

## FILMÉLET AZ ELMÚLT SZEZONBAN

**M**IKÖZBEN KÜLFÖLDÖN az utolsó évek nagy belső küzdelmei, melyeket éppen a legnagyobb rendezők (Pudowkin, Timoschenko, Dupont, Eisenstein, Griffith, Machaty, Chaplin, Czinner stb.) folytattak gyakorlatban és elméletben a film művészi önállóságáért, számos művészi alkotáson kívül a közönség filmszemléletében is lassan meginduló tisztulást eredményeztek, addig nálunk az elmúlt szezon filmélete és filmszemlélete csak teljes tartalmi és formai káoszt hozott. Következetes törvényszerűséggel és matematikai pontossággal kullogunk tehát e tekintetben is a külföldi fejlődés után. A tőke természetesen mohón keresi a közönség ízlésterületeinek legérzékenyebb pontjait, a közönség meg ma sem látja még, hogy a film művészete hol kezdődik és hol végződik a színpad művészi világa. A kritika, általában az elmélet, — amennyiben nálunk elméletről beszélni lehet, mert ennek filmszemlélete nem kevésbé bizonytalan és kialakulatlan, mint a közönségé — csak megerősítette annak eltévedt értékeléseit.

Az áldatlan viták és szellemi küzdelmek után, melyeket a színpad és a film egymás között folytatott, ma már eljutottunk odáig, hogy mindegyik a másik művészi területéről vádolja ellenfelét. A színpad az utolsó évek halálos vergődéseitől fáradtan, a pusztulástól és az elmúlástól való neuraszténiás félelmében, minden kudarcért a filmet okolja, a film meg minden lehető és lehetetlent elkövet, hogy a közönség minél hatalmasabb tömegeit láncolhassa magához. Nem csoda tehát, hogy a közönség művészetszemléletével a legfurcsább helyzetbe került: filmen élvezi a technikai úton közvetített reprodukált színpadi eredményeket és a színházba jár a film művészi illúzióiért.

E tekintetben az elmúlt szezon színpadi élete is jellemző eredményeket hozott. Éppen egy éve, hogy a Vígszínház a cirkuszba vonult exotikus milióért és az ősszel a cirkusz (egyik kabaré-színpadunkon) iróniából bevonult a színházba. Nagy színészi eredményeket: hatalmas alakítást, emberformálást — egy-két szórványos jelenséget leszámítva — hiába keresünk az elmúlt szezonban. Sokaknak viszont megnyugtatóan szolgált, hogy a színpadi rendezésben kiváló eredményeket értünk el. A Vígszínház többek között a Fodor-darabban („A szerelem nem olyan egyszerű“) a milió olyan pazar, színes, hangulatos, sőt változatos és élethű eredményeit varázsolta a színpadra,

a technikai lehetőségek és a rendező képzelete segítségével, hogy csodálatraméltó. Ha e tekintetben egy kis jóakarattal eltekintünk a mozgókép technikai fölényétől és gazdagságától, egy filmalkotásnak is dicsőségére vált volna. A Nemzeti Színház pedig nemrég egy kiváló külföldi színpadi szakember rendezésével (Stuart Mária) gazdagította sikereit. Sokan voltak, akik most már végkép félreértették a színpadi rendezés művészi problémáit. Nem értették a színészt, aki egyéniségével, kifejezési lehetőségeivel, idegenül állott az idegen rendező előtt, de nem értették a rendezőt sem, aki nem ismerhette élő anyagát, a nyelvet stb. A színpadi fejlődés utolsó éveit szerint az utóbbiak azonban nem is fontosak. Meglepetést csak azoknak jelenthetett ez, akik nem ismerték a színpad utolsó éveinek a történetét. A színész egyénisége és a nyelv, az előbeszéd másodrendű tényezők lettek. A Stuart Mária rendezése megmutatta, hogy az előbbiekkal szemben mi a fontosabb, az elsőbrendű. A milió: az élethűség, a kosztüm, a színek, a mozgásszerűség, a ritmus, a fényhatások, egyszerűen minden, ami az előbbieken kívül létezik. A kosztümök színáramlatában és pazar pompájában elveszett a színészek egyénisége, a vakító fényáradatban elmosódott a hangjuk és a szédítő ritmusban: az elnyújtott felvonulásokban és játékok ritmikus voltában, egyszerűen a darab külső formájában elveszték az intellektuális és lélektani nüanszok. Nem is maradt más a közönség emlékezetében, (amely ebben az esetben inkább passzív szemlélő, mint résztvevő volt), mint a pazar milió eredetisége és a rendezés nagyszerűsége. Egyszerűen a rendező egyéniségének és alkotó tevékenységének tárgyiasítását láthatták mindenhol, mert a színpadon szélében-hosszában a rendező diktatórikus képzelete nehezedett az egész darabra és zsarnokságából a színészek csak itt-ott, egy-két jelenetben emelkedtek ki. Így vonult be dicsőségesen a Nemzeti Színházba is a képiesség, a film művészi világa, a színpad művészi lehetőségei rovására. Kár azonban, hogy ebben is a fejlődés háttérében maradtunk. Olyannal leptük meg a magyar közönséget, amit külföldön (elsősorban Angliában) már kezdenek megtűrni, amelyből a szakemberek részben már kiábrándultak.

