

Milyen értelmet adtak itt a realizmusnak? Elsősorban különbséget tettek a régi, polgári s az új, szocialista realizmus között. Hisz' nyilvánvaló, hogy más valami egy Proust vagy egy James Joyce s ismét más egy Gorkij vagy egy Panferov realizmusa, bár mindegyik realizmus, az az fotográfia az életről. Az utóbbiaké azonban nem egyszerűen fotográfia, hanem átértetése, megértetése is annak az iránynak, amelybe az élet egésze mozog. A kétféle realizmus útja ezen a ponton válik el s vezet a Proust és a Joyce-féle realizmus a kilátástalan semmibe, a második pedig a valóság legfontosabb kérdéseire való helyes válaszok világosságába. Ebből persze további, igen lényeges különbségek következnek. Következik pl., hogy a szocialista realizmus figyelme központjába feltétlenül a jelen történeti folyamat vonatkozás-egészét állítja, vagyis — a mi összefüggéseink közt — végtelen sokféle emberét és situációját hanyatló életrendszerünk ellenmondásai közt ragadja meg és az előre mozgás irányába világítja át. Ez azonban még csak a művészet anyagát illető különbség. Van módszerbeli is; s ezt a módszert az igazi szocialista realizmust hordozó világnézet, a dialektikus materializmus határozza meg. E világnézet szemléletében elvész az egyének és helyzetek szétteredettsége. Minden széles áradással folyik. Minden összefügg mindennel s minden az előre mozgásban való szerepe súlya szerint kap értelmet. A szenvedélyek világa s az összeütköző élethelyzetek harca e világ szemléleten keresztül nézve sosem hagyhatja el a valóságot. A realizmus nem lehet „papiros“ vagy „tisztá forma“, „stílus“ vagy „irodalom.“ A szocialista realizmus a költői alkotás módszere s a szocialista költészet stílusa, mely a valóságos világot s az emberi érzelmek világát ábrázolja: Stílus, mely a régi realizmustól úgy a költői ábrázolás objektumának tartalmát mint stílusának különbségeit illetőleg különbözik. A régi realizmus fotografált a részleteiben s egészében kora legáltalánosabb, legegyszerűsebb értelmét próbálta kifejezni: az „Embert“. A szocialista realizmus feladata ezzel szemben a szigorú konkretizálás, mely semmiféle absztrahálást és valóság fölé emelést nem ismer. A konkrét világból soha se vezet ki, de a konkrét világon — a változás irányába — mindig túlmutat.

(Berlin)

Szeremley László

EGY MAI NÉMET FILM. Aki a legutóbbi német filmeket látta, egy pillanatra sem kételkedhetik a hitleri német fasizmus célkitűzéseiben.

Az *Es war so c.* — nagysikerű mai német film — a világháború egy epizódját igyekszik vászonra hozni, de úgy, hogy a filmről már az új „német szemlélet“ igazolása tükröződjék vissza.

Az egyébként zavaros film tartalma a következő: Gránát, ágyú és gépfegyver pergőtűzben rohan előre a német gyalogság. Hullnak az emberek jobbra, balra... A felvevőgép közelebbmegy, a nagy tömeg levágódik és négy olyan katonát hoz elénk a lencse, akikre pontosan ráillik a hitleri fajelmélet elképzelése. Művészi rendetlenségben elrendezett ruhák és a mesterséges „frontszenny“ még jobban kihangsúlyozza az árja fajelmélet megtestesítőinek figuráit. Természetesen ezek a fiúk egy oroszán elszántságával ugranak, buknak és csúsznak előre. Arcukról — és erre az operatőr állandóan vigyáz — egy percig sem hiányzik a faji öntudattal párosult derű és teátrális elszántság. Állandóan tréfálnak egymással. Ha néha el is nyeli őket egy-egy gránátgödör, már egy pár pillanat múlva mosolyogva és sértetlenül kerülnek onnan ki. Arcukról az elvesztésükért aggodó árja néző vigasztalása sugárzik le. Mintha azt mondanák: Mi az nekünk pár kis gránátocska? Hogy képzelték!?

...Egy lövészárokban várják a heves ellenséges tűz elültét. Fülüket iszonyatos halálhörgés reszketteti meg. Arcukon megfagy a mosoly. Ez bizonyosan egy német bajtárs, — mondják egymásnak. Mindegyik kész segíteni. Elhatározzák, hogy csak egy megy. A kiválasztott a legnagyobb tűzben lép ki a fedezékből. Nem messze a lövészároktól egy fájdalomában vergődő sebesült fekszik. Az éles harci zaj morgássá csitul, úgy, hogy tisztán hallik a se-

besültnek a bajtárshoz intézett szava: gazemberségnek és félrevezetésnek vagyok az áldozata.

