóságos térben és időben kell megjelennie, a filmet nemcsak a képek egymásutánjában, hanem az egyes képeken belül is ellassítja. De ettől függetlenül is, a filmnek fel kell adnia a csak képpel való kifejezést is, hiszen a képpel pótolhatja a

film hiányosságait is, ami tehát a film vizualitásának szegénységét is jelenti. Hiszen a film optikai gazdagságát és ezzel eredetiségét is az a küzdelem adta, amely mindent képben és mozgásban igyekezett a megvilágítás, a beállítás, a ritmus segítségével kifejezni. Az optikailag szegény, képváltozásban és különösen a belső képtartalomban ellassított, lebegő hangot adó fotográfia, még akkor sem adja a némafilm valóságérzetét, ha a néző nem érezné, hogy a hang és a fotó két külön tényező /ami különben is csak a technikai fejlődés kérdése/. A beszélőfilmnél, a kétdimenzióban megjelenő, lassu mozgású, beszélő fotográfia, hogy a valóságérzete nagyobb legyen, önkéntelenül is ki fogja kényszeríteni a plasztikus filmet, s ezzel visszaviszi a filmet, néma formájában is legnagyobb hibájához: a színpad utánzatához /amit persze sohasem pótolhat/, mert éppen a hang miatt, nem árad belőle a jó némafilm, mint pl. az oroszok filmjeinek, életteljes levegője.

Ez azonban nem baj. Sőt, én ezt a színpad felé való orientálódást tartom a beszélő film egyetlen nagy jelentőségének. Mert bizonyos az, hogy ha megtalálja eredeti lehetőségeit, különösen, ha a plasztikus film megszületik, a beszélő film fogja feldolgozni mindazokat a színpadi, irodalmi elgondolásokat, amelyeket eddig a némafilm dolgozott fel, és ami zsákutcába vitte. Hogy a filmgyártás általában mennyire nem ismeri a film sajátos törvényeit, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az amerikai filmgyárok miután nem tudták megoldani a beszélő film internacionalizmusát, természetesnek tartják, hogy a filmeket, ugyanazt a filmet, "talkie" és "silent" formában hozzák forgalomba. Az ő szempontjukból a kettő ugyanaz, néma alakjában legfeljebb a beszédet felirat helyettesíti, ha nem is olyan terjedelemben. Ez a film legfeljebb, ha jobban van megvágva, s csak tempóban van így különbség közöttük, lényegében azonban ugyanaz.

A beszélő film tehát a némafilm válságának az eredménye. Ez a válság azonban nem lesz hosszú idejű. Miután a szinpad és irodalmi filmelgondolásokat beszélő filmmel fogják realizálni, természetes, hogy ezáltal önként adódik alkalom arra, hogy a némafilm saját útjára lépjen. A beszélő filmnek ebben a nagy tisztító munkájában van az eddig alig felismert értéke. Mert egyébként a beszélő film, úgy ahogy a filmtermelés ma elképzei, a legnagyobb giccs, amit a technika eddig produkált.

Nagyon érdekes, hogy Lloyd BACON, a SINGING FOOL rendezője, érezte a beszélő filmnek előbb érintett hiányosságait. Amellett, hogy egy valóban új műfajt akart teremteni, nem mondtott le a némafilmről sem. Ez korántsem abban mutatkozik meg, hogy a film egy része néma és csak a másik részében beszélnek, hanem az egész film epikus felépítésében. Ez az epika mentette meg ugyan a filmet a teljes szinpadszerűségtől, de viszont ez tette teljesen feleslegessé is a beszédet benne. A film némán is jól hatott volna, ha eltekintünk ideológiájától, s mert a beszéd nem adott egy pluszt a filmhez, újszerűségén kívül, a beszédnek semmi élményszerű hatása nincsen. Ez tehát nem technikai hiányosságnak a következménye, hanem annak, hogy a hang különálló tényező benne, amelynek az alakok szájmozgásával való együtthangzásáért szinte drukkol a közönség addig, ameddig magával nem ragadja - a téma.

Az emberi hangnak meg lehet a helye a filmben. Ennek frapírozó hatásáról is éppen a SINGING FOOL győzött meg, s ezért tartom feltétlenül érdekes kezdeti kísérletnek. Pl. van egy jelenet, amelyben a gyerek meg akarja ijeszteni az apját. Észreveszi, hogy az a szobája felé jön, az ajtó mögé bujlik, s amikor az apa belép a szobába, elkiáltja magát: huh. Egy másik jelenetben az apja ölében gügyög. Olyan jeleneteknél, mint ez, de azoknál is, amikor az anya elsikoltja magát a gyerek halálos ágyánál, amikor egy telefonbeszélgetést minduntalan megzavar a mulatóból egy-egy pillanatra beáramló zaj, lehetett érezni,

