

C317/5

FILMKULTURA

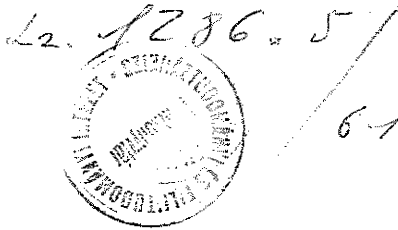
FILMELMÉLETI ÉS FILMMŰVÉSZETI SZEMLE * 4. SZÁM
1960 OKTÓBER

TARTALOM

	Oldal
<u>TÁJÉKOZÓDÁS</u>	
Sz. A. Geraszimov: A szovjet filmművészet és a mai valóság	3
Georges Sadoul: Világmindenség és harmatcsepp	44
Jerzy Toeplitz: Eszrevételek a lengyel filmről	53
B. Egey Klára: Ingmar Bergman és a mai svéd film	74
+ + + A dokumentumfilm történetéről	84
 <u>FÓRUM</u>	
Molnár István: Fejős Pál és a Tavaszi zápor	91
 <u>ADATOK, DOKUMENTUMOK</u>	
René Clair: A film mulandósága	132
 <u>HIREK</u>	
142	
 <u>BIBLIOGRÁFIA</u>	
Lajta Andor: Magyar szerzők filmtárgyú könyvei 1911-1960	145

Kézirat

FILMKULTURA
NEMZETKÖZI FILMSZEMLE



2009 JÜN 12

A szerkesztésért és kiadásért felelős: Berkesi András
a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum igazgatója
Szerkesztő: Molnár István

Megrendelve: 1960. VIII. 31. Pédányaszám: 300
Készült Rotaprint eljárással az MSZ 5601-54 Á és MSZ 5602-55 Á szabványok
szerint 14,2 (A/5) ív terjedelemben ábrával

60-2697 — FELSOOKTATÁSI JEGYZETELLÁTÓ VÁLLALAT, BUDAPEST

TÁJÉKOZÓDÁS

Sz. A. Gerassimov:

A szovjet filmművészet és a mai valóság*

A Szovjetunió Kulturálisügyi Minisztériumának Filmművészeti Tanácsát a szovjet film doigozói előtt álló legjelentősebb kérdések megvitatása céljából hívták össze. Ennek az első tanácskozásnak az a feladata, hogy elemezze a filmművészeti stúdiók 1959 évi munkáját és értékelje az 1960 évi terveket.

A szokásnak megfelelően először is beszélni kellene azokról a vitathatatlan sikerekről, amelyek elősegítették azt, hogy filmművészetünk az utóbbi években nemzetközi elismerést harcolt ki, hogy egymásután nyerjük a díjakat a különböző filmfesztiválokön. Ennek természetesen örülnünk kell, de rossz kommunisták, rossz hazafiak lennénk, ha az egyes sikerek eltakarnák előlünk filmművészetünk tényleges helyzetét. Nem szabad megelégedoznünk legjobb filmjeink sikeréről, amelyek egyrésze a szovjet valósággal, leggyakrabban azonban a Nagy Honvédő Háború időszakával foglalkozik. /Olyan filmekre gondolok, mint az Emberi sors, a Szállnak a darvak, a Ház, amelyben lakom, a Ballada a katonáról/; Másrésztük a szovjet hatalom első éveinek időszakával/Kommunista, Történetek Leninről/; az orosz és a világirodalom kiváló klasszikus műveinek megfilmesítéseivel foglalkozik. Vegül beszelnünk kell azokról a filmekről, amelyek a maval foglalkoznak, s amelyek közé joggal sorolhatjuk a Dal a tengerről, a Magasság és Az én drága párom című filmeket.

Azonban ezek mellett, az utóbbi 3-4 év alatt készült filmek mellett, még 300-400 más film is készült. Ilymódon a sikeres és közepes, de gyakran gyenge filmek viszonya kényszerít bennünket arra, hogy sok mindenről elgondolkozzunk.

*A Szovjetunió Kulturálisügyi Minisztériuma Filmművészeti Tanácsában elhangzott elnöki beszámoló - kissé rövidített szövege.

Nem szabad elfelejteni a mennyiségnek a minőségbe való átmenetéről szóló marxista törvényszerűséget. Ezt a tételt - mint ismeretes - még senki sem változtatta meg. És nekünk ma nyíltan meg kell mondanunk, hogy a közepes és gyenge filmek mennyisége kényszerít arra, hogy beszéljünk az általunk készített játékfilm-áradat alacsony színvonaláról.

A kérdés megtárgyalásával kapcsolatban történetesen megnéztem a stúdióink által 1959-ben készített mintegy 30 játékfilmet. Nekem ma nem az a szándékom, hogy egymásután elemezzem az általam látott filmeket. Megkísérlek néhány általános következtetést levonni azokból a törekvésekből, amelyek kétségtelenül kialakultak és léteznek a filmművészeti dolgozók alkotó, a stúdiók gyártási gyakorlatában.

Ilymódon - egészen érthetően - úgy tűnik, hogy filmművészetünk tematikai és gyártási tervezésének rendszerénél kellene elkezdenni, de előbb, mielőtt ezzel a kérdéssel magasabb szinten foglalkoznék, érinteni akarok néhány, ha úgy tetszik, elméleti kérdést.

A mi alkotó módszerünk a szocialista realizmus, amelynek alapja, mint ismeretes, a materialista világnézet; jelszava az élet igazi feltárása, annak forradalmi fejlődésében. Ez a fogalmazás szemmel láthatóan állandó, elmélyült magyarázatot igényel abból a célból, hogy valóban kulcsa, kiindulási alapja legyen a művészi alkotásnak. Mindenekelőtt meg kell állapodnunk abban, hogy a művészi alkotás - bármilyen irányzatú legyen is az - művészi tehetséget tételez fel. Általánosan ismert az is, hogy tehetségnek nevezzük az ember különleges, magasabb képességét a valóság felfogására és megértésére. A mi alkotó módszerünk azonban nem korlátozódik az alkotásnak erre, az ugynevezett elsődleges feltételére. Ez a módszer a művészen nemcsak az egyén spontán erejét látja, amely erő képes a környező élet minden jelenségének éles felfogására. Ez a módszer a művész tudatában olyan erőt lát, amely összegyűjti a nép forradalmi tapasztalát, és felruhazza valami új, kiegészítő erővel, amely segíti őt, hogy mélyebben, szélesebben és messzebb lásson.

Azokban a harcias vitákban, amelyeket módszerünkről folytattunk és folytatunk, gyakran hallunk ellenzékünktől többé-kevésbé álcázott, de eléggé ingerült közbeszólásokat az ugyneve-

zett visszatartó és korlátozó elvről, amely szerintük magának a módszernek a természetében rejlik. Én azt gondolom, hogy nem lehet kiagyalni önkényesebb és igazságtalanabb vádat a szocialista realizmusról.

Hogyan kell szerintünk elfogultság nélkül tekinteni erre a kérdésre?

Ahogy az a lenini ismeretelméletből tudott, az anyagi világ az emberi tudattól függetlenül létezik, s a tudat annak csak egyik funkciója, illetve függvénye. Ez a világ, szoros kölcsönhatásban az őt átalakító emberrel, állandóan változik, fejlődik, halad. Változik az ember természete, hogy úgy mondjam fiziológiai strukturája is. Azonban a változás folyamata, az anyagi világ tökéletesedése és magában az emberben végbemenő változás folyamata, magától értetődően nem egyértelmű. Az ember változatlanul megőrzi érzékelésének minden eszközét, azaz a látást, a hallást, a szaglást, a tapintást, az izlést. Az ember képes a szellemi gazdagodás folyamatában érzékelési eszközeit erősíteni és élesíteni, de - megmaradva a fiziológiai lehetőségek határai között - olyannak látja a világot, mint amilyen az a maga anyagi valóságában, hallja és tapintja, röviden: az emberi természetadta lehetőségek alapján érzékeli azt, és éppen ez a körülmény segíti az emberiséget az érzékelés során a jó és rossz, szépség és rutság, világosság és sötétség megítélésében még a nyelvek és a történelmileg kialakult tradíciók létező különbségei ellenére is.

Azt lehetne mondani, hogy mindezek a dolgok olyannyira szemmel láthatóak, hogy nem is kellene róluk beszélni. Azonban a gyakorlat azt bizonyítja, hogy ezt a tagadhatatlan nyilvánvalóságot nemcsak a véletlen szolipszisták és elégedetlenkedők tagadják, dobják el és nézik le. Nem, ennek alárendeltek napjainkban egész irányzatokat, amelyek alkotásaikban eltorzítják magát a látható világot is, az ember lelki világát is, magával rántva a minden új után ahítozó, de nem mindig válogató ifjúságot.

Itt ugylátszik helyén való lenne megkérdezni: szükséges-e most, ezen a tanácskozásunkon felvetni az antirealizmus természetének kérdését, amely úgy néz ki, a legkevésbé fenyegeti a szovjet filmművészet fejlődését? Azonban, a dialektika alapján, nem szabad elfelejtenünk, hogy minden jelenség lenyege az ellentmondások egysége alapján táru fel.

Gyakran beszélek Filmművészeti Főiskolánk fiatalságával, látom kísérleteiket, amelyek gyakran elvont kutatások felé irányulnak; látom absztrakt forgatókönyvi vázlateikat, rendezői tanulmányaikat, sőt még színeszi alakításaikat is, ahol pedig azt hinnék, hogy az absztraktság mindennél nehezebb.

Honnan vették ezeket a szocialista realizmussal összeegyeztethetetlen kísérleteket?

Meg vagyok győződve arról, hogy itt a fejlődés sajátos dialektikájával állunk szemben, olyan törekvéssel, amely megfélebbezi azokat a durván primitív formákat, amelyeket mi veszedelmes könnyelműséggel a realizmus fegyvertárához sorolunk.

Itt nem segít a formális betiltás. Ránk vár a feladat, hogy a fiatal művészekkel együtt behatoljunk módszerünk igazi mélységébe, hogy a lélektelen sablon ne taszítsa őket a külföldi formalisták gyakorlatához, amely felé - az élesen kifejező formák kutatásakor - időnként hajlanak. Ezért szeretnék mindenekelőtt a primitivizmus azon özönéhez fordulni, amely - a dialektikus fejlődés törvényei szerint - időnként formalisztikus renimiszcenciákat szül tehetséges fiatalságunk munkáiban.

Bizonyításul fel lehet hozni bármely, az elmúlt évben készült, mai tárgyú filmet.

Példaképpen két filmet vehetünk: mondjuk például a leningrádi stúdió munkáját, a Forró lélek-et és a tbilisziét a Nino-t.

A "Forró lélek"-ben mintha adva volnának az összes előnyök. Ha a "Nino"-ban minden téren és időn kívül történik is, a "Forró lélek"-ben meghatározott, ugynevezett "naptári cím" van. A történet napjainkban játszódik. Egyik kohászati üzemünkben harc folyik a terv teljesítéséért, sőt mi több, egy kommunista brigád megalakításáról van szó /hogy a szónál maradjak, majdnem az összes többi filmben is szerepelnek a szerzők által sebtében hozzáírt kommunista brigádok/. Ilymódon azt lehet mondani, minden a helyén van. A film azonban örömtelen benyomást kelt, mivel formalisztikus, bürokratikus, irodai kifejezője az élet folyamatának. Nem művészi és ezzel mindent megmondtam! És nem azért nem művészi, mert nincsenek benne feszült beállítások, hatásos montázsok. Nem művészi világnézete és módszere miatt, mivel nincsenek benne komolyan elmélyült kísérletek az olyan bonyolult és megkapó folyamatok érzékeltetésére, amelyek a minket környező életben és a mi haladó embereink tudatában végbemennek.

Ha megnézünk egy olyan filmet, mint a "Forró lélek", világosan látjuk, hogy a szerző az adott alkalomról semmit sem gondol és lehet, hogy semmit sem tud. Mintha valaki felhasználta volna egy csomó kivágást, amelyeket titkára ehhez vagy ahhoz a témához gyűjtött és a különböző közhelyeknek - legjobb esetben felkiáltójellel való ellátása utáni - összetákolásával, saját naivitása szerint feltételezi, hogy éppen ezek a felkiáltójelek helyettesítik temperamentumát, eredeti gondolatait, éles szemléletét, élő lelkét, azaz azt az emberi szenvedélyt, amely egyedül képes az alkotás folyamatát táplálni, legyen az művészet, tudomány vagy az alkotás bármely területe.

Minden művész es nem művész számára példája lehet az ilyen igaz szenvedélynek Ny.Hruscsov fellepése amerikai utazasakor.

Hruscsov, amikor vitatkozott a kapitalista társadalom képviselőivel - legyenek azok milliárdosok, állami hivatalnokok, szakszervezeti boncok, vagy agyafurt ujságírók, - rájuk zudította a maga egész alkotó emberi szenvedélyét, amely szilárdan és megdönthetetlenül hisz ügyének nagy igazságában. Végeredményben nemcsak a barát, hanem az ellenség is rákényszerült, hogy felfedezze és elismerje önmaga előtt az élet olyan oldalait, amelyek részükre légmentesen voltak elzárva, elkeseredett elfogultságuk vagy gondolkodásuk tompa tehetetlensége miatt. Ez kettős felfedezést jelentett: feltárult az ország és feltárult az új jellem, a leninista, az aktivista jelleme. Ime, ott ténylegesen nem arról beszéltek, amiről szokásos beszélni, hanem arról, amit ténylegesen gondoltak a különböző dolgokról.

Önök azt mondhatják, hogy a példák nem egyenértékűek, hogy az egyik esetben az állam vezetőiről van szó, akiknek látóköre elkerülhetetlenül szélesebb, mint az egyszerű dolgozóé még a kultúra területén is. Ez nem igaz. Ebben a kifogásban éppen az a szegényes napszámos munka mutatkozik meg, amely bepiszkitja művészetünket, a filmművészetet éppen úgy, mint a művészet többi ágát. Eppen arról van szó, hogy amíg a művészet tárgya az élet ilyen vagy olyan részlete, amelyre a művész úgy koncentrálja a figyelmét, hogy nem válik az saját életévé, addig neki sincs joga ennek ürügyén közhelyekről fecsegni és sokatmondó külsővel, régi ötkopecjkásokat gyártani.

A mi mai tárgyú filmjeinkben, amelyekben az élet ugynevezett legidőszerűbb kérdéseit vetjük fel, vagy ahogy nálunk szokták kifejezni: felelünk ezekre, végeredményben diszkreditáljuk az anyagot, eltaszítjuk tőle a nézőt, aki a szomszéd moziba megy, hogy megnézze a "Völegényt a Lauráknak" című filmet, ahol közismert hazugságokat mutogatnak neki, végső esetben az igazság igénye nélkül.

Eppen arról van szó, hogy a realiztikus igazság leggyakrabban a filmkockakon kívül marad, mert az élet külső jegyeinek felületes ábrázolása egyenesen ellentmond a szocialista realizmus módszerének.

