

AZ ŐSZI FILMÉVAD ELŐTT

A FILMÉLET negyvenéves jubileumát (1895—935) az egész világ az évforduló nagy kulturális jelentőségének tudatában komoly tudományos és nagy művészi eredményekkel ünnepelte. A berlini kongresszus is a jubileum ünnepélyes szellemében folyt le: a gyakorlati és kereskedelmi problémák mellett sem feledkezett meg róla. Az angol, német, francia, sőt az olasz irodalom is hatalmas kötetekkel gazdagította irodalmát. Elősorban technikai és művészi problémákkal foglalkoznak, de a tudomány, a kereskedelem, az ipar és a propaganda is szóhoz jut. Természetes, hogy az utóbbi jelenségek nagyban hozzájárultak ahhoz, hogy a külföldi közönség filmszemlélete mindjobban tisztul.

Nálunk a jubileumi év eddig részvétlenül múlt el, mintha negyven évvel ezelőtt semmi különös sem történt volna. Elsősorban a gyakorlati világ feledkezett meg róla. Az év első részében darabjainkkal (Ez a villa eladó, Köszönöm, hogy elgázolt, stb.) a kezdeti szintjére süllyedtünk. A szakmai életben belül még a jubileum ünnepélyessége sem tudta megszüntetni a harcokat, a tőke marakodását. A hivatalos filmszemlélet ugyan napról-napra fokozottabb érdeklődést mutat, de általában még mindig csak a film kereskedelmi és ipari szemléleténél tart. A kritika is méltó volt a gyakorlati eredményekhez: megelégedett a gyenge beszámolókkal, amelyek a tavaszi évad bizonytalan tapogatózásai után, a nyáron is néhány téves értékelést hoztak (A nyomorultak). Az új évad elején tehát jóakarattal sem mondhatunk megnyugtató kritikát a múlttól.

A nyári munka azóta sok gyakorlati és művészi változást hozott. Nagyon sok reménykeltő, de néhány veszedelmes eredményt is.

Megjött az új filmrendelet, amely bizonyos számú (5%) szinkronizálást tesz kötelezővé, bizonyára kereskedelmi, ipari és szociális szempontokból, nemzeti érdek itt kevésbé forog kockán, mert a film nem irodalom, a mozgóképen a nemzeti kultúra nem a nyelvben, hanem (a tartalom kivül) képekben nyilatkozik meg. A százalék oly csekély, hogy a szinkronizálási törekvéseket nem lehet elítélni. Bizonyos, hogy az ország egyes területeinek érdeklődése miatt (a fővárost és a Dunántúl nagy részét kivéve) nagy ipari fellendülést hoz majd, amire szociális szempontból jelenleg szükségünk van.

Nehézségek csak ott lesznek, hogy egy sereg olyan művészi problémát vet majd fel, melyekkel a szakember nehezen tud meg-

birkózni. A laikus ugyanis csak a legszembetűnőbb technikai nehézségek előtt torpan meg. Hogyan sikerül majd technikailag legyőzni azokat a gátlásokat, amelyek az egyes nagy sztárok ismert hanganyaga és az idegen artikuláció miatt vetődnek fel?! Nem vitatható el, hogy ezek a technikai problémák is számtalan nehézséget jelentenek. De hátra vannak még a művésziek. Ezekről szó sem esett. Jellemző bizonyítéka annak, hogy a kereskedelmi és ipari szemléletnél még ma sem jutottunk tovább. A gyakorlatban ugyanis felvetődhetik a kérdés (ha akad ugyan valaki, aki felveti), hogy tisztán művészi szempontból, melyik alkotás bírja el a szinkronizálást. Nyilvánvaló ugyanis, hogy az eredeti filmalkotásoknál (tehát nem reprodukciókról beszélünk), ahol a beszéd alárendeltje a képnek, ott szinkronizálásról nem lehet szó. Itt a beszéd is mint életjelenség, tehát mint tartalmi jelenség fontos, kifejezési szempontból a mozgóképpel szemben jelentéktelenebb szerepet játszik (Álmodó száj, Cavalcade, Extázis, Mellékutca, Fekete kártya stb.). Az élet végre hangbenyomásokból is áll, melyek sajátos volta éppen úgy hozzátartozik a képhez, mint a szemet érdeklő hatások és jelenségek. Ezek a hangbenyomások a művészi alkotásokban mély kapcsolatban vannak a mozgóképpel, illetőleg a tartalom többi tényezőjével: a miliővel, az idegen kultúrával, a szokásokkal stb. Milyen lesz vajjon az életkép a filmen, ha kiszakítjuk a jellemző hangbenyomásokat onnan és idegeneket teszünk a helyébe?