hogy itt, ezen az úton kell keresni az emberi hang lehetőségeit a filmben. Mert ezek az egyfázisú hangrészek, amelyek egy pillanatra élesen az előtérbe kerülnek, mintegy lökést adnak a film menetének. A rendező mindezzel ökonomikusan bánt, s ezzel nem vette el a hatásukat, mégis, nem volt meg az az erejük, mert a hosszas beszélő részek ellensúlyozták. Lerontották a hatást, már csak azzal is, hogy megváltozott a filmképek megvilágítása és a mozgása /pedig sehol sincsenek a jelenetek a hang miatt túljátszva/. Az egyfázisú hangok dinamikus erejét, teljesen megköttették a beszélő részek lassított és gyöngén megvilágított, a filmben mintegy idegen testként ható, felvételei. Mindent összevéve: a SINGING FOOL első komoly megnyilvánulása egy a profit által kikényszerített hazugságnak és a technika alkotó jelentőségeinek. Alap, melyről kitűnően megfigyelhetjük a beszélő film további útját.

Korunk, 1929. nov.

## A HANGOSFILM MŰVÉSZI JÖVŐJE

Amerikai hírek szerint a film újabb forradalom előtt áll. A hangos és beszélő film után most a széles film következik. A hír nem meglepő. A széles film természetes következménye a beszélő filmnek, ami most nyíltan dokumentálni fogja az eddig is benne lévő szinpadai tendenciákat, s teljesen "le fogja építeni" azokat a filmszerű eszközöket, amiket eddig kénytelen volt felhasználni.

Ma már látjuk, hogy amilyen arányban tökéletesedett a hang visszaadásának a technikája, olyan arányban építette le a beszélő film a némafilm tiszta vizualitását. Elsősorban a képet mint egyedüli kifejezőeszközt /mert hiszen most már a hang beszélt helyette/, másodsorban a cselekmény kibontakozását, mozgását érzékeltető sűrű képváltozást. És ezzel megszüntette a film belső, filmszerű zeneiségét is, azt a sajátos melódiát, ami az idővel kapcsolatban a film ritmusában fejeződik ki. Abban a pillanatban, amikor a film megszólalt, a valóságtól független filmritmusnak le kellett lassudnia a hang valóságához, a ritmus így már nem a filmszerű viziók, hanem a szavak ritmusa lett. A hangosfilm éneke, zenéje: nem a film zenéje. Mindez csak adalék, a képpel együtthangzó illusztráció. Nem többet, hanem csak technikailag jobban megoldott kiséret.

A művészi alkotások belső, anyagszerűségükből adódó zeneiségével ennek a zenének semmi kapcsolata nincsen. A gótika zeneisége pl. az épület stílusából, a térkitöltés megkomponálásából, a mondanivaló lendületéből csendül fel. A vers melódiája a szavak, a sorok, a gondolat és érzés ütemében van.

Ugyanigy a film zeneisége is egy belső törvényszerűségből, a képek változásából árad ki. Hogy ezt a zeneiséget a film a változással minél gazdagabbá tegye, hogy önmagát, mint filmet teljesebben kifejezhesse, részletezésre törekedett. A film, mint az oroszoké is, minél kisebb részekre bontotta a témát. Analizálta. És a kis részleteket kifejező képeknek a valóságtól független dinamikus egybeszerelésével, a montázssal fokozta fel a film zeneiségét és ezzel a film művészi hatóerejét is. PUDOVKIN időben pontosan kiegyensúlyozott montázsépítése dalszerű érzeteket vált ki a nézőből. Viktor TURIN nemrég bemutatott TURKSZIB c. filmje, ami a turkesztán-szibériai vasutépítésről szól, a montázssal a film kulturális mondanivalóit a munka zenei patetizmusává fokozta. A kis részleteknek ez az összeépítése zenei törvényszerűségekből indul ki. A montázsban a fuga, a kontrapunkció, általában az orkesztrális zeneiség minden változata megvan. De képben és nem hangban. Mert a film első sorban a szemhez szól.

Ezzel szemben a beszélő filmnek már a fül részére is van mondanivalója. Sőt, inkább a fülnek, mint a szemnek. Joggal kérdezheti így minden filmhez-értő, hogy mit hozott ez a film-típus? Mint művészet miféle lehetőségeket rejt magában? A némafilm a képbeállításban felfedezte részünkre a dolgok új arcát. A filmjátékban azt az érzelmi világot, mely az emberben a szavak mögött él, s csak gesztusban, mimikában és mozgásban fejezhető ki. A némafilm megtanította az embereket látni. Ami annyit is jelent, hogy a filmen olyan érzéseket, gondolatokat lehetett kifejezni, ami addig semmiféle más művészetben nem volt lehetséges. De mit fedezett fel a beszélő film? A beszé-



det? Ezt nem kellett felfedezni, ez megvolt, a szinpadi irodalomban sokkal életesebben, mint most a beszélő filmben. A beszélő filmben is mindent a beszéd fejez ki. Csak éppen nem eredeti alakjában, hanem lefotografált formában. A beszélő film tehát csak reprodukció, közvetítő mechanizmus, mint a gramofon. A fejlődése is csak ezen a téren hozhat tehát újat.