A mi módszerünk állhatatosan követeli: gondoljunk arra, hogy az élet állandóan változik, gazdagodik; az anyag új és új tartalmát veti fel, mindez jobban elmélyült eszközöket követel az esztétikai közvetítéshez.

Nem képzelhető el, hogy a szovjet tudomány képes lett volna ilyen gigantikus ugrásra, ha nem használta volna fel mai tudásunk hatalmas kincsestárát, ha nem rendelkezett volna a legpompásabb eszközökkel ahhoz, hogy bepillantasson a természet titkaiba, hogy azokat az emberi elme számára egymásután megszeresse.

Egy korszerű fizikai laboratórium kepe - az ember képe a szellemes és bonyolult gépek között - új, sajátos, korábban nem látott képet mutat. A magasabb képzettségű munkás, aki precíziós gépet kezel, a munkadarabokat mikronos pontossággal munkálja meg - más tekintet, más kép. A gyár ma inkább laboratóriumra hasonlít, de éppúgy a kísérleti kolhozföld is.

Új, korábban nem látott formájú szerszámgépek, gépek, különböző rendeltetésű eszközök és végül mindennapi tárgyak születnek, amelyeket tömör és célszerű rendeltetés jellemez.

A sokoldalú anyagi világ tökéletesítésének folyamatában - az emberi élet megkönnyítése és szebbé tétele érdekében - létezik a szigorú, tudományos célszerűség és alakul az új esztétika. A legjobban illusztrálják ezt a szputnyikok és a kozmikus rakéták formái.

És mi, megmutatva a mai életet és emberi viszonyokat az évszázadok folyamán kialakult szinten, ezekben csak az igazság jeleit látjuk. Mi az embert lassu, nehézkes ritmusban mutatjuk

be, korlátoit gondolkodással és beszéddel, korlátozva az élő folyamatot a változás új eszméivel, új értékelésekkel, új érzésekkel, feltételezve, hogy ez a maradiság, mozdulatlanság, ez az élet realiztikus szemléletének fő ismertetőjele.

Ez mind helytelen! Mindez nem több mint fáradt, részvétlen viszony, a társadalmunkat /különösen az utóbbi években/ átalakító gigantikus, igazán bámulatosan dinamikus folyamathoz.

Mi kegyetlenül elmaradtunk az élettől, abban az időben, amikor hivatásunk lenne elképzeléseinkkel, ábrándjainkkal tul-szárnyalni azt.

Mi úgy gondoljuk, hogy igazat beszélünk akkor, amikor ki-hangsúlyozzuk premier planban a kispolgári szokásokat, kacérko-dunk a nézővel, rokonszenvét keressük szüklátóköri, korlátoit létezésének ismert képei számára. Ezt kétségbevonhatatlanul bi-zonyítja a bérleti irodák elszámolása, amely kiméletlenül megmu-tatja, hogy az utóbbi években katasztrófáisan esik az olyan fil-mek bevétele, amelyeket mi gyártunk.

Itt hasznos megemlíteni a Szállnak a darvak c. filmnek a fiatal és a felnőtt nézők körében aratott sikerét. A sikert, ame-lyet meghatározott koncepciójának, mindenekelőtt az élet feltá-rására irányuló energiajának számlájára kell írni; a rendező és operatőr mesteri megjelenítési energiajának számlájára, amely előnyösen különbözteti meg ezt a filmet sok másiktól, amelyeket hervadt, elbeszélő tradíciók alapján hoztak létre.

Kinek címezze a néző a maga jogos igényeit? Természetesen a film alkotóinak, de mégis kinek elsősorban?

És itt mindennel könnyebb megnevezni az író és a forgató-könyvirót.

x x x

Ezek az aktuális témáról szóló forgatókönyvek, mint a "Forró lelek", vagy a "Második virágzás", vagy az "Igazi barát" nem tűnnek ki semmivel és a gyermekek kifestett építőkockáinak elve alapján alkották meg őket. Azonban nem szabad - miután meg-adtuk a forgatókönyv írójának azt, ami megilleti - halogatnunk a rendezőri, sőt adott esetben, mint sok másban is, vele kell kezdeni.

Megengedem, hogy a felsorolt filmek mindegyike még a na-gyon kezdetleges forgatókönyv szerint is sokkal jobban sikerül-

hetett volna. Ez azonban csupán azon körülmény mellett történhetett volna meg, ha a rendező nem technikai dolgozónak tekinti saját magát, akinek az a hivatása, hogy különböző szervezési kérdések megoldásával mozgásba hozza az egész alkotó kollektíva bonyolult gépezetét, hanem saját maga számára azt az önálló művészi erőt jelenti, amely képes elgondolni és élően megalkotni a valóság egy darabját, tudatosan és többet látva benne, mint bármelyik járókelő.

Az általam felvetett példákban a rendező, mint a neki átadott, nem bonyolult forgatókönyv közömbös regisztrálója lépett fel. Nem fárasztotta saját magát sem az anyag gazdagításával, sem az általa átgondolt, eleven összefüggésekkel. A legvilágosabban látszik a rendezésnek ez a kirívó hibája a színészeknél.

A továbbiakban a rendező és a színészek viszonyát érintette, majd így folytatta: Tovább vizsgálva ennek a megkönnyített rendezésnek folyamatát, könnyen helyettesíteni lehet a rendezőt a vágásnál is, mivel nálunk a kialakult szabályok szerint létezik egy önálló vágó, a hangot lekeveri a hangmérnök, a zenét megírja a zeneszerző stb.stb. Persze, valamelyes szervezési kötelezettségek hárulnak a rendezőre is. És ennek eredményeként megszületik egy alkotás, ahol szerző tulajdonképpen nincs, sőt senkihez sem lehet fordulni és a legjobban szenvedő fél az adott esetben a színész, aki, mivel nincs előtte ellenőrző a nézőtér formájában, amihez a színházban hozzászokott, a legelső próba előtti értelmezését adja a szerepnek /a gesztus, a hangsúly alapvető elképzelésének megfelelően/, de ez, ilyen rendezés mellett az utolsóvá is válik, mivel azonnal és sietve a filmre rögzítik.

A "Forró lélek" című filmben, annak minden hibája ellenére megtaláljuk a szerzők honpolgári szándékosságát és időszerűségét; a "Nino" című filmnek azonban nincs és nem is lehet semmi közvetlen kapcsolata a szovjet emberek mai életével.

Az álcázás mindig álcázás marad, bármilyen formában, vagy bármilyen színben is alkalmazkodik ehhez vagy ahhoz a jelenséghez, mint pl. a "Nino" c. film is a maga szent naivitásában.

A film szerzői mintha megegyeztek volna abban, hogy olyan nagyon közönséges körülmények között fognak tevékenykedni, amelyek számukra az élet egyetlen reális oldalát képezik. Ők komolyan feltételezik, hogy akkor dicsőítik népüket, amikor vagyonos

vidéki fogorvosok esztétikájának színvonalához illő lakásokat mutatnak be. És meg kell mondani, hogy az adott feladat feltételei között megvalósítják a forma és a tartalom egységét, ugyanis az események és szenvedélyek, amelyek ezekben a kispolgári lakosztályokban tombolnak, kiválóan összeegyeznek a környezettel.

Mi beszéltünk e film szerzőivel és ismerjük álláspontjukat a mi kritikánkat illetően. Ők hajlandók megerősíteni, hogy a leghatározottabb szándékuk az volt, hogy megmutassák a szovjet értelmiségi család életének magas színvonalát - az adott esetben a professzor családjáról van szó -. életének tipikus jellemvonásait és a tipikus konfliktusokat. Emellett ők a nézőkre hivatkoznak, akik szíves-örömezt nézik a filmet.

Természetesen a filmeket a nézők részére gyártják és a nézők véleménye kritériuma az értékelésnek. Azonban nem szabad elfelejteni, hogy a nézők nálunk eddig még nagyon-nagyon különlék és mindig lehet találni nem kevés olyan embert, akinek szilárd kispolgári izlése van. Miért kell nekünk ezek felé fordulni? És ha a szerzők megfélekedtek erről, miért nem figyelmeztette őket erre a Művészeti Tanács, a dramaturgia, az igazgatóság, amelyeknek ez a kötelessége? Hiszen az adott esetben egy olyan stúdióval van dolgunk, amelyben már régen meghonosodott a legkomolyabb művészi tradíció.

Hogy lehet az, hogy a "Nino" című film éppen úgy, mint a "Két család" című film, a maga problematikájával és esztétikájával keresztül ment a "Gruzia-Film" Művészeti Tanácsán?

Szemmel látható, hogy az adott esetben az ugynevezett kaszsa, egyszerűben kifejezve a kispolgáriság tendenciájával van dolgunk, amelyet nem erősíteni, hanem kiirtani kell a nézők sorából.

Van azonban más álcázás és más tendencia is. Így a maga módján álcáz Abuladze filmje az Idegen gyermekek is.

En nem tértem volna ki erre a filmre, amelyről a végső értékelésben többet mondanak, mint amilyen anyagot az a kritika számára ad. Mégis miért beszélünk oly sokat róla? Az "Idegen gyermekek" című film másoló tendenciája képviseli-e filmművésztünk fejlődésének legnagyobb veszélyét? Nem!

En már megmondtam, hogy a fő veszélyt - véleményem szerint - az iparosság sablonos tendenciája jelenti. De helytelen

volna azt gondolni, hogy Abuladze filmje egyedülálló és ezért rossz néven venni a tehetséges rendező néhány részletben való tévedését s ebben megnyugodni.

Figyelmesen megnézve az "Idegen gyermekek" című filmet, önök sem fedezhetik fel benne a minden meggyőződéses kispolgár szívének oly kedves fényűző cicoma nyomát sem. Azonban a filmnek megvan a maga egészen másféle sajátosságu háttere, amely nem a felszínen, hanem jelentősen mélyebben mutatkozik meg. Ez a másolás légköre, azaz a művészet egy olyan formája, ahol a szerző nem magához az élethez fordul, mint az ihlet legelső forrásához, hanem az általa szeretett mintaképekhez, legyenek azok elsőosztályú neorealista olasz filmek, amelyek teljesen időszerűek, sőt a maguk szociálpolitikai viszonyaikban haladók is; legyenek azok francia filmek, az úgynevezett "új hullám" termékei, a maguk sürrü, intellektuális - pornográf mártásukkal; vagy a lengyelek szélsőséges absztrakt kísérletei.

Mi már megmondtuk, hogy Abuladze tehetséges ember és nincs jó izlés hiján. Ezt ma megegyszer megmondom. És én meg vagyok győződve, hogy Abuladze, ha elfordul az idegen esztétika és nemcsak az esztétika, hanem a filozófia másolásától is, meglátja az őt körülvevő életben az új, formájában nemzeti, tartalmában szocialista élet - a maga nemében egyedülálló - jeleinek sokaságát, az új életnek ezek a jelei egészen más utra vezetik.

Azonban Abuladze makacsul végigvezette a maga vonalát és ime megjelent a filmben a bajuszos csábitó; a nő és a világ lezárult egy kis udvarban, eljátszották játékukat a fatális szennvedélyek és a film felületén egy igénytelen, vegetáriánus eszme maradt, amely bármelyik kispolgár szívében visszhangra talál, a amelyet mi néha így szoktunk kifejezni: "függetlenül politikai és vallási meggyőződésétől".

Ismétlem, Abuladze komoly tehetség, aki a film sok jelene-tét az érett rendezői technika szintjén készítette el. Így pl. a gyermekkel való munkát. De mitévők legyünk, ha a mi hivatásunkban egyedül a technikával sehova sem lehet eljutni? Szükség van világos világnézetre. Nos, éppen ezen kell most dolgoznia Abuladze "Tengiznek".

Nemrégem zajlott le egy kis, de végső fokon mégis érdekes konferencia, amelyet a Pravdában közzétett és néhány művész ál-

tal irt "Szeressétek a legszebbet" címen megjelent tanulmánynak szenteltek. Ezen a konferencián csupa művész, író, tanító és a Kulturálisügyi Minisztérium képviselője jelent meg.

Sajnos nem jutott eszünkbe meghívni a Könnyüipari Minisztérium képviselőit, az ipari szövetkezetek vezetőit és más hasonló szervezeteket, amelyek országunkat szentté avatott, művészi izlés híján való, helyesebben mondva közönséges izléstelen-ségekkel árasztják el. A vita nem volt különösebben éles. Ahogy helyes, komolyan és becsületesen léptek fel, mondjuk a tanítók, keserűen panaszkodtak az iskolákon belül folyó művészi izlésre nevelés szervezetére és megtörtént, meglepő példákat mondtak el! Milyen keserű volt számunkra hallgatni őket és mennyire egyértelműen rontott rá minden felszólaló a filmművészetre, amely a maga hatalmas elterjedtségével hazug esztétikai képzeteket olt a tömegekbe!

X X X

Mi gyakran beszélünk arról, hogy a mi művészetünk minden baja abban a törekvésben van, hogy lakkozzuk a valóságot. Itt szükség van pontosabb megfogalmazásra. A lakk végeredményben nem is olyan rossz anyag, amikor rákenjük a finoman csiszolt, elsőrendűen polirozott felületre. De másként áll a dolog, amikor seb-tében összekeverik aranyfüsttel és rákenik a furnérra.

A normatív esztétika ismeri a régi patinának azt a szépséget, amely a bronzon és a kővön alakult ki; ismeri a durván kidolgozott fa érdes kidolgozási módjának nemességét, szembeállítva azt a hanyagul odavágott stukaturával; ismeri az ovatosan polirozott és lakkozott sík felületek és más formák szépségét is. Azt gondolom, hogy nem tévedünk, ha azt mondjuk, hogy itt nem a lakk a lényeg, hanem a kivitel módjának nemessége. "A világ anyagi" állítjuk Marx és Lenin után, azaz minden tárgy tőlünk függetlenül létezik, azt terjedelme, súlya, színe alapján ismerjük meg. Azonban ebből a marxisták részére kétségbevonhatatlan tételből időnként nem vonunk le értelmes következtetéseket.

Én könnyen meg tudom érteni azoknak a furnirozott diadal-
iveknek pátozát, amelyeket a szovjet hatalom hajnalán, a fel-
szabadított nép állított a kereskedők és nemesek által épített
városok bejáratánál. Ezekben az időkben, mintha bennük összpön-

tosult volna az új világ tiltakozása - amely még nem rendelkezett az élet megszipítésének semmiféle eszközeivel - a régi és összetört rendszer ellen, amelyik - rosszul, vagy jól - a maga egyéni izlésére épített, de elkülönítette a saját, önző boldogságát az egész nép bajától.

Azonban multak az évek és mindamelllett, hogy a takarékos életmód pátosza vezető pátosza maradt gazdaságunknak, ma már nem látjuk ezeket a megható diadaliveket. És könnyekig elkeserítő látni, hogy legtöbbször felcserélték azokat kifestett, gipsz figurákkal, megszámlálhatatlan többségükben torz tárgyakkal, amelyek alkotóinak elvei szerint a szovjet ember mindennapi életét hivatottak díszíteni. És milyen paradoxon! - Ezeket a tárgyakat éppen abból a régi, áporodott világból vették át, amellyel szemben 1918-19-ben az egyszerű, vörös vászonnal díszített diadaliveket építették!

