

DOLGOZATOK
A
KIR. MAGY. PÁZMÁNY PÉTER TUDOMÁNYEGYETEM
PHILOSOPHIAI SEMINÁRIUMÁBOL
----- 13 -----

FILM ÉS MŰVÉSZET

ÍRTA
KRAMPOL MIKLÓS

B U D A P E S T

1936

Kiadó Krampol Miklós
Első Kecskeméti Hírlapkiadó- és Nyomda-Rt. — Igazgató: Tóth László

I. A FILM GYŐZELMI ÚTJA.

1. Az utolsó évek filmszemlélete és lélektani okai. 2. A kor-szellem szerepe a film fejlődésében. 3. A kritika ellenszenve és a művészetek válsága. 4. A színpad és a film találkozása. 5. A film „önárulása”. 6. Film és kultúra.

1. Csak az egyoldalú szemléletre beállított teoretikus ember beszélhet elszigetelten álló művészi jelenségekről, esetleg lélektani problémákról, vagy, hogy az előbbiektől látszólag távolabbeső fogalmakról szólnunk: szociális, politikai vagy erkölcsi jelenségekről; az életben ezek egymásban és egymásból élnek, egymást táplálják vagy pusztítják el. A film kollektív élete szemlélteti ezt a legszembetűnőbben, noha a többi művészetekre vonatkozólag is így van. Nehéz volna zavartalanul bemutatni, megértetni a mai filmszemléliét néha áthidalhatatlannak látszó ellentéteit és ellentétes értékeléseit a film fejlődéstörténetének szellemi képe nélkül, amelyen a legkülönfélébb hatások találkoztak.

A film az utolsó két évtizedben rohamosan fejlődött, tehát épen azokban az években, amikor a háború emberi élményei és a nyomukba szakadt világnézeti, gazdasági és szociális problémák, a politikai nyugtalanság és feszültség a kultúrtényezőket mélyen a háttérbe szorították vissza. A legprimitívebb létérdekek nyomasztó uralma idején, az évszázados művészetek betegága mellett tört előre és vitte győzelemre törekvéseit.

Nem csoda tehát, hogy ez a győzelem sokak szemében kétértelmű volt. Hogy a szellemi élet magasabbrendű berkeiben és a művészetek l'art pour l'art világában a győzelmét rovására írták: az emberi kultúra dekadenciájával magyarázták. Mert különösnek és érthetetlennek látszott, hogy amikor az évszázados művészetek a válság legnehezebb óráit élték, akkor a film, fej-

lődésének néhány esztendejével a háta megett, a közönség legnagyobb részét meghódította magának.

Ebben az új világban kialakult kritikai szellem, amely tárgyi szempontból az élménytelenséget, a dilettantizmust, a riportszerű felületességet és az elmélyedésre való törekvés hiányát hordja magában, és a tárgyi szegénységben, a nagy élmények hiányában a reklám lélektani törvényeihez fordult segítségért és barokk formában éli ki magát: ez a kritika nem is láthatott mást a filmben, mint olyan jelenséget, amely formai és tartalmi szempontból egyaránt egy alacsonyra süllyedt kor ízlésének felel meg. Ilyen értelemben állították szembe a többi művészetekkel. Elsősorban a színpad hatalmas eredményeivel. Legnagyobb részük egy idegen világból, idegen művészetek szellemi és formai légköréből figyelte és értékelte alkotásait. A film egyéni, egészen sajátos formai és tartalmi szellemét, törvényeit tehát nem is ismerhették, s így könnyen félrevezették őket azok az átlagalkotások, melyeknek a film komoly lehetőségeihez kevés közük van, csak a közönség pillanatnyi ízlésmegnyilatkozásának és a töke mohóságának a kifejezői.

Bár az érdeklődés ma már egyetemes: földrajzi, faji, műveltségi és társadalmi határok nélkül, múltjának kéteshírű légköre: az országos vásárok, a cirkuszok és a varieték miliője, szellemnélkülisége még ma is ott kísért az emberek filmszemléletében. Technikai eredete és természete, a töke rendkívüli szerepe fejlődése folyamán néha elfordították kultúrtörténeti hivatásától s így az intellektuell és a művész szemében sokszor ébreszt még ma is bizalmatlanságot.

Az a hatalmas küzdelem, amely körülötte folyóiratokban, napilapokban, előadásokban folyik, azt bizonyítja, hogy kulturális jelentősége: hovatartozósága, formai és tartalmi határozmányai, sajátos természete és szelleme, végül lehetőségei egyáltalán nem világosak.

Külföldön még ma is komoly irodalmi harc folyik körülötte. Voltak, akik kezdettől fogva a naiv polgári életszemlélet illúzióit látták alkotásaiban (Bernard Fay). A polgári élet álmódzásait, amely alkotásai és sztárjai körül mítoszokat költött és passzív szemlélődésben élte ki magát. Ezek éppen ezért a film legnagyobb törekvéseit és eredményeit az amerikai filmkultúrában találták meg. Szerintük az orosz film agyonmoralizálta, a német film pedig az unalomig analizálta az amerikai film pompás képeit: gazdag látványosságait, hatalmas arányait, álombaringató illúzióit. Ezek tehát kulturális lehetőségeket nem láttak benne, csak polgári illúziókat, és a néma film halálával a film egész jövőjét és összes lehetőségeit úgy temették el, mint egy vissza nem térő álomvilágot.

Ez a filmszemlélet még inkább a néma film eredményeire vonatkozik; amióta azonban a hang is jelentős szerepet kezdett játszani, sokkal súlyosabb félreértések támadtak. Azóta ugyanis a kritika technikai eredetét még inkább kiélezte. A mi kritikái életünkben is ismeretes, hogy „gépi közvetítés”-nek nevezték el előadásait, „masinakultusz”-nak sikerei okát, a gramofonnal hozták kapcsolatba. Ámde külföldön sem bántak el vele kesztyűs kézzel. A műveletlen, az intellektuális életre alkalmatlan és művészetszemléletében barbár, a munka és a gond nyomasztó igájától elfáradt tömeg unalmának dobták oda táplálékul. (George Duhamel). A művészetszemléletében és művészi ízlésében megmérgezett társadalom szórakozásának nevezték el. A megbutilás és a belső meghasonlás masinájának. Nyilvánvaló tehát, hogy a szellemi életben gyűlöletes küzdelem folyt és folyik körülötte.

Ha kétségbevonhatatlan nagy sikereinek és rohamos fejlődésének lélektani okait keresték, a közönség alacsonyra süllyedt ízlésére hivatkoztak, a világnézeti szegénységen kívül a film hatalmas illúzióira: a pompára és a fényre, káprázatos miliő-beállításaira, később a sztárvarázsra, sőt még a „sex appeal” fogalmát is belekeverték még a legkomolyabb hangú kritikába is. Ez a filmszemlélet fölötte naiv és fölületes, mert értékeléseit a tőke egyoldalú törekvései, reklámjai és kassaalkotásai vezették felfelé.

Hatásának és győzelmének titka a sokat hangoztatott hetedrendű tényezők helyett az utolsó évtizedek új világnézetében és életszemléletében rejlik, fejlődésének hatalmas arányai pedig elsősorban kulturális jelentőségére vezethetők vissza. Ha győzedelmes fejlődésének csak negatív értékű okai lettek volna, múltjának néhány évtizede elegendő lett volna arra, hogy eltűnjék a feledés homályában, mint egy különös kornak különös, bizarr alkotása, amely áthullott a kulturális értékelés ros táján.

2. A kor, melyben a film a Lumière-testvérek kísérletei után a lyoni vásáron először került kapcsolatba a közönséggel, három tényező hatása alatt állott: a tudomány szellemé, a technika csodálata és a tőke hatalma töltötte be. A tudomány erejében való csalhatatlan hit, a tőke gazdag lehetőségei és a technika zseniális alkotásai az új polgárságot, amely a francia forradalom óta mindig erősebb érvényesülést szerzett, mindinkább nyughatatlanabb szellemmel töltik el. A tudomány iránti nagy csodálatot és lelkesedést azonban a tudománynak egy újabb szemlélete indítja meg, így a filozófiának a XVIII. századot jellemző egyetemes hatása észrevehetően csökkent. A passzív szemlélet és a kontemplatív életszemlélet ideje el-

múlt. A nagy filozófusok és gondolkodók helyébe lassankint a nagy felfedezők lépnek. A görög világ „kalokagathia” emberideálja, a középkor szent embere, a renaissance művész és tudós egyéniségei helyébe az egyetemes érdeklődés és csodálat a felfedező zseni és a pénzkapacitás felé fordul, a közönség képzetének lassan ők lesznek a hősei, a zsenialitás übermensch-ideáljai.

Már jóval előbb, a XIX. sz. első évtizedétől kezdődőleg megváltozott a filozófia világnézete és életszemlélete is. Nagy általánosságban az új szellemet tükrözte vissza és segítette elő. A XIX. sz. filozófiájának nagy ténye volt, hogy végzett a metafizikai törekvésekkel és életszemlélettel. Comte filozófiai rendszerének pozitívizmusa ennek a reakciónak leghatalmasabb megnyilvánulása volt. Spencer erőteljesen hozta előtérbe az evolúció gondolatát, amelyben a technikai szemlélet és a technika teremtette új életformák hatása nyilvánvalóan érezhető. Darwin pedig ez utóbbin kívül a létért folytatott küzdelemben az ember, illetőleg az élőlény egyéni élete mellett a milió hatását, a kettő küzdelmét, harcát is kiélezte. Taine történet- és művészetszemléletében a miliót hangsúlyozta, Dilthey pedig egyik előadásában Darwin biológiai életszemléletével szemben szellemtörténeti értelemben azt fejtette, hogy az életünk: egyéniségünk, egyéni életünk és az azt körülövező milió egymásra hatásaiból, folytonos kölcsönhatásaiból alakul ki. Az új világnézet és a technika teremtette életforma hatása a filozófia, általában a szellem életében is *előtérbe hozta* és kiélezte a milió jelentőségét és az *életritmus*, az időbeli történés tudatosságát.

Közben az új ipari és gazdasági élet új törvényei a technika életét még intenzívebb cselekvésre nógatják és a küzdelem, a versengés ritmusát még inkább kiélezzik. Ezek a változások meggyorsítják a hétköznapi élet ritmusát is. Mint jóval előbb a filozófiában, most az emberiség széles rétegeiben is elfordul az érdeklődés a metafizikai élettől, a tekintet a földre vetődik: megerősödik az érdeklődés a milió, az idegen ember és idegen világrész élete, kultúrája és civilizációja iránt. *Az új világnézet és életszemlélet az érdeklődést tehát olyan tartalom felé fordítja, amely épen a film tartalmi törekvéseinek és kifejezési lehetőségeinek felel meg: az embernek és a miliónek a viszonya és az utóbbinak az életritmusa lép az előtérbe.*

Ily előzmények után természetes, hogy ennek az új életnek, elsősorban a rohanó életritmusnak, valamiféle kifejezési lehetőséget kerestek. Az időbeli történésnek a kifejezési törekvése, illetőleg kifejezési vágya azonban nem kizárólag a XIX. századdal kezdődik. Már a legősibb időkben megvolt, az ember

legősibb törekvésein ott van. Joseph Gregor a film ismertetelméleti gyökereit a legősibb művészi törekvésekig viszi vissza.

Szerinte a svédországi sziklafestmények Kr. e. 2000-ból (lineárisan embert, állatot, hajót ábrázolnak) már történést akarnak kifejezni különböző mozgásfázisok formájában. Ezeknek a képeknek pusztán egymás mellé helyezése már felkelti a gondolatot, hogy bár kötetlen és összefüggéstelen formában, egy összképet s egy összbenyomást és történést akarnak részleteikkel kifejezésre juttatni.

Így lineárisan ismételt, egymásra következő, de mégis különböző mozgástádiumokat örökít meg az indiai s jávai kőrölief-művészet. Hasonlót az egyiptomi és a görög. Bizonyos ritmus köti össze ezeket a képrészeket. A képrészek ismétlődése adja ezt a visszatérő és mozgást érzékeltető ritmust.

A barokk kornak híres rézmetszője, Petrus Nolpe gyűjteményében van egy rajzsorozat, mely Nassau-i Ludwig gyászmenetét ábrázolja (1647). Itt a rangszerint felvonuló udvari személyek, szolgák és nemesek díszmenete növekvő ritmust érzékeltet, amely az egész képsorozatnak egységet és összefüggést ad. Az egyes képrészek sorszámokkal ellátva összeállíthatók voltak egy egész képpé, amit „rouleau”-nak neveztek.

A barokk korszakban különösen divatba jöttek az u. n. „maskaradé”-ok főleg német kultúrterületen, Münchenben. E felvonulásokat megörökítő metszetek a „mozgásszerűség”-et, a ritmikus, méltóságos menet mozgását igyekeztek érzékeltetni.

Hasonló u. n. horizontális kompozícióban dolgozik a középkori falfestészet és könyvdíszítő művészet pl. a valencianese-i passiójátékot ábrázoló miniatűr-festményeken is. Az időbeli történés érzékeltetésére törekszik a festő. Pillanatról pillanatra, mozdulatról-mozdulatra követi a passió egyes fázisait egészen a keresztrefeszítésig.

Természetes, hogy ezek a kifejezési törekvések mindig sűrűbben jelentkeznek s hogy végül a XIX. sz. a maga agyonhajszolt életritmusával az utóbbinak kifejezési módját és lehetőségeit minden előző próbálkozásnál intenzívebben kereste. Ennek jellemző bizonyítéka, hogy a XIX. sz. folyamán ennek a problémának a megoldását, ill. megoldási lehetőségeit egyszerre számtalan technikai kísérleten megtalálhatjuk.

A Lumière-testvérek kísérletei csak jó néhány kísérlet után következtek.

Abbé Nollet forgókorongja és biedermaier-kor-thaumatropja az első kísérletek között voltak. Az utóbbi egy for-

gó tábla volt, melynek egyik oldalára madár, a másikra kalitka volt festve. Forgás közben a szemlélő előtt a két kép találkozott. Úgy tűnt fel tehát, mintha a madár berepült volna a kalitkába. Az első készüléket Joseph Antonie Ferdinánd PlatEAU készítette („phantoskope”), amely az előbbinek differenciáltabb mozgási lehetőségeket nyújtó mása volt. Ennek a készüléknek dobalakja volt s mint kedvenc gyermekjáték évtizedeken keresztül igen elterjedt volt Európában. Hasonló forgatható dobozt szerkesztett 1834-ben H o r n e r, az u. n. „élőke-reket”. Mindezeknek a készülékeknek már sikerült a szemlélőben a mozgókép illúzióját felkelteni.

Az eddigi eredmények a rajzból és a technikai próbálkozásokból tevődtek össze. Döntő fordulatot a fényképezés felfedezése jelentett, amely után a komoly technikai próbálkozások lavinája indul meg, így már a mozgás illúzióját tökéletesebben tudták érzékelteni.