— Nincs igazad pajtás, — feleli giccses pátosszal a mentő. Nincs igazad. A háborúra szüksége van a hazának. Szüksége van, hogy az otthon maradt testvéreinknek gondtalan élet és több kenyér jusson!

Az így felvilágosított sebesült megnyugodva hal meg. (A katonával egyidejűleg a filmnek is vége.)

*

A fentieket elmondva idekivánczozik az a legkevesbé sem új megállapítás, hogy a film úgy technikai, mint tartalmi alakulási sorsát — mint bármely más emberi produktumét is — a mindenkori társadalmi alakulások szabják meg. Ez a teória a filmre hathatósabban alkalmazható, mert a film szuggesztív hatása, nevelő, tömegirányító és vezető szerepe, propagatív ereje már minden társadalmi rendszerben ismeretes. Ezért bátran állítható hogy a társadalmi alakulásokat a filmprodukción keresztül végig kísérhetjük és viszont...

Igy megértjük például a demokratikus államok filmpolitikáját is. Precízebben: Megértjük a német demokratikus kormányzat alatt készült filmproduktumok társadalmi összefüggését is: a „heidelbergi diákverekedések“ szellemtelen változatait; a tendenciózusan hazug és romantikus bárgyúsággal átszótt irreális háborús filmeket. (A realisabb tartalmu háború-ellenes filmeket, így pl. a Remarque regényéből készült film előadását egyszerűen betiltották.) A rengeteg idealizált militarista film tendenciája kétségtelen. A tömeget előbb meg kell a háború szellemével újból barátkoztatni. És ha a tömeglélek már eléggé megedződött, jöhet a film nyílt állásfoglalása: a háborús uszítás. Társadalmi értelemben: a demokrácia szálláscsinálója a fasizmusnak.

A fasiszta filmek emberellenes tartalmukon túl természetszerűleg technikai értelemben is teljes dekadenciába fulladnak.

A fotográfia jelentősége és kifejezési bázisa épp az abszolút realitásban rejlik. A realitás palástolása, például egy olasz filmnél, ahol a szordinós felvételező 2000 méteres tájfelvételnél sem enged parasztot a filmen látni (legfeljebb népszínműszerű megjelenésében) már agyon is limonádésította a filmjét. A beszélő film bevonulásával a kuliszák és párbeszédok közt a film teljesen eloperettesedett és a filmszerűség utolsó jellege is kisikkadt a filmből.

(Temesvár)

Roth László

ÓCSKA GRAMOFONLEMEZEK. V.

Rongy és palást Ócska, elcsépeelt gramofonlemez, hogy a stílus teszi az embert. Ez annyira világos, hogy még magyarázatra sem szorulna. Ám lelkiismeretlenség és könnyelműség ezt így mondani egy olyan korban, amelyben ennél még kézenfekvőbb dolgokat sem értenek meg az emberek. Az író tehát kénytelen beállani ligeti csibész módjára filmmagyarázó-nak a primitív moziba, vagy gyermekkertésznek a dedósok közé. Hogy a stílus teszi az embert, ez sajnos, így van, ez kétségtelen. De még kétségbeejtőbb és még vigasztalanabb lenne az eset, ha csak ezen volna minden. De szerencsére ennek a megállapításnak ily egyszerű felfogása hamis, szűkkörű, kelőléppen át nem tekintett, egyáltalán egy hónapos szoba perspektívája ez a sötét világitóudvarra. Mert valóban a stílus teszi az embert, de nem csupán az embert, aki ír, vagy beszél, hanem azt és azokat is, akikről és akiknek beszél, vagy ír az író. A stílus, sajnos, nem csupán az íróra jellemző, hanem az író alakjaira, azoknak mondanivalóira, gondolataira és az általuk használt gondolkodás módszereire is. Tovább megyek, a stílus az író szomszédaira is jellemző, a házmesterre, nemkülönben a házúrra és az uccasarkon posztoló rendőrré is. Ez sajnos így van, ez elvitathatatlan. Egy regény, mint írásmű, amennyiben bizonyos pretenziókkal rendelkezik, sohasem lehet annyira elvonatkoztatott, hegeli értelemben vett idealizmussal rendelkező, hogy magában ne rejtjené, ha mást nem, legalább a dialektika csiráját minden vonalon. Az egész emberiség, akárcsak elkülönítve maga az ember, korántsem agyalágyult