Itt azonban csak az eredeti alkotásokról van szó, ilyen meg elég kevés akad. A reprodukciónál ugyanis semmi nehézsége nincs a szinkronizálásnak — művészi szempontból. Ahol a mozgókép csak a beszéd, az ének, a zene képekkel való illusztrációját jelenti, ott csak a technikai nehézségek maradnak meg. Vajjon a kereskedelmi és technikai filmszemlélet tud-e majd különbséget tenni köztük?!

A filmmel kapcsolatos elmélgedéseknek nemcsak a negyvenéves jubileum ad aktualitást, hanem a legvégső szükség is. Ha nem indul meg az új évadban a közönség filmszemléletében változás, az egész magyar filmélet zsákutcába jut. A nyári munka ugyanis örövendetesen nagy lendülettel indult meg (Csúnya leány, Budai cukrászda, Nagymama, Elnökkisasszony, Címzett ismeretlen, Édes mostoha, Új földesúr stb.), de lényegében még mindig az énekes-zenés vígjátékok világában vagyunk és formában sem várhatunk művészibb eredményeket. Csak a tőke örülhet ezeknek az „üzletfilmek“-nek, a komolyabb művészi élményekre vágyakozóknak nem hoznak lényegesebb változásokat.

A magyar film sorsa tehát a közönség kezében van. Közönségünk filmszemlélete azonban gyökerében hibás. Ezt a téves szemléletet legnagyobb részben a film utolsó éveinek története alakította ki, éppen ezért röviden rá kell mutatnunk ezekre az előzményekre.

AMEDDIG A FILM „NÉMA“ alkotásait hozta létre, nagyobb problémák alig vetődtek fel, ha voltak is küzdelmek, azok a műterem falain belül játszódtak le, vagy ha eljutottak a közönséghez, senki se öntuda-

tosította őket. A hang megjelenése máról-holnapra a gyakorlati és elméleti kérdések egész tömkelegét vetette fel, melyek körül a küzdelmek még ma is folynak.

A színpad éppen ebben az időben élte legválságosabb óráit és legmesszebb volt a maga művészi területétől: a film tárgyi és kifejezési területeire kalandozott. A színpadi naturalizmus szélsőségei jutottak uralomra: a miliő és a miliőrajz érdekelte. Dekoratív elemekkel foglalkozott, a természetes igazság kifejezését kereste és a képiesség kapott döntő szerepet. Az életritmus uralta a színpadot, amely tele volt mozdulatművészeti elemekkel és gimnasztikai mutatványokkal, egyszóval a sportszellem jutott uralomra. A görögök százait vonultatta föl a legkáprázatosabb miliőben és a legcsodásabb kosztümökben. Vakító fénybe öltöztette a színpadot: a szemet ingerlő képies hatásokat kereste. Elhanyagolta a beszédművészetet. A szó zenei hatásával, általában a nyelvi kifejezéssel nem sokat törődött már. A színész egyénisége elvesztette elsőrendű szerepét, a rendező a színész fölé kerekedett. Közben a színész maga is megváltozott. Mert érezte jelentőségének parányiságát, alakításai élménytelen „játékká“ lettek. Nem volt már probléma számára, hogy néhány óra leforgása alatt egy kabaréban és egy tragédiában lépjen fel, ahogy a közelmúltban nem okozott nehézséget, hogy a film műterméből a színpadra rohanjon és fordítva.