Így lett a színpad világa a filmé és a film, mintha csak vissza akarta volna adni a kölcsönt, az elmúlt szezonban már végérvényesen eltanulta a színpadtól az „önáruulást“ (Fedor Stepun.)

Az elmúlt szezon filmélete ugyanis sok mindent hozott gazdag össze-visszaságban: nagy színészeket, híres sztárokat, nem egyszerű elsőrendű játékot, alakítást; nagyszerű regényeket, színpadi, opera és zenei alakításokat — csak éppen filmet nem láttunk vagy csak nagyon keveset. Mialatt a színpad művészi világában a színpad művésze, a színész háttérbe szorult a rendező mellett, azalatt a filmen is sorrendet változtattak a művészi tényezők, a színész került az előtérbe és a rendező csak ritkán jutott szóhoz. Már nem is hatott meglepetés erejével, hogy a legexponáltabb ponton is helyet cseréltek. Míg a színpad mindent elkövetett, hogy tökéletes miliót teremtsen színészei köré, a film az utolsó szezonban már elég gyakran megelégedett kulisszákkal is. A laikusban és a dilettánsban alaposan megerősödhetett a tudat alatt amúgyis ott settenkedő gyanúsítás, hogy

a film nem egyéb, mint technikai közvetítése a többi művészetek eredményeinek. Lelketlen és szellemtelen gépi valami, ahol az ember képzelete és alkotótevékenysége a gazdag technikai lehetőségeken kívül érvényre nem juthat, éppen ezért elegendő okot szolgáltat a művészi válság idején a gyűlöletre.

Az elmúlt szezon filmalkotásainak hetven százaléka ezen a területen mozgott: reprodukciókat hozott. Költői, színpadi, zenei alkotásokat projiciált a filmre, illetőleg a vászonra. („Csak nekem dalolj“, „Szívem érted dobog“, „Csillag ragyog az égen“, „Emmy“, „Bécsi csalogány“, „Víg özvegy“, „Frasquita“, „Iglói diákok“, „Antónia“, „Turandot“, „Dalol a szerelem“, „Színes fátyol“, „Tűzmadár“, „Ahol tilos a szerelem“ és „Peer Gynt“ stb.) Az a néhány alkotás, amely az előzőkkel szemben eredeti művészi eredményeket is hozott, („A fekete kártya“, „Ámok“, „Az ordonánc“, „Moszkvai éjszakák“) nem emelkedhetett ki közülük, mert a kritika és a közönség, amely kiemelhetné őket a süllyedésből, a primitív alkotások nagy tömekegéből, nem ismerte fel bennük az értékeket. A kritikus kritikáiban, a közönség a filmszínház nézőterén, a színészekért rajongott, játékukat dicsőítette vagy miattuk bosszankodott; énekesek hangjától vagy zenei alkotásuktól esett extázisba, párbeszédek, szellemeskedéseik nyerték meg tetszését.

Itt, a legelső rétegekben találkozunk a magyar filmekkel is. Nem volna azonban vigasztalan a helyzet, ha egyetlenegy akadt volna vagy csak egyetlenegy jelenet is, amelyet kiemelhetnénk a süllyedőből. (Formában a Meseautó sem emelkedett a többi fölé.) Pedig nagyszerű üzleti fellendülést hoztak és meglepetésszerű forgalmat a film ipari és kereskedelmi életében, úgyannaira, hogy az egyedüli magyar filmgyár térben és időben már nem tudja követni a tempót. Ez tehát az elmúlt szezon magyar filméletének öröndetes jelensége. És kétségkívül nagy eredménye, ha a gazdasági szegénységben megelégszünk a film gazdasági, ipari és szociális szemléletével és eltekintünk az alkotástól és a közönségtől.