Kimásztak a hasadékokból a gipsz ölebecskék, a kagylócskákkal díszített foglalatok, az epedő lányt átölelő gavallért ábrázoló levelezőlapok, a papírvirágok, a kutyák, az elefántocskák és a többi szenny.

Ugy tűnhet, hogy ez az egész kispolgári díszlet nem a mi lakosztályunkat terheli s így miért kell itt, a Filmművészeti Tanácsban megemlékezni más hibájáról, amikor nekünk is van elég bűnünk? Ugy gondolom, hogy ezeket itt is érdemes megemlíteni, mert végeredményben mindez ugyanabból a töből, a kispolgáriságból fakad.

Ezzel kapcsolatban meg kell említeni, hogy izléstelennek és durván cicomázottnak tartjuk nemcsak filmjeink többségének díszleteit és kellékeit, hanem meg kell állapítani azt is, hogy végsőkéig süllyedt a film kikészítéssel szembeni igényesség még az olyan minőségű stúdióknál is, mint a "Moszfilm" és a "Lenfilm". Ugy gondolom, hogy ide kell még sorolni, az önkritika sorrendjében, a "Gorkij"-ről elnevezett stúdiót is.

Nehéz megérteni, hogy az operatőröknek van lelkiismeretük a színesfilm számára külsőben is sminkeltetni a színészeket, amikor a napbarnított bőrön olyan a smink, mint a zsiros, ibolyaszínű álarc. Mindenki látja ezt és hallgat. Pedig az operatőrök arcristés nélkül veszik fel a híradók szereplőit és élő, mozgékony arcot kapnak. De hogyan lehetne színesfilmet smink nélkül csinálni? És a hagyományok? És a szép keresése?

Ebből a buzgóságból nyilvánvaló, hogy a rendezők, kihasználva a színészek szerződéses védtelenségét, sietnek megnyomortani természetes külsejüket, mindenekelőtt /és minden körülmények között!/ hajukat, amit hidrogénnel színesítenek és ugyanazon cicomázó álesztétika nevében megfosztják az élő embert karakterisztikus, sajátos kifejező jegyeitől. Ezzel kezdődik minden további megcsufolása az élő, sajátosan természetes jellegnek, amikor a cicoma fokozatosan behatol a film minden pórusába.

Mint elképesztő példát lehet megemlíteni a Hiv az ég című filmet, amelyet a jövő űrhajózásának szenteltek. A kievi stúdióknak sikerült szokatlan pontosságot és gondosságot elérnie a kiemelkedően hatásos feladat megoldásánál. Az egész űrhajózási technika meggyőző benyomást kelt. Mégis mi tűnik fel kiáltó cicomaként ebben a technikailag igényes filmben? A színészek és a színészi maszkek! Ebben az értelemben a film talán igazán rekordot ért el.

Az arcfestékek annyira gondatlanul vannak felrakva, hogy az arcok nemcsak premier planban, hanem second planokban is piszkoslila színűnek látszanak, de emellett a színészek nyaka és tarkója megőrzi a bőr normális színét. Ez a feltűnő torzítás annyira elvonja a néző figyelmét a film más tényezőiről, hogy megelégedkeznek csodálkozni a színészek természetellenes játékán, nem szép, hanem dagályos szövegmondásán.

És annál bosszantóbb ez, ha elképzeljük, hogy milyen érdekes lehetett volna ez a film, ha minden közreműködője a technikai kivitelezők színvonalának elérésére törekedett volna.

A "kivitel" szót használva én nemcsak az építőkre, vagy a feldolgozásra alkalmas anyagokra gondolok, hanem a természet egész bonyolult komplexumára, az ember alkotta tárgyakra és mindenekelőtt magára az emberre, az élet alkotójára és átalakítójára.

Lehet-e alkalmazni a "kivitel" fogalmát, mondjuk a színész intonációjára vagy mozdulatára; az író által kiválasztott szavakra, vagy bármelyik alkotó kolyamat bármely más művészi elemére?

A festészet már régen alkalmazza ezt a fogalmat. Azonban a realistákkal együtt különleges, önmagát fojtogató hangsúllyal, bevették ezt a szót saját terminológiájukba a formalisták is.

És azóta mennyire összeszűkült bennünk ez az értelmezés, amely mögött igen jelentős tartalom áll. Mindenesetre, minden realista tényleges erőt lát benne, amely szemben áll minden lehető cico-mával. És ezért valószínű, hogy jelenleg nem káros, más kimerítőbb fogalom hiányában, a szocialista realizmus kellékei köze és módszerébe felvenni azt. Ebből a szempontból érdekes ellenőrizni az irodalmi forgatókönyv jellegét.

A komoly és lelkiismeretes kritika, belépve a finom művészi megkülönböztetések területére, ettől az ugynevezett kiviteli módtól, elkerülhetetlenül az irodalmi anyag megvizsgálásához fordul. Felülvizsgálva a koncepciót, meggyőződve tartalmáról és melységéről, a komoly kritikus elkerülhetetlenül magához az alkotás anyagához fordul, arra törekedve, hogy mind a maga, mind az olvasó részére feltárja az irodalmi szókincs és mondatszerkesztés egyedülálló sajátosságát, az intonációnak, a táj leírásnak jellegét, a plaszticitást, a dialógusok erejét stb.

Csak ilyen feltételek mellett teljesíti a kritika a maga ugynevezett "szent kötelességét" a szerzővel és olvasóval szemben. A kritika éppen ilyen fajtajának alapján tárult fel a nép előtt Solohov tehetsége. A Csendes Don első bírálójának félték dacogása ellenére a tözsgyökeres proletár író, a bolsevik Szerafimovics saját felelősségére, kézenfogva vezette a szovjet olvasóhoz ezt a legtehetségesebb író. Ő meglátta a kivitel igazságát minden alakban és minden leírásban, a fiatal Solohov minden gondolatában. És ez az igényesség a kivitel igazságával szemben, segített Solohovnak, hogy befejezze a maga titáni munkáját, hogy megírja a legnagyobb nemzeti eposzunkat, a "Csendes Don"-t.

Az életigazságok helyessége a maga valóságos arányaiban és dimenzióiban, valóságos szenvedélyeiben, a tárgyak egész súlyával, színével és terjedelmével, képezi azt az elsőosztályú művészi anyagot, amely az olvasónak élvezetet nyújt, nemcsak a könyv eszmei nagyságának megismerésével, hanem életének, mozgásának és fejlődésének minden sorával is.

És itt szeretném, mint példát megemlíteni A.P.Dovzsenko végrendeletként hátrahagyott munkáját, a Dal a tengerről-t.

Ennek a forgatókönyve megérdemelten kapta meg a Lenin-díjat. Az a körülmény, hogy a filmnek, amelyet e forgatókönyv alapján készítettek, nem volt a nézők között a legnagyobb sikere,

hogy az látogatottság terén messze elmaradt Az ifju évek című filmtől, nemcsak hogy ne zavarjon, hanem éppen ellenkezőleg, figyelmessé tegyen, mozgósítson bennünket.

A "Dal a tengerről" forgatókönyvét saját törvényei szerint irták. S ha összevetjük a kialakult, ún. "elbeszélő" formájú forgatókönyvvel, - kiderülhet, hogy ez nehezebb mind a rendező /ha elképzeljük, hogy egy idegen rendező kezébe került/, mind a néző számára, meg akkor is, ha költői lényegének megértésével készíttik. Természetesen könnyebb eltölteni egy estét valami nem nagyon bonyolult történet megtekintésével, amelyet sebtében játszik el fiatal, vagy fiatalos színész, akit a harmadik felvonásban ún. "lirai"énekekkel, a hatodikban a táncparketten eltáncolandó keringővel, a végén pedig friss indulóval "szereltek" fel. Más dolog, hogy a moziból kijövő néző egyszer-kétszer szitkozódik, de az ilyen film nem terheli meg sem gondolatokkal, sem érzésekkel. Ha a keresett cél ilyen eredmény, ha a moziban főképpen a pénztermelés eszközeit látjuk, akkor nincs értelme felvetni ezt a sok kérdést. Akkor az ügy nálunk mégsem áll olyan rosszul.

En kitartok amellett, hogy bűnösök vagyunk a néző művészi izlésének elsikkasztásában. És nekünk kell megjavítani a helyzetet. Senki más nem fogja ezt helyettünk elvégezni. Hadd legyen kezdetben kereskedelmi siker, vagy siker a széles tömegeknél /ahogy ezt korábban kifejeztük/a könnyűsúlyú változatok oldalán. És itt meg kell mondanunk, hogy létre tudunk hozni olyan filmeket, amelyek nem engednek izlésben és mégis összegyűjtik a maguk nézőit.

Ha az igazi ujtó szellemről beszélünk, amely Dovzszenko minden alkotását, egész életutját jellemzi, természetesen meg kell emlékezni Majakovszkijről is, akinek ugyancsak nem egyszerre sikerült százmillió ember kedvelt költőjévé lenni. És ime itt van Dovzszenko munkája, aki szeretettel és hiven ismerte a művészi természet és kivitel törvényeit, azok igényes kiválasztását és az embert, a film és az azt körülvevő környezet hőjét, a legnagyobb teljességgel megtalálva a maga kifejezéseit olyan remekművében, mint a Scorsz, ahol megmutatta nekünk az utat, hogyan kell helyesen dolgozni az élet anyagával a mi művészetünkben. És ez volt az elve a forgatókönyvben is. Dovzszenko forgatóköny-



vét gondosan dolgozta ki, amelyet neki is meg kellett alkotnia és amely más esetben csupán egyszerű gyorsírással irt feljegyzésnek számít, amelyet a maga mélységében csak maga a szerző ismer. Ime Dovzsenko úgy viszonyult a forgatókönyvhöz, mint egy befejezett művészi alkotáshoz, amely olvasásakor nemcsak a cselekmény látható képét, hanem minden mélységét, a szerzői elgondolás minden fájdalmát és szenvedélyét is kell, hogy adja. Röviden: ő a forgatókönyvben befejezett, az utolsó írásjelig kicsiszolt művészi irodalmat látott. Dovzsenko ritkán és lassan irt, de irt. Ő úgy dolgozott, ahogy az összes nagyobb írók dolgoznak, állhatatosan, makacsul, minden nap és nem úgy, ahogy az a mi mindennapi életünk gyakorlatában szokásos, ahol a forgatókönyv megírása a legjobb esetben a szerző alkotta téma első jegyzete, vagy rosszabb esetben a soron lévő téma elszietett vázlatja, amely hosszantartó semittevésnek és annak a szükségességnek az eredménye, hogy adni valamit, bármi is legyen az, de tüstént, mert a szerződésben megállapított határidő - ahogy azt mondani szokás - már "törkөн ragad".

Ameddig az író /az olyan, amilyenek a forgatókönyvirónak kétségtelenül lennie kell/, nem mutat maximális igényességet a forgatókönyv megírásának folyamatával és eredményével szemben, olyan igényességet, amelyet elkerülhetetlenül maga elé állítana, ha művészi prózában vagy lírában dolgozna, addig nem tekinthetjük a forgatókönyv problémáját ilyen, vagy olyan módon megoldottnak.

Itt nem arról van szó, hogy az író felsoroljon ilyen vagy olyan mennyiségű időszerű témát és utána magára vállaljon határidő kötelezettséget. Arról van szó, hogy az író átérezze életbevágó szükségességét annak, hogy fellépjen az élet ilyen, vagy olyan kérdéseiben és ebben ne a novellához, vagy a regényhez forduljon, hanem a filmforgatókönyvhöz; hogy művészi tevékenysége a film terén ne másodrendű, hanem elsőrendű legyen. Csak így válik lehetségessé, hogy önmaga előtt is feltárja a filmírás csodálatos, de még távolról sem kihasznált törvényszerűségeit, amelyek kiemelték és kiemelik Dovzsenko, Zarhi Natan alkotásait, Gabrilovics, Kapler, Csirszkov, German, Vinogradszkaja, Pagogyin, Antonov jobb munkáit. Rozov, Olsanszkij, Metalnyikov, Szitina, Jezsov első sikereit.

Milyenek ezek a törvényszerűségek?

Mindenekelőtt a filmművészeti ábrázolás befogadóképességének és mindannak a sokféle módnak helyes megértése, helyesebben mondva érzékelése, amelyből a film összetevődik. Idetartozik az idő és tér különleges filmművészeti érzékelése, a tömör mérhetőség, ha akarják még a kimondott szavak bölcsessége is, amellet, hogy lehetséges, hogy a színész ezeket később, mint egészen váratlanokat mondja ki. Jelenleg azonban mind gyakrabban valami egészen ellenkező dolog történik: a szó rendszerint jellegtelen, formátlan, illusztráló, tájékoztató, a színész pedig azzal a szándékkal, hogy feltárja temperamentumát, megterheli azt üres és hamis pátozzsal.

A meseszövegről beszélve, igazán szégyenletes ismét megemlíteni e nagyjelentőségű fogalom lényegét. Ismeretes, hogy a téma alapját - a gorkiji megfogalmazás szerint - mindenekelőtt a jellemnek a maga reális életkörülményei között való feltárása képezi. Mi jelenleg azt kutatjuk, hogy a szerző és rendező, miközben arra törekszik, hogy a filmet érdekesebbé tegye, hogyan göngyöli be köröskörül minden lehető cirkonyával a sémát, azt gondolván, hogy ezzel a csillogó díszsel eltakarja elgondolásai meztelenségét és szegénységét.

Meg tudnék nevezni példaként egész sor olyan filmet, amelyet ebből a szempontból keményen kellene bírálni.

Eppen ezért, nehogy mindent egy házba hányjunk össze, és hogy bizonyítsak, megpróbálom jobban nyomon követni a jó realista filmek hamis megnyilvánulásait. Itt meg lehet említeni pl. Metalnyikov és Kulidzsanov munkáját a Szülői ház-at. Ott jól választották ki az életből a városi lány és falusi anya viszonyának történetét. Minek értjük pl. az anya csupán egy mondatát, amikor válaszol lányának, aki megtagadja, hogy a kertbe menjen dolgozni!

Lány: Hogy menjek én Mama? Hiszen ott piszok van...

Anya: Miféle piszok lehet a kertben? Ott föld van.

Iám, ez művészet! De mellette ott van a hamis, kitalált szerelem és a film iránti bizalom ettől megrendül. Es milyen kiválóan kezdődik Olsanszkij-Szegelj filmje A béke első napja. A film első részeit igen magas színvonalon írták és rendezték, mellesleg szólva igen hitelesen és finoman intonálva a színészt.

Később azonban nincs elég belső tartalom és a végén a szerzők hamis eszményekhez és dicsőítő allegóriához menekülnek. Így történt azután, hogy a filmet nem birták végig hanggal, pedig nemcsak jó, hanem gyönyörű film is válhatott volna belőle.