Ebben a káoszban a közönség tájékozatlanul és bizonytalanul állott. A filmhez pártolt tehát, ahol a megszokott szórakozást és látványosságait olcsóbban kapta. A tőke pedig természetes mohóságával kihasználta a konjunktúrát. Halomszámra gyártotta a filmeket, melyeken a hang: a beszéd, az ének, a zene motíválás nélkül uralkodó szerepet játszott. A nagy igyekezetben elfeledkezett a maga kifejezési eszközéről, a mozgóképről, amely a „néma“ évek alatt már teljesen önálló kifejezési lehetőségeket és művészi területet teremtett magának. Mozgóképei közönséges illusztrációk lettek a beszéd, az ének és a zene mellett.

A júniusi beszámoló óta a nyári évad legnagyobb alkotása: „A nyomorultak“ is (Reymond Bernard) az előbbi képet mutatja. Az egész darab inkább terjedelmében volt „nagy“, mint művészi eredményeiben. Filmszerűség szempontjából pedig éppen a képekkel illusztrált regény jellemző vonásait mutatta. A hatalmas filmen alig egy-két művészi képet találunk, viszont egy sereg olyan jelenet került rá a regényből, amely egyáltalán nem való filmre. A haldokló fegyenc például a halálos ágyon, közvetlen halála előtt valóságos előadást tart az életről, tévedéseiről, kívánságairól, stb. Nyilvánvalóan látszott, hogy a rendező az író iránti kegyeletből a regényt teljes egészében a filmre szeretne volna vinni. Az értékelésben Harry Baur művészete, tehát ismét egy színész alakítása tévesztette meg a kritikát, noha jellemző, hogy alakító művészete itt ennek ellenére sem jelentette a nagy művészetet, mint valamivel előbb a „Moszkvai éjszakákban, amelyről júniusi fejtegetéseimben már volt szó. Újabb bizonyítéka annak, hogy a színész és játéka a filmen csak kifejezési anyag (Pudowkin) a rendező kezében. Ha nem tud belőle művészi

képeket felépíteni, a színész művészi munkája egyedül semmi esetre sem tudja megmenteni a film formaművészetét.

Mialatt a közönség a nyár forró nézőterén „A nyomorultak“ hosszadalmas képeit szemlélte, elkészült és megjelent a szakvilágban a felejthetetlen „Extázis“ testvérdarabja, a „Nocturno“. (Ugyancsak a cseh Machaty rendezése.) Már az „Extázis“ is nagy művészi élményt jelentett, noha nem volt harmonikus alkotás, tiszta képet mutatott azoknak, akik összetévesztik a színpad lehetőségeit a film kifejezési eszközeivel, és fordítva. A „Nocturno“ azonban az „Extázis“-nál is hatalmasabb, filmszerűbb és felejthetlenebb művészi eredményeket hozott. A cenzúra először betiltotta, másodszer azonban megengedte megjelenését. Így a magyar közönségnek már az új évad elején lesz alkalma komolyabb művészi élményekre.

Egészen természetes, hogy a szélsőséges jelenségek a közönséget és a kritikát egyaránt gondolkodóba ejtették. Így vetődött fel a hang megjelenése óta mindinkább gyakrabban (az idei jubileumi évben a legsűrűbben) kultúrtörténeti jelentőségének kérdése. Elméleti irodalma, de öntudatlanul maga a közönség is, mint egészen új jelenséget, ismeretlen és meghatározatlan fogalmat régi, ismerős fogalmakhoz próbálták kapcsolni. Sokan voltak, akik a képzőművészettel hozták kapcsolatba (ez még az egészségesebb tapogatózás), mások viszont a regény tartalmi tényezőire ismertek, úgy szemléltek, mint képekkel illusztrált regényt. Mert a színpad és a film határai tökéletesen elmosódtak, a film is színpadi jelenetekkel, a színésszel, a beszéddel, stb.-vel operált, a legtöbben mégis öntudatosan vagy öntudatlanul a színpadi fejlődésbe állították bele, úgy tárgyalták, mint napjaink modern színpadát.

