

rendszerint szervesen illeszkedett a cselekmény menetébe, a jelenet hangulatának fokozódásával a párbeszéd szinte észrevétlenül ment át az énekbe, majd újabb fokozással a táncba. Ez a jelenség egy egészségesebb zenés műfaj kialakulásának jelentheti kezdetét.

Rendezés, díszlet, színészek. Érdekesebb rendezői törekvéseket csak a Nemzeti Színházban és a Belvárosi Színházban láthattunk. A többi magánszínházak többé-kevésbé gondosan betanított, sablonos előadásai átlagszínvonalon mozogtak. Egyetlen kivétel Hevesi Sándor kitűnő rendezése a Magyar Színházban (Az Ur katonái). A Nemzeti Színház előadásaiiban egyes helyeken a külföldi színpadművészet legmodernebb eredményei csillantak fel. (Díszletvetítés, térszínpad stb.) Az újítások azonban nem mindig illeszkedtek egységesen az előadások egészébe, talán azért, mert a heterogén összetételű színházban a különböző irányú törekvéseket néhány hónap alatt nem lehetett még közös nevezőre hozni. A díszletek alkalmazása pl. egyre következetesebben a stilizált színpadképek irányában fejlődik, a játék és a beszéd viszont — valószínűleg a magánszínházakból szerződötetett színészek és játékmesterek törekvéseinek megfelelően — a naturalista, természetes modor szabályaihoz alkalmazkodik. A Belvárosi Színházban két kiemelkedően értékes rendezést kaptunk: Bárdos Arturét a Szent Johannában (az év legszínvonalasabb teljesítménye) és Hermann Richárdét az Esernyős királyban. A Belvárosi Színház játéktípusa egységes, s bár nem a legkorszerűbb, többi színházainkhoz viszonyítva a leghaladottabb. A naturalista díszletek kultuszával különösen a Vígszínház befolyásolja rossz irányba közönségének ízlését. A valóságmásoló díszletekhez való mákacs ragaszkodás teljesen érthetetlen, hiszen a modernebb színpadképeket minden alkalommal őszinte örömmel fogadták a nézők, akiknek a képzőművészet fejlődését mégis csak módjukban állt figyelemmel kísérni és megszokni az újabb irányzatok eredményeit, akár csak az új zenét. Örvendetes tendenciája az évnak a haladás az ensemble-stílus felé. Ez sem teljesen a színigazgatók önkéntes elhatározásán múlt, hanem azon, hogy a Nemzeti Színház számos elsőrendű magánszínházi színészt kötött le és ezáltal a magánszínházak kénytelenek voltak helyetteseikről gondoskodni. Ezek az új művészek nem lévén sztárok, az idei színiévad sokkal egészségesebb, kiegyensúlyozottabb játékmódor konturjait kezdte bontogatni.

H. V. S.

FILM

Külföldön (pl. Angliában és Franciaországban) egészen új, egészséges színpadszemlélet van kialakulóban. A közönség ízlésváltozása, amely néhány évtizeddel ezelőtt letéritette a színpadot a maga művészi területéről a film felé, most cserben hagyja az utolsó évtizedek színpadi törekvéseit. Ebben nagy része van elsősorban a filmnek. A Broadway Melody még egyszer önkéntelenül is felidézte emlékezetünkben az utolsó évtizedek színpadi eredményeit. Pazar képeivel és csodálatos ritmusával rámutatott arra, hogy a színpad milyen szegény, primitív és szűk határok között mozgó lehetőségekkel próbálkozott ezen a területen. Lélektanilag eléggé megokolta a film ezeknek az egyoldalú törekvéseknek a bukását. É tekintetben komolyabb területen, a „Mazurka” bemutatója után hasonló élményekkel távoztunk.