Végezetül még egy egészen új filmet említsek. Antonov Zarhi Emberek a hidon című filmjét. A filmben a munka rideg bonyolultságát látjuk. És mi hiszünk ebben. De ez a szerzőknek kevés, ők "hozzáakasztottak" egy hamis vihart. Még jó, hogy ez a vihar a történet közepén zajlik le és a film a vége felé ismét összeszedi magát.

Ugyanezt lehet elmondani a Gakkel és Vojteckij rendezők által, a Kievi Studióban érdekesen elkészített filmről az Ez történt tavasszal-ról. Itt a filmet eltorzítja az erőtlenség el-
készített tűz. És ismét olyan helyzetek mentik meg azt, hogy sikerül a tüzet a film végére elfelejteni.

Nos, ezeket én jó filmeknek neveztem, mert a hamisság minden rossz filmben már az első kockákon megjelenik és nem hagyja azt cserben egészen az utolsóig. Bár, ahogy az szabályszerű, minden ilyen filmben van egy történet a fiatalok szerelméről, majdnem mindegyikben harcolnak az újítók a maradiakkal, majdnem mindegyik filmben vannak rosszul nevelt és helyes értelemben, jól nevelt emberek stb. stb. Vajon így van-e ez az életben is? Igen, magától értetődik, mindez megtalálható az életben is. De az életben mindez fejlődik, változik, a dinamizmus állapotában van. Ezzel szemben a mi, külsőségekben dinamikus művészetünkben erkölcsi statikusság és olyan, ugynevezett jellemek uralkodnak, amelyeket önként az ilyen, vagy olyan emberi tulajdonságok mechanikus egyesítésével majdnem minden figurában megtalálnak, de valóságban nem léteznek. Jellemsémák ezek, melyek csak tiszta metafizikai alapon léteznek. Az élet dialektikus fejlődésével itt tulajdonképpen nem is találkozunk.

Nos, hogyan küzdjön meg a rendező, de legfőképpen a színész ezzel a sok primitívséggel?

En siettem megnevezni a rendező hiányos oldalait, de itt óvakodnunk kell elsietett következtetések levonásától, ez még előttünk áll.

Mindezekből a munkákból hiányzik a fő erő, ha tetszik, a történet alapja. Ez: a szerzői szenvedélyesség, kommunista vi-

szony az élő anyaghoz, amely mindig, mint az alapok alapja jelentkezett, amely a szovjet filmművészetet a Patyomkin páncélos-tól kezdve a világ legértelmesebb, legoptimistább, legéletszeretőbb, legemberibb filmművészetévé tette.

Ilymódon nem szabad elterelni a figyelmet a forgatókönyv-írás fő elvéről: a szerző világnézetéről, élettapasztalatáról, életszeretéről és magának a filmművészetnek a szeretetéről. És mi hiába figyelmeztetjük a filmművészeti szakmát, s az írók hiába írják ki baloldalra, hogy totál, vagy premier plán, egy jótányival sem közelítik meg a filmalkotás lényegét, ha nem látnak benne olyan fórumot, ahol szabadon és felelősséggel szólhatnak a környező élet legizgatóbb kérdéseiről - de nem kinyilatkoztatásokat hangoztatva, - hanem anyagukat mélyen, pártszerűen és művészileg szenvedélyesen elemezve. Ennek legkiválóbb igazolása az utóbbi idők egynéhány jó filmje. Éppen ezek a vonások jellemzik az egész világ szakemberei és nézői által elismert Bondarcsuk-filmet, az Emberi sors-ot. Éppen ezek a jellemzői Csuhraj legújabb munkájának, a Ballada a katonáról c. filmnek. Szomorú, hogy most, amikor a film művészeinek az a hivatása, hogy erőiket a mai témák megoldására irányítsák, akkor a szovjet ember életének legmélyebb kifejezését megvalósító filmek példájaként olyan filmeket kell megemlítenünk, amelyek a Nagy Honvédő Háború, sőt a polgárháború idejéből származnak. Valójában azok a kommunista jellemek, amelyeket Gabrilovics, Rajzman és Urbanszkij alkottak meg, mérhetetlenül maibbak és sokkal közelebb vannak minden megjelenésükben a pártszerű szellemhez, mint legutóbbi filmjeinkben a sebtében kidolgozott kerületi és területi párttitkarsémák, akik megjavítják az irányvonalat és személyre szólóan adják meg, meghatározott terjedelemben, az irányelveket. És amikor tiltakozunk az ilyen elcsépelet, hamis beállítások ellen, nem tudjuk nem említeni a Ballada a katonáról című filmet. Pedig milyen maiság mutatkozik itt? Háború! Ismét háború - mondják önök, pedig a néző a mi békés napjainkat akarja látni, amelyek televannak elragadó alkotói törekvésekkel. Nos, nyilvánvaló, hogy a néző mindenekelőtt EMBERT akart látni a vásznon és nem sémát, jelenjen meg az bármely időben és bármely térben. Ime, itt vannak jelen Jezsov és Csuhraj filmjében emberek, jellemek; világos jellemek, elragadóan tiszták, és ennek következtében nem formálisan, hanem

ténylegesen mélyen szovjet emberek. Ebben a filmben felborult minden szabályos dramaturgiai törvény. A film mintha a háboruról és mégsem a háboruról szólna. Nincs benne irodalmilag meghatározott konfliktus, mégis szakadatlan, feszült figyelemmel nézik. Nincs benne harc a sötét rossz és a világos jó között, de benne van mindenütt az élet kibontakozása és a hálás néző a művészet mosolygó gyönyörével nézi a könnyed cselekményt, amely két fiatal tudatában megy végbe; és látva sorsukat, találkozásukat, elválásukat, egymás iránti törekvéseiket, a mi igazságos és értelmes életünk lépéseit, egyáltalán nem gondolkozik azon, hogy ez a film, ha keresztül engedik a jeges kritika hengerén, könnyen jöhetne ki abból a "konfliktus nélküli" megszokott bélyegével.

Erintsük most ezt a kérdést is.

Annakidején a cselekmény problémája a szovjet dramaturgia elméleti kutatásának tárgyává lett, abból a célból, hogy kimutassák van-e benne konfliktus, azaz léteznek-e benne olyan szembenálló erők, amelyek ismertetőjelei a cselekmény fejlődésének. Nem szabad a kérdés felvetését valami mondvacsinált elgondolásnak tekinteni, minthogy ez magának a marxista esztétikának az alapjaiból fakad. Azonban a könnyen vulgarizálók hirtelen kezükbe ragadták a tollat, ha akármilyen kiélezett kérdés került napirendre és így nem kevés zürzavart okoztak a dramaturgiai alkotás legfontosabb kérdése körül.

Amikor számbavették dramaturgiánknak a negyvenes, valamint az ötvenes évek elején elszenvedett veszteségeit, amelyeket tulajdonképpen többségében sematizmus megjegyzéssel láttak el, sok esetben helytelen következtetéseket vontak le. Maga a "konfliktus" - amely bármely életjelenség fejlődésének jellegében megtalálható -, értelmezése, a jó és a rossz néhány elvont kategóriájának antagonisztikus összeütközése tisztán külső jelek alapján történt, ami a dramaturgiai gyakorlatot az egyszerűsítéshez, a vulgarizáláshoz és néhányszor az idealizáláshoz dobta vissza.

És ime a színpadokon és a mozik vásznán olyan alkotások kezdtek megjelenni, amelyek tisztán spekulatív alapokon álltak, un. "feszült témát" jelentettek, ahol a konfliktus lenyegében nem emelkedett a családi vagy hivatali botrány ilyen vagy olyan mértéke fölé, és ahol a jó feltétlenül győzött a rossz felett. Ily módon eltörölték a materialista világnézet legfontosabb alapel-

vét, azt a képességet, hogy minden jelenségben meglássák a fejlődés dialektikáját, ahol az erkölcsi tamulás nem az erény előirásszerű győzelmében, hanem a művésznak az élet haladásába vetett szilárd hitében rejlik.

A szovjet művészet, különösen a filmművészet fejlődésének mai, győztes vonalának illusztrálásául a 30-as évek összes jobb alkotásai, a háborus időszak jobb filmjei és a jelenkor jobb alkotásai szolgálhatnak. Jellemző, hogy mindezekben a filmekben, legyen az a Patyomkin páncélos, az Anyá, a Csapajev, a Maxim trilogia, a Viharos alkonyat, a Nagy hazafi vagy a legújabb időből az Emberi sors, - majdnem teljesen hiányzik a kánonikusan megálapított szerelmi téma, amelyen pedig az "éles konfliktus" dramaturgiájának sok-sok képviselője törekedett felépíteni a magáingatag boldogulását. Pedig pontosan az az irányzat, - amelyet az általam taláalomra idézett filmek fejeznek ki - képviseli a szovjet filmművészet igazi erejét és dicsőségét. Ez azért van így, mert ezek a filmek mentesek a széles néző tömegek ugynevezett izléséhez való alkalmazkodástól és társadalmi életünk legfontosabb oldalainak, jelenünk vagy történelmünk legtipikusabb jellemeinek széles, elfogulatlan feltárása felé fordulnak, s ilymódon a nézőt a legnemesebb alapokon nyerik meg, feltárva előtte a világot, ha úgy tetszik a megismerés tudományos mélységével.

Mindenegyes megnevezett film szüzséje mindenekelőtt az élet reális tényei tanulmányozásának terméke és csak azután az anyag alkotó megszervezésének eredménye.

Soha senki sem fogja megfosztani a művészt a kitalálás jogától. Vissza fogunk térni ehhez a kérdéshez alaposabban, amikor a szocialista realizmus módszerének a műfajokhoz való viszonyáról beszélünk. Azonban meg kell érteni, hogy függetlenül az anyag műfaji megoldásától, a művésznak a néppel szembeni kötelezettségei nem változnak és nem változhatnak meg. Ezek a kötelezettségek pedig, mindenekelőtt az anyag mély ismeretében, és abban a kiapadhatatlan törekvésben mutatkoznak, hogy ismeretünket gazdagítsák és tökéletesítsék, ugyanugy, mint ahogy ugyanez a törekvés hajt minden tanult embert a maga kutató és tudományos kifejező munkájában.

A gigantikus szocialista változások eredményeként eljön majd az idő, amikor jogunkban áll kétségbevonni néhány kánonikusan megállapított tézist, amely szétválasztja az emberi közösséget művészekre és bölcselkedőkre. Gorkij - aláhuzva a szépirodalom tudományos megismerési tartalmát, - nem hiába nevezte azt emberrel foglalkozó tudománynak. Es itt a "tudomány" nemcsak felismerést jelent. Nem! - felismerést az átalakítás nevében.

Es meg kell mondani, hogy Gorkij e megállapítása nemcsak az ő alkotó akaratának megnyilatkozása, sokkal inkább mindannak a hatalmas tapasztalatnak az összegezése, amely évszázadok során halmozódott fel a haladó, humanista irodalom útján. És a filmművészet legjobb vívmányai teljesen az irodalom ilyen irányú vívmányain alapulnak, teljes mértékben követői azoknak és a maguk módján, dinamikusan fejlesztik ki azokat a maguk alkotói légkörében.

Ha ebből a szempontból vizsgáljuk az utóbbi időben készült filmek többségét, akkor jogosan alakul ki az a benyomás, hogy ez az alapvető tétel nem érvényes általánosan a forgatókönyvírók és rendezők tulnyomó többségére. Munkáikban a belső világ - a legmélyebb kapcsolatok oksági összefüggésének világa - feltáratlan maradt, és a néző - a szerzők mindenféle mesterkedése ellenére - az unalom nyomasztó érzetével hagyja el a termet. Az optimista külsőségek, azaz a kifogástalan hang, a vidám muzsika, a szerelmi összeütközés szerencsés befejezése, nem tölti el őt az élet szeretetének érzésével és miután nem magát az életet látja, nem hiszi el a vásznon lefolyó cselekményt, nem hatnak rá a hősök szavai és cselekedetei.

Ebben az értelemben is jellemző az olyan filmek sikere mint az Emberi sors, vagy a Ballada a katonáról, ahol - nem tekintve az események drámaiságát - lélekben gazdag emberek életének optimista tartalma mutatkozik meg, amely képes a háboru minden nehézségével és keserűségével értelmesen szembeszegülni, képes megőrizni magában minden emberséget és azt fel is tudja tárni, meg tudja mutatni a hozzá közelállóknak.

Mi ezt azonban csak olyan szerkezetű alkotásokról mondjuk, amelyek szerkezetét nem lehet a régebben létező enciklopedikus listákban szereplő műfajok egyikére sem vonatkoztatni, hanem azokat jellegüknél fogva egy speciális műfajkategóriába kell besorolni, s ennek sajátos megnevezést kell adni.

Ezek az alkotások, amelyeknél a művészi forma alapja az életnek a maga természetes, mozdulatlan arányokban való visszatükrözése, természetesen mindennél könnyebben közvetítik a mi alkotó módszerünk törvényszerűségeit. Bonyolultabb a dolog, ha kánonikusan megállapított műfajokhoz, többek között a komédiához fordulunk.

Egészen tanulságos az eset a Zöld furgon című filmmel, amely komoly megfontolásokra ad alkalmat. En most elhanyagolom az összes szervezési nehézségeket, amelyek a film megalkotása és kibocsátása körül keletkeztek, lényegesebb ma azokról a nehézségekről és félreértésekről tájékozódni, amelyek nem a film előzményeiből, hanem a film lényegéből születtek.

A némafilm tapasztalata megalkotta a burleszk nagyon sajátos műfajának hagyományát, amely messzemenően kihasználta a hagyományos cirkuszi bohózáti és groteszk módszert, amelyet sok esetben még fel is fokoztak a film időbeli és térbeli lehetőségeinek, valamint a felvételtechnika trükkjeinek felhasználásával. Ennek a műfajnak megvannak a maga nagy művészei, hiszen elég megemlíteni Chaplint és Buster Keatont.

Es ime a hang megjelenésével a burleszk műfaj elvesztette erejét, felváltotta azt a hangos filmkomédia, amely nagymértékben átvette a bohózat, az operett tradícióit, de azt jóformán semmivel sem gazdagította a film specifikus művészetében. Meg kell azonban mondani, hogy a szovjet hangosfilm első időszakában olyan komédiákat is alkottak, amelyek még a mai napig sem kerültek le a filmvászonról. Ezek a filmek a maguk műfaji eszközeit használták fel, azoknak az érdekeknek a légkörében, amelyekben az ország élt, kinevették a nehézfejű bürokratákat és bátorították az értelmes, a józan eszű, a tevékeny embereket, az új világ építőit.