Először 1877-ben a kaliforniai Edward Mu y b r i d g e - nek sikerült olyan mozgásfázisokat lefényképezve egymásmellé állítani, amelyek egy teljes mozgás zökkenőnélküli illúzióját keltették V²⁵ másodperc alatt. így fényképezett le vágatató lovat és monoton mozgásokat végző emberi testeket. Mu y b r i d g e módszerét O t t m a r A n s c ü h t z (1885.) tökéletesítette. M a r e y francia fizikus ú. n. fotografáló csövet használt, melyben egy köralakú lapra helyezett fényérzékeny lemez segítségével egymásután 12 mozgásfázist tudott lefényképezni, de neki se sikerült az egész mozgásmenetet képekben fixálni. Ez csak F r i e s e - G r e e n fényérzékeny cellulózé lemeze után sikerülhetett (1889). Ezáltal lehetővé vált, hogy egy olyan készülék, amely a filmtekercset legombolyítja, a mozgásfázisok egész sorát, sőt egész mozgáskombinációkat rögzítsen. A végső lökést, miután a film legszükségesebb mechanikai és technikai feltételei megvoltak, Edison adta meg aki a fogaskerék-szerdobra gombolyított perforált filmszallagot fedezi fel. Neki sikerül már a mozgásfázisok legkisebb nüanszát is megrögzíteni, miáltal a fényképezett tárgy vagy élőlény összmozgását tökéletesen rögzíthette. Utána lépnek a világ kíváncsi tekintete elé a Lu m i è r e - t e s t v é r e k . Az általuk szerkesztett cinématographe a mai felvevőgép és leadó tulajdonképeni őse.

Ettől kezdve, hogy a cinématographe a közönség elé lépett (1895), technikai élete gyors fejlődésnek indul. Közönsége kezdetben a vásárok és cirkuszok miliójából jön ugyan, de hatása rohamosan terjeszkedik. így Németországban 1900-ban csak két nagy városnak van állandó filmszínháza, Hamburgnak és Würzburgnak. A több millió lakosságú Berlinben csak vándorfilmszínházak jelennek meg olykor-olykor. 1910-ben már 139

filmszínháza van, köztük egyik-másik már óriási befogadóképességgel rendelkezik. (C. Moreck.)

Ezt a rendkívül intenzív érdeklődést erősíti és különösen a XX. sz. elejétől kezdve mindinkább fokozza, hogy a kialakuló új életszemléletben a vizuális elem mindig fontosabb szerepet játszik. A pedagógiában a rajz mindig nagyobb és nagyobb teret szerez magának, általában a szemléleti elem mindig nagyobb jelentőséget nyer. A fényképezőgép lassan a szakembertől az amatőrök ezreinek a kezébe kerül, korunk társadalmának egyik jellemző szenvedélye lesz. Népes közösségek, gyűjteményes kiállítások és folytonosan fokozódó érdeklődés bizonyítja a fénykép hatását. A szemléleten alapuló reklám mindig nagyobb jelentőséget nyer a gazdasági versenyben. A folyóiratok, sőt a napilapok legérdekesebb lapjai a képes melléletek lettek. Színpadi kultúránkban, amint azt később részletesebben látni fogjuk, az utolsó évtizedek alatt szintén a szemléleti elem nyomult előtérbe: a milió, a kosztümök, a tánc, a ritmus, általában a képszerűség: a szem uralma. (J. Gregor.)

A *Lumière*-testvérek viszik ki először a lyoni vásárra és ettől a pillanattól kezdődik a tulajdonképeni filmélet: a film és a közönség kapcsolata. Wagner ekkor már rég halott, aki operáiban az élet összes jelenségeit és megnyilvánulásait egyesíteni akarta s az Allkunstról álmodott. Nietzsche pedig utolsó éveit élte, aki legelső sorban hitte, hogy Wagnernek sikerült operáiban az összes művészetek kifejezési lehetőségeit egységes formába olvasztani.

Ma már tisztán látjuk, hogy az időbeli történések ábrázolási lehetőségeit és az „Allkunst”, a „Gesamtkunst” problémáját csak a technika oldhatta meg, tehát a mozgókép.

Fejlődésének első évtizedeiben és nagyrészt napjainkban is még két tényező irányítja kialakulását: a tőke és a technika. Korának technikai szelleme, a tőke bőkezű támogatása, de egyoldalú céljai a film technikai felét rohamosan, néhány évtized alatt aránylag a tökéletességig fejlesztették. A tőke türelmetlen mohóságától hajtott technika száguldó vágatását azonban a film lelke és szelleme nem tudta követni. Mert hagyományok nélkül állott, szellemével és művészi világával, egyszóval a lelkével a háttérben kullogott, fizikai élete mögött elmaradt.

3. Az egyoldalú technikai fejlődés fordította ellene nagyrészt a kritika gyűlöletét is. A súlyos támadások, amelyek érték, egytől-egyig mind gépi mivoltáva¹, technikai eredetével és természetével állanak összefüggésben, tehát nagy részben egy korlélektani tényezőre vezethetők vissza.

A technika háború előtti szemlélete ugyanis a háború élményei után nagy változásokon ment keresztül. A csodálatból és

imádatból, amellyel a XIX. sz. szemlélte a technika alkotásait, a háború után a lelki, világnézeti, szociálpolitikai és gazdasági káoszban az emberiség egészen kiábrándult. A technika csodálata és imádata tehát a lelkek mélyén a technika gyűlöletévé változott.

Érthető, hogy ebben a szellemben a film csak ellenszenvet és hitetlenséget keltett a felületes szemlélő lelkében. Lélektanilag érthető, hogy úgy tűnt fel, mint egy lelketlen, szellemtelen gépi valami, amely minden művészi képzeletet és alkotótevékenységet mechanizált.

Súlyosan kiélezte ezt a szemléletet és értékítéletet az is, hogy a hangosfilm akkor jelent meg, amikor a régi művészetek a válság legnehezebb óráit élték.

A film meg új technikai lehetőségeivel a közönség újabb és újabb rétegét hódította meg. Különösen a színpaddal került élesen szemben, amely leginkább szorul a közönségre és annak közvetlen szellemi hatására, tehát folytonos jelenlétére. *Érthető, hogy amikor a felületes kritika minden felelősséget a filmre hártott, akkor az ellenszenv még jobban elmélyült iránta.*

Kétségtelen, hogy a film sikerei sokat ártottak a többi művészeteknek, elsősorban a színpadnak, de válságuk oka sokkal mélyebben gyökerezik.

Az unalomig hangoztatott gazdasági krízis, amely a kritikának a film sikerei mellett kedvelt ütőkártyája, ha művészetek válságáról van szó, korántsem a legfontosabb okok egyike, csak kényelmes elodázása egy mélyebben fekvő problémának.

Az utolsó évtizedek élményeinek hatása alatt ugyanis a művészetek belső életében indult meg a pusztulás, a művészet legmélyebb forrása apadt ki, illetőleg betegedett meg: az érzelem. Ezek az élmények az emberiséget érzelmi életében fásulttá és fáradttá tették; olyasféle állapotot teremtettek az emberiség lelkében, melyet a legjellemzőbben érzelmi nihilizmusnak lehet nevezni. Ugyanazok az élmények azonban, amelyek az érzelmi élet területét végigtarolták, kiapasztották, ugyanazok a fáradt intellektuális életet intenzív tevékenységre korbácsolták. így állott be az intellektuális élet beteges uralma, mely az élet minden kulturális megnyilatkozásán ott van. A súlyos világnézeti és szociálpolitikai problémáktól kikényszerített intellektuális tevékenység azonban magán hordja a fárasztó kényszerűség beteg hangulatát. Az ember az eszével próbál kimászni a kátyúból, amelyben megfeneklett s az utolsó évek sikertelen próbálkozásai, folytonos kudarcai: az ész tragédiája.

Az intellektuális élet beteges uralma meglátszik különben

a művészetek életében is. Maga az a tény is rávilágít az intellektuális és az érzelmi élet viszonyára, hogy a háború óta a tudományok nagy virágzásnak indultak, legalább bizonyos irányokban (világnézeti, gazdasági, politikai, szociális, pszichológiai, stb.), a művészetek pedig válságba sodródtak.

Az újabb építészet stílusformáját praktikus célok irányítják: a higiénia, a tágasság, a térnek a kihasználása, tehát intellektuális tényezők s e tekintetben a modern építészet alkotásai; ii a hideg ész praktikus tárgyiasításai. A képzőművészet alkotásait, formastílusát szintén intellektuális elemek irányították az utolsó évtizedekben, azért találunk annyi absztrakt törekvést közöttük, elsősorban geometriai elemeket. A zene (tehát a legtisztább érzelmi műfaj), ha valóban nagy alkotásokról van szó, egy-két szórványosan előforduló jelenséget kivéve, a múlt alkotásaihoz kénytelen nyúlni, s ahogy az építészetben és a képzőművészetben az erős színek és nagy vonalak jutottak uralomra, a zenében is a jazz uralkodik; tehát az érzelmi élet fáradt és fásult területeit csak erős, drasztikus hatású ingerek tudják életrekelteni. A líra, a költészet legtöbb érzelmi elemet tartalmazó műfaja, ma nem kell senkinek. Az a néhány alkotás pedig, amely néha feltűnik, jellemzően intellektuális elemekkel van telítve. A költészet műfajai között a regény uralkodik, (amely tudvalevőleg a legtöbb intellektuális elemet tartalmazza), sőt a regények között is egy olyan stílusforma jutott uralomra, amely a tudomány és a művészet határán mozgó műfaj: a regényes életrajz. Így hát a művészetek lelki képe is a tudományok felé tolódot.

A művészetek helyét a sport foglalja el. Nem a görög világ sportszelleme, hanem a római birodalom utolsó évtizedeinek cirkuszrajongásához hasonló szellemű sportélet, amelynek versenyeit a vad szenvedély és a töke szelleme tölti el. A különböző korok ideáljai helyébe ismét újabbak kerültek. A „kalokagathia”, a „szent ember”, a „tudós” és „művész”, a „felfedező” helyébe: a boxoló, birkózó, futball-, vagy baseballjátékos.

4. Egészen speciális, a film fejlődését tekintve, a színpad helyzete és válságának kialakulása. Azért hagytuk a végére, hogy különös helyzetét és jelentőségét kiemeljük, annál is inkább, mert a művészet válsága kivételes nagy erővel sújtotta, a többi művészetek bármelyikénél nagyobb csapást mért rá. A film fejlődését tekintve pedig rendkívül jelentős, mert a kritika az utolsó években szoros kapcsolatba hozta vele, sőt válságának okát a film sikereire vezette vissza.

A gazdasági válság unalmas emlegetése a színpaddal kap-

csolatban került elő a legsűrűbben, pedig utolsó éveinek nagy küzdelmeit részben maga készítette elő.

Fedor Stepun szavai szerint az újkori színpad legnagyobb eredményeinek a története nem más, mint a színpad ön-árulásának története. Aki ismeri a színpad szellemi és művészi légkörét, tartalmi és formai lehetőségeit, azoknak határait is, az igazat adhat Stepunnak. A színpad azért vesztette el közönségének nagy részét, mert olyan területre tért át, amelyen a film kétségekívül jobban megállja a helyét.

Mielőtt bemutatnók „önárulásának” történetét, egy szimbolikus jelentőségű színházi eseménnyel foglalkozunk. Nem is olyan régen, az egyik nyári szünet elején, a reklám hatalmas betűi hirdették: „A Vígyszínház a cirkuszban”. Egyik napilapunk szellemesen jegyezte meg, hogy végre színház a cirkuszban és nem cirkusz a színházban. Ez a megállapítás azonban inkább szellemes, mint megnyugtató volt, mert a cirkusz azóta is gyakran bevonult a színházba. Az a nyári előadás ugyanis nemcsak cirkuszban volt, de cirkusz is volt a szó komoly és egyben szomorú értelmében. Szimbóluma volt az utolsó évtizedek színpadi törekvéseinek. Exotikus, 'bizarr milió; ének, tánc és akrobatamutaitványok; ritmus, amelyben a szó, a mondat, általában a nyelvi kifejezés és ezen keresztül a szellem, végül az ember teljesen elvesztette jelentőségét. Ez tehát a színpad életének szomorú története: a vallásos szertartásoktól és a misztériumoktól, tehát bölcsőjétől, elért egy idegen csapáson keresztül a cirkuszig.

A színpadon évszázadokon keresztül az ember volt az előtérben a maga lelki problémáival, amelyek egyéniségéből és kora speciális szelleméből eredtek és a küzdelemben ott volt általában az a kapcsolat is, mely az embert a végtelenhez fűzi. Elsősorban tehát embereket alkotott, az ember élete mozgott az érdeklődés előtérben. Megvolt ez a görög színpadon és a görög alkotásokban, a középkori misztériumokban és később a Shakespeare-drámákban, de megvolt a közelmúltban is a kivételes nagy alkotásokban (Hebbel, Ibsen, Hauptmann, stb.).

Nem a hagyomány miatt maradt évszázadokon keresztül ezen a területen, hanem kifejezési határai miatt. Származásának ismertető jelei, hogy az istentiszteletből, a vallásos funkciókból indult el, egész szellemén és művészi lehetőségein, tartalmi és formai törvényem ott van. De a származás, mint szimbólum, épen olyan jellemző a filmre is, amelynek a tudomány, illetőleg a technika adott életet, a tőke áldozatkészségéből lett nagygyá és az országos vásárok, a cirkuszok és a varietéek miliójából indult el.

A francia forradalom utáni világnézeti átalakulás a színpadot tragikus válaszütra terelte, dilemma elé állította. Választania kellett ugyanis múltja, természete, lelke és a megváltozott világnézetű és ízlésű közönség óhaja között. Ha megmarad önmagánál, elveszti közönségét, amelynek közvetlen jelenlétére, hatására természeténél fogva föltétlen szüksége volt; ha pedig a közönség világnézete és ízlése mellett dönt, elveszti önmagát, megtagadja múltját, lelkét és szellemét. Az utóbbi történt. A tragikus ebben az elhatározásban az volt, hogy a közönség rögtön cserben hagyta, mihelyt azt a szórakozási lehetőséget egy másik területen tökéletesebben kapta meg, t. i. a filmen.

Kezdve a színpadi naturalizmus első megnyilvánulásaitól egészen napjainkig, a modern törekvések a színpad életének külsőségeibe fáradtak bele. A naturalizmus minden igyekezetével azon volt, hogy a színpadon is megvalósítsa a maga eszméit, így terelődött lassan a miliórajz felé. Az izgatta elsősorban, hogy a tömeg a színpadon valóban egy tömeg naturális hatását keltse, hogy a háttérben álló fa ne zavarja a természet illúzióját, hogy a reflektorok fényáradata valóban a természet élő napsugarát ontsa szét. A maga valóságillúzióival bajlódott tehát és a milióban mindent elkövetett, hogy azt semmi se zavarja.

Ebben a színpadi szellemen az ember a maga belső életének örök problémáival lassan a háttérbe került, s ennek egészen természetes következménye lett, hogy nem sokat törődött már a színész egyéniségével, sőt idővel a rendező egyénisége a színészek egyénisége fölé kerekedett és elnyomta azt. (Ezért került az utóbbi évtizedekben annyi színpadi rendező az érdeklődés előterébe.) Ha voltak is színészi problémái, akkor is csak a naturális igazság érdekelte. Így többek között a korprobléma izgatta, félve örködött azon, hogy fiatal egyéniségeket csak fiatal színész alakítson és fordítva.