A beszélő film kulturális területen pozitív, a művészi területen negatív hatóerő. Kiválasztó munkát fog végezni. Mert mindazokat az eredendő dialógust igénylő témákat, amiket eddig a némafilm dolgozott fel, most a beszélő filmmel fogják realizálni. A tehertételektől megszabadult film pedig most már szabadon fejlődhetik igazi önmaga felé.

CHAPLIN legújabb filmjét a doppingolt amerikai közvélemény nyomására kénytelen hangosan csinálni, de ő maga egy süketnémát játszik benne. CHAPLIN ugyanis nem mond le a mozgás költészetéről. És nem is mondhat, mert nála ez nem a kifejeződésnek egy módja, hanem, mint sok más filmművésznél, a közlés egyetlen lehetősége. Ezért fog a vizuális film tovább élni.

Csak éppen ennek a filmtípusnak, a maga alkotó tendenciáinak az elmélyítésére fel kell használni a hangot. A hang és nem a beszéd felhasználása ma még alig sejthető távlatokat tud majd adni a filmnek, ha a film visszatér eredendő művészi lényegéhez, az optikához.

BALÁZS Béla szerint a hangosfilm a világ eddig ismeretlen zaját, az élet ismeretlen hangját fogja a részünkre felfedezni. Ezek a lehetőségek tényleg megvannak a hangosfilmben. Az élet hangját le lehet fotografálni. Nem hangszereken keresztül, hanem igazi valóságukban jönnek majd el hozzánk ezek a hangok. Mégis ez önmagában a film szempontjából nem elég. Ez csak egyelőre lehetőség, ami még nem alkotás, nem művészet. Mert ha a filmben csak úgy kapjuk a képeket, hogy lássuk is, honnét jön a hang, akkor a kép illusztráció, unalmas naturalizmus lesz. Éppen olyan unalmas naturalizmus, mint a mai han-

gosfilmben a hang, ami mindig pontosan igyekszik kifejezni a képtartalmat, és ezzel a filmet leszűrkiti, megfosztja optikai gazdagságától.

A mai hangosfilmben a beszéd, az ének, a zene: tévesen értelmezett zenekiséret. Ahhoz, hogy a hangosfilm a hangot, mint alkotó lehetőséget felhasználja, a filmzene helyesen értelmezett szerepéből kell kiindulni.

A zenére ugyanis nem azért van és volt szükség a némafilmben, mert a film, mint alkotás, önmagában nem elég teljes. Hanem azért, mert az emberi érzékszervek sohasem működnek egyedül, mert mindig egymás kiegészítésére törekednek. Az izlelés együtt jár a tapintással, a szaglás az izleléssel, a látás a hallással. A filmben szükség volt a zenére, hogy azal az ellentéttel, ami a fül és a szem között van, a zene a látást kiegészítse, és így a film vizualitását elmélyítse.

A hangosfilmben is ebből a törvényszerűségből kell kiindulnia. A hangosfilmben a hangnak sem témában, sem ritmusban nem kell a kép témáját aláfesteni. Az akusztika és az optika ellentéteiből kell a kettő együttthatását megteremtteni.

A hangosfilm ma a hangot szinkronizálja a képpel. /Ha vonatot látunk, halljuk a vonatot./ Holott, amint azt az oroszok és már sokan /R. ARNHEIM/ mások is kezdik sejteni, a hang és kép együttthatása az aszinkronizációból születik meg. A hangosfilmben a hangot a kép ellenpólusaként kell kezelni és felhasználni.

Mennyire más lesz a kép és hang drámai ereje, jelentősége, ha pl. egy szobában lejátszódó jelenettel kapcsolatban nem a szoba, hanem az utca zaját, a gyárszирénák bugását, a hangrangok kondulását halljuk. Ha egy kocsmai képpel egyidejűleg dobpergést, ha egy gyár képével zenét, vagy a szél zugását, ha egy börtönjelenettel egyidejűleg a cséplőgép zakatolását, a templomban az imádkozók képeivel együtt nem az orgonát vagy a kórust, hanem a kaszakövek csengését, lövéseket ésatöbbit hallunk.

Beláthatatlan gazdagságban lehet így a képet és a hangot variálni, aminél természetesen fontos az, hogy a hangoknak az egész film mondanivalójával összefüggésben kell állniuk.