Nem lehetünk azonban annyira nyomorultan szegények, hogy az előbbieket örömmámorában megbocsássunk mindent, még a primitív művészi eredmények hiányát is.

Ha ugyanis a közönség filmszemlélete nem tévedt volna el, ha művészetszemlélete nem süllyedt volna olyan mélyre, a főntebbi eredmények is másképp alakultak volna. Ebben az esetben a közönség bizonyosan felocsúdott volna a mámorból, amelyet a tőke propagandája élesztett és táplált, nem rajongott volna a filmszínházak nézőterén a legprimitívebb tákalmányokért.

Nehéz volna eldönteni, hogy mi volt a primitívebb rajtuk: a tartalom-e vagy a forma. Egyetlenegy ponton azonban mindkét szempontból harmonikusan találkoztak: semmi közülük sem volt ahhoz, amit a mai filmszemlélet filmnek nevez. Üzleti buzgóságból, hogy minél többet adjanak, minden lehető belegyömöszöltek a képbe, amit technikai úton csak lehetséges volt, tekintet nélkül arra, hogy a mozgókép természete elbíra-e a merényletet. A legkényesebb és mindkét értelemben legolcsóbb módszert követik. Kínos dilettan-

tizmussal összehoznak egy párbeszédekkel és szellemeskedésekkel teleaggatott filmszűzsét. Rendszerint sikert aratott színpadi és költői alkotásoktól veszik kölcsön a mesét, melyet minden lényegesebb átformálás nélkül osztanak jelenetekre. Megkeresik a közönség kedvenc színészeit és lefényképezik játékukat. Megfelelő hangú színésszel a legtermészetelenebb helyzetekben elénekeltetnek néhány „kellemes“ dallamot és zenét is szereznek hozzá. A színészek tehát játszanak, beszélnek, énekelnek, ha eljön a megfelelő kép és az operátor felveszi a jelenetet. Miliót is fényképeznek hozzá. Minden belső és külső kapcsolat nélkül vágják a milió képeit egymás mellé. E tekintetben eljutottunk már odáig, hogy sokan megúnták a magyar miliók speciális szépségeit és rettegnek a búzamezőktől, az aratástól, a ménestől és Budapest szépségeitől — a filmen. Mindenki érzi, hogy reklámnak és propagandának kerültek oda, mert erőszakosan illesztik bele Őket a tartalomba és a képek közé. Mindenesetre nagy részük van abban, hogy a nyugateurópai ember magyar élet- és kultúr szemlélete olyan nehezen veti le romantikus vonásait.

E tekintetben azonban az utolsó alkotások változást hoztak. („Köszönöm, hogy elgázolt“, „Ez a villa eladó“.) Nem művészi célokért, hanem üzleti érdekekből eltekintettek most már végkép a miliótól, leszámítva a filmgyárban felépített szobákat, hallokat stb-t. A közönség pedig miközben a színházakban a milió nagyszerűségeit láthatta és élvezte, a színészek játékáért és szellemeskedéseikért a mozgóképelőadásokra jár. A filmen nem törődött már a milióval és az időbeli történéssel és a színházban alig vette észre a színészt, aki előtte élő alakban, szuggesztív erejének közvetlenségével állott.

A magyar film tehát gyakran krónikus sorrendben egymás mellé vágott, a legprimitívebben fényképezett színpadi jelenetekből áll, ahol a rendező képzeletének, alkotótevékenységének és kifejezési törekvéseinek semmi nyoma sincs. A rendező fizikai jelenléte csak arra jó, hogy lerögzítse a színpadi szellemben megrendezett jeleneteket. Éppen ezért mindenki és minden ott van a képeken, ott láthatók és hallhatók: a színészek, a párbeszéd, az énekszámok, a zene, csak a film művésze, a rendező képzelete nem található seholsem.

Kész tehát a „film“, amelyet a tőke teleaggat a magyar élet és kultúra külsőségeivel, a leghatásosabb és legbiztosabb reklámmal. Minden újabb alkotást hatalmas barokk parádéval harangoznak be. A magyar lélek legérzékenyebb területeit hozzák extázisba reklámaikkal, mert a magyar kultúra s a magyar géniusz dokumentumaiként hirdetik őket. Hogy pedig a jogos kritika hangjait a priori elnémítsák, kísérő zenének roppant áldozatkészségüket és Önzetlenségüket hangoztatják, a magyar kultúra érdekében kifejtett szolgálataikat, holott ma már a legjobb és relatíve legbiztosabb üzletről van szó. A magyar közönség és kritika, amely a világ filmtermelésének csak néhány művészi alkotásával hasonlíthatja össze őket, mert éppen a legtökéletesebb filmek nem igen jutnak el hozzánk, azzal a meggyőződéssel látogatja a filmelőadásokat, hogy a film eszközeiből többre nem telik.