Lélektanilag természetes, hogy ebben a légkörben lassankint a színész is megváltozott. Mert érezte jelentőségének és lehetőségeinek, szabadságának csökkenését, alakításai élménytelen „játékká” lettek; csak imitálta az elmélyedést és az élményszerűséget. Nem volt már probléma számára, hogy néhány óra leforgása alatt egy kabaréban és egy tragédiában lépjen fel, ahogy ma az sem probléma már, hogy a színpadról a film műtermébe hajtson vagy a felvevőgéptől a színpadra rohanjon, hogy a legrövidebb időn belül két egészen különböző világban éljen és alkosson. Az a színész-típus, akinek a színpad élményei annyira felszívódtak a testébe és a lelkébe, hogy a privát életébe is elkísérték őt, ma a legritkább jelenségek egyike.

A színész egyéniségén lassan a tőke szelleme győzedelmeskedett, amely a közönség felforgatott ízlése kedvéért a színész játékában is a szemet érdeklő, képies ingereket kereste, ránevelte a közönséget a sztárkultuszra és megölte a színpad kollektív szellemét. Lassan az írók nagyrésze is az új sztárkultusz hatáskörébe került. Egyes darabjaik megírására sztárok ihlették meg őket, így az egész színpad szelleme a sztár hatalmába került, a többi színész pedig statisztává törpült mellettük.

Ezzel párhuzamosan elhanyagolta a beszédművészetet is. A szó zenei hatásával, de magának a nyelvi kifejezésnek a jelentőségével egyáltalán nem törődött. Kerülte a költői formák hangsúlyozását, mert ez természetellenesnek látszott s így mindinkább eltávolodott a színpad kifejezési lehetőségeitől: a színész egyéniségétől, élő játékától, különösen a legfontosabbtól, a beszédművészettől és mindig közelebb ért a filmhez, a „kép”- és „hangulatkultusz”-hoz.

Már a kezdet kezdetén is nem a színpadi alkotás szelleme és lelke volt a fontos, hanem a naturális hatás. A naturalista Brahm színházában pl. a szimbolikus értelmű „A ç e l s ü l y - lyedt h a r a n g”-ot éppen olyan naturalista szellemen adták, mint Hauptmann „Henschel fuvar o s”-át és „A t a k á c s o k” című drámáját. Lassan mindinkább a közönség ízlésének a rabja lett: telerakta a színpadot mozdulatművészeti elemekkel, gimnasztikai mutatványokkal és olyan jelenségekkel, melyeknél korának művészetpótlója: a sportszellem nyilvánvalóan érezhető volt. A görökök százait vonultatta fel a legkáprázatosabb miliőben és a legcsodásabb kosztümökben. A legvakítóbb fénybe öltöztette a színpadot. Végül segítségül hívta a többi művészeteket (hogy önállóságát még jobban alássa). Megkezdődött az idegen művészetek befolyása: a zenéé, a képzőművészeté, különösen a festészeté, stb. Bizonyos, hogy ezek is nagy segítségére lehetnek a színpadnak, de olyan önállósággal, mint ahogy az utolsó évtizedekben szerepeltek a színpadon, éppen abban akadályozták meg a színészt, amit egyedül tud a legjobban kifejezni.

Így vesztette el lassan azt, ami lényege volt s amit Alfred Kerr Ewigkeitszugnak nevezett. Amikor pedig tartalmi szempontból a cselekmény jelentősége emelkedett és áttért a „miliódrámá”-ra és a „dramatizált novellá”-ra, amikor a kép, a dekoratív elemek, a színek, a hangulatok, a fényhatás stb. lényeges szerepet kezdett játszani a formában, akkor már a maga területéről a film területére lépett. (L. F. Stepun és Bárdos A.)

Ezt bizonyítja az is, hogy a film a színpadot először a történeti operett területén győzte le, ahol az előbbiek elsőrendű szerepet játszanak.

Abban tehát, hogy a közönség nagy része átpártolt a filmhez a gazdasági és világnézeti tényezőkön kívül kétségtelenül nagy része volt annak is, hogy a színpad elhagyván a maga nagy alkotásainak területét, olyanra tért át, ahol a film gazdagabb eszközökkel dolgozhatott és csodálatosabb eredményeket hozott létre.

5. Ámde a film sem volt sokkal hűségesebb természetű, mert azt a bizonyos „önárulás”-t, amellyel S t e p u n a színpadot vádolta, maga is elkövette.

A némafilm a fejlődés folyamán megteremtette a maga sajátos egyéniségét, tartalmi és formai törvényeit és épen a fejlődés azon fokán volt, amikor már speciális, egészen önálló légkört teremtett magának s alkotásai kezdtek komoly, nagy művészi eseményévé lenni. A hang megjelenése azonban máról-^holnapra megzavarta azt a kialakulást, rövid időre romba döntötte mindazokat a törvényeket, melyeket a némafilm megteremtett. A technika váratlanul lepte meg a filmet a hanggal, amely a film technikai felét nagy reményeivel egy kissé megszédítette és a lelkében és szellemében amúgyis visszamaradt, az ifjú éveit élő filmet idegen művészi területekre csábította. A hang erejével a birtokában idegen művészetek alkotásainak a reprodukciójához fogott. Operákat, színpadi alkotásokat, regényeket fényképezett és vetített vászonra. A zene és különösen a nyelvi kifejezés a mozgókép fölé kerekedett.

A kritikának itt nyílt volna alkalm a közönség film-szemléletének és ízlésének nevelésére és alakítására, ha rámutat azokra a különbségekre, amelyek a valóban művészi alkotásokat a reprodukcióktól elválasztják. Mert nem ismeri a film művészi világát, a többi művészetek és a film határvonalait, maga is a közönség ízlésének és értékítéleteinek a rabja lett, a filmalkotások művészi értékét a kasszasikertől teszi függővé.

A film tehát a legutolsó időben éppen úgy átkalandozott a színpad művészi területére, ahogy előzőleg a színpad a filmére. Az a küzdelem, amely közöttük folyik, az a nagy gyűlölet, amely elsősorban a színpad szellemi világában alakult ki a filmmel szemben, ha művészetfilozófiai értelemben nem is volt alapja, mert tartalomban és formában egy egész világ választja el őket, öntudatlan és akaratlan meghozta a maga gyümölcsét, így lassan és fokozatosan mindkettő visszavonul majd a saját területére, a saját világába és saját eszközeivel próbál majd alkotni. A színpad a legújabb időben már sok jelét adta annak, hogy felismerte az utolsó évtizedek tévedéseit, bár eredményeit megvalósítani még csak szórványosan tudta. E tekintetben a film a legújabb időben jónéhány alkotásában bizonyította be már, hogy felismerte egyéni eszközeit és speciális művészi

területét. (Álmodó száj, Mellékutca, Cavalcade, Extázis, Az ordonánc, Moszkvai éjszakák, a Nocturno, stb.)

6. A technika és a töke szerepe, a film eredete és fejlődésének ifjú, bizonytalan tapogatózásai miatt tehát számtalan félreértés került a filmről a köztudatba. Elméleti irodalma, mely az utolsó években rohamosan növekedett, ezeket a félreértéseket sok tekintetben táplálta. Eltekintve nagy technikai irodalmától, művészi problémáival foglalkozott majdnem kivétel nélkül. Csak a legújabb időben keltettek komolyabb érdeklődést irodalmában is tudományos lehetőségei. Ezek a munkák azonban legnagyobb részben a különböző szaktudományok képviselőitől származnak, tehát magára a filmre csak gyér világosságot vetnek. A töke évtizedeken keresztül természetesen művészi lehetőségeit aknázza ki elsősorban, tudományos eredményeit művészi keretekbe olvasztotta vagy kísérőműsornak adta a művészeti alkotások mellé. Az állam és a tudományos közösségek pedig csak a legújabb időben kezdenek érdeklődni tudományos lehetőségei iránt.

Mint azt ezenkívül fejlődéstörténetének szellemi képe is bizonyítja, az egyoldalú érdeklődés miatt a közfelfogás a mai napig elsősorban valamilyen új művészetet látott benne, fogalmát irodalma is egy új művészet fogalmával azonosította.

Kultúrtörténeti jelentőségét ezekkel szemben máshol kell keresnünk. A film maga nem adhat ezekre a problémákra választ. Kultúrtörténeti jelentőségéről csak akkor nyerhetünk tiszta képet, ha az alkotásról, a filmről természetét és lényegét meghatározó kifejezési eszközére térünk vissza, a mozgóképre. Egyedül az utóbbi természete, lehetőségei és lehetőségeinek határai világíthatják meg azt a kérdést, hogy hozott-e az emberi kultúra számára a régi kultúrtényezőkkel szemben újabb lehetőségeket, hogy ezek milyen területen mozognak, s hogy az emberi haladás szempontjából milyen jelentőségűek?

A film egyoldalú értékelésével szemben feltalálásának kultúrtörténeti jelentőségét abban látjuk, hogy a nyelvi kifejezés absztrakt kifejezési lehetőségeivel szemben új, szemléleten alapuló kifejezési eszközt és formát hozott az emberiségnek, a mozgóképet. A mozgókép tehát kifejezési eszköz. A film, mint művészi alkotás kifejezési törekvéseinek csak egyik eredménye, mert egy másik területen, a tudomány világában is megbecsülhetetlen kifejezési lehetőségei vannak, amelyek kultúrtörténeti szempontból a művésziakkal vetekednek. Mint kifejezési eszköz természeténél fogva a nyelvi kifejezéssel állítható leginkább szembe, az utóbbinak poláris ellentéte.

Fejlődése folyamán, amint az homályosan már napjainkban is mutatkozik, kifejezési területei számára külön kifejezési for-

mákat fog teremteni. Külön kifejezési törvényei lesznek majd a tudomány számára és egészen külön kifejezési formája lesz a művészet területén. A mozgóképnek ezeken kívül még olyan területe is van, amelyen kulturális értékeket nem hozhat létre. Megvan ugyanis a technikai adottsága ahhoz, hogy a többi művészetek eredményeit reprodukálja. Napjainkban alkotásainak legnagyobb része még ezen a területen mozog. Idők folyamán majd a reprodukciók száma csökkenni fog, ha a közönség film-szemlélete és ízlése kifinomul. Egészen azonban soha sem fog kiveszni, nagy szociális jelentősége miatt meg is érdemli az életet.

II. FILM ÉS MŰVÉSZET.

1. A filmrendező alkotótevékenysége. Filmművészet és valóság. 2. A film és a többi művészet. 3. A film művészetfilozófiai helye és jelentősége. 4. A mozgókép kifejezési határai: a) A színész szerepe a mozgóképben; b) A hang jelentősége; c) A képzőművészetek alkotásai a mozgóképben.

A mozgókép tudományos lehetőségei, mint azt az eddigi kezdetleges eredmények is sejtetik már, kulturális szempontból óriási jelentőségűek. Itt természetesen csak művészi eredményei érdekelnek bennünket, noha kétségtelen, hogy kifejezési szempontból, a mozgókép forma-törvényei szempontjából tudományos lehetőségei is sok tanulságos eredménnyel szolgálhatnak a művészet területén is. Megvilágíthatnák azokat a különbségeket, amelyek formai szempontból a két terület között halványan már a gyakorlati eredményeken is jelentkeznek.

A mozgókép kulturális törekvéseinek legérzékenyebb pontja kezdettől fogva a film és a művészet kapcsolata volt. Ezen a területen érték ugyanis a legkönnyörtelenebb támadások és a legnagyobb sikerek. Tudományos eredményeit, noha aránylag kisebb múlt áll mögöttük, sokkal nagyobb bizalommal fogadták, mint a művésziakat. Formai szempontból ezen a területen természetesen zavartalanabban nyilvánulhattak meg a kulturális eredmények, de nagy része volt az egyhangú fogadtatásban korunk erősen intellektualizálódott szellemének is.

Művészi világának egyéni légkörét, sajátos törekvéseinek tartalmi és formai határozmányait ennek az irodalomnak leg-

nagyobbjai (amilyenek W. Pudowkin, S. Timoschenko, B. Balázs, R. Arnheim stb.) már sok tekintetben megközelítették. De művészi egyéniségét az elméletben, a gyakorlatban egyaránt ma is homály fedi: művészetfilozófiai problémája, a többi művészetekhez való viszonya még ma sem világos.

1. A film nem lehet művészet, mert másolja a valóságot, fényképezi az életet, egyszerűen gépiesen reprodukál: ezek voltak a film ellenfeleinek legelső vádjai, amelyek ma sem veszték ki tökéletesen és kritikáinkban minduntalan felbukkannak.

Ezt a naiv vádat Pudowkin, Timoschenko, majd Arnheim összefoglaló munkájában könnyedén cáfolta. Ezek a gazdag fejtegetések azonban nem jutottak el a mai kritika felületes világába, ahol megelégedtek a többi művészet esztétikai normáival, vagy lelkiismeretfurdalás nélkül támaszkodtak intuíciónak, amelyek a film egyéni szelleme, egészen sajátos törvényei miatt csődöt mondtak.

A stilizálás, a művészi alakítás számára ugyanúgy megvannak a filmnek a maga sajátos eszközei, mint a többi művészetnek. Képeit (montázskepeit) és azoknak az egymáshoz való viszonyát, egymásutánját, a képek rendszerét (montázsát) nem a valósághoz híven, hanem egyéni formatörvényei alapján, a kifejezendő művészi célnak megfelelően alkotják meg és rendezik.

A reális élet és a film éppen azért két egészen különböző világ, melyeket egymástól ugyanazok a törvények választanak el, amelyek a művészet világát mindenkor elválasztották a valóságtól.

A film idő- és térfogalma egészen más, mint a valóságé. A filmrendező képzelete alkotótevékenysége idején a valóságból olyan jelenségeket választ ki, melyek térben és időben legtöbbször függetlenek egymástól. E tekintetben a rendező képzeletének kiválasztótevékenysége rendkívül nagy jelentőségű, hiszen a kiválasztás idején meg kell találnia a legjellemzőbb időbeli és térbeli összefüggéseket, a legtipikusabb tárgyi jelenségeket, és kapcsolatukat a mozgóképben, majd a képek viszonyát a legfrappánsabban kell megalkotnia. Közismert, hogy a filmművész a valóság ritmusától és folytonosságától hányszor tér el s hogy a reális tértől eltérően a térbeli viszonyokat, a jelenségeket és egymáshoz való viszonyukat, méretüket, stb. hányszor alakítja, változtatja a gépen segítségével.

Ezért van az, hogy a rendező művészi törekvéseinél nem minden esetben ragaszkodik a valóság jelenségeihez, még a mi-

llió megteremtésénél sem, amely pedig a filmen nagy jelentőségű. Ezért nincs feltétlen szükségük a rendezőknek arra, hogy felvételeiket a helyszínen készítsék. Nem a valóság reprodukciója a fontos, hanem annak művészi illúziója. Hogy művészi szempontból jelentéktelenebb, de a magyar közönséghez közelebb álló alkotásokkal kezdjem: a Rákóczi induló Tiszajelenete (a Tiszán átúszató katonasággal) a helyszínen készült, az utána következő epizód pedig, amely a Tisza partján játszódik le, már jóval később, a budapesti műteremben, a mesterségesen felépített Tiszaparton.