Ugyanigy fel lehet használni az emberi és állati hangot is, de nem dialógus formában. Egy kiáltás, egy sikoly, mormogás, sirás, éneklés, sóhajtság, nyögés, üvöltés, bődülés, nyihogás, csiripelés, kacagás, és az ehhez hasonló hangok mind hatalmas lökőerőt jelentenek a filmben, amiknek egy más zajjal való összekopirozása vagy egybevetése a végsőkéig mélyítheti a drámai feszültséget. /Egy szobában áll, vagy ül pl. egy férfi. Miért, hogyan, ez most nem fontos. A képpel együtt egy gőzgép lihegő hangját, vagy kocsikerekék nyikorgását halljuk, amikor hirtelen felcsendül egy kacagás, vagy kitör egy sikoltás, aztán megint csak a kerék vagy a gép hallatszik./

Ugyanakkor azonban, amikor a film a hangot a kép elmélyítésére alkalmazza, ezt az ellentétet a filmritmus szabályozására is felhasználhatja. A hang és a kép tartalmi ellentétének talán sokkal nagyobb jelentőségű a ritmuskülönbség kihasználása, mert ez egy új időfogalmat, új mozgásérzetek kibontakozását teszi lehetővé.

A hangtempónak nem kell a képváltozás tempójához alkalmazkodni. A hangnak nem kell a képpel együtt változni. Gyors mozgású képpel egyidejűleg le lehet fokozni a hang ritmusát. /Pl. egy süllyedő hajó vad pánikjában a távirda leadógépének egyhangú segélykérése hallatszik. Valahol tűz üt ki. A gyorsan menekülő tömeg képeivel együtt egy sziréna monoton bugása hallatszik. De fordítva is lehet ez. Lassú, vagy egyáltalában nem mozgó alakokkal egyidejűleg fel lehet fokozni a hang ritmusát. Ugyanigy több gyorsan változó képen át lehet ugyanazt a hangot ugyanabban a ritmusban adni s fordítva. Egy képpel egyidejűleg a hangritmust és a hangtartalmat is meg lehet változtatni.

Miután a hangosfilmben is a kép és nem a hang az elsődleges tényező, a hangnak kell a képhez igazodni és nem fordítva: a képnek a hanghoz. Éppen ezért a hangnál szükségtelen az a tartalmi folyamatosság, ami a képnél elengedhetetlen. A hangosfilmben a hangot kell a képpel társítani. Mert ezzel a hangasszociációval egészül ki a kép.

A hang térilluziót ad. Ellentétben a hanggal a kép mintegy utal valamire. Esetenként olyan dolgokra hívja fel a figyelmet, amit addig nem vettünk észre. A hang és a kép különbözősége így új összefüggések kifejezését teszi lehetővé. És ez sokkal több már, mint a világ zajainak a felfedezése. Ebben az ellentétben kapcsolatok támadnak. Az asszociáció útján a dolgok egészen finom vonatkozásait érzékeltethetjük, a már önmagában is asszociatív montázs segítségével, amit a hangos film egészen új feladatok elé állít. A montázs most már nemcsak a képet, hanem a hangot is analizálja, és ezeket a felbontott hangrészeket egyrészt önmagukban, másrészt a képpel konstruálja egységbe.

És ez el fogja dönteni azt, hogy a hangosfilm művészet-e vagy sem. Meg fogja mutatni, hogy művészet, mert eddig kifejezhetetlen mondanivalói lesznek.

Éppen ezért ez az új filmtípus, akármennyire is elsődlegesen optikai, nem a régi némafilm, technizált hangkísérettel. Mert a hang nem illusztrációja, hanem szerves része, szoros tartozéka lesz a képnek. Ez a filmtípus egy emberi adottságot fog kihasználni arra, hogy egy új költői szintézist teremtsen, amely szintézis a film legmélyebb értelme és értéke.

A hang és a kép, az optika és akusztika ellentéteken nyugvó együtthatásának a megkomponálása lesz a megszületendő dokumentáris hangosfilm igazi művészete.

Nyugat, 1930. júl.

ELVÁLT UTAK

/Filmregény 6 felvonásban/



ELVÁLT UTAK  
/Filmregény 6 fölvonásban/

I.

Hivatal. Géza egyszerű, szorgalmas tisztviselő. Reggeltől estig a hivatal butító számtengerében robotol. Az élet: mindennapos szürke egyformaság. Minden vágya: hogy egyszer cégvezető legyen. Életenergiáit ennek a célnak a szolgálatába állítja. Szolid fiú, tiszteli a nőket, tiszteli hivatali főnökeit, nem lumpol, sohasem tesz olyat, ami a társadalmat megbotránkoztatná. Vőlegény. A menyasszonyát a tisztos polgári felfogás szerint imádja. Helén, a menyasszony is jólnevelt urilány, Gézán kívül nem ismer egy férfit sem.