Reinhardt első nagyszabású filmje (Szentivánéji álom), amely nálunk is rendkívüli érdeklődést keltett, rámutatott nagy rendezői egyéniségének tragikus pontjára: a két művészet határvonalán mozgó képzeletének dualizmusára. Valamikor nagy színpadi alkotásait képzeletének képies motívumaival rakta tele. Csodálatos és hatalmas miliőt teremtett, amelynek változatosságában és ritmusában a színész egyénisége sokszor elveszett. Jellemző, hogy a filmen viszont nem tudott megszabadulni a színpad kísértéseitől s a film így színpadi törekvéseinek reprodukciója lett. A film gazdag technikai lehetőségeivel csak tágabb teret adott színpadias elképzeléseinek. Hogy elgondolásaival végrehajtója (W. Dieterle) milyen nehéz küzdelmet vívott e tekintetben, azt a film eléggé szemlélteti. Néhány merész s csodálatosan szép képet alkotott, amikor eljutott az álomvilágba, de a filmművészet tiszta eszközeit itt sem tudta tökéletesen átélni. Ezt többek között a mozgások színpadias ritmusa eléggé szemlélteti. Nem beszélünk részletesebben arról, hogy azok a képek és képcsoportok, amelyek a valóságban, az érzéki világban mozognak, minden filmszerű motíválás nélkül leplezetlenül színpadi jelenetek reprodukciói. Mintha nem lett volna tisztában a közönség és a film egészen különös lélektani viszonyával. Az átmenetet a valóságból, az érzéki világból az álomvilágba nem motíválta képeivel, a két világ áthidalását a közönség képzeletére bízta. A film közönségét tehát a színpad közönségével tévesztette össze. A filmen különben együtt voltak a legkülönbözőbb művészetek, melyeknek nem tudott képszerű egységet adni, jelenlétüket és szerepüket nem sikerült filmszerűen motíválni.

A darab művészi törekvései és eredményei bevezetésül szolgálhatnak az utolsó hónapok filméletének művészi problémáiba, azért is bocsátottuk, az időrendi sorrendet elvetve, fejtegetéseink elejére. Miközben ugyanis az új színpadi törekvések mindinkább eltávolodnak a filmtől: a milió széles ábrázolásától, a képszerűségtől és a ritmustól, a dramatizált epikus-novellisztikus motívumoktól stb., addig a film nem okult a színpadi tévedéseken. Ellenkezőleg, eltanulta a színpadtól az „önárulás“-t. Mindig nagyobb mértékben fordul az irodalom felé, onnan veszi tárgyait s mindig kevesebb gondot fordít arra, hogy a mesét átformálja a mozgókép forma-törvényei szerint. Az idei évad ugyan kevesebb színpadi alkotás reprodukcióját hozta, de annál több regényt, melyek közül a legtöbb (irodalmi szempontból éppen a legnagyobb alkotások) a mozgókép kifejezési határai miatt igen szomorú képet mutatnak. (Nyomorultak, Bűn és bűnhődés stb.) Csak azok jelentettek aránylag megnyugtatóbb eredményt, melyeknél az intellektuális tényezők ill. az eszmei világ nem lényege a tartalomnak. (Stradivári, Vörös Pimpernel.)

Formai szempontból az alkotások legnagyobb része szomorú eredményeket hozott. Az idegen művészet világából kölcsönzött tartalom rákényszerítette a filmet arra, hogy saját kifejezési eszközeit mindinkább gyakrabban tagadja meg s a színész játékára, a nyelvi kifejezésre, a zenére stb., építse sikereit. (Nyomorultak, Karenina Anna, Két király, Fekete szempár, Pygmalion, Bűn és bűnhődés stb.) A milió jelentősége így szűk korlátok közé szorul, az időbeli történés ritmusa leáll; a képszerűség: a képek és a képek rendszeréből származó kifejezési lehetőségek helyett tehát a reprodukált színész, a gépen közvetített nyelvi kifejezés, a zene uralkodnak a mozgóképen.