A „Pardon tévedtem” című filmalkotásban a cselekmény átmenet nélkül, tehát térbeli és időbeli kihagyással megy át a falusi otthonból Budapestre, a „Szívek melódiájá”-ban pedig Schubert a bécsi szegénységből, a zálogházi milióból ugyancsak térbeli és időbeli folytonosság nélkül jelenik meg a magyar földön, az Eszterházy-kastélyban. A rendező tehát mellőzte a valóság térbeli és időbeli folytonosságát, mert a cselekmény számára művészi szempontból jelentéktelennek találta.

Tudatosan ragadtuk meg ezt a két példát. A film ugyanis nem ismer térbeli és időbeli határokat (s ennek művészi szempontból óriási jelentősége van), de a képek kapcsolatát ebben az esetben még sem lehet automatikusan, átmenet nélkül egymás mellé „vágni”, mert a nagy térbeli és időbeli differenciákat áthidaló képek egymásutánja ebben az esetben föltétlen hiányérzetet vált ki. A nagy rendezők képzelete és formaérzéke ezeken a pontokon érdekes és jellemző belső kapcsolatot, asszociációt teremt az egyes képek között. Willi Forst filmjében („Szívek melódiája”) a zálogház mérlegének ritmikus mozgása (premier plan) az Eszterházy-kastély zenetermébe megy át, még pedig először premier plan-ban, a metronóm ütemes mozgása látható és hallható, tehát a mérleg ütemes mozgása a metronóm ütemes mozgásává lesz. Kép- és hangasszociáció! A zálogház mérlege és az Eszterházy-kastély metronómja szimbolikusan érzékelteti azt az utat, amelyet Schubert a zálogházi milióból az Eszterházy-kastély zenetermég megtett. A szemléletben áthidalja a térbeli és időbeli folytonosság hiányát, lélektanilag meg szemléltető formába önti a változást, ami Schubertben és életsorsában végbement.

A „Pardon tévedtem” c. filmalkotás első részében Éva (Gaál Franciska) vidéki otthonában él, ahonnan Budapestre készül. Ez a vágy és nyughatatlan törekvés tölti be a lelkét. Közben megérkezik barátnőjének a levele Budapestről. Kezébe fogja és nézi, hosszan nézi (premier plan). Lélektanilag egészen természetes, hogy a címről a tekintete önkénte-

lenül a bélyegre vetődik s még természetesebb, hogy megakad a szeme rajta, hiszen a parlamentet ábrázolja. Amint nézi a levél bélyegparlamentjét, a parlament képe mindig nagyobb és nagyobb arányokat ölt, halvány, elmosódott képe mindig éleesebben jelenik meg, míg végre betölti az egész képet. Amint nézi a képet, a bélyeg parlamentjét, tehát álmainak, Budapestnek a szimbólumát, megnövekszik benne az utána való vágy s ugyanaz a vágy, mely lelkében és képzeletében óriásivá növesztette a parlament épületét, ugyanaz a vágy hozta fel Budapestre. A halvány, életlen kép tökéletesen érzékelteti, hogy itt a parlament képzetéről van szó; a növekedő arányok pedig megéreztetik a lelkében végbemenő növekedő vágyat, viszont az utána következő kép azt szemlélteti, hogy itt már érzetéről, tehát közvetlen szemléletről van szó. A következő képen valóban Budapesten vagyunk már. Ez a szemléleti és lélektani kapcsolat köti össze és hidalja át a térbeli és időbeli távolságokat.

A rendező képzeletének a munkája a térbeli és időbeli problémákon kívül az egyes képek belső elrendezésén is meglátszik. Hogy a valóságból milyen elemeket emel ki, mit takar el a képen, és mit hoz az előtérbe, azt teljes mértékben művészi céljai határozzák meg. Sokszor megtörténik, hogy a valóság lényegtelen jelenségei és összefüggései az előtérbe kerülnek, viszont a lényeges, a valóság törvényei szerint fontos jelenségek a háttérbe szorulnak, vagy egészen elmaradnak a képről, mert művészi szempontból semmi jelentőségük nincs. A premier plan, a second plan és a total plan beállításokról, illetve képekről kell itt elsősorban beszélnünk. A háromféle beállításnak kifejezési szempontból rendkívül nagy jelentősége van. Az átlag-rendezők alkotásain jelentenek csak egyszerűen szemléleti változatosságot. Hivatásuk, hogy a szemlélő tekintetét az egészről (akár miliőről, akár élő jelenségekről van szó) a lényegesre koncentrálják. Ilyen értelemben a legegyszerűbb kifejezési lehetőségek, de technikai és művészi értelemben egyaránt alapjai a további, komplikáltabb kifejezési lehetőségeknek. Fejtegetéseink folyamán éppen ezért sűrűn találkozunk velük.

Az egyes jelenségek tehát nem kerülhetnek művészi céltudatosság nélkül, akár hogy a képbe. A rendező képzeletének meg kell látnia a legjellemzőbb és a legkifejezőbb, a legtipikusabb jelenségeket, akár miliőről, akár a színész játékaról van szó s olyan beállításban kell neki azokat a képbe illeszteni, hogy az művészi szempontból tökéletes és céljainak legmegfelelőbb legyen. Az alkotóképze-

letnek tehát az ezer és ezer lehetőség közül a legjellemzőbbet kell megtalálnia. Nem rendezheti meg tehát csak színpadi szelvényben a jeleneteket és fényképezheti le úgy, ahogy a legérdekesebbnek találja, mint azt a magyar filmek rendezői csinálják. Dupont egyik filmjében (*Varieté*) a bűnös rab (Jannings) bírása előtt ül. A rendező azonban nem az egész alakot hozta előre, csak a hátát és a rávarrott számot hozta premier plan-ba. Így tudta filmszerűen szimbolizálni, hogy az, aki a bírása előtt ül, nem egyéniség, valaki, csak egy jelentéktelen szám, egy rab a sok közül. Eisenstein egyik filmjében (*Kampf um die Erde*) egy szegény parasztasszony állít be egy gazdag udvarába, hogy lovat kérjen kölcsön. A kövér, hízott gazdag nyugágyon fekszik szétterülve. Az asszony könyörgő kérésére feltápáskodik, s most a rendező a gépet a háta mögé állította és hátulról, felülről lefelé fotográfálta, egészen közlelről, ami által a kövér, felt háta hatalmas árnyokat mutat és a parasztasszonyt, aki a háttérben parányi alakként tűnik fel, majdnem eltakarja. Az egész képet az óriási háta uralja. A parasztasszony a háttérben parányi természetével, vágyalival, érzéseivel elvész mögötte. Így érzékeltette Eisenstein a könyörtelen hatalmat, amely mögött a parasztasszony nyomorult szegénységével eltöprel. (R. Arnheim.)

Griffith filmjének (*Intolerance*) egyik jelenetében egy kétségbeesett anya meghallja ártatlan férje halálos ítéletét. Arról volt tehát szó, hogy a mérhetetlen fájdalom és kétségbeesés maximumát érzékeltesse a rendező a mozgóképen. Griffith nagy művészettel két képet használ ennek a szimbolizálására. Az alakot, az anya egész természetét ebben a jelenetben a képre sem hozza. Először premier plan-ban az asszony arcát fényképezte: remegő, kétségbeesett, nevetésre torzuló vonásait a lehulló könnyekkel. A másik képen pedig ugyancsak premier plan-ban a kezét mutatja, amint ujjai görcsös vonaglással és ösztönös erővel, öntudatlanul a vad fájdalomtól vájnak bele a húsába. Ezzel az analízissel, amellyel azt a két részletet választotta ki és hozta premier plan-ba, kétségtelenül nagyobb hatást ért el, mintha az egész alakot hozta volna az előtérbe. (W. Pudowkin.)

A magyar közönség bizonyára emlékszik még Paul Czinner egyik leg szeniálisabb alkotására, amely a magyarban a szerencsétlen *Érzi* száj, majd az ugyanolyan ügyetlen *Álmodó* száj címet kapta, (a tőke reklámtörekvéseinek a hatása alatt). Az asszony (*Elisabeth Bergner*) megjelenik férje barátjának a hangversenyén. Arról volt szó, hogy a rendező a képek segítségével megéreztesse, hogy a művész egyénisége már kezdettől fogva, az első pillá-

nattól kezdve milyen lenyűgöző hatást gyakorol az asszonyra, hogy egyénisége, művészete, megjelenése, hogyan tölti be ettől a pillanattól kezdve gondolatvilágát, hogyan nehezedik lelkére és szellemére. Az első kép, amely ezt a lélektani folyamatot megindítja, hátulról premier plan-ban mutatja a művész (Rudolf Foerster) játékát a hegedűn. (Csak a fej és a hegedű játéka látható.) A következő second plan-ban az asszonyt a többi hallgató között, amint előre szegzett fejjel, mozdulatlan, elbűvölt arccal és kitáguló szemmel tapad oda a művészre. Elsősorban és egyelőre a játékára, hiszen az első kép azért mutatja a hegedűt és a művész játékát hátulról, azért hagyja el az arcát és alakját, hogy rámutasson arra, hogy az asszony lelkét és szellemét először a művész művészete keríti hatalmába. A következő képek egyike már előlről premier plan-ban mutatja a játékot a művész arcával és tekintetével együtt (mert akkor már az asszony figyelme egyéniségére terelődik), majd az egész alakja látszik (amikor az asszonyt már külső megjelenése is érdekli). A közvetlen utána következőkép már teljesen az előtérbe hozza az asszony fejét, kiélezi mozdulatlanágát, előrszegezett és a művészre végzetesen tapadó tekintetét. Mindinkább kitáguló szempilláit, arcának elbűvölt vonásait. A két kép most már mindinkább gyorsuló ritmusban egymásután váltakozik, hogy célozzon a folytonosan fokozódó hatásra. (S. Timoschenko: Montageart des Refrains.) Végül az első kép a művész játékával és arcával (mellkép) átúszik a másodikra. Első kép: az asszony arca, amely már egészen a művész hatalmában van s rajta halványan a második, a hegedűn játszó művész mellképe. Ez a kép művészi módon érzékelteti, szuggerálja, hogy a művész művészete és egyénisége már az asszony egész gondolatvilágát elfoglalta. Általában a képsorozat nagy művészettel szemlélteti, szimbolizálja azt a folyamatot, amely az asszony lelkében végbemegy az első pillanattól kezdve addig, amíg a művész játéka és egyénisége teljesen be nem tölti egész lelkét és szellemét, amíg hatalmába nem keríti egész idegrendszerét. Az utolsó jelenet az egymásra úsztatott képekkel szimbolizálja az utolsó lelki folyamatot.

Gustav Machaty a sokat vitatott „Ex t á z i s”-ban túlhalmozta ezeket a kifejezési lehetőségeket. Éppen ezért telve volt formai túlzásokkal, hasonlított egy olyan költeményhez, amelyben fölöslegesen sok a jelző. Szimbólumai néha nehezségek voltak, képei meg különösen a végén fárasztók, majd pedig unalmasak. A film nem volt harmonikusan egységes alkotás, de nagy hibái mellett még nagyobb művészi eredményei voltak. Tökéletesen megközelítette a film valódi légkörét, mert nem fényképezett színészeket, nem gépen közvetített párbeszédet és

énekszámokat, áriákat adott, nem fényképezett színpadi jeleneteket, hanem mozgóképekkel alkotott és valóban mozgóképekben építette fel a cselekményt. Tartalmi szempontból kétségtelenül nem a mi filmközönségünknek való volt. Egyedül olyannak, amely l'art pour l'art gondolkodik. Formai szempontból még éppen a legtávolabb állt a magyar közönségtől (azért nem tudta megbocsátani a kis hibákat a nagy művészi teljesítmény mellett sem), mert hozzászokott olyan alkotásokhoz, amelyek nagy általánosságban valóban nem emelkednek a »gépi közvetítés» és a „grammofón-nívó” fölé.

Idézzük fel az első jellemző jelenetek egyikét. A férfi karján fiatal feleségével belépett a lakásba és megáll. Az első képen premier plan-ban a nő, majd a férfi arca. A nő vágyakozással nézi a férfit, a férfi arca azonban unott. A következő képen a férfi arca látható egészen közlelről, amint eltorzult és unott vonásai felderülnek. Hamarosan rá ugyancsak premier plan-ban látjuk a férfi lábát, amint egyik lábáról a másikkal letolja a fájdalmasan szorító cipőt. A másik kép az asszony arcának boldogságát sugározza közlelről, aki a férfi arcának az elváltozását figyeli. A következő képek művészi szemléletetik a férfi és a nő kialakuló kapcsolatát, a nő nagy álmának és vágyainak lassú összeomlását s a férfi absztrakciókba tévedt gondolatvilágát, a valóság esztétikai megnyilvánulásai iránt érzéketlen életszemléletét, azután a kettő viszonyában a milliók a szerepét, folytonos hatását. (Pl. az új lakás rendezetlensége. A konyhában az újonnan beszerzett és még összezsomagolatlan állapotban lévő edények stb.)

Az első éjszaka jellemző képei után a következő epizód képei ismét művészi szemléletetik azt a változást, amely a fiatal nőt lelkében, a megtermékenyülés utáni öntudatlan vágy okozta mámorból lassan a kijózanodás, a csalódás karjaiba kergeti. Egy mulató nyílt terrasán vannak. A férfi kezében újság, arcán az unalom mozdulatlansága. A következő képen a nő arca, aki a másik széken egyedül szemléli a férfit. Az arca tele van az élet utáni szomorú vágygal. Ezek a képek változtatják egymást, hogy megéreztessek a nő folytonos szemléletének irányát és a férfi hatásának fokozódó romboló erejét. (Montageart des Refrains.) Majd a következő képek sorakoznak az előbbieket mellé: az átlátszó tisztaságú tavaszi ég, a harsonát fújó férfiak csoportja, az összehajló, boldogan mosolygó párok (premier plan), a hullámzó terras, amely a nyugtalan, tavaszi élettől nyüzsgő (second plan), aztán a rügyező és buján virágzó tavaszi lombok (premier plan). Egyszóval a duzzadó élet szimbólumai. Végül ismét az első kép: a férfi és a nő. Világos, hogy a millió, amely egyúttal szimbóluma a nő fiatal lelkének, még inkább

kiélezi a férfi és nő eltávolodását. A képek folytatódnak. A nő arca (premier plan-ban) egy közeledő méh zajára mosolyra derül, a következő képen a férfi felsőteste van az előtérben, aki a feléje repülő méhet bosszankodva üti le. A következő képen a nő arcán az undor halvány vonásai jelennek meg. Meghökken. Az utána következő képen a férfi alsó teste látszik, a lába, amint lelóg a székről, amint fészkelődik és a széket felemeli. Végül egészen premier plan-ban, amint a visszaeső szék lába eltörja a méhet. A nő arca egészen közlrol mutatja, hogy undorodva távolodik el lelkében a férfitól. Bár a képek a szemléletben egészen különböznek egymástól (tavaszi ég, összehajló, mosolygó párok, harsonát fújó férfiak, stb.) a szemléltre mégis ugyanolyan értelmű hatást gyakorolnak, szuggesztív erejük tehát egyforma. (S. T i m o s c h e n k o : Die Montageart der Association.) Ezek mellett nagy művészi eredményt jelent az is, hogy ezeket a képeket a rendező egy egységes milióban hozta össze. Egyszóval olyan milióbe helyezte a jelenetet, amelyben a nő lelki átalakulását jellemzően és művészien érzékeltethette.