Ezután, - az ötlettelen utánzás elvei szerint -, az iparosok évről-évre felhasználták az első filmek összes fegyvereit és fokozatosan kialakult a sablonos komédia a maga állandó ismertetőjeleivel. És ma nálunk komédiának nevezik népiesen azt a filmet, amelyet csak külsőségekkel, a műfaj tradicionális módszereivel szereltek fel. Ezeknek lehet tulajdonítani a motiválás önkényességét, a cselekvés felgyorsított ütemét és a színészek időnkenti, угyszólván agyalágyult viselkedését. A lírai és a ze-

nei komédiákat dalaikról vagy kupléikról lehet felismerni, ahol a szöveg szegénységét megfelelően erős zenével takarják el. Szükséges megemlíteni, hogy a legutóbbi időben a fiatal filmekből a komédia felé fordultak, hogy azt mintegy másodsorú feltámasszák. Ennek eredményeként megjelentek, lehet, hogy nem olyan eredeti, de egészében sikeres, vidám és nem buta filmek, mint a Karneváli éjszaka és az Akik nem adják meg magukat.

Itt helyénvaló megemlíteni az éppen, hogy megjelent filmkomédiát a Perpatvar Lukácséknál-t. Igaz, erről a filmről csak arra való utalással lehet beszélni, hogy a komikus elvet ugyyszólván csak ügyvel-bajjal lehet benne felfedezni, ez inkább dráma tánccal és énekkel. Mindazonáltal én nem akarom elvetni ezt a filmet, mint olyan jelenséget, amely a művészet határán túl van. Ez annál inkább igazságtalan volna most, amikor a művészet olyan kiterjesztett nyilvánosságot kap a szemléltető propaganda kimélyítésével kapcsolatban.

A filmben megvan a tárgyismeret, a mai kolhozélet ismerete. És a film - minden esztétikai hiányossága ellenére - a kolhozista nézőt sok mindenről gondolkodásra készíti. Különösen a henyélő fiatal lány alakja - akit a falubeliek "nyaraló"-nak neveznek - származik az élet sűrűjéből és tárul fel meggyőző következetességgel a néző előtt és dühöt csepegtet beléje mindenféle, a mi közösségünkben élő élősdiak ellen.

Azonban ezek a még elég kisszámú sikerek nem veszik le napirendről legkevésbé sem, a műfaj minden jellegzetességével és egyben a gondolat minden mélységével és élességével rendelkező, komédia-alkotás azon kérdéseit, amelyek évszázadokon keresztül jellemezték a komédia fejlődését.

Már ezért is különös figyelemmel és jóakarattal kell értékelni Koltunov és Gabaj filmjét, a Zöld furgon-t.

Amikor a mi nemzeti komédiáinkról beszélünk, mindig Gogol nevét említjük. Ha Gogol komédiai tradícióit olyan mércével néznénk, mint amilyent a "Zöld furgon" értékelésénél használtak, akkor Gogolból nem maradna kő-kövön. Az arányok kiélezett, excentrikus eltolása, túlzások a szemléletben és a szavakban, - mindez elválaszthatatlan a gogoli irástól és az ő komédiázó géniuszának lényegét képezi. Ezen jellemzők bármelyike egymagában is megdöbbent, sebez, megsért, de Gogol meglepő tehetségének

mindezen tulajdonságai a maguk egységében; a magas esztétikai gyönyör zenéjét nyújtották az olvasónak vagy a nézőnek.

Mi a titka a gogoli nevetés nagyságának és csalhatatlanságának? Szerintem az, hogy zsenije a végletekig népi volt. Gogol csalhatatlannal ismerte a nép igazságának viszonyát az élet ilyen vagy olyan megnyilvánulásához. Értett ahhoz, hogy ezt a megnyilvánulást néhány találó szóval összesűrítve, kiélezzze majd visszaadja a népnek a maga nép iránti, a nép élete, gondjai, lelke iránti szenvedélyes szeretetével.

Ha elfogulatlanul közeledünk Koltunov és Gabaj szerény, de mélyen őszinte munkájához Kazacsinszkij történetének megfilmesítése alkalmából, akkor könnyű feltárni azt a szerelmes mosolyt, amivel ők megmutatták az új, igazságos hatalom első lépéseit a régi világ szétesésének káoszában. Ezt pedig így kell érteni! És nem kell ehhez a filmhez "utasításokat tartalmazó" mercéket hozzáragasztani, amelyeket nemcsak a komédia, de még az ugynevezett komoly műfaj sem igényli.

Meg kell mondanom, hogy nézetem szerint a film első változata sikertelen volt. A szerzők mintha feldöntötték volna saját tervüket, mintha elvesztették volna a film feletti uralmat. De azután az értelmes tanácsok segítségével kiigazították és létrehoztak egy új, tartalmában és szellemében helyes, arányos, előadható, irodalmilag eredeti darabot.

És itt, szerintem meg kellene állni, mégpedig ott, hogy ez a komédia elkezdett létezni a maga komédiai törvényei szerint.

Mint következtetést le kell vonni, hogy nálunk a komédiával még igen sok tennivaló van és ezt a munkát csak a két legfontosabb körülményről történő megállapodás után lehet elkezdeni:

1. Abba kell hagyni az igazságos bírálattal szembeni sértődöttséget, bármilyen filmműfajban jelenjék is az meg.

2. A művész csak akkor fordulhat a kritikához, mint a vígjátéki elv lényegéhez, ha az életet mélyen és hűen ismeri és ha szereti népét.

Azaz végeredményben azon feltételek megőrzésével, amelyet a művésznek munkája közben az élet diktál bármelyik műfaj területén.

Hiszen nevetséges elképzelni kulturánk bármilyen részét, amely hasonlóan az erkölcsi megállapodáshoz, a maga saját tör-

vényszerűségei alapján léteznek, ahol szabad bohóckodni, szenvedni, fogat vicсорítani, fügét mutatni, mindezt azzal igazolva, hogy a műfaj ezt megengedi, hogy ennek célja a dolgozó felüdülése a napi gondok és izgalmak után.

Felüdülés - mitől? - kérdezzük. A saját meggyőződéstől? A személyes felelősségtől? Felüdülés az értelemről? Különös mindez! Pedig gyakorta kell hallani mindezt nem is buta emberektől és nemcsak a filmdolgozók között, hanem a nézők között is, akik igényt tartanak a mi sokrétű alkotó munkánk kritikájára.

Pedig néha hallani kell tőlük különféle mexikói-argentinai sablonra készült dicsőítő verseket is, amelyek az ő szempontjukból az elegáns szüzsék, a rendezők és a kivitelezők magas művészi kiválóságának példái.

Ezen fejezet befejezésével néhány szót a kisszerűségről.

Nekem már nem egyszer kellett véleményt nyilvánítanom a kicsinyesség, vagy inkább sekélyes gondolkodás ellen.

Én a legkevésbé sem vagyok rávehető arra, hogy kereken lebecsüljem a téma és anyag méreteinek a művész számára való jelentőségét. Kétségtelen, hogy az élet anyagai, a maguk abszolút jelentőségének értelmében, különbözőek. És vajon mi, onökkel együtt, nem ismerünk-e hatalmas mennyiségű elkészült és félek, hogy még csak elgondolt filmet, ahol az anyag méretei legfeljebb csak a felszínen maradnak meg sebtében megírt háttérrel, sekélyes elgondoláshoz mesterkedésekkel, kicsinyes perlekedésekkel, amelyeket tipikus, drámaisággal telített szüzsék tüntetnek fel?

Másrészről meg lehet említeni olyan alkotásokat, ahol a külsőségekben a kisszerűség minden vonása megtalálható. Nos példaként lehet megnevezni Rozov szindarabját, a Boldogság merre vagy-ot. Ez a darab családi rendellenességek története, személyes viszonyok magyarázata stb. De a nézők meglehetősen nézik a szindarabot; a színházat elhagyva magukkal visznek sok-sok elgondolást és mindezt azért, mert a szerző mindenekelőtt alaposan ismeri tárgyát, egymásután építi fel és javasolja a teljesen nyilvánvalóan haladó koncepcióját, amelynek megvan a maga jelentős célja.

Természetesen Rozovot nem szabad ezen a területen feltalálónak tekinteni. Ezen az úton már jóval előtte jártak olyan nagyságok, mint Csehov, Gorkij, vagy Ibsen, akik színpadra vit-

tek és megoldottak jelentős problémákat közönséges lakás környezetében. Csakhogy a kérdés itt egészen másféle.

Es itt mindjárt vissza kell térnünk ahhoz a gondolathoz, hogy a dolog lényege magának a művésznak a tartalmasságában, világszemléletének nagyvonalúságában és érettségében van; abban a képességben, hogy közvetítse és hűen feltárja a mai jelleme igazi jegyeit, a maguk kimeríthetetlen sokféleségében, ahogyan azok a konkrét, a maga nemében egyedülálló helyzetükben léteznek, ahogyan azokat a reális élet felveti.

Befejezve ezt a fejezetet, mint következtetést meg kell állapítani, hogy a nézőnek csak akkor lesz érdekes a mi művésztünk, ha nekünk magunknak is érdekes a saját munkánk. Ha pedig magának a szerzőnek sem érdekesek a saját alkotásai, akkor az milyen logika alapján lehet érdekes a néző számára? Nem emlékeztet-e az alkotás ilyen fajtája a becstelen szakácsokra, akik maguk nem eszik azt a káposztalevest, amelyet a fogyasztó részére készítettek, hanem egy másik étterembe mennek ebédelni.

x x x

Engedjék meg nekem, hogy most néhány gyakorlati kérdésre térjek át, amelyek megoldása nélkül - úgy gondolom - nem tudjuk gyökeresen megjavítani dolgainkat a játékfilmek készítésénél.

Az eddig elmondottakból szemmel látható, hogy a dramaturgia ügyével kell kezdeni. Aligha szükséges felsorolni ennek a hallgatóságnak azokat a nehézségeket, amelyeket a dramaturgia frontján kell elviselnünk. Megnyugtathatnánk magunkat azzal a közérthető gondolattal, hogy az évről-évre kibocsátott filmek növekvő száma elkerülhetetlenül maga után vonja azt, hogy bemutatóink nem eléggé tehetséges alkotásokat is. Lehet hivatkozni arra, hogy az évente megtartott színházi bemutatók közül, hogy úgy mondjam, a rostán alig marad fenn tíz, nekünk pedig évi 130-140, dramaturgiailag jó minőségű alkotást kell biztosítanunk.

Ezek a megfontolások hivatalos jellegűek és nem szolgálnak vigasztalásul nézőinknek, akik minden egyes filmért 5 dolgos rubelt fizetnek és nem kötelezhetők arra, hogy számoljanak a mi gyártásunk nehézségeivel.

Ha Konfucius bölcsességétől vezettetve azt akarjuk, hogy minden tárgy megfelelően rendeltetésének, akkor természetes, hogy

megköveteljük minden egyes szovjet filmtől, hogy az mindenekelőtt szovjet film maradjon, azaz ne legyen banális, ne másoljon sablonokat, vigye előbbre a mi emberünket, mégha egy kis lépéssel is.

És itt egy kicsit el kell gondolkodnunk a tématervezés egynémely elvéről.

Mert évről-évre, hogy-hogynem az történik, hogy a Filmfőigazgatóság által betervezett és a Kulturálisügyi Minisztérium által jóváhagyott művek a stúdiókban könnyen és önkényesen olyan változatokra cserélődnek, amelyeket a terv által megszabott időpontban kibocsátandó filmegységként elfogad a dramaturgia. Ily módon az előirányzott és legfőképpen mai problémákkal foglalkozó jelentős témák többségét könnyen kiszorítják a véletlen megfilmesítések, vagy olyan hamis témák, amelyek könnyen, gondolatok nélkül születnek és nem terhelik meg sem a szerzőket, sem a mi dramaturgiai apparátusunkat.

Más szempontból nem szabad elfeledkeznünk arról sem, hogy a szerzőknek, amikor aláírják a szerződést, módjukban áll - szabályosan - a dramaturgiának a jobban, vagy csupán kevésbé ismert nevüket bejelenteni. És e név után néha nem kis előleget kapnak. Később, amikor elkövetkezik a forgatókönyv leadásának napja, igen gyakran bekövetkeznek a sorozatos haladék kérések, vagy kedvezőbb esetben a szerző csupán a nyersanyagot tudja átadni, amelyet még kidolgozni, vagy gyökeresen átalakítani kell.

Más dolog, hogy a forgatókönyvirás gyakorlata ismeri a rendezői és dramaturgiai erőszakot is. Egy sor olyan esetet lehet felemlíteni, amikor az eredeti szerzői elgondolást, - amely nem illik be a közepes felkészültségű filmiparos által felállított normákba - a kijavítás jelszava alatt, rövidítik, megfésülik, polirozzák, kitörölve ezzel a forgatókönyvből az elsődleges elvi-művészi jelleget. Ez igen gyakran azért történik, mert a szerző, bár megfelelő tehetséggel és a tárgy megfelelő ismeretével rendelkezik, nem uralja a forgatókönyvirás technikai ismereteit, a próza szabályai szerint ír, felhasználja a novella, a regény, vagy a karcolat tradícióit akkor, amikor a forgatókönyv más tartalommal rendelkezik, amikor annak poetikus összetétele más törvényeken alapul és állhatatosan követeli a maga formájának betartását.

Azonban az elnagyolt előkészítés legelterjedtebb nehézsége nemcsak a forma területén mutatkozik meg, hanem magában a tartalomban is. Aláírnak olyan szerződéseket, amelyek mögött lényegében nincs semmiféle ígéret, csupán a szerző nevében való hit. A Gorkijról elnevezett stúdió dramaturgiáján belül lefolytatott sokszori megvitatás eredményeként Babin elvtárs, az osztály vezetőjének előadásában kialakult az átszervezés egyik sajátos terve. Én úgy gondolom, hogy ennek a tervnek indokolt alapja van.

Babin elvtárs javasolja, hogy a szerzőkkel kötendő szerződéseket csak a kibővített irodalmi könyv alapján kössék meg, amely nemcsak az elvi koncepciót, hanem magának a szűzsének a vázlatát is tartalmazza és amelyet viszonylag nem nagy összegért /10 000 - 15 000 rubel/ lehet megszerezni. Az ilyen, nem nagy, befejezett irodalmi munkából meg lehet állapítani az elgondolás méreteit és szemügyre lehet venni azokat a művészi eszközöket, amelyeket a szerző a forgatókönyv megírásához szándékozik felhasználni.

Én nem merülök most bele a kérdés részleteibe. Itt valószínűleg meg kell vizsgálni az írói szerződés típusát, megőrizve a szerző érdekeltté tételét abban, hogy munkáját határidőre elkészítse. Én azért hívom fel a figyelmet a kérdésnek erre az oldalára, mert a stúdió gyakorlata azt mutatja, hogy az alapvető improduktív kiadások éppen a stúdió előírt tervgrafikonjának megbontásakor csökkennek, akkor, amikor a "téli" forgatókönyveket augusztus helyett februárban, vagy márciusban, a "nyáriakat" pedig január helyett májusban vagy júniusban adják le.

Ha most számbavennénk, hogy milyen anyagi és művészeti károkat szenvedett a szovjet művészi filmgyártás e szezonösszevisszaság következtében, azt hiszem, hogy hosszú időre elrontanánk egymás hangulatát.

Ez azonban a dolognak csupán egyik oldala, inkább szervezeti, mint alkotói oldala. Ami a másik oldalt illeti az ugyancsak egyenes összefüggésben áll a megszervezéssel.