Így tévedt el tehát a közönség filmszemlélete. Kétségtelen azonban, hogy a gyakorlati eredmények, sőt a kritika is elősegítette ezt a téves kialakulást, a helyett, hogy megpróbálta volna a helyes útra terelni. E tekintetben még a jubileumi év sem hozott változást. Pedig a film fejlődéstörténetének szellemi arca félreérthetetlenül mutatja, hogy eredetének és kialakulásának semmi köze sem volt a színpadhoz, hogy a kettő egészen különböző, sőt homlokegyenest ellenkező bölcsőből indult el.

A Lumiere-testvérekről való megemlékezéssel merült ki annak az egy-két napilapnak és szakfolyóiratnak a cikke is, mely mégis áldozott néhány sort a filmnek. Ezek a megemlékezések elmélyítették a magyar közönség amúgy is romantikus-individuális fejlődés-szemléletét, mely a filmről csak annyit tud, hogy a Lumiere-testvérek voltak a „cinématographe“ feltalálói. Pedig kultúrtörténeti szempontból nyilvánvaló, hogy alig van kultúránknak és civilizációnknak egyetlen jelensége is, melynek megvalósulása legalább vágyként, homályosan ne élt volna kezdettől fogva az emberiség lelkében.

Josef Gregor (Das Zeitalter des Films) a film ismeretelméleti nyomait egészen a legősibb művészi törekvésekig viszi vissza. Az időbeli történés, az életritmus kifejezési vágya ugyanis olyan idős, mint általában a művészi törekvések. Az utóbbiak keltették pedig életre a mozgókép legelső kísérleteit.

Így többek között (bogy csak néhány nagyon jellemző jelenséget mutassunk be) a svédországi sziklafestmények Kr. e. 2000-ből (lineárisan embert, állatot, hajót ábrázolnak) már történést akarnak kifejezni különböző állapot- és mozgásfázisok alakjában. Így, lineárisan ismételt, egymásra következő, de különböző mozgásstúdiumokat örökít meg az indiai s jávai kőreliefművészet. 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-korban a barokk belső formájánál fogva még intenzívebben jelentkeznek ezek a törekvések. Petrus Nolpe (a barokk híres rézmetszőjének) gyűjteményében van egy új sorozat, mely Nassaui Lajos gyászmenetét ábrázolja (1647). Itt a rang szerint felvonuló udvari személyek díszmenete növekvő ritmust érzékeltet, amely az egész képsorozatnak egységet és összefüggést ad. Aztán a „maskerade“-ok (főleg Münchenben, felvonulásokat megörökítő metszetek, szintén a „mozgásszerűség“-et igyekeztek érzékeltetni. A középkori falfestészet és könyvdíszítő művészet pl. a valenciennes-i passiójátékot ábrázoló miniatűr-festményeken is az időbeli történés befejezési törekvéseit találhatjuk meg. Pillanatról-pillanatra, mozdulatról-mozdulatra követi a passió egyes fázisait, egészen a keresztrefeszítésig.

A XIX. század elejétől kezdődőleg azonban ez az érdeklődés hirtelen nyugtalan kereséssé lesz. Egyik érdeklődés a másik mellett, egyik kísérlet a másik hátán. Az egész század a film életének a bölcsője. Ugyanolyan tisztán és világosan mutatja későbbi fejlődéstörténetével a mozgókép kulturális, elsősorban művészi lehetőségeit és egyéniségét, mint a színpad bölcsője és fejlődéstörténete a különböző korok váltakozó színpadszemlélete ellenére a színpad lényegét. Rámutat már bölcsőjünkben a nagy különbségekre, amely köztük van. A színpad a mítoszból és a vallásos szertartásokból indult el és a templom közelében nevelődött. A filmnek az emberi tudomány és a technika adott életet és az országos vásárok, cirkuszok és varieték miliójában indult útnak.