Amilyen érzéketlen volt a férfi a nő lelkisége és életvágjai iránt, olyan érzéketlenül és unalmasan szemlélte, illetőleg legtöbbször meg sem látta a körülötte harsogó tavaszi életet. Blazirtan és szemrebbenés nélkül oltja ki a zümmögő, az élet tavaszi mámorától hajtott méh életét. Ez a néhány kép, amelyet a rendező művészi meglátással fényképezett egymás mellé, nemcsak ügyesen szemléltették a nagy ellentétet: a férfi egyéniségének, életszemléletének és a nő vágyainak áthidalhatatlan távosságait, hanem megsejtették, hogy a nő eljutott addig a pontig, hogy végkép elveszítse a hitét abban, hogy a férfié tudjon maradni. Nyilvánvaló, hogy ez a frappáns jelenet nem egyszerű reprodukció, egy színpadias jelenet mozgófényképe, hanem a rendező képzeletének filmszerű tevékenysége, kiválaszt«) és alkotó munkája, mert meglátta és megtalálta a megfelelő képeket és belső elrendezésüket, térbeli és időbeli kapcsolatukat, a filmművészet nagy szimbolikus lehetőségeit. A rendező természetesen előre látta az egész jelenetet, az egyes képeket, viszonyukat, mert csak így alkothatta meg az operatőr és a gép lencséje segítségével ezt az epizódot. A rendező mozgóképekben való elképzelő és alkotó készsége tehát egészen individuális képzeletet és művészi alkotótevékenységet kíván. Aki pedig a jelenet technikai kivitelét is el tudja képzelni, az még inkább átlátja az előbbieik igazságát, hiszen a jelenet képeit különböző időben és más-más térben készítették és ezeket az időben és térben egymástól független képeket kapcsolta össze a rendező a szemléletben.

Vannak azonkívül a filmen tartalmi jelenségek, amilyenek az egyidőben lejátszódó események (Montage der parallelen Handlung) az emlékezés, a víziók és az álomképek, melyeket a rendező a képen kívül elsősorban szintén a montázs segítségével fejez ki.

Nincs még egy művészet, amely elvont lelki folyamatokat, lelki történéseket olyan közel tudna hozni a szemléletben az emberhez, mint a mozgókép: képeinek, képkapcsolásainak és képrendszereinek nagy szimbolikus és gazdag szemléltető erejével.

Az Álmodó száj álomjelenetét idézem fel, amikor a két férfi álomképe rohanja meg az asszonyt, akinek a dualizmus ebben a jelenetben lesz szemlélhetővé. A fáradt és lelkiileg meggyötört asszony férje ágya mellett a fotójben elalszik. Erre az első képre úsztatta át a rendező fátyolszerűen (elmosódottan, amilyenek lélektanilag az álomképek) az álmait. (S. T i m o s c h e n k o : Montage innerhalb des Bildes.) A párhuzamos, egymás mellett folyó cselekmény néha a tartalmi jellegén kívül formai jelentőséget, speciális kifejezési erőt is tartalmaz: kiélezi a képkapcsolás segítségével az esetleges ellentéteket. (S. T i m o s c h e n k o : Die Montage des Kontrastes.) Az elmúlt évek egyik legművészebb alkotásában a „VIII-ik Henrik magánélete” című filmen sűrűn találkozunk a montázsok ilyen megnyilatkozásával. Az első kép: az új asszony boldogan és átszellemülten áll a király előtt és türelmetlenül várja az esküvőt a királlyal együtt. A következő kép: a másik, a régi asszony a vérpad tövében áll és szomorúan dicséri a sorsot, amely ilyen szép tavaszi időt adott neki a halálhoz.

Természetesen a montázsok még nagyon sok ilyen lehetősége van. Általában a kifejezési eszközöknek roppant gazdagsága áll a rendező rendelkezésére, melyek közül az utóbbiakkal inkább a rendező képzeletének alkotótevékenységére akartam célozni s némileg megdönteni a laikus filmszemléletét, aki a tömegesen burjánzó átlagalkotások nyomán nem lát mást a film törekvéseiben, mint technikai lehetőségeket.

Hogy az analízis és stilizálás munkája milyen nagy nehézségeket gördít a rendező képzelete és alkotótevékenysége elé s hogy a milió primitív reprodukciója és a komoly művészi eredmények között milyen mély űr tátong, azt az élő természet miliójének megalkotása mutatja legszembetűnőbben. Ezt a tátongó űrt csak a zseniális, művészi alkotótevékenységre képes filmszerű képzelet tüntetheti el, amely a milió megfelelően stilizált képeit szervesen tudja beleilleszteni a film tartalmi és formai világába.

Kétségtelen, hogy e tekintetben ismét az orosz stílus jár

legelől, bár egyes amerikai rendezők (Griffith) is nagy eredményeket értek el. Az a néhány alkotás, amely hozzánk is eljutott a sok közül (Extázis, Az ordonánc, M e l l é k u c c a, Moszkvai éjszakák, Nocturno, stb.) jellemzően bizonyítják azt. A magyar filmek magyar miliője pedig szomorúan mutatja az ellenkezőjét. Nem jellemző-e, hogy az idegen rendező, ha a film cselekményét magyar miliőbe hozta, a számára idegen magyar vidék sajátosságait, szépségeit, hangulatát, sokkal művészből tudta a mozgóképre vinni, mint a magyar rendező, aki benne él?! A magyar filmek miliőképei ugyanis azonkívül, hogy primitív reprodukciók, melyeken a képzelet művészi alkotótevékenységének semmi nyoma sincs, kiválnak a film tartalmi és formai egységéből, nem szerves részei a filmnek. Éppen ezért a magyar filmek búzamezői, pusztái, ménesei, Budapest különböző felvételei, reklámszerűen hatnak, mert erőszakosan kapcsolják őket a képek közé, művészi, logikai és lélektani megokolás és szükségszerűség nélkül. A legjámorabb laikus is észreveszi, hogy reklámnak és propagandának rakták őket a többi kép közé, mint a magyar lélek és magyar kultúra többi külsőségét, mert a mélyebb szemlélethez nem tudtak, vagy nem is akartak eljutni. A magyar filmeknek mindenesetre jelentékeny részük van abban, hogy a nyugateurópai ember szemében a magyar kultúra még ma sem jutott sokkal túl a búzamezőkön, a csikósokkal és ménesekkel tarka pusztákon.

A „Szívek melódiája” című filmre térek át, hogy ismételtelen olyan alkotással szemléltessem az ellenkezőt, amely közismert a magyar közönség előtt, ha művészi eredményeiben nem is jelent rendkívülit, bár a maga nemében kiemelkedik az átlagalkotások közül. Willi Forst filmjében is találunk jellegzetes magyar tájakat: a búzamezők, az aratás, stb. itt is feltűnnek, de mennyire tökéletesebb és mélyebb a hatásuk. Művészileg, lélektanilag mennyivel természetesebben és őszintébben illeszkednek bele a tartalomba és a formába, a mozgóképek közé. Míg a magyar filmek miliőképei minden külső és belső kapcsolat nélkül sorakoznak egymás mellé, mindenki érzi, hogy a szemlélő kedvéért iktatták be őket, Willi Forst filmjének búzamezőit a cselekmény természetes folyása szerint Schubert figyeli a hintó ablakából. A rendező tehát Schubert szemét, tekintetét követte, aki a hintó ablakából csodálja a magyar miliőt (most lát először magyar tájat és magyar életet). A természeti képek jelenléte tehát művészileg és lélektanilag megokolt, ezért hatásuk is nagyobb és őszintébb.

Nyilvánvaló tehát, hogy a rendező képzelete a gép lencséje, az operatőr technikai tudása, a sokszor trükköknek ne-

vezett filmeszközök segítségével nagy és komoly művészi eredményeket érhet el. Ezek a filmtrükkök természetesen kétféle hatást és eredményt hozhatnak. Ezen a ponton van a leglényegesebb különbség a művész és a mesterember között. A mester kezében a film kifejezési eszközei egyszerű, primitív technikai trükkök maradnak, érdekes, különös képi hatások, de magasabbrendű kifejező erőt és jelentőséget, lelket és szellemet csak a nagy művész önthet beléjük. Így érthető meg, hogy a filmalkotások legnagyobb része miért nem emelkedik a „gépi közvetítésnek nevezett alkotások fölé.

Az amerikai filmek, amelyek a film technikai lehetőségeit oly gazdagon mutatják, ezt a magasabbrendű kifejezési, formai művészetet csak kevésszer érik el. Elsősorban revüfilmjeiken látszik meg, hogy ezek a pusztán technikai trükkök, különféle beállítások csak formai hatást váltanak ki, a szem számára készültek egyedül.

Ezekkel szemben a nagy művész kiválasztó munkáját csak művészi célok irányíthatják, de e tekintetben gazdag lehetőségei vannak. Pudowkin a nagy rendezők képzeletének ezt a kiválasztó tevékenységét találóan analízisnek nevezte el. Egészen egyéni képzelet, mozgóképekben való elképzelni s alkotni tudás szükséges ahhoz, hogy a kifejezés tökéletes legyen. Hogy a millió és millió lehetőség között a legművészibb megoldást találja meg az alkotó.

A film képek sokaságából épül fel, melyek nemcsak időrendi, krónikus sorrendben állnak egymás mellett, tehát nemcsak a cselekmény menete szerint igazodnak egymáshoz, hanem bizonyos rendszert, kompozíciót alkotnak, amely a film forma légkörét, stílusát, kifejezési irányát lényegesen befolyásolja. A képek belső elrendezése és a képek kapcsolata (montázs), egymáshoz való viszonya, azok az egészen speciális kifejezési eredmények, amelyek ezekből származnak, a montáznak sok lehetősége, amelyekből a rendező a maga sajátos képzeletének egyéni törvényei szerint teremti meg a film formalégkörét, speciális kompozícióját, mondhatnám formastílusát. A rendező egyénisége épen azért a film formastílusára nyomja rá elsősorban szellemi bélyegét. Annak, aki mélyebben él a film világának formalégkörében, aki művészetének sajátos életföltételeit magába szívta és tökéletesen átélte, annak nem nehéz felismerni egy-egy nagy rendező képzeletének alkotó, teremtő munkáját, még egy ismeretlen filmen sem. De nemcsak egyéniségek szerint alakultak ki egészen

speciális stílusok, kompozíciók, hanem fajilag is egyéni vonásokat mutatnak. Hangsúlyozzuk: nem a tartalomban, amelyet a más kultúra, más világnézet és faji vonások természetesen legdeterminálnak, de egészen különbözők ezek a filmek kifejezési formájuk szellemében is.

Hogy egyéni differenciákkal kezdjem, mennyire más formálétköre van egy Paul Czinner alkotásnak, mint Eisenstein, vagy Pudovkin egy filmjének. Vagy, hogy a magyar közönséghez közelebb álló, művészi szempontból jelentéktelenebb, bár a maguk nemében kiváló rendezők nevét említsem: mennyire más formastílusa van egy Bolváry-alkotásnak, mint egy Lubitsch-filmnek! Mennyire mások egyes képek, belső elrendezésük, mennyire más elsősorban a képkapcsolás (montázs) és az utóbbi alapján az egész darab kompozíciója. Bizonyos, hogy Paul Czinner, vagy Pudovkin pl. egészen másképpen alkotta volna meg Korda „VIII. Henrik magánélete” c. film képeit, az egész alkotás formáját ugyanazokkal a színészekkel, ugyanabban a miliőben és ugyanazzal a technikai felkészültséggel is. Ugyanezek a formai differenciák találhatók meg faji szempontból is. Bizonyos, hogy e tekintetben, de általában is az oroszok állanak egyelőre a legmagasabban, ők közelítették meg leginkább a film művészi területét, kifejezési lehetőségeit s művészi szempontból magasnívójú stílust teremtettek.

A mi filmkritikánk csak tartalmi differenciákat ismer, kritikusaink általában csak tartalmi kérdéseket vitatnak meg: szociális, erkölcsi, társadalmi kérdéseket, amelyek érdekesek lehetnek, de magára a filmre, mint művészetre egyáltalában nem jellemzők. Elsősorban korunk szellemi életével és világnézetével állanak összefüggésben s mint ilyen egyetemes problémák a szellemi megnyilatkozás egész területén felbukkannak. Filmkritikánk szegénysége persze nem abban nyilatkozik meg, hogy ezek a kérdések is előkerülnek, hanem abban, hogy ezekkel a legáltalánosabb tartalmi fejtegetésekkel ki is merül.

2. A mozgókép kulturális jelentőségével kapcsolatban utaltam arra, hogy kultúrtörténeti értéke tulajdonképpen abban áll, hogy új kifejezési eszközt, új kifejezési lehetőségeket teremtett a technika segítségével, hogy a nyelvi kifejezés absztrakt kifejezési irányával szemben, szemléleten alapuló kifejezési eszközöt hozott, a mozgóképet. Művészetfilozófiai szempontból is a mozgókép természete határozza meg művészi lehetőségeit és a többi művészetekhez való viszonyát. A kép adja meg szemléltető gazdagságát, a mozgás pedig azt, amit az összes művészetek között egyedül a film szemléltethet és érzékeltethet: az időbeli történet, az élet ritmusát. Művészi eredményeit

tekintve kétségtelen, hogy az egyes tiszta művészetek (zene, költészet, képzőművészet) egyenként speciális irányban koncentrált kifejezési erejét s így azok speciális mélységeit elérni nem fogja.

A képzőművészetek, elsősorban a szobrászat plaszticitását elérni soha nem fogja, még akkor sem, ha megteremti a harmadik dimenziót, amely ebben az esetben is csak a képzetét fogja kelteni, nem az érzetét, tehát plaszticitásban a képzőművészetek hatalmas arányait meg nem közelítheti. De nem érheti el a képzőművészetek, elsősorban ismét a szobrászat kifejezésbeli koncentráltóságát sem, hiszen a képzőművészetek természetéből folyik, hogy a kifejezés koncentráltásával, sűrítésével, amely kifejezési anyaguk természetéből is következik, éppen azt tudják pótolni, amit nem bírnak kifejezni: a történést, az életritmust. A filmnek meg éppen erre nincs szüksége, hiszen az utóbbi, az életritmus szemléltetésének a lehetősége éppen természetének leglényegesebb sajátja.

A képzőművészet rendszerébe állítva, a film egy négyes fokozat utolsó tagja. Első tagja e sorozatnak a szobrászat. A szobrászathoz a plaszticitás legtökéletesebb kifejezési lehetőségei mellett az időbeli történés ábrázolási eredménye a legminimálisabb. A második tagja a relief, amelynél a plaszticitás csökkenése mellett az időbeli történés ábrázolási lehetősége már némi eredményeket mutat. A következő pedig a festészet, amelynél a plaszticitás tovább csökken, a történés ábrázolási eredménye még inkább megnövekszik. Az utolsó pedig a film, amelyen a plaszticitás a minimálisra csökken s az időbeli történés ábrázolási lehetősége pedig a maximumot éri el.