Az utóbbiak legalább tartalmi szempontból jelentenek komo-

lyabb eredményeket. Nagy számban voltak azonban az új évadban is operettek és zenés vígjátékok. (Tánc a boldogságba, Pajkos hercegnő, Királykeringő, Csókra születtem, Dubarry stb.) A nyár folyamán nagy lendülettel megindult magyar filmgyártás is majdnem kivétel nélkül ezen a területen mozgott. (Csunya lány, Szent Péter esernyője, Budai cukrászda, Elnök-kisasszony, Királyné huszárja, Címzett ismeretlen, Nagymama.) Szomorú azonban, hogy köztük jó néhány még ezen a területen is egészen primitív eredményeket hozott. (Szent Péter esernyője, Királyné huszárja, Nagymama.) Csak az Új földesúr emelkedett tartalomban föléjük s mutatott formatörekvéseiben némi fejlődést, noha azt az egészen rendkívüli nagyra értékelést, amellyel körülrajongták, nem érdemelte meg. Amilyen őszinte örömet okoz az, hogy végre némi fejlődést is láthattunk, annyira félünk hatásától, amely valószínűleg abban nyilvánul meg, hogy az eredeti alkotások helyett a magyar filmgyártás is teljesen irodalmi alkotások reprodukálásához fog majd a közel jövőben.

A Karenina Anna aránylag mégis hozott meglepetést. Garbo alakja végre harmónikusan illeszkedett a mozgóképbe, törekvései szerényebbek lett, a rendező (C. Brown) alkotó tevékenységet és a mozgóképet is kifejezéshez juttatta. Viszont a „Ne hagyj el” Paul Czinner nagy rendezői egyénisége ellenére is az évad egyik leggyengébb alkotása volt. Jellemzően mutatott rá arra, hogy a színész egyeduralma (még a nagy színészeké is) milyen következményekkel jár a mozgóképen. A darab az Álmodó száj nagy művészi eredményei után kétségtelenül erős meglepetést okozott.

A „Nocturno” (G. Machaty), noha második fele tele volt giccses motívumokkal, az első részben nagy művészi eredményeket hozott, legáltalább formaművészetében és filmszerű törekvéseiben. Az első rész képei már a színészek kiválasztása tekintetében is tiszta képszerű törekvésekre mutat. Az asszony és a férfi nagy lelki differenciáit, az asszony mondain életszemléletét és a férfi polgári lelkiségét már megjelenésük, képük is világosan kifejezi. Milyen jellemző e tekintetben továbbá a pénzemberek csoportja vagy milyen képesen kifejező volt a leány (aki később visszahozza őt az életbe) már az első pillanatban, amikor a találkahely küszöbén megjelenik, viszont milyen ellentéte volt első benyomásra a találkahely tulajdonosnője!

A film képeiből három képcsoportot emelünk ki. A ketrecében szabadságát kereső és kitörni készülő tigris és a maga elé meredő asszony szimbolikus képei, egy kissé homályosan, de megsejtették a készülő változásokat. Az utána következő képek jellemzően fejezik ki a hármas kapcsolatot: a férfi és a gyermek közvetlen viszonyát, egymásrautaltságukat és az asszony szerepét, amikor a konyha rendetlenségében a földön kuporodva egymásba bújva és suttogva tisztogatják az asszony cipőjét, miközben az asszony a hálósobában mélyen alszik.

Milyen kifejező (a formai túlzások ellenére is) a hatalmasra fotografált milió képeivel a nagy űrben a gyermekével egyedül vándorló férfi. Mint akinek a lelkét és a szellemét is elvitte magával az asszony, úgy vonszolja testét a nagy egyedüllétben. Tiszta asszony-szemléletének megalázottságában, minden figyelmét a nőre koncentráló és mindent az asszony hűségére építő lelkének tragikus vergődéseiben gyermekével is elveszíti egyidőre a kontaktust. A hatalmas, óriási milió, amelyben ketten egészen egyedül kóborolnak; mozgásuk

ritmusa; az egyes képek, a férfi és a gyermek viszonya stb. művészi en fejezik ki a férfi tragikus vergődését.