A forgatókönyvírás zsákutcájából kivezető út kutatásánál a legkülönbözőbb módokat javasolták, s ezek között a dramaturgiák megszüntetését is, miután nem biztosítják a gyártásra kerülő forgatókönyvek elvi-művészi színvonalának megfelelő mértékét. Ez azonban nem a helyzetből való kivezető út. Inkább azon kell gon-

golkodni, hogyan kell a dramaturgiának dolgoznia, hogy megjavuljon hasznos tevékenységének határfoka.

Minden film alapját a forgatókönyv képezi, a gyártás élén pedig a rendező áll. Ilymódon a forgatókönyvíró és a rendező az az egyetlen reális erő, amely közvetlenül hat a kollektiva munkájának végső eredményére, azaz a filmre. Felvetődik a gondolat, hogy mindenekelőtt meg kell szüntetni a szerző és a rendező között a gyártás folyamán tradicionálisan fennálló közömbös, vagy éppen antagonisztikus viszonyt. Nekik együtt kell dolgozniuk, mint egy személy, mint egy szerző, aki teljesen felelős a végeredményért.

Az ilyen munka tapasztalatai a szovjet filmgyártásban széles körben ismertek és mint ahogy az helyes, legjelentősebb sikereink erre a gyakorlatra épültek.

Ezzel összefüggésben kell felvetni az egész alkotó kollektiva felfrissítésének kérdését, amelynek élén a szerző és a rendező áll. Ezért meg kell szüntetni az ilyen kollektívánál a munkaerőnek az időleges és felületes rend érdekében a stúdió belüli önkényes szétdobálását, mert az igen súlyos veszteségeket okoz a művészi filmgyártás minősége terén. Ugy gondolom itt még tovább kell mennünk.

Alkotó-közösségek szervezése /amelyeket egyes esetekben, mint ahogy annak helye van a Moszfilm-nél Közösségnek, más esetekben, mint ahogy az a Gorkijról elnevezett, vagy a Lenfilm stúdióknál előfordul, Műhelynek neveznek/, a legfontosabb ut a művészi filmgyártás minőségének emelése felé. Nem tudom, hogy az ilyen helyzetet meg lehet-e teremteni minden stúdiónál, vannak-e ott az ilyen közösségek vezetésére alkalmas forgatókönyvírók és rendezők, de ott, ahol ilyenek vannak, a közösséget haladéktalanul létre kell hozni és minden módon meg kell szilárdítani.

A rendező, a diszlettervező, a színész nevelése ugynevezett részlet munka. Az össz-stúdió belüli kollektiva mesterségbeli tudásának emeléséhez természetesen nem elégséges az esetenként összeülő művészeti tanácsnak analízáló és kritikai alapokon álló munkája, mert az nem utja az alkotó művészek felnevelésének. Állandó, mindennapos, lelkesült munkára van szükség, a hasznosság igen magas fokával.

És ha a Moszfilmnél a dolog most még egy kicsit akadozik is, nem szabad elsietett következtetéseket levonni: e hatalmas stúdió felosztása alkotóközösségekbe, mélyen haladó vállalkozás és én meg vagyok győződve arról, hogy egy, de legkésőbb két éven belül ennek áldásos hatását látni fogjuk a Moszfilm által kibocsátott filmek minőségén.

Milyen befolyást gyakorolnak az alkotóközösségek /alkotó-csoportok/ a stúdió forgatókönyvi és gyártási tervének reális megszabására? Véleményem szerint a legjótékonyabb befolyást. Vég-eredményben az olyan tervek, amelyeket nem erősítenek az írók és rendezők gyakorlati tanácsai, nem mások, mint irodai okmányok. A terv csak akkor válik realitássá, ha mindenegyed, rövid tartalmi kivonat mögött mélyen átgondolt és teljesértékű irodalmi munka áll. De az ilyen munkához idő és erő kell. Ilymódon nemcsak a legközelebbi termelő évre kell tervezni, hanem - hasonlóan ahhoz, ahogy azt az egész népgazdaságban teszik - ha nem is hét, de mondjuk, egy-két évre előre.

A közösségekben vagy műhelyekben egyesült szerzők és rendezők kötelesek stúdiójuk dramaturgiáján és igazgatóságán keresztül a mi központi szerveink elé terjeszteni elgondolásaikat, rámutatva azok ilyen, vagy olyan készenléti fokára. Ennek a műveletnek természetesen kétoldalúnak kell lennie, - a Minisztériumnak és a Filmfőigazgatóságnak meg kell őriznie a maga értelmes vezető erejét a terv végleges formájára való befolyással, különösen a távoli stúdiók viszonylatában.

Ezután a munkáknak két, vagy három évre előre való betervezése a közösség, azaz a forgatókönyvíró-mester és a rendező-mester alkotó irányításának befolyása mellett történik és már nem sebtében, hanem komolyan, alkotó módon a közösséghez, vagy csoporthoz csatolt, a dramaturgiához tartozó dramaturgok segítségével, aminek eredményeképpen megszületik a minden oldalról átgondolt, minőségi forgatókönyv.

A közösségnek vagy alkotó-csoportnak joga és módja kell, hogy legyen az anyag elmélyült elsajátítására, a helyszinre való kiutazás megszervezésére, a forgatókönyvírás közben a szükséges konzultánsoknak és talán már az irodalmi kidolgozás idején szereplő színészeknek bevonására azzal a céllal, hogy már a próba időszakában ismerjék a maguk jövőbeni munkájának anyagát.

Különös figyelemmel és állhatatossággal akarok foglalkozni a munkának ezzel a részével.

Ma már módom volt beszélni a színészi alakítás színvonalának csökkenéséről filmjeinkben. Azonban egy kissé igazságtalan volna az ilyen megállapítást oda korlátozni, hogy minden felelősséget magára a színészre hárítsunk. Persze a felelősség valamilyen része rajtuk is nyugszik, miután a színészek felnőtt, néha bizony nagyon is felnőtt emberek, akiknek saját élettapasztalatuk van és akiknek hivatásuk személyes felelősséggel ügyelni művészetük színvonalára. De ahogy azt már elmondtuk, helyzetük a filmgyártás sajátos természetében függő viszonyban marad. És elsősorban függ a forgatókönyvtől és a rendezőtől.

Emellett a színész képezi művészetünk legközvetlenebb kifejező erejét és a néző órá összpontosítja figyelmét. En végérvényesen kitartok amellett, hogy mindenféle szervezési rendszabályt igénybevegyünk ahhoz, hogy a színészt közelebb vigyük a filmkészítés komoly, alkotó folyamatához. Ami most történik, az nem fér bele semmiféle keretbe és az a mi szégyenünk.

A színész-kérdés szervezési szempontból évente 10 millió rubelünkbe kerül. Nem titok, hogy minden költségvetést, annak beszámításával állítanak össze, hogy a színházi színész párhuzamosan elfoglalt a maga alapvető munkája miatt. De még az ilyen kényszerből emelt költségvetést is megcáfolja a reális élet. A színészek jogosan felborítják a filmgyártási grafikont, természetesen féltve színházi helyzetüket. Csoportosan olvadoznak napokat és heteket a természetes felvételek legforróbb időszakában, amikor minden nap, ahogy azt a parasztok mondják: "éveket táplál".

Volt nálunk egy filmszínész színház. Ma ez teljesen szétesett állapotban van. Nos nekem már sokszor kellett bizonyítanom minden gyártást vezető szervnek, mindenekelőtt a pénzügyi szerveknek, hogy mindazok az összegek, amelyeket kiadtunk és amelyeket ki kell adnunk a művészcsoport fenntartására, nem fedeződnék sem hangversenyekkel, sem színházi előadásokkal, hanem csak az egész nagyszámu, szakadatlan gyakorlásra kötelezett színészi kollektíva szervezett, állandó pedagógiai felügyelet alatt álló munkájával, elsősorban a művészi filmgyártás egyedi színész szükségletének biztosításával.

Saját tapasztalatomból tudom, hogy mit jelent a "kölcsön" színész és az olyan, aki teljesen alá van rendelve a filmgyártásnak. Én mostanáig forgattam volna a Csendes Don-t, ha nem sikerült volna teljesen felszabadítani a színházi munkából Glebov színészt. Szerencsére abban az időben ez viszonylag könnyen ment, mert Glebov nem játszott jelentős szerepeket a színház repertoárjában. Most persze ez nem sikerülne.

Én népes filmszínészcsoporthoz létrehozásáról beszélek, de legkevésbé sincs szándékomban ezt a színházak legjobb színészeinek - akikre a színházi repertoár támaszkodik - elrablásával végrehajtani. Ugy gondolom, hogy a vezető filmrendezők, akik az alkotó-csoportok alapján egyesültek, képesek lesznek végigvezetni olyan pedagógiai ciklust, amely elősegíti új, tehetséges színészek feltünését és a színháztól függetlenül segíti őket abban, hogy kiharcolják az egész ország elismerését.

Jelenleg az történik, hogy még azok a fiatal színészek is, akiket mi öt éven keresztül nevelünk a Filmművészeti Főiskolán, olyannyira nem hisznek a maguk filmművészeti jövőjében, hogy sietnek elfogadni a színház akármilyen ajánlatát, hogy valahogyan rendbehozzák életüket. És nekik van igazuk!

x x x

Innen közvetlenül át kell térni a filmgyártásnak a studiokban kialakult rendszerére.

A XX.kongresszust követő években a párt megmutatta, hogyan kell végrehajtani a mi gyártási gyakorlatunkban kialakult konzervatív, néha értelmetlen formák értelmes szétrombolását.

Elég csupán arra emlékeztetni, hogy mi történik a kolhozokban, a termelés vezetésében, hogy szegyenkezzünk azon a nehézségen, amit mi tanúsítunk a filmgyártás technológiája terén.

Mint ismeretes, szerkesztettünk és jóváhagyottunk egy Utmutatót, amely szerint kell tevékenykednie a gyártó apparátus minden egyes láncszemének. Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy senki sem tartja azt be. Döntő folyamatokat, amelyek meghatározzák a gyártás egész profilját, az Utmutató pontatlanul, vagy keresztül-kasul bonyolulttan és terjedelmesen tárgyal. Ráadásul mindezek nagyon egyszerűek.

A film felvételeit csak akkor lehet elindítani, amikor az minőségileg teljesen kész a felvételi időszak megkezdésére. Ez az előkészületi időszak az éppen, amely megalapozza az egész vállalkozás sikerét vagy sikertelenségét.

Annakidején a Művész Színház sajátosságairól Nyemirovics Dancsenko egyik tréfás beszédében a következőket mondta:

- Ime, gyakran azt mondják, hogy a mi módszerünk valami különleges módszer. Szerintem pedig a mi módszerünk egyszerű: nem szabad bemutatni félig kész szindarabot. Más színházak, ahogy én megfigyeltem, még nem követik ezt a módszert.

Mi, mintha különleges célként tüztük volna magunk elé, hogy csak félkész darabot mutassunk be!

A felvétel megkezdésekor, ahogy az szokás, még semmi sincs kész! - A forgatókönyvet akkor fejezik be, a kosztümöket varrják, a kellék-osztály megtagadja a filmnek a legfontosabb kellekkel való ellátását, mert ilyenek nincsenek raktáron, beszerzésük pedig különlegesen nehéz. Gyötrő "kereskedés" folyik a stúdió egyes osztályai között: minden városban és az egész Szovjetunióban színészek után kutatnak, sürgős táviratok érkeznek.

A grafikon szerint azonban már elkövetkezett a felvétel kezdetének napja. A pénzügyi ellenőrző szervek kifüggesztették Damoklesz kardját a stúdió dolgozóinak fizetése fölé. És el kell kezdeni!

A rendező elkezdti az ugynevezett "kiválasztott" objektumok felvételét, sokszor nem is egészében, csak részleteiben. A diszlettereket elkészítik és lebontják azzal, hogy újból majd akkor állítják fel, ha már kiválasztották a színészeket és megírták a jelenet végső szövegét!

Ezalatt pedig a tél elmúlt, vagy ha a téma nyári, leesett az első hó, és itt-ott a diszlettervező a hírhedt "pam"-ot /hó-pótló műanyag/ szórja a vizes földre, vagy fordítva, forróvizet tűzoltófecskenővel szedi le a járdáról és tetőkről a hótakarót.

A főszerepekre pedig még mindig nincs színész! Stb.Stb.

Ha a jelenlévők közül valaki azt hiszi, hogy én karikatúrát rajzoltam, az gondoljon a saját maga munkájára. És el kell gondolkodni, nincs-e itt az ideje, hogy véget vessünk ennek a gyakorlatnak?

En állítom, hogy mindezeknek a gyártási kérdéseknek a megoldása elválaszthatatlan a munkának gyökerében való helyes megszervezésétől, azaz a forgatókönyv, mindenekelőtt az irodalmi forgatókönyv megírásától, mert hiszen a technikai változat kidolgozása végeredményben másodlagos és hivatali kötelesség, mindamellet, hogy maga a technikai változat is egyelőre magasabb fokon, megközelítőleg okmányoknak számít és komoly elmélyedést követel.

Szükséges, hogy a forgatókönyv, a maga irodalmi lényegében átgondolt, gondosan kidolgozott irodalmi, filmművészeti anyagot képezzen, amelyben minden epizód, minden mondat a szerző és a rendező vezérgondolatául szolgál, amelyért harcolni képesek és amelyért a maguk teljes művészi és állampolgári lelkiismeretükkel felelősek.

Mindehhez idő, hely, kölcsönös tapasztalatcsere és az egész kollektiva érdekelt munkatársainak - akik között a színész a legfontosabb helyek egyikét foglalja el - közreműködése szükséges. Akkor ebben a folyamatban a színész maga is emelkedni fog, tudatosodni fog benne saját hivatásának jelentősége és az igényesség alapján haladva eljut a szerzői szöveghez, majd sorjában a szerzőtől és a rendezőtől a színészi technikához és végül a mesteri tudáshoz.

Ehhez azonban próbák kellenek.

Nálunk minden filmhez, legyen az eposz, vagy novella, két hét próbaidő jár. Mi tudjuk, hogy a színházak gyakorlatában, ahogyan az helyes, a próbák 2-3 hónapig tartanak. Olyan szindarabokat, amelyeket egész évadban játszanak, félévig vagy még hosszabb ideig készítenek elő.

Érdeklődtünk, hogyan áll ez a dolog például az amerikaiaknál?

A következőket felelték:

A rendező dolga a színészi kollektiva előkészítése a lehetséges, jobban mondva az abszolút tökéletességig. Hogy miként sikerül végrehajtani a próbákat, az az ő dolga. A rendező és a színészek a saját zsebükkel felelnek azért, hogy szerepük eljátszásához tökéletesen felkészülve jelenjenek meg a felvételeknél.

Csak abban az esetben lehet a filmet 3-4 hét, maximum 2-3 hónap alatt felvenni, ha a próbák az alkotó folyamat alapját képezik.