Bizonyos, hogy a film érzelmi irányban soha nem érhet el olyan koncentráltóságot és mélységet, mint a tiszta zene, ezt a film eddigi eredményei is bizonyítják s e tekintetben azóta sem változott a helyzet, hogy a hang megjelenése óta speciálisan a maga számára teremtett zenét, amely néhol, egy-egy nagy művész-rendező kezében az érzelmileg beállított jelenetet elmélyítette, de a tiszta zene érzelmi mélységeit, kifejezési erejét ebben az esetben sem érte el.

De ennél sokkal szembetűnőbb a költészethez való viszonya, amelyhez hasonló gazdag és mély intellektuális tartalom kifejezésére soha nem vállalkozhatik, mert a költészet kifejezési eszköze a nyelv, amely természeténél fogva absztrakt s így az elvont gondolati és eszmei tartalom kifejezésére az összes kifejezési eszközöknél alkalmasabb, hanem azért is, mert a film kifejezési eszköze a mozgókép, a nyelvi kifejezésnek éppen poláris ellentéte. Innen van az, hogy a nagy irodalmi alkotá-

sokból a filmen csak a legritívább cselekményváz maradt meg, csontvázzá sorvadtak a film idegen formalégkörében, mert a mozgókép éppen azt nem tudta szemléletté alakítani és felszínre hozni bennük, ami lényegük volt, az eszmei, a gondolati tartalmat. Ezzel lehet azonkívül megmagyarázni azt is, hogy az intellektuális tartalomban gazdag írók próbálkozásai a filmen nem sikerülhettek. Az utóbbival kapcsolatban gondoljunk csak többek között Pirandello próbálkozásaira. Kiváló rendezés és elsőrendű színészek játéka mellett is kudarcot hoztak, megérdemelt bukást. A Faust Goethe szellemi atmoszférája nélkül a filmen egy ponyva Gretchen-tragédiává süllyedt. A Hebbel-dramák pedig Hebbel eszmevilága nélkül teljesen elvesztették eredetiségüket, csak az üres cselekmény maradt meg belőlük. Az Ámok, Stefan Zweig szenvedélyes, de gazdag szellemű és mélyenjáró lélektani novellája egy izgalmas és borzalmas rémregény lett a filmen. Pedig a rendező a film rovására a nyelvi kifejezést juttatta előnyhöz, a cselekmény kialakulásában mégsem tudta Zweig mélyenjáró megokolásait követni. Az orvos mámoros szerelmi szenvedélye pl. hirtelen jött és titokban fejlődött, csak a saját nyelvi magyarázatásai vetnek halvány világot rá úgy, hogy a legtöbb cselekedete a forró szellemi légkör nélkül a szemléletben komikus hatást váltott ki, amit a közönség magatartása is bizonyított. (Pl. amikor a helytartó estélyen ordítva szalad a termen keresztül a táncoló párok között a távozó asszony után.) Zweig a nyelvi kifejezésen keresztül a maga sajátos művészetével meg tudta közelíteni és ki tudta fejezni azokat az elvont intellektuális tényezőket, amelyek a kialakulásban uralkodó szerepet játszanak s amelyek a filmből mind elmaradtak, csak következményeik, a cselekedetek maradtak meg. Kétségtelen az is, hogy a rendező, egy-két művészi kép kivételével (amilyenek az éjtszakában hazatámolygó férfi, akinek csak a felső teste látszik a sötét háttér előterében és az első képek, melyekkel a forró, érzéki miliót teremti meg és érzékelteti), nem tudta megoldani a problémáit. Az a néhány költői alkotás ugyanis, amely a filmen is művészi sikert aratott, művészi nagyságát csak annak köszönheti részben, hogy zseniális rendező kezébe került, aki a költői alkotást *kiragadta a költészet művészi légköréből, tartalmi és formai szempontból* egyaránt a film egyéni légkörébe hozta. De az is közrejátszott, hogy olyan alkotásokhoz fordultak, amelyek közelebb estek a film művészi világához. Így arathatott komoly művészi sikert az „Álmodó száj” (színpadi alkotás) és „Az Ordónác” (regény).

Ezért naivak tehát azok a kritikai fejtegetések, amelyek szerint nagyon sokan úgy akarják a filmdarabok nívóját megmen-

teni, (elsősorban a többi művészetek légkörében élő dilettáns kritikusok és egyes írók, akik szívesen látnák alkotásaikat a filmen, már üzleti szempontból is), hogy a nagy költők és írók szellemi birodalmát ajánlják fel a filmnek, egyszerűen a filmet idegen művészetek világába küldik segítségért.

3. Ezekkel a negatív tulajdonságokkal szemben a mozgókép jelenti a film számára az életes ábrázolás lehetőségét, így az egyes tiszta művészetek speciális irányú koncentrátsága helyett egyedül a filmnek sikerül megközelítenie az élet objektív arcát.

A film művészi lehetőségeinek ilyen beállítása első pillanatra nemcsak a laikusnak meglepetés, akinek a „mozi” mindenkor polgári álmokat és illúziókat jelentett, egyszerűen mindent, csak objektív művészi eredményeket nem, de érthetetlen azoknak a sokaknak is, akik máról-holnapra kerültek a film világába. Lássuk csak a problémát művészeti-filozófiai szemmel szemlélődve. Mi ebben az értelemben az élet objektív arca? **B r a n d e n s t e i n** ilyen irányú fejtegetéseit viszem tovább.

Az élet nemcsak érzelmi momentumokból áll (zene), nemcsak intellektuális tevékenységből és megnyilvánulásokból (költészet), tehát az ember nemcsak érez és dalol, gondolkodik és beszél. Az ember élete ezenkívül a legnagyobb mértékben cselekvés (dráma), sőt tovább megyünk, megszakítás nélküli történet. Általában az élet örökös ritmus, amelynek sebessége a technika száguldó vágatásától mindinkább rohamosabban növekszik.

Az ember nemcsak egyedül él és fejlődik, hanem az elődök évszázados kultúrája és civilizációja, a természet, az emberi társadalom, szokások, stb. veszik körül. Végre az élet nemcsak az ember életéből áll és nem mindig az ember uralkodik az életen. Az élet az embernek, magával hozott adottságainak és a fentebb kifejtett egyetemesebb értelemben felfogott milliók az egymásrahatásaiból, folytonos kölcsönhatásaiból alakul. (W. Dilthey.) Egyéniség és miliő, ennek a két, ezer és ezer elemből álló, tényezőnek akcióiból és reakcióiból alakul az életünk.

Az élet összes tényezőit csak a film kifejezési eszköze, a mozgókép szemléltetheti egyszerre, egy időben és a történet folytonos ritmusában. Az ember élete és életének problémái kétségtelenül a színpadon nyernek legtökéletesebb kifejezést s e tekintetben az ember életének legmagasabbrendű képe a színpadon tárul elénk, de az élet fentebb kifejtett objektív képét a színpad sem tudja elérni. Az embernek és a milliók a küzdelme és viszonya, az élet folytonos ritmusa, amelyben ez a

küzdelem lefolyik, a színpadon sem jelenhetik meg. A színpadi naturalizmusnak éppen ez volt a legnagyobb tévedése, hogy a miliőt és a ritmust nagy erővel hangsúlyozta.

A mozgókép szemléltető gazdagsága és az életritmus ábrázolási lehetősége mellett még egy olyan művészi eredményt hozott, amely ma még egyáltalában nem tudatos, melynek azonban művészetfilozófiai szempontból óriási jelentősége van. A film ugyanis magába tudja foglalni, fel tudja használni a többi művészetek eredményeit a nélkül, hogy a mozgókép elveszítene uralkodó szerepét, sajátos egyéni karakterét és a nélkül, hogy a többi művészetek bármelyikének a kifejezési területére lépne. Megoldotta és megvalósította a wagneri álmodt: az *Allkunst*, a *Gesamtkunst* problémáját. Ezt a problémát csak a technika oldhatta meg. Az a lehetőség ugyanis, hogy az élet összes megnyilvánulásai, az életet meghatározó összes tényezők, a legkülönbözőbb jelenségek együtt legyenek s hogy a többi művészetek eredményei is megnyilvánulhassanak, az technikai nehézségekbe is ütközik. Csak olyan kifejezési forma tehette meg, amely szemléleten alapszik, amely számára térbeli és időbeli határok nem léteznek s amely követni tudja az élet rohanó vágatását, tehát a mozgókép.

4. Bármennyire tragikus az a kétségtelen tény az ideák világában élő ember számára, hogy minden egyes művészetnek megvannak a maga kifejezési határai, melyeket éppen kifejezési anyaguk, kifejezési eszközeik természete határoz meg, a művésznek tudomásul kell vennie éppen úgy, mint az elméleti esztétikusnak. Hogy milyen káosz állhat be a művészetek belső életében, ha az egyes művészetek képviselői az alkotás lázában és mohóságában elfeledkeznek erről, azt az elmúlt évek művészi törekvéseinek stílustörténete eléggé bizonyítja és világosan szemlélteti. így a mozgókép is csak bizonyos határok között tudja a többi művészetek eredményeit felhasználni. Ez a probléma veti fel a két legfontosabb és legaktuálisabb elméleti és gyakorlati kérdést, hogy milyen szerepe lehet a színésznek a mozgóképen és mi a hang jelentősége.

a) A film kifejezési eszköze tehát a mozgókép. Már az eddigi fejtegetésekből is kiviláglott, hogy az összetétel első tagján van a hangsúly, tehát a film nem fényképekből, de nem is képekből, hanem mozgóképekből áll. A mozgóképeket a rendező különféle tényezőkből építi fel, amelyek mind részei a képnek, illetve a mozgóképnek. Többek között a színész is. A színész egyénisége tehát nem jelentős. Csak a képe fontos. Mégpedig olyan beállítása, az a játéka és játékának az a ré-

sze amely a képen a legjellemzőbben kifejező s amelyre épen szükség van. Innen van az, hogy nem minden nagy színész állja meg a helyét a filmen, s hogy a nagy rendezők legújabbán mindinkább speciálisan a mozgóképre való színészeket keresnek. A színész játéka tehát csak egy része a képnek és csak egy tényezője a kifejezési eszközöknek a képen belül. Egyénisége tehát nem befolyásolja nagy mértékben a rendező kifejezési törekvéseit és szerepe nem olyan döntő, mint a színpadon, hiszen nem a színész jelenik meg igazában, hanem annak a rendező alkotóképzeletétől és művészi céljaitól stilizált képe. A színpadon tehát a színész az, aki alkot, a filmen a színész csak egy kifejezési tényező, amelynek segítségével alkotnak. Ez az elgondolás tökéletesen megfelel annak a tárgyi és tartalmi felfogásnak, amelyet a filmről és a színpadról hirdettünk. A színpad előterében az ember áll, természetes tehát, hogy a színész élő játéka, élő mozgása, lélekezése, jelenléte feltétlen kifejezési szükséglet. A filmnél pedig az embernek és a miliónek a viszonya és az életritmus: tehát a kép (ember és milió) és mozgás (időbeli történés, életritmus) vannak a centrumban. A filmen annak az egyénisége lép az előtérbe, aki a színpadon másodrendű szerepet játszik, a rendezőé. A színpad alkotóművésze tehát a színész, a filmé pedig a rendező, ill. az a művész egyéniség, aki a mozgóképet, általában a film formáját megteremtői voltak szélsőséges elgondolások, hogy a színész idővel teljesen eltűnik majd a filmről és a rendező a mindennapi életben keres majd karakterisztikus, képiesen kifejező alakokat. Ezt a naturalista felfogást az oroszok hirdették leginkább, és meg is valósították filmjeikben művészi sikerrel. (A cseh Machaty Extázis-a ezt a felfogást tükrözi szolidabb formában.) Ez a felfogás ilyen szélsőséges formában nem állja meg a helyét. Kétségtelen, hogy a mozgókép számára az élet típusai megfelelő stilizálással és beállítással nagyon gyakran hatalmas művészi eredményeket jelentenek, de ott, ahol komplikáltabb kifejezésre vagy az életben ritkán megismétlődő helyzetekre és játékokra van szükség, ott a színész alkotóerejét a képből kihagyni nem lehet.

Az utóbbi időben nem egy filmalkotás bukott meg megérdemelten, pedig a legkiválóbb filmsztárok szerepeltek benne. (A reklám így hirdette őket: „A nagy sztárok filmje”). Viszont kiváló rendezők szürke színészekkel nagy alkotásokat hoztak létre. A „Mellékutca” nagy sikere után mindenki meg volt győződve, hogy sikerét elsősorban Irene Dunne biztosította neki. Később sokan csodálkoztak azon, hogy a többi film-

je még a közelébe sem léphetett a Mellékutcának, pedig játéka ugyanolyan művészi és hatásos volt, megjelenése pedig néha talán még vonzóbb. A Mellékutca sikere nem Dunne egyéniségén és művészetén múlott, hanem a rendezőjén. Azóta kisebb rendezőkkel a Mellékutca művészi nagyságát, de kasszasikerét sem tudta elérni.

A színpadról közismert dolog, hogy az kisebb alkotásokat nagy színészekkel hányszor vitt sikerhez, viszont nagy alkotások hányszor kallódtak el dilettánsok játéka miatt.

Az egyéniség varázsát, közvetlenül ható erejét a legtökéletesebb technikai felkészültség mellett sem hozhatja a rendező a képre. Csak a színész személyes jelenléte, élő játéka és alakítótevékenysége sugározhatja szét, csak a közönséggel való személyes kapcsolat teremtheti meg. Ha a mozgókép mégis a színésszel operál, ha alkotásainak sikerét, illetőleg művészi eredményeit a színész egyéniségére és játékára építi fel elsősorban, akkor hiába nyújtja azt a többletet, melyet technikai lehetőségei biztosítanak neki: a színpaddal szemben reprodukáló gépezetté süllyedt, amely abból él, hogy a színész játékát fényképezi, amely csak a színpadon eredeti művészet, a mozgóképen már csak reprodukciója annak. A színpad hatalmas művészi eredményeit éppen azért elérni soha nem fogja, még fejlődésének legtökéletesebb korában sem. A színpad életét tehát nem veszélyezteti. Küzdelmük csak egy koré, amelyben fejlődésük folyamán mindkettő hibájából találkozottak. Művészi területük, művészi céljaik és kifejezési lehetőségeik messze esnek egymástól. Míg a színpad művésze a színész egyéniségén és művészetén fordul meg, a filmművész alkotótevékenysége csak akkor kezdődik, amikor a színész játékát a maga kifejezési törekvései szerint irányítja, a színész játékát a technikai lehetőségek segítségével stilizálja, azaz egészen speciális művészi erővel ható mozgóképet alkot róla és "beleállítja a mozgókép többi kifejezési tényezői közé.