A magyar filmek nivójáért egyedül és kizárólag csak a tőkét és a szakembert vádolni mégis elhamarkodott, de főképpen dilettáns

ítélkezés volna. Tőke nélkül nincs film, amint levegő nélkül nincsen élet. Ez kollektív természetéből, technikai mivoltából és kifejezési lehetőségeiből logikusan következik. A tőkének tehát szüksége van a közönség nagy tömegeire, művészet szemléletével és ízlésáramlataival tehát nem szállhat önkényesen szembe, ha volna is benne jóakarata. Csak a közönség filmszemléletének átalakulása és gyökeres ízlésváltozása hozhat e tekintetben fordulatot. Csak a közönség és a kritika együttes állásfoglalása kényszerítheti a tőkét és a szakembert komolyabb és művészebb törekvésekre.

ÍGY JUTOTTUNK EL a filmkritika világába, ahol a tőke, az alkotás és a közönség viszonyából származó lehetőségekkel a kezében a független kritikus komoly kultúrmissziót teljesíthet be a film életében is. Az általános esztétikai normák, színpadi terminus technikusok és egyetemes művészet-filozófiai analízisek helyett, melyek az új kritika barokkforma cirádáit ékítik és filmkritikáinkba is betolakodtak, noha semmi közük sincs a filmhez, a magyar közönséget elsősorban oda kellene vezetni, ahol a film egyéni, egészen sajátos művészi világa kezdődik. Ha a közönség megtanult filmszerűen szemlélődni és látni, rá fog eszmélni azokra a nagy tartalmi és formai különbségekre, amelyek a filmművészetet a többi művésztől, elsősorban a színpad művészi lehetőségeitől elválasztják. Ez a kezdete minden filmkritikának, és egyetlen lehetősége annak, hogy a közönség filmszemlélete helyes útra terelődjék.

Nem vitatható el azonban, hogy kollektív és szociális-kulturális szempontból a reprodukcióknak is megbecsülhetetlen a jelentősége, még ha önálló és eredeti művészi eredményeket egyáltalán nem is hoznak, mert a többi művészetek eredményeit az emberiség legnagyobb százaléka előtt legalább közvetítés útján ismertté teszik. Lehetnek köztük is természetesen ügyesebb (Lubitsch: *Víg özvegy*) vagy kevésbé ügyes alkotások (Frasquita, *Turandot* stb.), de a film szempontjából művészetről csak kialakulatlan filmszemlélet beszélhet velük kapcsolatban.

A filmművészet mozgóképekkel és mozgóképek rendszerével (Montage) dolgozik. Kifejezési eszközeinek a természete, technikai lehetőségei, az időbeli történés, az életritmus és benne az ember és a milió viszonyára koncentrálták művészi lehetőségeit. E tekintetben nem egy darab találta meg tartalmi szempontból a jellemző témakört (Arany, *Viva Villa*, *Havasok fia*, *Sasfészek*, a *Mont Blanc királya*, *Magas iskola*, *Hindu lándzsás* stb.), ha formaművészetükben nem emelkedtek is az átlagalkotások fölé, sőt volt köztük olyan is, amelyik egészen primitív formát hozott (*Viva Villa*, *Hindu lándzsás* stb.). Akadtak olyanok is, amelyek tartalmi szempontból hoztak egészen jelentéktelent, értéktelent, de formájukban legalább a film eszközeinél maradtak (*A cirkusz hercege*).

A film nemcsak hatásában, de alkotói számát tekintve is a legkollektívebb kultúrtényező, illetőleg művészet. Az alkotók nagy száma hozza létre ugyan, de művészi formáját, stílusát, szellemét, kifejezés- és művészi eredményeit mégis a rendező teremti meg.