Igy élnek egymás mellett, szorgalmasan, várják, hogy Géza elérje a 250 korona havi fizetést... aztán megesküsznek. És teltek-multak a napok s szép nyárba zöldült a tél fehérje, már megvolt a 250 korona havi fizetés, már lakás is volt, a butorra is megalkudtak... amikor egyszerre fölgyulladt a világ.

II.

Mozgósítás. Megvadult, fanatizált csőcselék bög az utcán. Vesszen Szerbia!... Plakátok. Hírérség. Mindenki ujságot fal. Lüktető mozgalmasság. Géza szédül az új napokban. Az események viharos lavínája átgyördül rajta. A szülők arcáról leirhatatlan félelem folyik rá. Reszketnek. Helén sir. Elszoruló szívvél

olvassa a "Népeimhez" csődült emberek között a nagy szavakat. A borzalmak előrevetett árnyéka fátylazza be az arcokat. Géza csodálatosképpen, nem fél. Mintha fölszabadulna benne valami, mintha egyszerre kitágulna a horizont, és új tartalmat kapna az élete. A dohos hivatal béklyózó nyugalma után ujjongó kavargás... szín, fény... mozgás... Egész nap az utcát rója, ahol virágos kedvű embertömegek kigyóznak. Új ruhába öltöztetett katonaság... zenész... a síró asszonyok szoknyájába kapaszkodó gyerekek büszkén lépkednek apjuk mellett a csinadratta ütemére. Örült hangzavar az egész városban. Lúktetés a tegnap áporodott mozdulatlansága után. Az erkélyeken kipirult arcú szüzek fehér zsebkendőket lobogtatnak... kitárják a karjukat... az egész világot magukhoz ölelik.

Géza türelmetlenül várja a bevonulás óráját. Nevetve buszuzik el Heléntől, aki sirva bámul a vonat után, ami szuszogva viszi a vőlegényét ismeretlen utak felé.

### III.

Front. Lövészárok. Tűz. Rohamok. Uगतó ágyuk. Cafatos hus-tömegek. Holtak üveges tekintete. Sebesültek hörögnek. Haldoklók imádkoznak és káromkoznak. Ivás. Zabálás. Kártya. Trágár szavak. Lärmás, szinte ordító éjszakai csönd. Géza jól érzi magát. Ismeretlen erők gyurják és pofozzák. Egy nap a piszkos földhányások között bujkál. Ránéz a társára és sikoltva fölkacag:

- Te pajtás, olyanok vagyunk, mint az állatok. Ugy harcol, mint egy fenevad. Vannak olyan ökrök, akik azt mondják, hogy a félelem löki őt előre. Dehogy. Új ember. Szinte kéjjel gyilkol. Ave Mariát susog az ajka, amikor szétloccsant egy-egy bárgyu muzsikokponyát. És röhögve piszkálja ki szuronyával az asszonyok hasából a magzatot. Két kézzel karmolva veti magát az ételre, s ha nem jut elég a számára, képes leszurni a társát is, mert ki tudja, mikor esznek megint. Különben mindig éhes, ételre, italra, nőre. És senkivel nem osztózkodik.



Elfoglalnak egy falut. A lakosság halálsápadt apátiával fogadja őket. Géza egy rogyant házikóba száll meg a társával. Két szoba van a házban. Az egyiket ő foglalja el, a másikat a társa, a házbeliakat meg kirugja a konyhába. Fiatal, tizenöt-éves leánybimbó készíti a vacsorát. Éjszaka. A leányka szepegve bujik mellé. Reggelre átlőtt koponyával fekszik az ágyon. Szép bimbóteste élettelen hustömeg. A haja sirva hullámzik a véres párnán. Géza ránéz, s megrándítja a vállát. Muszáj volt, úgy látta, tűr villant meg a kezében... háboru van... Aztán már önmaga előtt sem titkolja, hogy mindezt azért tette, mert nem akarta, hogy a másik éjszaka a társánál legyen a leány. Még most is elfutja a méreg, ha arra gondol, hogy az is követelhette volna a bimbót. Nem. Inkább haljon meg. Behívja az anyját. Az öreg parasztasszony becsoszog. - Hord el ezt innét - kiált rá - és hozz tiszta ágyneműt!... Az öregasszony meredten nézi gyermekét. - Na, mi lesz... tán nem tetszik? - kérdi orditva, és már ütne is a lovaglóstorral, ha az öreg fel nem nyalábolná a holttestet. Rongy népség, ez még mindig nem tudja, hogy neki mindent szabad... hogy vége van már annak az időnek, amikor mindenki előtt alázatosan meghajolt, amikor minden lépését ezer szem fürkészte... most ő senkinek sem tartozik felelősséggel... hős, aki végignyargalja a félvilágot, mérföldjáró csizmákat adott rá az idő, ma Antwerpenben van és holnap az Adria partján.