A legművésziabb és legharmónikusabb képcsoportot hagytuk a végére. A férfi testi és lelki kínjaiban (szélesen vigyorgó álarccal az arcán) élő reklámként vonzolja fáradt testét az utcán, tompa esti szürkületben, zuhogó esőben, a legsötétebb miliőben. A miliő képei és hangulatuk tehát jellemzően kísérik lelki beállítottságát. Ebben a külső és belső sötétségben fordul figyelme egy fényesen megvilágított kirakat felé, amely előtt földhöz tapad a lába. A kirakatban hálószoza-berendezés látható, a kettős ágy előtt világos terítőn egy pár női papucs. A teste görnyedten hajol előre, az álarc vigyorog az arcán s a kirakatban a papucsok felidézék emlékezetében nyomorúságának és tiszta rajongásának szimbolumát. A nyomorúságában is rajongó férfi és a megálázott, egyedül maradt reklám találkoznak itt.

Rá lehetne még mutatni arra, hogy a fényhatások milyen nagy szerepet játszanak a hangulat megteremtésében. Az asszony élete és miliője (pazar, világos és változatos fényhatások) és a férfi tragikus életének miliője (tompá, sötét és egyhangú megvilágítás) élesen állítják szembe a két lelkiséget és elszakadásukat legalább utólag megértetik. Csak az új asszony hozza vissza életébe a fényt és a napsugarat (szimbolikusan) akkor, amikor a takarítás képbén szélesen kitarja az ablakokat.

A „Nocturno“ az orosz stílushoz áll közel, amelyben a képek és a képkapcsolások szimbolikus lehetőségei uralkodnak a formán s a ritmus aránylag nem játszik oly nagy szerepet. A „Mazurka“ Willy Forst mesteri rendezése évek óta először hozott olyan alkotást, amelyben a ritmus lehetőségei a formában is művészi módon jutnak érvényre. (Almodó száz c. alkotásban láttunk utóljára a ritmus szempontjából annyi formaművészetet.) A darab öntudatlanul is az utóbbinak köszönheti legnagyobb részben sikerét. Nem vitatható el azonban, hogy Machaty élelátása, amely a képiség szempontjából mindig a legjellemzőbb színészeket választja ki, Willy Forstnak is egyik legnagyobb erőssége. (Gondoljunk csak a leány képére és Michailow vagy Kirow megjelenésére).

Az első képek rohanó ritmusa jellemzi az egész darab tartalmi és formai felépítettségét. Ez a ritmus elsősorban a darab tartalmi részében érvényesül, de a mozgókép sajátos kifejezési lehetőségeinél fogva megvan a formában is. Csak egyetlen egy, de a képek időtartama és a képkapcsolás ritmusa szempontjából klasszikus képcsoportot emelek ki. A konzervatorium egyik tanulótermében vagyunk. Liza megpillantja az ajtóban Michailow alakját. Közben megnyílik a másik ajtó, a leány zenetanára jelenik meg, aki gyors egymásutánban, megállás nélkül mondja el mondanivalóját; mozgása, megjelenése és távozása mind fokozott ritmusban történik. Amikor egyedül maradnak, a történés sebessége megáll, az alakok állnak és hallgatnak. A jelenet közepén vagyunk. Attól a pillanattól kezdve azonban, hogy a leány határozottsága belevág a nyugalomba és felszólítja Michailowot a tanításra, a ritmus sebessége emelkedőben van ismét; lassan, de észrevehetően fokozódik, míg eléri a tábla előtt a maximumát és váratlanul feloldódik a csók jelenetben, amelynek testi és lelki hatását a gyermek-leányra egyszerű, de filmszerű motívumokkal szemlélteti a rendező.