A színész egyénisége például, (hogy végre egy kényes kérdést tisztázzunk), csak másodrendű tényező, amint azt ismételten az idei szezon nem egy darabja bizonyította (Nyugat leánya, Ahol tilos a szerelem, Színes fátyol), amelyek a nagy sztár (Iréne Dunne, Charles Laughton, Greta Garbo), játékaival sem tudták eltüntetni a rendezés nagy hibáit, egyszóval az egész darab művészi jelentéktelenségét. A Moszkvai Éjszakák nagy művészi eredményeit Harry Baur nagy művészete ellenére sem ő, hanem a rendező teremtette meg. Nagy színészek játékát reprodukálni még nem filmművészet. A színész különben a mozgóképen „nem játszik“ ha az utóbbi fogalmat színpadi értelemben vesszük, hanem a mozgások, a képies kifejezések stb. nagy tömegét állítja elő, melyeket a művészrendező megfelelő kifejezési céltudatossággal állít a képbe, miután kiemelte belőlük a neki megfelelőt, a legjellemzőbbet és azt a legfrappánsabb beállításba helyezte. Harry Baur művészetének jelentősége éppen az volt, hogy egész képies megjelenése, mozgása, életritmusa stb. tipikusan szimbolizálta a képen azt az embertípust, amelyet a rendező a képen megjelentetni akart.

Megnyugtató, hogy a nagy tömkelegben mégis akadt egynehány filmalkotás, amely a rendező művészi tevékenysége és a film művészi jelentősége szempontjából komolyabb eredményeket is hozott. Elsősorban a filmszerűség, a mozgóképek tisztasága és művészi rendszere hozott a kialakuló filmszemlélet számára jellemző és érdekes eredményeket. Nem érdektelen megfigyelni néha, hogy a rendező hogyan alkotott a film egyéni művészi eszközeivel és hol ért el e tekintetben művészi eredményeket, s hol siklott le a film területéről idegen művészetek világába.

„A F e k e t e k á r t y a“ (J. Feyder) a velencei és a bécsi filmversenyen, illetőleg filmkiállításon díjat szerzett alkotóinak. Nálunk sokaknak szemet szúrt ez a különös értékelés. A magyar közönség, de a kritika sem talált a tartalom (idegen légió) eredetibb beállítása mellett egyéb értékeket. Pedig a közé a kevés film közé tartozott, amely a hang és a kép tökéletes technikai kivitele mellett a hang szerepét művészi módon és a mozgókép természetének megfelelően fogta fel. Tiszta képet nyújtott abban a művészi káoszban, amelyet a mozgóképen a hang megjelenése teremtett. A hang csak ott jutott érvényre a képen, ahol mint életjelenség természetesen hozzátartozott a miliőhöz, illetőleg a helyzetet jellemző képhez. Nem alkalmazott minduntalan zenét, a legtermészetlenebb módon mindenféle helyzetek aláfestéséhez, nem énekeltetett, ahol lélektanilag és logikailag érthetetlenül érte volna a szemlélőt, egyszóval a hang csak ott jelent meg, ahol a kép maga kívánta, (a felvonuló katonák dobpergése és lépteinek zaja; a kocsma zenéje, benne a katonák éneke stb.), de ott sem kerekedett a mozgókép fölé, megmaradt a képen belül.

Az „Á m o k“ (F. Ozepe) Stefan Zweig szenvedélyes szellemű analitikus novellája, amely a priori mint témaválasztás is veszedelmes ötlet volt, a mozgókép kifejezési lehetőségei szempontjából a filmen — az eredetihez képest — egy borzalmas rémdráma lett. Veszedelmes volt részben az ötlet, de már elhibázott a következő

lépés, hogy a filmszüzsé és a scenárium, de a rendezés sem tudta kiemelni a tipikusan költői alkotást a maga specifikus formaléggöréből. Nem tudta a tárgyat a nyelvi kifejezés területéről a mozgóképre transzponálni, a nyelvi forma léggöréből a mozgókép formaléggörébe vinni. Az író, Zweig, meg tudta közelíteni, sőt ki is tudta fejezni a nyelvi kifejezés elvont lehetőségeivel és a maga koncentrált analitikus stílus készségeivel azokat az elvont szellemi és lelki tényezőket, amelyek a cselekvény belső fejlődésében és kialakulásában döntő szerepet játszanak. A film rendezője azonban a novella intellektuális világát nem tudhatta, a lélektani területét pedig nem tudta képekben kifejezni. Művészi eredményeket csak néhány kétségtelenül művészi kép és képkapcsolás hozott. A kezdetén néhány szimbolikus erejű képpel szuggesztív erővel alkotta meg a forró érzéki miliőt, amely az orvost körülövezi. Később pedig a sötét esti háttérre fényképezett orvos automatikusan mozgó felsőtestével (premier-plan) jellemzően szimbolizálta az orvos lelki helyzetét, amelyet szenvedélye támasztott belül és amelyből elvesztette a kivezető utat. Automatikusan, kezdő sebességénél fogva vonszolja magát, mert idegrendszere felmondta a szolgálatot és intellektuális életében teljes tompaság állott be. Ez a két képcsoport művészi módon tölti be hivatását, a többi kép és képkapcsolás azonban nem hozott egyebet, mint fényképezett színészt, minden kifejezési céltudatosság nélkül, egy halom párbeszédet, magyarázkodást és vitatkozást, amelybe a rendezőt a filmszerű kifejezési tényezők hiánya miatt a téma természete kergette.