A nyugtalan és ideges kutatást, amely a XIX. század elejétől megnyilvánul, két ok váltja ki. Az érdeklődést elsősorban az növeli, hogy a század dereka táján, de különösen a vége felé már teljesen a film tartalmi világában élnek az emberek. Az érdeklődés elfordul ekkor már az ember énjétől és a metafizikai problémáktól: a milió, aztán az ember és a milió viszonya jutnak az előtérbe. Ugyanakkor az új technikai és gazdasági élet, amelyet a tőke mohósága szakadatlanul, megállás nélkül hajt előre, öntudatosítja az új életritmust, tehát az időbeli történést.

A növekedő érdeklődés másik oka az volt, hogy különösen a század vége felé a vizuális elem mindig nagyobb szerepet játszik az új életszemléletben. A pedagógiában a rajz mindig nagyobb és nagyobb teret szerez magának, általában a szemléleti elem mindig nagyobb jelentőséget nyer. A fényképezőgép szakembertől az amatőrök ezreinek kezébe kerül, korunk társadalmának egyik jellemző szenvedélye lesz. A szemléleten alapuló reklám mindig nagyobb jelen-

tőséget nyer a gazdasági versenyben. A napilapok, a folyóiratok legérdekesebb lapjai a képes mellékletek lettek, stb. A technikai élet egymásután alkotja kísérleteit, amelyek a XIX. század folyamán minden előző törekvésnél sűrűbben jelentkeznek.

A Lumicre-testvérek kísérletei csak egy sereg más kísérlet után következtek. A „cinématographe“ is természetesen, mint a legtöbb technikai csoda, a gyermek játékvilágában kezdte el pályafutását.

Abbé Nollet forgókorongja és a biedermeier-kor thaumatropja az első kísérletek között voltak. Az utóbbi egy forgó korong volt, amelynek egyik oldalára madár, a másikra egy kalitka volt festve. Forgás közben a szemlélő előtt a két kép találkozott. Úgy tűnt fel tehát, mintha a madár berepült volna a kalitkába. Ehhez hasonló volt az ú. n. phantoskope is, amely az előbbinek differenciáltabb mozgási lehetőségeket nyújtó mása volt. Ennek a készüléknek dob alakja volt s mint kedvenc gyermekjátékot egész Európában ismerték. (Joseph Antoine Ferdinand Plateau készítette és írta le az elsőt; „Über verschiedene Eigenschaften von Eindrücken, die durch das Licht hervorgebracht werden.“ 1829.) Ezt követte 1832-ben Stampfer hengeralakú stroboscopia. 1834-ben Horner az „Élőkereket“ szerkeszti meg. Mindezeknek a készülékeknek már sikerült a szemlélőben a mozgókép illúzióját felkelteni.

DÖNTŐ FORDULATOT a fényképezés felfedezése jelentett, amely után a komoly technikai próbálkozások lavinája indul meg.

Jansson és Marey fényképező puskáján kívül a komolyabb eredményt a kaliforniai Eadweard Muybridge érte el. Néki sikerült olyan mozgásfázisokat lefényképezve egymásmellé állítani, amelyek egy teljes mozgás zökkenőnélküli illúzióját keltették Vas másodperc alatt. Így fényképezett le vágató lovat és monoton mozgásokat végző emberi testeket. Módszerét Ottomár Anschütz tökéletesítette. Mindezeknek azonban még nem sikerülhetett egész mozgásmenetet képekben fixálni. Ez csak Friese-Green fényérzékeny cellulózelemeze után sikerült (1889). Ezáltal lehetővé vált, hogy egy olyan készülék, amely a filmtekercset legombolyítja, a mozgásfázisok egész sorát, sőt egész kombinációkat rögzítsen. A végső lökést, miután a film legszükségesebb mechanikai és technikai föltételei megvoltak, Edison adta meg, aki a fogaskerékszerű dobra gombolyított perforált filmszalagot fedezi fel. Neki sikerül már a mozgásfázisok legkisebb nüanszát is rögzíteni, miáltal a tárgy vagy élőlény összmozgását tökéletesen rögzíthette. Az eddigi eredményekből alkották meg a Lumicre-testvérek a mai felvevőgép őst („Cinématographe“).