Ugyancsak megkérdeztük, hogy mennyi időt töltenek el a vá-
gással és a zenefelvételekkel? És a producerek és a rendezők egy
emberként válaszolták: amennyi szükséges. Mi itt semmiben sem
korlátozzuk magunkat, minthogy ez, összehasonlítva a felvétel
költségeivel, csak filléreket jelent. Amíg a film, a mi szem-
pontunkból, teljesen nem kész, bünténynek tekintjük kibocsátását,
mert az megbukhat és lerombolhatja reputációnkat.

/Egy hang a hallgatóságból: Helyes!/
Igy áll a helyzet a reális grafikonnal.

En mélyen meg vagyok győződve arról, hogy a stúdióknak va-
lamilyen időtartalékkal kell rendelkeznie minden egyes film ki-
bocsátásánál. Tetterős stúdióigazgató a kibocsátás idejét 1-2
hónapban határozza meg azzal, hogy befejezetlen, nem teljesen
összeállított, gondatlanul kevert film ne kerüljön a mi nézőink
elé. E célból természetesen felül kell vizsgálni a tervezés
egynémely elvét és különösen gyártásunk pénzügyi ellátását.

A kibocsátás siettetésének akkor volna valamilyen értelme,
ha nem volnának tartalék filmjeink, ha a kibocsátott film két
nap múlva már előadásra kerülne. Jelenleg éppen ellenkező a hely-
zet: a Filmfőigazgatóság tartalékában mintegy 50 film van. De
milyen elvi jelentősége lehet ennek akár gyártásunk, akár a né-
zők részére, ha egyik vagy másik film 2-3 hónap múlva kerül ki-
bocsátásra?

Egy ilyen átszervezéshez azonban mindenekelőtt felül kell
vizsgálni magának a progresszív premizálási rendszernek az elvét
azzal, hogy az csak kizárólagosan a munka minőségének emelésére
ösztönözze mind az alkotó kollektívát, mind a stúdiók kiegészítő
műhelyeit.

Ebből a célból hasznos lenne megváltoztatni az elszámolás
elvét is, bevezetve az objektumok szerinti és nem az úgynevezett
"hasznos méterek" szerinti elszámolást, amely az alkotó egyen-
lősdí legrosszabb példáját jelenti.

-A költségvetést a stúdióban kell összeállítani, a Filmfő-
igazgatóságra csupán a keretösszeg elosztásának ellenőrzését
bizva. Ha a költségvetést a stúdió állítja össze, elkerüljük a
stúdió és a Filmfőigazgatóság költségvetési osztálya között az
ertelmetlen alkudozást. Ismerve saját lehetőségeit, a stúdió ki-
dolgozza és megerősíti a filmek gyártásának legreálisabb alap-
vető tervét, mindenegyes bonyolult objektum ésszerű értékelésé-

vel, számbavéve mindenegybes objektumhoz szükséges munka helyes, százalékos arányát a film egészének legyártáshoz szükséges munkával.

Azért, hogy véglegesen világossá tegyük filmjeink többsége alacsony művészi színvonalának okát, feltétlenül szólni kell egynéhány szót a rendezői technikáról.

Én már nem egyszer elmondtam G.M.Kozincev tréfáját, amikor ő azt mondta, hogy rendező minden ember, akinek nem sikerült az ellenkezőjét bebizonyítani! /Nevetés./ Nos, mi tanui vagyunk annak, hogy sokan bebizonyították az ellenkezőjét, és ennek ellenére, mégis megmaradnak rendezőnek. /Nevetés./

A rendezés - mulandó hivatás, amelynek nincsenek semmiféle technikai, vagy mesterségbeli jelei. A rendezés mindenekelőtt világnézet, plusz akarat, plusz az élet minden oldalának ismerete, plusz a művészetek minden ágának sokoldalú ismerete, plusz a gyártási folyamat megfelelő ismerete és végül szervezési készség ennek ésszerű és pontos irányítására. Hasznos, ha a rendező irodalmi tehetséggel is rendelkezik. Kiváló, ha uralja a színész mesterségét is. Keserűséggel kell megállapítani, hogy a rendezők tulnyomó többsége, akiket most a kiszélesített filmgyártási program következtében bevontak a filmgyártásba, nem rendelkezik sem tudományos, sem irodalmi felkészültséggel, sem színészi képességekkel, de szerencsés esetben van szervezési készsége. De ez kétségtelenül kevés.

Az ilyen rendezők legfőbb feladata, - amely a nagy meggon-
dolatlanságból folyik és mint már mondtam a progresszív premizáló munkabér gyors felülvizsgálását követeli,- a terv megfigyelése és a lehetőségekhez képest annak telteljesítése, természetesen nem minőségi tekintetben!

Ugyan hogyan megy végbe a munka meggyorsításának e folyamata azoknál a felvételeknél, amelyek, ahogy már mondtuk, az esetek többségében sehogy sincsenek előkészítve.

Mindenekelőtt visszavonják a technikai forgatókönyvet, azaz azt az okmányt, amelyet maga a rendező állított össze. Általánosan ismert, hogy a filmművészet olyan sajátos kifejezési eszközzel rendelkezik, amelyet mi vágásnak nevezünk. A vágás legkevésbé sem a szűzsé önkényes filmre vett részeinek utólagos összeragasztása, hanem az életjelenségek differenciálásának különleges módja, amely elválasztja a lényegest a másodrendűtől, meg-

szervezi a képsor mondanivalójának ritmikus és emocionális szerkezetét, az értelmi és érzelmi hatás vizuális építményét hozza létre, azaz ahogy mi szoktuk magunkat kifejezni, a vágás magának a filmművésznek a nyelve. Eppen ezért a forgatókönyv képsora különböző beállítások szerint rövid részekre oszlik, gyakran elérve a 400-500 sőt még a 600 különböző beállítást is.

A kamerának minden átállítása, szemszögének meghatározása, a világítás, a rendezői felfogás érvényesítése mind időt, kutatást, állhatatos munkát követel. És a rendező abban az igyekezetében, hogy megkönnyítse ezt a folyamatot, a tervfeladatok teljesítésének nevében, egyesíti az egyes mozzanatokot, kevésbé igazolható svenkeket csinál. Nem fárasztva magát azzal, hogy a kocsit a sinekre helyezze, egyszerűen felveszi a részleteket a régi kipróbált eszközökkel, amelyeket még Hanzsonkov és Jermolev használt, - egy gépállásból 40-50 métert. A színészek hol közelednek a géphez, hol eltávolodnak tőle, ami az optika törvényei szerint hol premier plant, hol totalé plant alkot. Az összes ilyen ötletet elegánsan "belső vágásnak" nevezik, bár az ilyeneknek helyesen más az elnevezésük - mindenki kitalálhatja, hogy mi.

Ha beszélünk a filmnek a gyártási folyamat során történő további összeállításáról, akkor értekezletünkön értelmes dolog lenne kifogásainkat elmondani a stúdiók technikai osztályai részére is. Napirendünkön a szélesvásznú film bevezetése szerepel, mi azonban ehhez technikailag még nem vagyunk teljesen felkészülve. Még nagyon naivan használjuk fel a panoráma mozi lehetőségeit is, aminek bizonyítéka az utóbbi műsor.

Az általam megnézett filmek között láttam olyanokat, ahol a cselekmény az egyik díszletből a másikba, az egyik időpontból a másikba ugrik, minden logika és következetesség nélkül. Miből következik ez? A rendezők valamilyen új elképzeléséből? Semmiképpen sem! Mindenekelőtt az az oka, hogy a stúdiók még máig sem tanulták meg az időátmenetek minőségi kidolgozását, azaz úgy vélik, hogy a vágás és usztatás túlhaladott álláspontra. A néző pedig néha nem érti és a filmet úgy nézi, mint valami rejtélyt.

Ilyen művészi-technikai feladatok vannak divatban, amiket a felvételi kollektíva állít a stúdiók műhelyei elé. Mint elképesztő példát tudom megemlíteni a Hegyomlás című, a jereváni stúdió által éppen hogy befejezett film történetét.

Adva volt egy jó, sőt nagyon jó forgatókönyv, amelyet Zurabov Armen fiatal író írt. A filmet Szarkiszov rendező forgatta le, mindazokkal a nehézségekkel, amelyek az olyan rendező osztályrészei, akinek nincs jelentős neve és nincsenek kialakult fogásai.

A munka folyamán Szarkiszov rendező megpróbálta figyelembe venni a stúdió igazgatóságának minden követelményét. Éppen ez okból kifolyólag nem tudta megvalósítani a mi tanácsunkat, hogy megvalósítsa az előkészítő időszakot és kiválassza a megfelelő színvonalu színészeket. A terv teljesítésére való törekvés befolyása alatt, minden aszerint a felületes módszer szerint ment végbe, amelyről már fentebb beszéltem.

Kerek másfél hónap alatt a stúdióban meggyőződtek a meghívott színészek teljes alkalmatlanságáról a felajánlott szerepek eljátszása tekintetében és sokat közülük ki is cseréltek.

Azonban a rendelkezésükre álló pénzt elköltötték és a szezon elmúlt.

A film címe "Hegyomlás" és nem véletlenül. A film végén ténylegesen történik egy hegyomlás, amely betemeti a vasutvonalat. Ekörül az esemény körül oldódik fel a szűzsé minden összeütközése. A jelenet megoldása végett Szarkiszov rendezőt Moszkvába küldték a Filmarchivumba, hogy a különböző amerikai és más filmekből kiválogasson és összevágjon egy hegyomlást és ezt amellé tették, hogy a film legyártása a mai napig 900.000 rubel megtakarítást ért el.

Én láttam ezt a filmet. Érdekesen bontakozik ki, a színészek türethetően játszanak, a filmben élő emberi gondolat van és van benne törekvés is az élet igazságának visszatükrözésére. De amikor eljutunk a hegyomláshoz, valami leirhatatlan kezdődik - a vásznon életre kel egy szörnyű ostobaság, éjjeli filmkockák váltakoznak nappaliakkal, majd szél fúj, felkavarja a port, ezután zuhog, mintha dézsából öntenék a vizet. Röviden szólva, rejtélyek sora.

Miután én viseltem gondját a filmnek, - igaz, hogy tisztán az erkölcsi rend kedvéért, - egészen gonosz levelet írtam Davtyan elvtársnak, a jereváni stúdió igazgatójának. Azt mondják, hogy ő felfigyelt az én könyörgéseimre és Areckij operatőr a Moszfilmtől leutazott Jerevánba, hogy felvegye a hegyomlást. De a filmet mégis elfogadták, itt-ott vetítették, itt-ott megnézték.

ték és hihetőleg el is csodálkoztak rajta. Miért történt mindez elvtársak?

Ez alkalomból javaslat formájában felvetem a következő gondolatot: az író, a rendező, az alkotó kollektíva - mindezek hatalmas erők, amelyeket még távolról sem használunk ki teljesen, filmművészetünk minőségének javítása érdekében. De hogy egészen becsületes legyek, engedjék meg, hogy kimondjam: a stúdiók kulturáltsága, a műhelyek munkájával szembeni igényesség, a hozzáértés a stúdió minden osztályának vezetéséhez, az egész technológiai folyamat megjavítása, mindezek együtt jó 50 %-kal növelhetnék az általunk kibocsátott filmek minőségét. Én mélyen meg vagyok győződve Britikov elvtárssal, a Gorkij-ről elnevezett stúdió igazgatójával együtt arról, amit ő úgy fogalmazott meg a stúdiók igazgatójának helyzetével kapcsolatban, hogy az igazgatói tisztt nem hivatal, hanem hivatás.

Abból a célból, hogy igazgatni tudjuk a játékfilmgyártást, pontosan ismerni kell magát a tárgyat, nem elég csak érdeklődni a stúdió csoportjairól, a terv teljesítéséről és nem elég figyelemmel kísérni a pénzügyi fegyelmet.

Mi nem tudjuk összehasonlítani a mi gyártási rendszerünket a nyugatival. Nekünk más feladataink, más gazdasági és fejlesztési elveink vannak. De a gazdaságilag nagyon is átgondolt amerikai filmgyártásban nem véletlen a producer személye. A producer a film abszolút gazdája. Igaz, hogy az a maga helyzetét legtöbbször a maga nagyon is tisztességtelen előnyei érdekében használja fel s ez ellen mi, nagy szerencsénkre, biztosítva vagyunk. Mi azonban mindnyájan szenvedélyesen akarjuk, hogy a stúdiónak legyen gazdája, aki úgy felel annak termeléséért, mintha az a sajátja lenne, mi látni akarjuk azt az igazgatót, aki velünk együtt írja alá a főcímlistát, aki harcol a technikai felszerelés tökéletesítéséért, a kellékesek, a maszkirozók, a jelmezesek, a laboránsok kiváló munkájáért, aki szívügyének fogja tekinteni a stúdió által kibocsátott filmek minőségét.

Én meg vagyok győződve arról, hogy a kibocsátáshoz való előkészületeket ugyancsak összpontosítani kell a stúdiókba, hogy a film, a saját érdemei szerint reklámozva, tisztán, rendesen, ugyancsak "elegánsan csomagolva" kerüljön a néző elé. Egyenlőre valami egészen más történik. Mi mindnyájan tudunk erről, sóhaj-

tozunk, nyöszörgünk, de nem nyulunk semmiféle rendszabályhoz, hogy a nézőnek teljesértékü mívészi produkciót adjunk.

De mielőtt a film elegáns kibocsátásáról beszélénk, összpontosítani kell minden erőt annak megalkotására.

És itt, úgy gondolom, az ügy érdekében, szükséges még egy igen döntő rendszabály.

Lehetséges, hogy elkövetkezett annak az ideje, hogy elgondolkodjunk az ország színházainál már bevezetett pályázati elvnek a filmgyártás területén való alkalmazásáról. Igen, a filmgyártásnak fel kell töltnie új káderekkel, de ezt valamilyen szervezett formában kell végrehajtani. Az állam tulságosan sok eszközt biz rá a rendezőre, hogy az dolgozni kezdessen, de lényegében az eredménynek mindenfajta garanciája nélkül.

Valószínűleg a legokosabb volna a pályázat szervezését önállóan elkezdni.

Ilyen pályázatot a stúdió igazgatójának kellene meghirdetnie, együtt a Mívészeti Tanáccsal. Emellett a stúdiókban jelenleg működő rendezői kádereket meg kell tartani, de foglalják el törvényes helyüket. Ilymódon biztosítva leszünk a véletlenektől és az erőszaktól. Egyelőre ilyen garancia a Filmmívészeti Főiskola pedagógus embereinek felelőssége a végzett növendékek munkájáért. Így a legutóbbi időben jelentkezett néhány érdekes és gondosan kidolgozott alkotás, pl. a Lenfilm stúdióban, Solohov mívéből a "Csikó", amelyet Petini alkotott G.M.Kozincev irányításával, vagy Csehov "Ványká"-ja, amelyet Lukov mívhelyében Boczarov készített, - de ez csak csepp a tengerben.