Így történt, hogy a novellából csak a cselekmény csontváza maradt meg, az intellektuális küzködések és lélektani harcok és viharok következményei, a cselekvések. A film művészi formájának nagy hiánya volt, hogy hiányoztak azok a művészi képcsoportok, amelyek előkészítették volna azokat a nagyarányú pszichofizikai változásokat, amelyek később váratlanul, a semmiből törnek elő. Így megfelelő képsorozat nélkül érthetetlen, sőt komikus lett az orvos szenvedélyes és tragikus jelenetében, amikor a helytartó estéjén előkelő társaság közepeit vad extázisban és artikulátlan kitérésekkel törtet a távozó asszony után. Ugyancsak hibás, hogy megfelelő filmszerű kifejezés hiányában az orvos szavakkal magyarázgatja a meglepett asszonynak váratlan szenvedélyes, érzéki viselkedését.

A hódolat, amellyel a közönség a filmet fogadta, Zweig írói egyéniségének szólt és a relatív siker is csak azzal magyarázható, hogy a közönség nincs tisztában a film lehetőségeivel és nem ismeri Zweig novellájának művészi eredményeit. Megelégedett a darab cselekvénye folyamán természetesen adódó izgalmas helyzetekkel.

Hogy a mozgókép hogyan jár, ha a maga területéről a nyelvi kifejezés területére kalandozik és tipikusan költői alkotáshoz fordul, azt Ibsen Peer Gynt-jének megfilmesítése eléggé szemléltette a közelmúltban. Nagyszerű milióképeket hozott, amelyek a rendezés hibájából nem jutottak tovább a milió-illusztrációknál. Kiváló játékot láthattunk (Hans Albers) és némi élettriumst a milió nagy változatosságával. Többet azonban nem tudott átmenteni a drámai költeményből, ami természetes is. A drámai költemény lényege, belső

tartalma, részben a rendező hibájából, legnagyobb részben azonban az alkotás természeténél fogva nem kerülhetett a mozgóképre. Így Peer Gynt élete a filmen külső kalandokban merült ki. Hogy mégis kapjunk valamit a drámai költemény mélységeiből, egész csomó színpadi jelenet is szerepelt benne, ahol a nyelvi kifejezés játszott uralkodó szerepet (a legjellemzőbben abban a jelenetben, ahol Peer Gynt anyja haldoklik).

A „Moszkvai éjszakák“ (G. Granowsky) tartalmában és formában, de filmszerűség szempontjából is kiváló eredményeket hozott. Két világ élete játszódik le benne. Két ember és két ellentétes milió áll előttünk. Az egyik Briukowé, a kereskedő és hadseregszállítéé, a másik Natasáé, a kórházi ápolónőé, akinek világához szervesen kapcsolódik tartalmában és formában is a háború miliője. Ez a két világ nemcsak az egyes képekben nyer szuggesztív kifejezést, hanem a montázs, a képek rendszere is művészi rendezéssel állítja szembe és élezi ki a kettő áthidalhatatlan differenciáit. Már a legelső képek is a film művészi formalétkörében születtek meg. Ezeket a képeket, amelyek Briukow lelkivilágába és miliójébe vezetnek, a rendező kétségtelen művészi erővel választotta ki, fényképezette és állította egymás mellé. Az első kép a folyómenti viskók, aztán a folyón úszó hajó, amelyet előregörnyedő alakok húznak (total plan). A következő kép (second plan-ban) a hajót vontató alakokat mutatja, amint nehéz, fáradt ritmusban vonulnak. Majd teljesen a kép előterében (premier plan-ban) hozta a rendező a dolgozó testek alsó részét: meggörbült, kemény munkára feszülő, rongyokkal betakart, begöngyölt lábszáraikat és lábfejeiket, odairányítja, koncentrálnia tehát a figyelmet, ahol a test a legfájdalmasabb erőt fejt ki a vontatásban és ahol szegénységük, rabszolgavoltuk a legszemléltetőbben domborodik ki a képen.