Hogy a színész egyénisége a mozgóképen másodrendű szerepet játszik, azt a színész maga is megérzi és tudja. Nagy színpadi színészek, akik sikereiket nem külső megjelenésükkel, ill. képességükkel aratják, akikről kétely nélkül állíthatjuk, hogy hatalmas művészi egyéniségek és nagy emberalkotó erővel rendelkeznek: belső kényszerűségtől hajtva vissza-visszatérnek a színpadra, pedig a film hatalmas erővel, a tőke és a világhír gazdag és ellenállhatatlan Ígéreteivel csábítja őket magához.

b) Amikor a film hangossá lett, a technika váratlan ajándékkal, művészi szempontból nem tudtak mit kezdeni. Amikor pedig a hang az újság ingerével meghódította a közönséget, a

tőke kapva kapott az alkalmon és halomszámra gyártotta a filmeket, ahol a hang: a beszéd, az ének, a zene uralkodó szerepet játszott, miközben a mozgóképről teljesen megfeledkeztek. Nemcsak a gyakorlat, de az elmélet sem látta tisztán a hang kifejezési lehetőségeit és szerepét. Voltak ugyanis olyanok, akik a hang megjelenésével egy egészen új művészet kialakulását várták, mások meg a némafilm bukásával a film egész jövőjét és művészi lehetőségeit elparentálták.

A hang természetesen egy időre megtévesztette a filmet fejlődésének irányára nézve, de jelentősége művészetfilozófiai szemmel szemlélve is óriási. Az a kép ugyanis, melyet a film némasága idején az életről adott, nem volt tökéletes egész. Az élet szemlélete idején ugyanis nemcsak látási érzeteink vannak, hanem hallás-érzeteink is. Az élet tehát nemcsak fényhatásokat gyakorol, nemcsak a szemre hat, hanem a fülre is, hangbenyomásaink is vannak. Aki a mai élményekkel visszagondol a régiekre, a némafilm benyomásaira, az bizonyára érzi azokat a nagy hiányokat, melyeket a hangtalan kép keltett fel. A hang jelentősége tehát nemcsak technikai, de művészetfilozófiai szempontból is nagy.

Ezzel azonban a hang problémája még nem merült ki. A hang ugyanis mindinkább arra csábította a film alkotóit, hogy a beszédnek mindig nagyobb és nagyobb teret adjanak s ez az irány azáltal, hogy irodalmi alkotások reprodukálására adta fejét, mindinkább erősödött. A beszéd tehát egyik másik filmen már uralkodó szerepet játszott, a mozgókép jelentősége a beszéd mellett másodrendű lett. Nyilvánvaló pedig, hogy a beszéd a mozgóképen csak másodrendű szerepet játszhatik. Nem annyira kifejezési eszköz tehát, inkább tartalmi jelenség, tárgyi valóság. Furcsán is volt a némafilm idején, hogy az emberi ajkak mozogtak, de hangot nem hallottunk, vagy a film éppen egy nagy város forgalmát, zűrzavarát, vagy egy vonat robogását szemléltette, de a legnagyobb csendben, némán vonultak el a képek.

A hang megjelenése tehát elsősorban tartalmi, tárgyi szempontból volt lényeges: kiegészítette a képet, melyet a film az életről adott, s amely a néma film idején kétségtelenül hiányos volt. A hang kifejezési jelentősége, illetőleg a beszéd szerepe nem nyomulhat az előtérbe, mert ellenkezik a film lényegével, egész természetével. A film kifejezési eszköze, a mozgókép, poláris ellentéte a nyelvi kifejezésnek. Az életritmus szemléltetése és a hosszú párbeszéd, általában a nyelvi kifejezés nem képzelhető el egymás mellett. A mozgóképnek tehát mindenkor ural-

kodni kell a nyelvi kifejezésen. A német elmélet épen ezért élesen elválasztotta egymástól a hangosfilm és a beszélőfilm fogalmát (Tonfilm-Sprechfilm). A legújabb időben a film már ezen a területen is felismerte művészi egyéniségét. A „Mellékutca”, az „Álmodó száj”, a „Cavalcade”, az „Extázis”, „Az ordonánc”, a „Moszkvai éjszák” és részben a „Nocturno” is erről tesznek tanúságot.

Művészetfilozófiai értelemben ilyen a zene szerepe is a mozgóképben. Nem lehet kifejezési eszköz. A zenei alkotás ugyanis bármennyire sikerült és filmszerű, csak zenei alkotás, és ha önmagáért jelenik meg a filmen, csak egy idegen művészet reprodukcióját jelenti. (A nagy zenei alkotások és a nagy énekesek filmdarabjai, mert a zene, vagy az ének miatt objektívalódtak egyedül, csak szociális jelentőségük, művészi értékük nincs.) Ezért a zene mint kifejezési eszköz a mozgóképpel szemben nem léphet fel, de annál nagyobb a jelentősége mint tárgyi, tartalmi jelenségnek. Mi ennek a normatív esztétikai értelme?

Az elmúlt évek egyik keleti tárgyú filmjének egyik utolsó jelenete a sivatagban játszódik le. Hatalmas vihar keletkezik, amelynek hatását, rombolóerejét és végzetes voltát a rendező úgy akarta kiélezni, hogy zenei kísérettel látta el. Mármost alig lehet elképzelni disszonánsabb hatást, mint szerencsétlen, egyedülálló embereket szemlélni a sivatag reménytelen messzeségében, őrjögő, végzetes vihar közepette – zenei kísérettel.

Ugyanígy próbálják színesíteni zenei aláfestéssel és kísérettel az utca forgalmát, a természet képeit, a robogó vonatot, stb. (nyilvánvalóan operahatás, részben pedig a néma film idejéből maradt vissza). Ezeken a filmekben a rendező tehát mint kifejezési eszközt használta a zenét, létjogosultsága pedig csak ott van, ahol tartalmi szempontból, mint élet jelenség tűnik fel.

Ilyen értelemben hivatkozom a *Szőke Venus* utolsó jelenetére. A kitagadott asszony hosszú hányattatás, kétes erkölcsi élet után megjelenik férje lakásán, mert fiát szeretné látni. A férj hosszú lelki küzdelem után bebocsátja a nőt és a kislány ágya mellé engedi. A férfi ott marad a szobában. Arról volt szó most, hogy a rendező (Josef v. Sternberg) érzelmileg elmélyített jelenetet hozzon létre, amelynek légkörében a férjet és az asszonyt ismét összehozhatja a nélkül, hogy lélektanilag cs művészileg logikátlanul cselekednék. Aki ismeri a filmet, az asszony múltját, és a férfi asszonyszemléletét, az tudja, hogy ott csak mély érzelmi tényezők segíthettek. Josef v. Sternberg tehát nagyon finom művészi meglátással és érzékkel a zenét hívta segítségül. De nem zenei kíséretet adott a

jelenethez, hanem bekapcsolta a cselekménybe, életjelenséggé tette. A kisfiú ugyanis nem tud elaludni és az aszszony előkeresi régi zenélő játékszerét (valamikor gyakran így altatta el), ezt forgatja és ennek dallamára énekelvén („Leise zieth durch mein Gemüt) elaltatja a gyermeket. A jelenet egészen természetes, mert lélektanilag elfogadható élet jelenség a cselekmény folyamán, a rendező pedig elérte így, hogy az érzelmileg elmélyített jelenetben a két embert lélektani és művészi erőszak nélkül is összehozhatta. Így kell a zene szerepét értelmezni.

Természetes ugyanis, hogy vannak az életnek helyzetei, melyekbe a zene, vagy ének beletartozik, mint életjelenség a miliőbe. Néma bár épp olyan tökéletlen életkép, mint a beszélő ember hang nélkül. Egy hangverseny zenei benyomások, akusztikai érzetek nélkül ugyanolyan hiányérzetet kelt a szemlélőben, mint az utca forgalma zaj nélkül, vagy száguldó vonat robaj nélkül. A Fekete kártya (a velencei és bécsi filmkiállításon díjat nyert alkotás) a hang szerepét már egészen tökéletes művészi ízléssel alkalmazta. A beszéd, a zene, a különböző természetű zörejek a tökéletes technikai kivitel mellett művészi szempontból is harmonikusan olvadtak a képbe.

c) Ami a képzőművészetek szerepét illeti, köztudomású, hogy a film a miliő számára, különösen az elmúlt korok miliőjének megteremtésénél az építéset, a festéset, a szobrászat, az iparművészet stb. milyen hatalmas alkotásait rekonstruálta a különböző művészetek művészei segítségével.

Művészetfilozófiai értelemben az utóbbi folyamat természetesen még nem a filmművész művészi tevékenysége. Bár a képzőművészet alkotótevékenységét ebben az esetben már a priori a mozgókép kifejezési természete és kifejezési törvényei irányítják. A filmrendező ugyanis előre látja maga előtt a mozgóképek sorozatát, melyekbe a képzőművészek által rekonstruált alkotásokat, mint miliőtényezőket beállítani óhajtja. A mozgókép kifejezési törvényei és a rendező képzeletének egyéni vonásai már itt is érvényesülnek, tehát a film művészi világának szelleme már rajta van a képzőművészetek alkotásain is. A rendező ugyanis a kort jellemző miliőjelenségek közül azokat emeli ki az illető kor miliőjéből, melyek a kifejezendő tartalom kivül elsősorban a mozgókép kifejezési lehetőségei számára a legjellemzőbbek és a legmegfelelőbbek. Természetes, hogy a kidolgozást, a képzőművésznak kidolgozó tevékenységét jelentékenyen befolyásolja és irányítja az a tudat, hogy alkotásai a képbe kerülnek, ahol azok már sokat veszítenek a képzőművészetek alkotásait jellemző speciális hatásból és kifejező erőből, mert alá vannak vetve egy másik kifejezési for-

mának. Amikor pedig megindul a rendező, tehát a filmművész tulajdonképpeni alkotótevékenysége, a rekonstruált alkotásokat, az egész miliót a megfelelő analízis után, kifejezési törekvései szerint és a mozgókép kifejezési lehetőségeinek megfelelően, ismét stilizálás alá veti. Így tudja a rendező néhány művészi mozgókép segítségével az egész miliót a legjellemzőbben megalkotni.

A tiszta művészetek eredményei tehát, ha geniális filmművész képzeletén és alkotótevékenységén keresztül jutnak a mozgóképre, az utóbbi uralma alá kerülnek. A mozgókép természete és speciális kifejezési törvényei miatt így elvesztik ugyan eredetiségüket, speciális kifejezési erejüket, de a mozgókép megőrzi egységét, eredetiségét és önállóságát. Ha a mozgókép nem teremtett volna magának egyéni törvényeket, új tartalmi és formai lehetőségeket, egyszóval önálló művészi területet; ha az idegen művészetek: a zenei, színpadi, képzőművészeti és költői alkotások ^reprodukálásánál, szemléltetésénél nem jutott volna tovább, ha nem tudta volna őket a maga kifejezési törekvései számára átalakítani, formálni, akkor alkotásai legfeljebb a technika életében jelentettek volna rendkívüli értéket, vagy mint reprodukciók csak szociális értékükkel kérkedhettek volna.

A filmművész tehát a különböző művészetek kifejezési lehetőségei nem érdekelhetik, csak az utóbbiak eredményei: az alkotások, mint életjelenségek.

Így sorakozhatnak fel a mozgóképen annak speciális törvényei szerint a legjellemzőbben az illető kor életét jellemző és meghatározó összes élet jelenségek. Az ember benne él a milióban és az illető kor életritmusában. Ha az ember szellemi életének közvetlen, speciális tárgyiasítását nem is érheti el, a szellemi élet ott él közvetve a szellem vetületében, annak objektíválódott alkotásaiban, az egész milióban. Az ember hat a milióra és a milió visszahat az emberre. Az ember és a milió kapcsolatából kialakuló élet határozza meg az életritmust és az életritmus hajtja, alakítja, formálja az ember és a milió kapcsolatából kialakuló életet. Ezt fejezheti ki és mutathatja be a mozgókép. A színpad művészi eredményeit és az egyes tiszta művészetek egyenként speciális irányba koncentrált kifejezési erejét és mélységeit soha elérni nem fogja, de az utóbbi nem is lehet célja. Művészi lehetőségei számára megvan a maga önálló területe, amelynek egyéni törvényei, de határai is vannak. Ha elárulja ezeket, adhat ugyan kétes értékű sikereket, de művészi eredményeket nem hozhat létre, mert szembe kerül a többi művészetekkel, melyeknek mind-egyike tökéletesebbet alkot a maga területén.

Felhasznált irodalom:

- Rudolf Arnheim*: Film als Kunst. Berlin, 1932.
- Béla Balázs*: Der sichtbare Mensch. Eine Filmdramaturgie. Zweite Auflage! Halle.
- Béla Balázs*: Der Geist des Films. Halle, 1930.
- Bárdos Artúr*: Az új színpad. Bpest., 1911.
- Dr. *Walter Bloem d. I.*: Seele des Lichtspiels. Leipzig-Zürich, 1922.
- Brandenstein Béla*: Művészetfilozófia. Bpest, 1930.
- Der Querschnitt*. XL Jahrgang, Heft 1, Ende Januar 1931.
- Der Tonfilm*. Berlin, 1932.
- W. Dilthey*: Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn. Rede. Leipzig, 1886.
- Urban Gad*: Der Film. Seine Mittel. Seine Ziele. Berlin.
- Joseph Gregor*: Das Zeitalter des Films. Wien-Leipzig 1932.
- Dr. *Karl Jaspers*: Die geistige Situation der Zeit. Sammlung Göschen. Band 1000.
- Curt Moreck*: Sittengeschichte des Kinos. Dresden, 1926.
- Alfred Kerr*: Gesammelte Schriften. Die Welt im Drama. Berlin, 1917.
- W. Pudowkin*: Filmregie u. Filmmanuskript. Berlin, 1928.
- Fedor Stepun*: Theater u. Kino. Berlin, 1932.

NIKOLAUS KRIMPOL

FILM UNO KUNST

(Der Gedankengang des Werkes.)

I. DER SIEGESZUG DES FILMS.

1. Die Filmbetrachtung der letzten Jahre und ihre psychologische Begründung. Zunächst überhäufte ich mich mit jenen allgemeineschichtlichen und psychologischen Gründen, welche in einer weltliterarischen Erforschung der Filmbetrachtung, namentlich in der Frage der Bewertung in den letzten Jahren ziemlich viele Missverständnisse hervorriefen. Aus kulturellen Gesichtspunkten musste der Film ernste und schwere Angriffe erdulden. Man sagte sogar, er sei bloss eine primitive Maschinerie. Man interpretierte weiterhin seine rapide Entwicklung in den letzten Jahren aus negativen Gründen. Der Film kam nämlich eben in einer hochstehenden Krise: in der sozialpolitischen und kulturellen Not neben dem Krankenbett der jahrhunderte-alten Künste zur Geltung. Seine Herrschaft und mächtige Wirkung halten nun jene Meinungen für eine Dekadenz unserer Kultur und Kulturbetrachtung.

2. Der Zeitgeist und die Entwicklung des Films. Wir wollen aber seine aussergewöhnliche Wirkung aus der kulturellen Bedeutung erklären. Dabei fanden wir die Ursache der raschen Entwicklung in dem Geist des Zeitalters.