Az első nyilvános párizsi mozgóképelőadás után (1895 dec. 28.) hamarosan kiviszik a lyoni vásárra. Ettől a pillanattól kezdődik a tulajdonképpeni filmélet: a film és a közönség kapcsolata. Wagner akkor már rég halott, aki operáiban az élet összes jelenségeit és megnyilvánulásait egyesíteni akarta s az Allkunstról álmodott. Nietzsche pedig utolsó éveit élte, aki legelsősorban hitte és hirdette, hogy Wagnernek sikerült operáiban az összes művészetek esztétikai és kifejezési lehetőségeit egységes formába olvasztani.

Ma már világosan látjuk, hogy az időbeli történés ábrázolási lehetőségét és az „Allkunst“, a „Gesamtkunst“ problémáját csak a technika oldhatta meg, tehát a mozgókép. Az a lehetőség ugyanis, hogy az élet összes megnyilvánulásai, az életet meghatározó összes tényezők, a legkülönbözőbb jelenségek együtt legyenek s hogy a többi művészetek kifejezései, eredményei is megnyilvánulhassanak, az technikai nehézségekbe is ütközik. Csak egy tökéletesen kollektív kifejezési forma tehette meg, amely szemléleten alapszik, de ahol térbeli és időbeli határok nincsenek s amely követni tudja az élet rohanó vágatását, szakadatlan ritmusát, tehát a mozgókép.

Hogy kultúrtörténeti jelentőségét és kulturális hivatását még ma sem öntudatosították, abban nagy része volt rohanó fejlődésének és a gyakorlat bizonytalan tapogatózásának. De a tőke és a technika rendkívüli nagy szerepe is befolyásolta a tiszta kép kialakulását. A tőke évtizedeken keresztül művészi lehetőségeit aknázza ki, tudományos eredményeit művészi keretekbe olvasztotta vagy csak kísérő műsornak adta a szórakoztatásra szánt alkotások mellé. Elsősorban azonban kereskedelmi és ipari lehetőségeket látott benne.

A technika rendkívüli szerepe miatt az új technikai szemlélet sokáig csak technikai eredményeket látott alkotásaiban. Ezt a felfogást az utolsó évek technikagyűlölete és a művészetek válsága még kiclezte, hiszen a film a közönség nagy részét éppen a legválságosabb időben vonta el a többi művészetektől.

De elméleti irodalma is közrejátszott a film egyoldalú szemléletében. Kivéve nagy technikai irodalmát, művészi problémáival foglalkozott legnagyobb részben és így a közfelfogás lassanként a film fogalmát valamilyen új művészet fogalmával azonosította.

Legtöbbször a gyakorlati eredményekből, az alkotásokból indultak el. A film maga pedig nem adhat a kultúrtörténeti kérdésekre választ. Kultúrtörténeti jelentőségéről csak úgy nyerhetünk tiszta képet, ha a filmről, az alkotásról természetét és lényegét meghatározó kifejezési eszközére térünk vissza, a mozgóképre. Egyedül az utóbbi természete, kifejezési lehetőségei és azoknak határai világíthatják meg a kérdést, hogy hozott-e az emberi kultúra számára a régi kultúr-tényezőkkel szemben új lehetőségeket. Hogy ezek milyen területeken mozognak s hogy az emberi haladás szempontjából milyen jelentőségűek.