#### IV.

Szabadság. Megérkezés a pályaudvarra. Egy kissé csodálkodik, hogy nem látja maga előtt az ujjongó utcát. A konfliktus alázatosan meghajol előtte. Ez jól esik neki. Helénhez hajtát. Helén délelőtt hivatalba jár, az élet lökte a férfi helyébe, délután ápolónő egy hadikórházban. Kitörő örömmel fogadja Gézát. Hosszan csókolják egymást. Szépen berendezett szobája van, tele virággal. Imádja a virágot. Most is egy rózsá-

csokor lángol a kezében. Egy haldokló ágya mellől hozta, minek annak, az ugyis elmegy... Este pezsgős vacsora. Cigányzene. Helén lerészegszik a viszontlátás örömeitől. Jaj de boldog vagyok - kiáltja, Géza nyakába borulva. Az ölébe ül, majd hirtelen fölugrik. - Huzd rá, more! - kiáltja és táncolni kezd a szoba közepén. A cigány vadul huzza. Helén eszeveszetten kering... - Melegem van - kiáltja és ledobja magáról a ruhát, úgy táncol. Bacchánshő. Géza mohón issza magába a fehér test izzó vonalait. Kizavarja a cigányokat és magához öleli Helént. Utána hosszú, pihegő csend. Géza fölül az ágyban és nézi Helént, aki elszunnyadt. Helén felijed a fürkésző tekintettől. - Te vagy az első - suttozja, mert te vagy az igazi... a többi csak szímitanak. A főnököm úgy könyörgött, a harctérre ment ő is, szégyén. Miért ne tettem volna meg neki? Nem igaz? Pláne, ha mind a ketten jól jártunk. Ő énvelem... én meg a pénzével. És azok közül, akik itt vannak, sem jöhetett be mind hozzám... az izlését azért nem veszíti el az ember... nagyon jó fiuk.... és sok pénzük van. Nekem is föl kellett magam áldozni... te odakint, én itthon... nem igaz? - De igaz - feleli Géza, és amikor kimennek a nyári napsütésben, úgy érzik, az egész világ leborul előttük... mert hősök és mert nagyon sok pénzük van.

## V.

Összeomlás. A tömeget, amely szebb holnapért üvöltött, leverik. Senki sem akar a háborúról tudni. Fásult unalom. Géza tengődik az árva napokban. Helén egy bankár szeretője. Gézának nincs állása. Hosszu, keserves napok után végre talál egyet. De a szélesskálájú szabad élet után nem tudja megtárgyalt életét a hivatal dohos egyformaságába préselni. Nyomorog. Elvesztette önmagát. Helénhez megy. Talán nála felleli régi énjét. Helén fényes palotában lakik. A kapu előtt hatalmas lakkozott Rolls Royce, egyenruhás sofőrrel. Elegáns inasok... minden pompázik, csak ő kopott. Helén egy estélyre készül. Vagyont érő gyöngy-

nyakékének fényében gyönyörködik. - Mit akarsz? - kérdi Géza-  
tól hűvösen. Látszik, kellemetlen neki ez a kopott látogató.  
- Csak úgy jöttem - feleli Géza... - Gyere máskor, Géza... jó?  
- Igen... majd máskor... - dadogja Géza-. de milyen szép vagy,  
Helén - kiált fel elragadtatva. - Igazán? Kedves vagy - nevet  
Helén és pénzt ad neki. - De most már mennem kell, Géza -  
mondja türelmetlenül. Géza föláll. Hosszan nézi Helént. Valami  
fojtogatja a torkát. Végre kiböki: - Mondd Helén... mikor lesz  
az esküvőnk? - Helénből görcsös nevetés tör ki. - Jaj de vic-  
ces vagy - kiáltja, és újból pénzt ad Gézának. Aztán nevetve  
kituszkolja a szobából. Géza érzi, soha, soha többé nem talál-  
kozhatnak...

## VI.

... És sokan voltak a városban, akik új Krisztust vár-  
tak... de ezek nem tudtak a fiu és a leány elvetélt utjairól.

Népszava, 1926. márc. 7.



## GRÓ LAJOS ÉLETRAJZA

GRÓ Lajos 1901-ben született Budapesten, és váratlanul, 42 éves korában halt meg. A kereskedelmi iskola elvégzése után mint autodidakta képezte magát tovább, mégis jelentős irodalmi és ideológiai tájékozottsággal kezdte írói pályafutását.