Aztán a part mentén húzódó, keskeny utat vette fel, amelyen hosszú sorban vonulnak a többiek, hatalmas zsákokkal a vállukon vonszolják magukat előre. Végül (total plan-ban) az egész vidék, az egész milió képe. Ugyanazok a részletek. Mindenféle zsákokat cipelő, terheket vontató emberek, a háttérben pedig egy hatalmas zsákhegy tetején a hadvezérként kimagasló terebélyes Briukow, a hadseregszállító, aki alatt az egész vidék, az egész milió a görnyedő embertömeeggel együtt eltölpül, semmivé lesz.

Ezt követi premier plan-ban a zsákhegy tetején az alulról fölfelé fotografált Briukow, akinek ezáltal terebélyessége és könyörtelen hatalma még inkább megnövekszik, amint szolgálja a zsákhegy tövében feltekint rá s ez be is fejezi az első képcsoportot. Az utánuk következő képek már mind természetes következményei az elsőnek.

De művészi a következő képcsoport is. A megsebesült Ignatoff kapitány a kórházi ágyon fekszik. Lázálmában vadul előrehajol (az arca premier plan-ban) és megrohanják az utolsó élmények vízióképei, a harctér borzalmas emlékei. A vad arckifejezésbe és lázas ordítózásba belefutnak a következő képek: a rohamra induló katonák, az ágyútűz képe és hangbenyomásai, a repülőraj stb., amelyek mindinkább fokozottabb ritmusban következnek egymás után. (A foko-



zódó ritmus az emelkedő lázat érzékelteti.) Végül az utolsó képek következnek: a ritmus mindig nyugodtabb lesz, az égről nyugodt ritmusban vonul el a repülőraj. Megtisztul az ég, fehér felhőfoslányok úsznak a kék alapon. A befejező képen (premier plan-ban) Ignatoff nyugodt arca, amelyen átvonulnak a lágyan és halványan ráfotografált fehér felhőfoslányok. Elvonultak tehát a felhők is, egyidőben megtisztul a lelke és a képzelete és megnyugszik az idegrendszere. Az egész képcsoport egyes képei, kapcsolatuk, de ritmusuk is művészi módon szimbolizálja Ignatoff lázálmait, azoknak fokozódó ritmusát és a lassú kitisztulást. Kár, hogy az egyébként művészi képsorozat nem szemlélteti eléggé az elején az átmenetet, a vízióképek kezdetét. Ez a hibája Briukow vízióképeinek is, amelyek a tárgyalóteremben rohanják meg, amikor döntenie kell vallo-másával Ignatoff sorsa felett. A rendező nem érzékeltette eléggé a képek technikai kivitelében (mert a halotti ének hallucinációja nem elégséges), hogy már nem érzetéről van szó, hanem képzetekről, vízióképekről.

De nemcsak az egyes képek vagy képcsoportok, de az egész darab kompozíciója is a két ellentétes világot állítja szembe. Briukowét, aki a háború romjain építette fel zsákhegyeit és birodalmát, egész hatalmát és Natasáét, aki testével és leikével a romok között él, a kórházban és a háború világában. A montázs is ezt az ellentétet szolgálja. Hadbavonuló katonákat látunk, majd Natasát, amint a balkonról nézi őket, utána pedig a szentkép tövében imádkozik értük. Rögtön utána Briukow pazar palotája következik, ahol a vad mámor tombol. Vagy egy másik képkapcsolás: ismét a hadbavonuló katonák végtelen sora, rögtön utána az alulról fotografált Briukow a zsákhegy tetején, amikor könyörtelen parancsait osztogatja a zsákok tövében meglapuló és félénken föltekintő szolgának. Végül Briukow vad mámorban tobzódik palotájában (Natasza is nála van) és vad-ságában feldönti a pazarul fehérített asztalt és a felboruló asztal képébe és robajába belefut a bombát hajító repülő képe és robaja.