A ritmus hármas tagoltsága: a kezdés képeinek rövidsége és a történés gyors tempója; az utána következő nyugalmi pont pianója és

a rákövetkező fortissimó, olyanféle hatást gyakorolnak az emberre, mint a nyelvi kifejezés területén egy versornak jambikus-trochaikus ritmusa. Művészi jelentősége óriási, mert nemcsak változatosságot jelent, az érdeklődés fokozását, de a lelki beállítottságot és a képek belső hangulatát is visszatükrözteti. Így lehet hangulatokat, lelki változásokat stb. a mozgóképen a ritmusban is tárgyiasítani.

A film ritmusa ezeken kívül tartalmi és formai tökéletességét annak köszönheti, hogy a rendező zseniális módon bánt a tér- és időbeli kihagyásokkal, ugrásokkal; segítségükkel mesteri módon kötötte össze a cselekmény lényeges és frappáns fordulatait és hagyta el a művészi szempontból jelentéktelen tér- és időbeli jelenségeket és kapcsolatokat. A képcsoportok és a cselekmény általános szerkezete, különösen a jelen és a múlt eseményeinek frappáns drámai egybekapcsolása, képcsoportjainak egymásutánja (Timoschenko: Die Montageart der zurückgehenden Zeit) stb. nagyban fokozza a művészi hatást. Willy Forst filmje az utolsó hónapok, sőt utolsó évek kétségkívül egyik legkomolyabb s ami talán még fontosabb művészi szempontból, egyik legfilmszerűbb alkotása.

Krampol Miklós

KÖNYVEK

JOSEPH GREGOR: WELTGESCHICHTE DES THEATERS

Phaidon — Verlag. 829 l.

Huszonöt év kutató munkájának eredményét foglalja össze a színháznak ebben a hatalmas világtörténetében a német színháztudomány egyik alapvetője és büszkesége, Joseph Gregor, bécsi professzor. Természetes, hogy ilyen összefoglalásnál a szerzőnek bizonyos határokat kellett vonnia, nemcsak a tudós önmérsékletének s a mű lehető terjedelmének mértéke szerint, hanem azért is, mert ez az irodalomtörténeti függéséből csak épp hogy felszabadult új tudomány még nem termelte ki egy maradéktalanul felvázolható színházi világkép minden feltételét. Gregor célkitűzése, már éppen a téma irodalmi kidolgozottsága miatt is, elsősorban a megjátszott szó színházának nagy korszakaira vonatkozik és a rokon teatrális formákat csak annyiban érinti, amennyiben ezek, mint balett, pantomim, bábszínház, opera, a színpadi-
lag jelenített beszéd fejlődésére hatással voltak. A történeti áttekintést Gregor rendkívül érdekes elméleti fejtegetéssel vezeti be, amelyben közvetlen meghatározás helyett sajátos módszerrel akarja a színház lényegét érzékeltetni. Ezt a lényegét Gregor legáltalánosabb értelemben a szemlélt változásban találja meg, amely két dolgot tételez fel, az erők ellentétes játékából születő eseményt és a nézőt, amely az eseményt tudomásul veszi. Ilyen primitív drámai élményt nyújthat egy-egy feltűnőbb természeti tűnemény, s az emberi élet számos megnyilvánulása a háborútól kezdve a bírósági tárgyalásokig. Főként az utóbbi eseménycsoportban lép fel az a jelenség, amely a színház világához visz közelebb és amely a cselekmény motívumainak külső és belső tagolásában rejlik. De ahogy a szemlélet tárgya az egyszerű természeti tűneménytől a tagolt emberi akcióig fokozódó bonyolódásnak van alávetve, épúgy alakul át a néző lelke is aszerint, amint meteorhullást szemlél, szónokot hallgat vagy vitára figyel. Az átalakulás egyenes arányban van a nyilvánosság tudatának előtérbe tolulásával, amely szereplőnél