Mint a Galilei-kör tagja részt vett az 1918-as forradalomban, majd a Tanácsköztársaság megmozdulásaiban. Első írásai 1922-ben jelentek meg. Szocialista és haladó baloldali polgári lapok, folyóiratok közölték írásait. Legsorosabb kapcsolatban KASSÁK Lajos írói csoportjával, a Munka-körrel volt. A Munka című lap szerkesztői bizottságának tagjai közé tartozott. Részt vett más baloldali művészi csoportok munkájában is, pl. a Liber irodalmi szövetségben és az Ady Endre Írói Akadémia tevékenységében is.

Baloldali szocialista író, marxista irodalomtörténész, filozófus és filmesztéta egy személyben.

Filmszakírói pályafutása a huszas évek második felében indul. 1925-ben az ő kezdeményezésére születik meg a Népszavában a szocialista filmkritikai rovat. Filmkritikáiban - tekintet nélkül a forgalmazás érdekeire - kizárólag esztétikai és politikai szempontból bírálja a filmeket. A forgalmazó vállalatok ezért összefognak, s a hirdetések megvonásával fenyegetve, rábírnák a Népszava szerkesztőségét a rovat megszüntetésére.

Filmkritikai, filmesztétikai tanulmányai ezután a Korunkban, Munkában, Szocializmusban, Nyugatban, Dokumentumban jelennek meg.

1927-ben saját maga adja ki A FILM UTJA című, marxista igényvel írt tanulmányát.

Németországi útján BALÁZS Béla révén kapcsolatba kerül a berlini szovjet kirendeltséggel, és így sikerül megtekintenie a szovjet némafilm legjobb alkotásait. Az itt látott filmek alapján írja meg AZ OROSZ FILMMŰVÉSZET című könyvét, mely 1931-ben a Munka kiadásában, a Munka-körben tömörült munkás és értelmiségi fiatalok anyagi hozzájárulásából jelenhetett meg.

GRÖ Lajos e két művére a korabeli kritika is felfigyelt. A baloldali sajtó melegen fogadta a szovjet filmről szóló alapos tájékoztatást.

A TÖMEG ÉS FILM című, nagyobb méretű filmelméleti munkájának csak a címét ismerjük, a tanulmány kézírata a háborús években valószínűleg elkallódott.

Nagy filozófiai tanulmánya, AZ EMBER ÉS A TÁRSADALOM sajnós szintén csak részleteiben ismeretes.

Legjelentősebb irodalomtörténeti munkája, az A FELEMELKEDES UTJÁN /A magyarországi munkáirodalom fejlődésének ismertetése és bírálata/ című, nagy, eddig még kiadatlan könyve.

Összegyűjtött filmesztétikai írásai e kötetben jelennek meg először könyv alakban.

## JEGYZETEK

1. A szerző AZ OROSZ FILMMŰVÉSZET c. könyve első ízben a Munka kiadásában jelent meg, 1931-ben. A könyvben a következő fotók illusztrálják a tanulmányt:

EIZENSTEIN: PATYOMKIN CSATAHAJÓ, RÉGI ÉS ÚJ, OKTÓBER - PUDOVKIN: AZ ANYA, SZENTPÉTERVÁR VÉGNAPJAI, DZSINGISZ KÁN UTÓDA - VERTOV: EGY EMBER A FELVEVŐGÉPPEL - TURIN: TURKSZIB - EKK: UT AZ ÉLETBE

A haladó nyugati filmeket a következő filmekből vett fotókkal mutatja be a könyv:

C. Th. DREYER: SZENT JOHANNA KINSZENVEDÉSE - Man RAY: avant-garde kísérlet - Joris YVENS: ZUIDERSEE - Walter RUTTMANN: BERLIN - G.W. PABST: NYUGATI FRONT - Piel JUTZI: KRAUSE ANYÓ UTJA A BOLDOGSÁGBA - King VIDOR: HALLELUJAH!

A 16 filmfotó révén bemutatott filmek ma már egytől egyig a filmtörténet klasszikus alkotásai.

2. A FILM UTJA című könyv 1927-ben jelent meg Budapesten a szerző saját kiadásában.
3. A német TINTA MATYI rajzfilmek megelőzték Walt DISNEY műveit, melyek csak a némafilm legutolsó idejében jelentek meg.
4. Szerző a nálunk nem játszott műveket általában német címmel említi. HASENCLEYER ANTIGONÉ-ját a margitszigeti mai Uttörő-sporttelepen mutatták be 1924-ben. A MASSENMENSCH nem kerülhetett színre Magyarországon. A MASCHINENSTÜRMER-t /Géprombólók/ egy 1929-ben betiltott kísérlet után 1945 tavaszán játszotta a városligeti Szabad Színpad, a R.U.R. /Russum's Universal Robots/ 1924-ben a Vígyszínházban került bemutatásra.