A milió is szerves része a tartalomnak és a formának. A milió képei szervesen illeszkednek bele a többi képek közé és belső kapcsolatban vannak a cselekvény lélektani folyamatával. Briukow palotájában vagyunk, ahol a pompa, a fény, a pazar gazdagság és a vad ritmus: az ének, a tánc, a zene mind Briukow miliójéhez tartoznak és poláris ellentétei Natasza világának. Művészi módon érzékeltetik a képek, hogy Natasza ebben az érzéki milióban, a vad ritmusban és a drasztikus hangzavarban hogyan omlik össze a maga ellentétes természetével és világával. A milió tehát résztvesz a két ember belső életében, mert a rendező kivetítette lelkiéletüket a környezetbe, annak minden megnyilvánulásába, ahol absztrakt folyamatok képpé, mozgássá, ritmussá lesznek.

Egy másik képen végtelen gabonaföldek terülnek el. Rajta — amerre csak szem elláthat — szétszórtan hatalmas képekben hever a gabona. A kép nagyszerű. A vidék azonban nem önmagáért van a képen, nem is nekünk mutatja a rendező (mint azt a magyar filmekben láthatjuk), Briukow mutatja és ajánlja fel Natasának királyi birodalmát. Hatni akar vele menyasszonyára. Közben Natasza meg-

tudja, hogy kártyán szerezte az egész birtokot s hogy Ignatoff is benne volt a játékban. Közeledik tehát a másik világ, ahová Ignatoff is tartozik. Natasa első válasza, hogy hátat fordít az egész vidéknek s ebben a mozgásban több kifejezőerő van, mint az utána következő magyarázatokban, melyekkel befolyásolni igyekszik vőlegényét.

Voltak azonban a filmen idegen elemek és kevésbé művészi részek is. Az utolsó jelenetek a bírósági tárgyalóteremben, kivéve Brikow vízióit, színpadi jelenetek reprodukciói voltak. Kétségtelen az is, hogy a millió zenei aláfestése filmszerűség szempontjából elhibázott volt, idegen művészi fogás, amely nem illeszkedett bele a tartalomba és elkíváncozott a képekről. Tartalmi szempontból kissé banális és primitív volt a kártyamotívum. Formai szempontból tekintve gyakran folyamodott a rendező a nyelvi kifejezéshez, ahol képekkel dolgozhatott volna. Filmművészeti szempontból tehát még nem volt harmonikusan egységes alkotás. Relatív mégis nagy művészi eredményeket hozott a primitív alkotások tömkelegében.

A mozgókép kulturális lehetőségeinek művészi területén az elmúlt szezonban még a trükkfilmek hoztak említésreméltót. Mert a formában, a kifejezésben minden a képen, a mozgáson és ritmuson alapszik náluk: a legtisztábban és eltévelyedés nélkül járnak a film művészi területén. Egyelőre kivételes nagy művészi eredményeket nem hoztak, bár kétségtelenül volt közöttük néhány, amely megérdemelte a sikert. (Karácsonyi álom, Kacagó tarka tavasz stb.) Általában a trükkfilm eszközei olyan gazdagok, hogy különösen a mese és a szatíra világában nagy lehetőségei vannak.

A tudományos filmek aránylag a tudomány minden területét bejárták, de formai szempontból sikerültebb csak kevés akadt köztük. Viszont öröndetes jelenség, hogy megtalálták már azt a tárgyi területet, amely a mozgókép kifejezési lehetőségeinek a nyelv kifejezésének területével szemben a leginkább felel meg. (A tenger titka, Hangok a nádasban, A növényvilág csavargói. Az aráni ember stb.) Kár, hogy a közönség egyoldalú beállítottsága miatt a tudományos törekvések iránt nem tanúsít komolyabb érdeklődést, mint azt „Az aráni ember“ (Flaherty) nézőtere bizonyította. Pedig a rendező elkövette azt a nagy hibát is, hogy amikor művészi módon választott ki egy olyan témakört, ahol az embernek a millióhoz való viszonya áll a középpontban, a formában nem tudott megszabadulni — a közönség miatt — az idegen elemtől. Az aráni ember nehéz és nagy küzdelmét, melyet a környezettel folytat, zenei kísérettel látták el. Igaz, hogy ezt a filmszemléletet filmkritikánk táplálja leginkább, hiszen az egyik folyóirat kritikusja éppen a „Az aráni ember“-rel kapcsolatban tett szemrehányást a rendezőnek, hogy ilyen szegényes cselekményű filmet hozott létre. Bizonyosan hiányosnak érezte a filmet ének, beszéd és szerelmi jelenetek nélkül. Nem vette észre, hogy tudományos filmről van szó. Mít várjon az ember a közönségtől tudományos filmszemléletét illetőleg, ha a kritika is összetéveszti egymással a tudományos és művészi törekvéseket?!