Pudowkin egyik gyakorlati könyvében (Filmregie und Filmmanuskript) „montázsmondatok“-ról beszél. Hogy megmagyarázza a montázs művészi értelemben vett fogalmát, a montázs kifejezési lehetőségeit a szó és a mondat viszonyával állítja szembe. Így közelítette meg a mozgókép kultúrtörténeti jelentőségét, amely éppen abban áll, hogy a nyelvi kifejezés elvont kifejezési lehetőségeivel szemben szemléleten alapuló kifejezési formát hozott az emberiségnek. Megteremtette az időbeli történés kifejezését és az embert a miliővel együtt beleállította az élet folytonos, szakadatlan ritmusába.

A mozgókép tehát új kifejezési eszköz. A film mint művészi alkotás, kifejezési törekvéseinek csak egyik eredménye, mert a másik területen, a tudomány világában is megbecsülhetetlen lehetőségei vannak, melyek kultúrtörténeti szempontból a művésziakkal

vetekednek. Mint kifejezési eszköz természeténél fogva a nyelvi kifejezéssel állítható leginkább szembe, az utóbbinak poláris ellentéte. Új kifejezési lehetőségeivel új életet öntött formába és a régi élet új arcát hozta szemünk elé. Ott vannak a mozgóképen a korok életét jellemző és meghatározó összes életjelenségek. Az ember benne él a milióban és az illető kor életritmusában. 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. Művészi lehetőségeivel tehát megteremtette az „Allkunst“, a „Gesamtkunst“ művészetét, mert magába tudja olvasztani az élet legkülönbözőbb jelenségei és megnyilvánulásai számára a többi művészetek eredményeit is (zene, képzőművészet stb.) a nélkül, hogy a mozgókép elveszítené uralkodó szerepét, tehát önállóságát és egyéniségét.

De lehet kiegészítője a nyelvi kifejezésnek a tudomány világában is. Bizonyos, hogy sok tekintetben másként alakulnak majd, hűségesebbek lesznek a következő generációk tárgyiasításai az előző korok életéről, kultúrájáról, ahogy bennünk is már tisztábban élnek a tőlünk még ma is mérhetetlen távolságban élő emberek életformái, szokásai, kultúrájuk azáltal, hogy a nyelvi kifejezés elvont közvetítő szerepe helyett a szemléletben nyerhetünk tudomást mindezekről.

A mozgókép fejlődése folyamán, amint az már homályosan napjainkban is mutatkozik, kifejezési területei számára külön kifejezési formákat, törvényeket fog teremteni. Külön kifejezési törvényei lesznek a tudomány és egész külön kifejezési formája lesz a művészet területén. Tudományos, művészi, sőt zszurnalisztikai lehetőségein kívül megvannak ahhoz is a technikai adottságai, hogy a többi művészetek eredményeit reprodukálja, illetőleg közvetítse. Idők folyamán, majd ha a közönség filmszemlélete helyes útra terelődik és ízlése kifinomul, a reprodukciók száma csökkenni fog. Kiveszni azonban sohase fognak. Nagy szociális lehetőségeikkel, az emberi haladás szempontjából komoly missziót teljesítenek, hiszen az emberiség hatalmas tömegei jutnak a mozgókép útján a többi művészetek eredményeihez. Végső elemzésben tehát kulturális szempontból két kifejezési területe van egyelőre a mozgóképnek: a tudomány és a művészet.

Reméljük, hogy az őszi filmévad megindítja a megújodást s hogy fejtegetéseink némileg hozzájárulnak ahhoz, hogy a közönség felismerje lassan a mozgókép speciális lehetőségeit. A film fejlődéstörténetének szellemi arca egyéb fejtegetéseink mellett talán meggyőzi az olvasót, hogy a kettő: a színpad és a film származásukban és lényegükben, tartalmában és formában egyaránt két egészen különböző kulturális megnyilatkozás. Fontos volna, hogy ez a felfogás végre a gyakorlatba is átmenjen olyképpen, hogy a közönség őszintén átélje, hogy egészen más beállítottsággal és érdeklődéssel kell mennie az embernek „mozi“-ba, mint „színház“-ba.