Es sind zunächst jene geistesgeschichtlichen Umwälzungen des XIX. Jahrhunderts zu erwähnen, die das Interesse der Menschheit auf die formalen und inhaltlichen Möglichkeiten

des Films lenkten. Forschergeist, Kapital und Bewunderung der Technik kennzeichnen dieses Jahrhundert. Das neue industrielle und wirtschaftliche Leben schafft auch eine neue Lebensform, der Rhythmus des alltäglichen Lebens kommt zu einem schnelleren Tempo. Die neue Lebensform meidet die metaphysische Welt, das Auge sucht die Erde: fremde Kultur, Zivilisation, Frage des Milieus und Rhythmus des Lebens treten in den Vordergrund des Interesses. Auch die philosophische Lebensbetrachtung zeigt ähnliche Umwälzungen, wie bei *Comte*, *Spencer*, *Darwin*, *Taine* und *Dilthey*. Die neue Lebens- und Weltanschauung wendet also ihre Aufmerksamkeit zur Welt des Films: Mensch, Milieu und Rhythmus des Lebens kommen zur Geltung.

Das Resultat war naturgemäss das, dass die Grenzen des sprachlichen Ausdruckes immer mehr ins Bewusstsein traten, und die Bildhaftigkeit allmählich die Herrschaft übernimmt. Die Menschheit sucht ein neues Mittel, das die Lücken des sprachlichen Ausdruckes ausfüllen könnte. Es kommen die formalen Möglichkeiten des Films zur Hilfe, deren Verwirklichung die technische Anschauung und Entwicklung beschleunigt.

Diese Gründe erklären, dass — obwohl die Sehnsucht nach einer Ausdrucksmöglichkeit des Geschehens auch in den ältesten künstlerischen Bestrebungen zu finden ist, — das XIX. Jahrhundert viel intensiver als vorhergehende Zeiten derart bestrebt ist. Die technische Geschichte des Films kann diesbezüglich über viele Experimente sprechen.

3. Die ablehnende Kritik und die Krise der Künste. In der Entwicklungsgeschichte des Films spielen vom Anfang an die Technik und das Kapital die Hauptrolle. Mit der Machtgier des Geldes und dem schnellen Lauf der technischen Entwicklung konnte jedoch die innere Welt des Films nicht gleichen Schritt halten, schon darum nicht, weil sie ihren Weg ohne Traditionen begann. Der herrschende technische Geist betont die technische Anschauung des Films; es wird auch leicht verständlich sein, dass nach dem Kriege, da die Technik verhasst war, der Film eine Maschine, beziehungsweise eine Vermittlung mit Hilfe der Maschine genannt wurde, die jede Phantasie und Schöpferfähigkeit mechanisiert.

Es folgt der Hinweis, dass die Erfolge des Films, wie auch die wirtschaftliche Armut in der Heraufbeschwörung einer Krise der Künste nur sekundär mitwirken. Die Erlebnisse der letzten Jahrzehnte griffen nämlich die tiefste Quelle der Künste an: das Gefühlsleben. Die Menschheit wurde infolge der tragischen Erlebnisse in den letzten Jahrzehnten bezüglich des Gefühlslebens arm und stumpf. Es folgte ein Nihilismus des

Gefühls. Dieselben Erlebnisse spornten anderseits das müde intellektuelle Leben zu einer intensiven Tätigkeit an. Die kränkliche Herrschaft der intellektuellen Tätigkeit hervorgehoben von schweren weltanschaulichen und sozialpolitischen Problemen, wirkt auch in den Produkten der Kunst.

Der Stil der neueren Architektur wird von praktischen Absichten gelenkt: Hygiene, Ausschaltung des Raumes und der Raumhaftigkeit u. s. w. Infolge dessen sind in den Produkten der bildenden Künste nur zu oft geometrische Elemente zu finden. Die Musik, die Kunst des reinsten Gefühls ist gezwungen, aus den alten klassischen Schöpfungen zu leben. Die Herrschaft der Jazz-Musik weist darauf hin, dass das müde Gefühlleben einen krankhaft betonten sinnlichen Rhythmus benötigt. Es hat kaum jemand mehr Interesse für die lyrische Dichtung; was aber noch Teilnahme findet, ist voll von intellektuellen Elementen. Auf dem Gebiet der Dichtung hat der Roman die führende Rolle, namentlich die romanhafte Biographie — an der Grenze der Wissenschaft und Kunst.

4. Die Begegnung der Bühne und des Films. Die allgemeine Krise der Kunst brachte die Bühne in besonders scharfen Gegensatz mit dem Film. Daran hat aber auch die Bühne selbst Schuld. Die grossen Irrtümer der Bühnengeschichte in den letzten Jahrzehnten brachten bei uns ein kennzeichnendes Bühnengeschehnis zum Ausdruck. Diese kränkliche Bühnenwertung zwang vor kurzer Zeit das Assemblée eines unserer grössten Theater, in dem Zirkus ein neues Gebiet zu suchen, wo die Schauspieler in einem Zirkusmilieu mit akrobatischen Produktionen das Publikum unterhielten. Im Kreise dieses Bühnengeistes verlor natürlich der Schauspieler die Bedeutung seiner Persönlichkeit und seiner schöpferischen Tätigkeit. Neben den diktatorischen Bestrebungen des Regisseurs hatte der Schauspieler nur eine zweitklassige Rolle. Die grössten Regisseurs stellten den Schauspieler mit Hilfe fremder Künste in ein bezaubernd-mächtiges Milieu, in dem jener mit seiner Persönlichkeit und Herausarbeitung seiner Rolle verloren ging. Es ist also nur natürlich, dass in dem wilden Rhythmus die Redekunst vernachlässigt wurde und so der Schauspieler, der spezifische Künstler der Bühne, in den Hintergrund gedrängt wurde. Es ist kein Wunder, dass der Film auf diesem Gebiet den Sieg errang.

5. Der „Selbstverrat“ des Films. Den „Selbstverrat“, mit dem *Stepun* die Bühne anklagt, hat in den letzten Jahren auch der Film verübt. Der stumme Film hat die Grundlage zu den Ausdrucksmöglichkeiten des Films geschaffen. Die Erscheinung des Tones hat auf kurze Zeit die Entwicklung

gestört. Er reproduzierte und projizierte Bühnenstücke, die Bühne selbst, Opern, u. s. w. an die weisse Wand. Das bewegte Bild bekam neben dem sprachlichen Ausdruck, Musik u. s. w. eine zweite Rolle.

6. Film und Kultur. Der Einfluss von Geldfragen und die unklaren Versuche der inneren Entwicklung haben also den Film von seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung oft abgelenkt. Andererseits wurden die einseitig-praktischen Bestrebungen auch von der Theorie oft genährt. So kam es, dass der Begriff des Films allmählich in der allgemeinen Auffassung mit dem Begriff einer neuen Kunst gleichgestellt wurde.

Der einseitigen Wertschätzung gegenüber wollen wir die Bedeutung der Entdeckung des Films darin suchen, dass die Menschheit statt der abstrakten Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache ein auf Anschauung ruhendes Ausdrucksmittel bekam: das bewegte Bild. Das bewegte Bild ist also ein neues Ausdrucksmittel. Der Film hat einerseits ein Gebiet, das die Ausdrucksmöglichkeit von künstlerischen Werken gestattet, andererseits aber auch in der Wissenschaft gleich hochstehende Möglichkeiten, die aus kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten die künstlerischen nicht weit voraus lassen. Als Ausdrucksmittel kann der Film in erster Reihe mit dem sprachlichen Ausdruck im Gegensatz sein. Es besteht hier sozusagen eine Polarität.

Die technische Gegebenheit des Films lässt auch eine soziokulturelle Mission zu; er besitzt nämlich die technische Möglichkeit, die Errungenschaften der übrigen Künste zu reproduzieren und mit diesen grosse Massen der Menschen bekannt zu machen. Die meisten seiner Schöpfungen bewegen sich heute noch auf diesem Gebiete. Hier aber kann von Kunst keine Rede sein.

II. FILM UND KUNST.

1. Die Tätigkeit des Filmregisseurs. Filmkunst und Wirklichkeit. Die Kunstprobleme des Films sind in der Theorie noch nicht genügend geklärt, wobei seine Art, seine Grenzen und sein Verhältnis zu den übrigen Künsten zur Frage kommen.

Der älteste Vorwurf ist, er sei keine Kunst, weil er die Reproduktion der Wirklichkeit zur Schau bringt. Unsere Meinung hingegen ist, dass er in der künstlerischen Gestaltung ebenso seine spezifischen Mittel hat, wie die übrigen Künste.

Filmkunst und Wirklichkeit ist beiderseits eine Welt für sich, die von denselben Gesetzen getrennt sind, die die Wirklichkeit für jede Zeit von der Welt der Künste trennen.

In den Folgenden beschäftigen wir uns mit jenen Ausdrucksmitteln, die dem Regisseur bei seiner schöpferischen Tätigkeit zur Verfügung stehen, indem er die Wirklichkeit zur Kunst formt. Der Aufbau der einzelnen Bilder, die aus der Anreihung der Bilder (Montage) entstehenden, verschiedenen Bildsysteme, schliesslich die verschiedenen Stilarten werden hier besprochen.

2. **D e r F i l m** und die übrigen Künste. Dieser Teil behandelt das Verhältnis des Films zu den übrigen Künsten. Das Resultat wäre, dass der Film die in spezifischer Richtung konzentrierte Ausdruckskraft der einzelnen Künste (Musik, Dichtung, bildende Kunst) und daher ihre spezielle Tiefe nicht erreichen kann. Deswegen werden die einzelnen Künste näher erörtert, um zu sehen, in welchem Masse der Film auf fremden Kunstgebieten (z. B. bei der Reproduktion dichterischer Werke) deren Ausdruckserrungenchaften erreichte.

3. **Die kunstphilosophische Einreihung** des Films und seine Bedeutung. Dieser Teil umschreibt die kunstgeschichtliche Rangstellung des Films und seine Bedeutung. Gegenüber den in spezifischer Richtung konzentrierten Errungenchaften im Ausdruck der übrigen Künste erreicht wohl der Film am meisten das objektive Gesicht des Lebens. Wie nun? Persönlichkeit und Milieu sind die aus tausend und abertausend Elementen bestehenden Faktoren, aus deren Aktionen und Reaktionen das Leben und auch unser Leben besteht. Sämtliche Faktoren des Lebens kann nur das bewegte Bild zur Anschauung bringen: in der Kontinuität der stets laufenden Geschehnisse. Das bewegte Bild kann die Ausdrucksmöglichkeit der übrigen Künste in Gebrauch nehmen und sich aneignen, ohne seine herrschende Rolle und Originalität zu verlieren.

4. **Die Grenzen der Ausdrucksmöglichkeit** des bewegten Bildes. Das letzte Kapitel kommt unwillkürlich zu dem Problem, wie weit der Film die Ausdrucksmöglichkeiten der übrigen Künste gebrauchen darf und in welchem Sinne deren Errungenchaften.

a) **Die Rolle des Schauspielers** im bewegten Bild. Die erste Frage ist: welche Rolle der Schauspieler in dem bewegten Bild haben kann? Der Schauspieler ist der schöpferische Künstler der Bühne. Die schöpferische Tätigkeit des Filmkünstlers hingegen beginnt, wenn er das Spiel des Schauspielers nach seinen eigentümlichen Ausdruckszielen

lenkt, wenn er gemäss der eigenen Gesetze des bewegten Bilde ein ganz speziell wirkendes, bewegtes Bild von dem Schauspieler schafft. Der Filmkünstler ist also der Regisseur, das heisst, jene Kunstpersönlichkeit, welche die bewegten Bilder aufbaut, ihnen ein System verschafft, mit einem Wort, welche dem Film die Form verleiht. Die Rolle und Persönlichkeit des Schauspielers ist also nicht so entscheidend, wie auf der Bühne, da ja in der Wirklichkeit nicht der Schauspieler erscheint, sondern sein von der schöpferischen Einbildungskraft und den künstlerischen Absichten des Regisseurs stilisiertes Bild. Das Spiel des Schauspielers ist nur ein Teil des Bilde, bloss ein Faktor der Ausdrucksmittel auf dem Bilde.

b) Die Bedeutung des Tones. Die zweite Frage ist, welche Rolle der Ton im bewegten Bilde haben kann? Jenes Bild, welches der Film zur Zeit seiner Stummheit vom Leben gegeben hat, war lückenhaft. Im Leben haben wir auch Eindrücke des Tones, die ebenso wichtig sind, wie die Lichtwirkungen. Die Bedeutung des Tones ist also nicht nur aus technischem, sondern auch kunstphilosophischem Gesichtspunkte wichtig. Seine Erscheinung jedoch war in erster Reihe aus einem gegenständlichen, inhaltlichen Gesichtspunkte bedeutend, er brachte nämlich eine Ergänzung zu jenem Bilde, das der Film vom Leben gab. Seine Ausdrucksbedeutung, beziehungsweise die Geltung der Rede darf über das bewegte Bild nicht herrschen. Das bewegte Bild muss auch die sprachlichen, beziehungsweise die musikalischen Elemente in sein Gebiet ziehen. Auch die Musik hat in dem bewegten Bild nur dann eine künstlerische Bedeutung, wenn sie als eine Lebenserscheinung im Gang der Geschehnisse erscheint.

c) Die Produkte der bildenden Künste auf dem bewegten Bilde. Schliesslich haben auch die Schöpfungen der bildenden Künste in dem bewegten Bilde dieselbe Rolle. Letztere jedoch haben keinen Anlass zu so vielen Missverständnissen gegeben, wie die Vorherigen.

Für den Filmkünstler haben also die Ausdrucksmöglichkeiten der übrigen Künste nur in zweiter Reihe ein Interesse, in erster Reihe deren Resultate: die Schöpfungen als Lebenserscheinungen.

Hier können sich nach ganz eigentümlichen Gesetzen auf dem bewegten Bilde sämtliche Lebenserscheinungen für ein gewisses Zeitalter charakteristisch anreihen: der Mensch lebt in dem Milieu, in dem Lebensrhythmus eines gewissen Zeitalters.

Auch das bewegte Bild hat also in den eigentümlichen Ausdrucksmitteln seine Grenzen. Wenn es diese Grenzen überschreitet, kann es keine originellen künstlerischen Leistungen

aufweisen, denn es gerät in einen Gegensatz mit den übrigen Künsten, deren jede auf ihrem eigenen Gebiet Vollkommenes erschaffen kann.

(Die Theorie wird natürlich im ungarischen Text durch viele praktische Belege klangelegt.)

TARTALOM

I. <i>A film győzelmi útja</i>	3
1. Az utolsó évek filmszemlélete és lélektani okai.....	3
2. A korszellem szerepe a film fejlődésében	5
3. A kritika ellenszenvé és a művészetek válsága	9
4. A színpad és a film találkozása	11
5. A film „önárulása”	15
6. Film és kultúra	16
II. <i>Film és művészet</i>	17
1. A filmrendező alkotótevékenysége. Filmművészet és valóság	18
2. A film és a többi művészet	28
3. A film művészetfilozófiai helye és jelentősége	31
4. A mozgókép kifejezési határai	32
a) A színész szerepe a mozgóképben	32
b) A hang jelentősége	34
c) A képzőművészetek alkotásai a mozgóképben	37
Der Gedankengang des Werkes	40