5. Alfred KERR a századforduló évtizedeinek talán legnagyobb hatásu német szinikritikusa. A naturalista színházművészet élharcosa. Öregkori művében SZTANYISZLAVSZKIJ iskolájának a filmre való hatását kutatja. Az itt közölt cikk Alfred KERR RUSSISCHE FILMKUNST c. könyvének kritikája.
6. Sophie KÜPPERS EIZENSTEINről írt könyve az egyik legelső volt a szovjet filmművészetről írt tanulmányok sorában. Címe: EIZENSTEIN UND DER RUSSISCHE FILM.
7. PUDOVKIN: VIHAR ÁZSIA FELETT című filmje DZSINGISZ KÁN /vagy Dzsingisz kán utóda/ címeken is ismert. Az itt ismertetett könyve magyarul először A FILM TECHNIKÁJA címen jelent meg 1944-ben Budapesten.
8. BALÁZS Béla: GEIST DES FILMS /Verlag Wilhelm Knapp, Halle, 1931/ című könyvének ismertetése.
9. HEVESY Iván: A FILMJÁTÉK ESZTÉTIKÁJA ÉS DRAMATURGIÁJA c. könyvét az Atheneum Rt. adta ki 1925-ben.
10. A magyar filmcenzura határozata értelmében a nemi étellel és a születéssel foglalkozó kulturfilmeket csak külön férfi és külön női előadásokon volt szabad bemutatni.
11. Az 1924-ben megindult Magyar Híradó rendszeresen csak hazai felvételeket tartalmazott. 1931 őszétől, a hangosítás-tól kezdve vették át sorozatosan egyes külföldi híradók anyagát is.
12. Ugy ez, mint a következő, VERDUN című is, eredeti riport-anyagból összeállított történelmi ismertető film.
13. A NAGY SZÜRET szinpadí változata nálunk 1929-ben került színre a Magyar Színházban, TÓKÉS Anna, SOMLAY Artur és KISS Ferenc főszereplésével.
14. Ivan MOSJOUKINE /Mazzsukin/ kiváló orosz színész utolsó otthoni filmje, a SZERGEJ ATYA után emigrált, és Párisban alapított filmgyára, az Albatrosz, filmtörténetileg jelentős szerepet játszott. GRÓ Lajos kritikái azonban már jelzik a kezdődő hanyatlását. Felesége: Natalie LISZENKO. Legkiválóbb filmje a GYÖNYÖRVÁROS, legsikeresebb a SZTROGOFF MIHÁLY.
15. Abel GANCE közvetlenül az első világháború után a TIZEDIK SZIMPÓNIA, a J'ACCUSE és a SZÁGULDÓ KERÉK /La roue/ című filmjeivel szerezte meg helyét a filmtörténetben. A kritikus, további munkáiban már hanyatlást állapít meg.
16. CHAPLIN személyesen nem játszott a BOHÉMVÉR című filmjében.



17. BETTAUER regényei nálunk is félig-meddig a ponyva szerepét töltötték be a huszas évek derekán.
18. AZ ÉLŐ HOLTTEST német-szovjet koprodukcióban készült.
19. A magyar-német koprodukciós néma MAGYAR RAPSZÓDIA után készült a már hangos VASÁRNAP DÉLUTÁN, magyar színészekkel, illetve a főszereplők magyar szinkronjával. Az átalakított, az UFA birtokába jutott Uránia evvel nyílt meg 1930-ban.
20. CHAPLIN: HALLÓ EURÓPA /Paul List Verlag, Leipzig/ c. könyvének ismertetése.
21. A kritika a kolozsvári Korunk-ban jelent meg, ezért említi a népszerű komikuspárt a külföldön szokásos PAT és PATA-CHON néven.
22. A RIEN QUE LES HEURES című filmről van szó.
23. A huszas évek filmcenzurája DREYER: JEANNE D'ARC-jával együtt egyébként a később a "brüsszeli 12"-nek nevezett filmek közül négyet /rajta kívül: PATYOMKIN, ANYA és FÖLD/ nem engedélyezett, és hozzájuk vehetjük ötödiknek az eleinte játszott, de később betiltott INTOLERANCE-ot is.
24. OKTÓBER
25. SZENTPÉTERVÁR VÉGNAPJAI
26. Nálunk nem játszották. Jelentése: A SÁRGA BÁRCA.
27. Nálunk nem játszották. Ma sincs archivumunk birtokában.
28. RÉGI ÉS ÚJ
29. Más címén: VIHAR ÁZSIA FELETT, illetve: DZSINGISZ KÁN UTÓDA
30. Lee DE FOREST hangosfilmjeit nálunk 1928 februárjában mutatták be a Fórum /ma: Puskin/ moziban.
31. A SINGING FOOL magyar címe: AZ ÉNEKLŐ BOLOND