A pályázatok alapján a munkára történő kiemelést, a mívhely, illetve központi rendezői évfolyamokon keresztül kell megvalósítani, - amelyeket a Főiskola jogaival felruházva kell megszervezni, - ahol a Filmmívészeti Főiskola fiatalságát, a gyakorló asszisztenseket és a színházi rendezőket elmélyült laboratóriumi munkával önálló alkotásra fogják előkészíteni.

Úgy gondolom, hogy csak ilyen úton fog sikerülni felemelni a szovjet rendezés színvonalát olyan mértékben, amelyet az élet felvetett előttünk.

/Iszkussztvo Kino 1960. 5-6.szám/

Georges Sadoul:

Világmindenség és harmatcsepp

A Szerelmem, Hiroshima határkövet fog jelenteni. Lehet, hogy Resnais filmje új utat nyit a film részére. Stílusa teljesen új, magas és lángoló tökéletessége senkit sem utánoz. Dreyer-t és a Jeanne d'Arc szenvedélyét idézik, de csupán összehasonlítással és nem mint olyat, amely hatással volt rá.

A Hiroshima megbabonázza az embert az első képeitől kezdve. Én kétszer láttam a filmet. Az első alkalommal órákra megfogja az embert, amikor felszabadultam hatása alól, a hatást annak tulajdonítottam, hogy az atomizálás leírásának bevezetése tett ilyen heves hatást. A második alkalommal ez a borzalmas kiáltás kevésbé ragadott torkon és így hideg fejjel /ha ugyan mondhatom ezt/ különíthetem el a szerelmes történetet. És még így is, képről képre újra megragadott a film. Ez a film boszorkányszerű alkotás.

1958 nyarán befejeződik egy szerelmes éjszaka egy szállodai szobában Hiroshimában. A férfi /Eiji Okada/ japán. A nő /Emanuele Riva/ francia. Előző este találkoztak egy kávéházban. Örökre megszerették egymást.

A szerelmesek egymásról beszélnek, miután felidéztek a várost, a bombát, a kollektív halált, a szétroncsolt arcokat, a szétporladt hajfürtöket, a deformálódott gyermekeket, a fölégett földet, az állandó borzalmakat filmről, muzeumokból. A nőnek másnap el kell utaznia Japánból örökre... Örök szerelmük reggelre megszakad. A csalogány hangja nemsokára szétválasztja az új Rómeót és Juliát.

Éjszaka, amikor az árnyak jelentkeznek, a nő kicsit többet iszik. Elönti a múltja. Összetéveszti első szerelmét mostani, új szerelmével, az ő nagy bánatát és az ő nagy boldogságát.

1944-ben Nevers-ben élt és tizenkilenc éves volt. Megszereztett egy német katonát. Megegyezték, hogy a háború után Bajországra mennek és összeházasodnak. A férfit megölték, a nőt kórházra nyírták. Félőrülten vergődött hónapokon keresztül egy pincében. Visszanyeri egyensúlyát és a szabadságát, amikor megtudja, hogy vége a háborúnak és vége Hiroshimának.

A férfi arculcsapására a nő kilép multjából és részegségéből. Kóborolnak az utcákon, pályaudvarokon, kávéházakban. Elvesztik egymást, újra megtalálják egymást, gyötri őket a tudat, hogy holnap hajnalban elválnak és kezdődik a feledés...

A Hiroshima rendezése pazar. Alain Resnais nagy ember, korunk egyik legnagyobb filmművésze. Nyersanyagát az életből és a városból veszi: egy árkád, egy muzeum, egy szoba, egy szálloda folyosója, egy kávéház a víz partján, egy park, egy kereskedő utca, egy éjjeli dancing, egy váróterem... Néha beiktat egy régi hirdető filmszalagot, vagy más, általa készített filmkockákat.

Bizonyára csunya volt Hiroshimában a Casablanca mulató, az áruházban vett butorával, és a szökőkútjával. A rendező azonban átalakította sokkal pazarabbá és értékesebbé, mint egy romokban lévő kastélyt. A vizes zizegése idézi a félhomályt. A banális üvegtető a legtökéletesebb szépség jelképe lesz.

Ez az eredeti világlátás Resnais egyik fő jellemzője. 1922-ben született Vannes-ban, breton, kevés ideig diák, majd mint vágó közreműködik Vedres Miklós Paris 1900 c. filmjében. És a vágói munkakör az első helyet foglalja el tevékenységében.

Néhány 16 mm-es próba után /Gortz, Malfrey/ Resnais befutott 26 éves korában a Van Gogh-gal, amelyért több nemzetközi díjat kapott. Később a Guernica c. filmje több volt, mint "film a művészetről".

Ebben a szimfóniában, plasztikus szimfóniában, Resnais furcsa, rendellenes dolgokat illeszt harmóniába: Picasso "vegyes" korszakait minden időrendtől függetlenül, festményeket, sajtókiadásokat, szobrászatot, illusztráló képeket és az ismert "ragasztott papirokat" és ezekből állítja össze Picassót.

Inkább lírai volt, mint didaktikus ez a nagy kép-költemény, ahol Paul Eluard verse és Maria Casares hangja szolgáltatja az alaphangot.- Ennek a visszhangját találjuk a Hiroshimában.

A cenzura megcsonkította a Guernica kísérszövegét. Olyan véglegesen tiltotta be a Szobrok is meghalnak /1954/ c. filmet, hogy öt esztendeje senki sem láthatta, legfeljebb zárt ajtók mögött, egyik magánvetítőben. 1956-ban és 1959-ben két egymást követő miniszter tiltotta el Cannes-tól Az éjszaka és köd című dokumentumfilmet, majd a Szerelmem, Hiroshimá-t.

Az előző film anyaga hálátlan volt: régi hirdatókból való részletek, más célra használt felvételek. Resnais ezeket tökéletes egységbe olvasztotta, mégpedig a vágás tökéletességével. Ez az utkeresés, amely végigvonul A világ fénye c. művén, a Hiroshimában bontakozik ki.

Ha formájuk tökéletes volt is, Resnais legjobb kisfilmjei nem voltak ingyenes törthangzatok. Guernica a hősiessé spanyol ellenállást tükrözött. Az éjszaka és köd hevesen ítélkezett a fasiszta háború és a náci barbarizmus fölött. Hiroshima a logikus folytatása, az összegezése és a befejezése e két előbbi kulcsfilmnek.

Minden új és erős mű kiváltja a szenvedélyeket. Ellenés is, mellette is. Egyeseket meghökkenített és megbotránkoztatott a Hiroshima, engem változatlanul lelkesít. De minél inkább emlékezem erre a feledhetetlen filmre, annál inkább vitába szállok Marguerite Duras forgatókönyvével.

A párbeszédnek bűbájában kavargó a béke és a háború, a jelen és a múlt, az emlékezés és a feledés, Franciaország és Japán, az élő testek és a hullák, a szerelem és a halál.

"Egy harmatcsepp megtöltheti az egész világmindenséget." Dovzsenkónak ez a mondata mottóul szolgálhatna a Hiroshimának, ahol egy nagy szerelem harmatcseppje veti fel világmindenségünk sorsát. Elragadó és nagyszerű gondolat volt, hogy egyazon emelvényre helyezték a harmatcseppnek és a világmindenségnek okozott kárt. A 200 000 japán ember pokoli megsemmisítése és egy szerelmes "rossz" lány által elszenvedett csapás. Resnais számára a borzalom is, a béke is oszthatatlan. Elítéli kicsiben és óriás alakjában egyaránt.

Nagyon nehéz lehetett a mérleg két serpenyőjét egyensúlyba hozni: a harmatcseppet és a világmindenséget. Marguerite Durasnak ez nem mindig sikerült. A film utolsó részében, több alkalommal is lankasztja és zavarja a párbeszéd tartalmával és a stílusbeli hibákkal a filmet.

A szerelmes tragédia drámai csúcspontja az a pofon, amelyet a szerelmes asszony kap. Ennek a férfiúi tettnek több oka is van: a nő részeg, teljesen hisztériás roham közben van, a régi szerelem hosszas idézése összeütközik a jelenlegi szerelemmel. Végül a Nevers-beli történet bántja a férfi meggyőződését /kétségtelenül haladó meggyőződését/: bántja a férfit /mint bennünket is/ az egyenruhás ellenség iránti szerelem felmagasztosítása. Ezek az indokok sokkal tisztábbak és érthetőbbek lennének, ha a magához tért nő nem nyilatkoztatná ki: "Abban a szerencsében volt részem, hogy megbecstelenítettek. Érezve az ollót a fejemen, mely az emberi ostobaságnak rendkívüli értelmet ad."²⁵

Van a Hiroshimában, sajnos, más bulvárizű okoskodás is. Paul Éluard hangja elragadott bennünket a Guernicában. Itt gyakran olyan szavakat mondanak, amelyek Sacha Guitryhez vagy Henri Bernsteinhez méltóak:

"Apám gyógyszerét becsstelenségi okból bezárták."

"Kétes erkölcsű vagyok, mert mások erkölcsében kétkedem."

"Miközben testem szétfolyik már szerelmedtől..."

"Az örület olyan, mint az okosság. Amint elhagy téged, többé már nem lehet megérteni..." stb.stb.

Resnais nagy hibája végtelen szerénysége. Ha nem lett volna szerény, nem engedte volna, hogy ilyen 1936-os, és nem is a legjobb francia filmekből vett szólamokat tegyenek e filmbe. Már az elején tévedtek a film készítői, hogy elfogadtak egy olyan szöveggönyvet és magyarázószöveget, amelynek lényege: "Van Gogh! Önök jól tudják, hogy ez a festő levágta fülét, hogy átnyujtsa egy prostituáltnak."

A Hiroshima egyes szövegrészeivel szembeni fenntartásom tulmegy a formán. Ez a mélyig hatol és bizonyos felfogásokat is érint. Marguéríte Duras követeli az "örült szerelmet" és a szöveggönyv egyik bevezetőjében mondja:

"Lehet szeretni és nem fontos, hogy kit; nem fontos, hogy hol; nem fontos, hogy mikor. Ezen a ponton az egész világ egyetért. Ez a szerelem sajátja, hogy maga választ és teljes mértékben idegen azon társadalmi és történelmi felfogásoktól, amelyek más, nem ilyen szabad választást akarnak. Hiroshima ellenségei

²⁵A Párizsban vetített filmszalagról ezt a mondatot törölték.

ezt támadni fogják, kétségtelenül a szerelemtől idegen erkölcs nevében. Mert a szerelemnek saját erkölcsé van, amely magának az erkölcsnek a tagadása. Honnét jön ez és miért ilyen mély ez? És ki nem tudja ezt?"

Ezeket a meghatározásokat közepszerűen gondolta el és írta meg. "Örült szerelem" nyilatkoztatják ki. "Szeretek, nem fontos, hogy kit?" Ez a megállapítás a megvetés bizonyítéka: sértő fensőbbisége egy fordított erkölcsiségen alapszik, "ez teljes egészében idegen a társadalmi és történelmi felfogásoktól".

Képzeljük el, amint a Hiroshima hősnője felkiált: "Tudod te, ki vagyok én? Egy buchenwaldi kutya!" Egyszerre kirobban a szövegíró által kidolgozott tézis lehetetlensége. Semmilyen ember, aki méltó erre a névre, ezután nem szeretné ugyanugy, ezt a nem fontos, kit.

A nevers-i leány nem volt besugó. Ugy állítják elénk mint egy ártatlant, aki kissé "a testének örültje". A felszabadulás-kor nem láttam magam körül olyan ellenállási vezéreket, akik parancsot adtak volna, hogy az ilyen lányokat nyirják kopaszra. Éppen ellenkezőleg, ha jól emlékszem, amikor a nép egy, a londoni rádióból származó parancsot akart végrehajtani, a vezetők közbeléptek, hogy megakadályozzák a csetepatét, amellyel zaklatni akarták /jó szándékkal/ Paul Eluard-t.

A Szerelmem, Hiroshima c. film hősnője, noha ment minden bűncselekménytől és vétectől, mégsem rokonszenves. Őt nemcsak a japán pofozza meg, hanem Resnais is.

"Gonosz voltam. Az egész világnak rosszat akartam" - ismételteti, amint a multjáról beszél. Ha a film szörnyűnek találja a megaláztatást és büntetést, nem látja annak a "fiatalság bűnét". Nem lenne igazságos hát, ha kifogásolnánk az ellenállási mozgalom szerepeltetését. Ha csak nem véljük, hogy ma még a mult borzalmait lehetetlenné teszik egy francia nő szerelmét egy japán iránt, - vagy mért nem olasz iránt?

Hiroshima, ez a drágakő elbirja a hibákat. Más hibákat is fel lehetne fedezni. Az utolsó része a felejtés feletti monológ néha nagyon is szép, de kifogásolható, hogy két szenvedélyes szerelmes nem azon törí a fejét az utolsó órákban, hogy miként maradhatnának együtt, hanem filozofálnak a válasz jövőbeni következményeiről.

Az elmondottak fenntartásával, milyen nagy film ez! Milyen nagy rendező. Nem az-e ez a kevésbé tökéletes részekben is? Ki felejtheti el, például, a részeg nő arcát a zavaros világításban, amint a titkainak a mélyére száll le?

Emmanuele Riva eddig ismeretlen volt a filmvásznon, pedig nagy tragika. Kortársai közül legfeljebb Maria Casares érheti el patetikus hangját. Lírai, zsoltáros egyhangúsága nem zavar bennünket. "Egy idegennek, aki nem bírja jól a nyelvet, minden szótagot tagolva, érthetőnek kell beszélnie."

A szavak paradox-szerűen egyesülnek a képekkel. "Megölsz, jót teszel velem" halljuk a leitmotívot első alkalommal és ezt az utcai barangolás kíséri, amely különös értelmet nyer és szinte erotikus.

Hol kezdődik Sacha Vierni és Takashi Michio fényképe? Hol Giovanni Fusco és Georges Delerue zenéje? Nem tudjuk. De mindig csodálatosak.

A mű homogén és hatalmas. Micsoda nagy filmalkotó ez az Alain Resnais. Nem tudok betelni a csodálkozással.

/Les Lettres Francaises, 1959.junius, 778.sz./

Renaud de Jouvenel:

Ha szabad kételkedni...

En azok közé a "nagyvilági és frivol nézők" közé tartozom, akik fenntartással fogadják Alain Resnais Szerelmem, Hiroshima című filmjét. Rabszolga vagyok, korlátozt maradok, de minden tréfát félretéve, talán vitatkozhatnánk a dologról egy kicsit.

Hogy szól a mese? Hiroshimában egy francia nő találkozik a szerelemmel egy japán férfi személyében. Lehetetlen szerelemről van szó, hiszen mindketten házasságban élnek és még ha nem is így lenne, kérdés, hogy ez a szerelem hosszú életű lehetne-e? Az örökkévalóság tombol benne, de ugyanakkor a hirtelen szenvedélyek törékeny, mulandó jellegét viseli magán. Nem biztos, hogy ellenállna az idő múlásának, nincs kizárva, hogy emléke tartósabb,

mint maga a szerelem. A két szerelmes 24 óra alatt átéli egész lehetetlen élményét, tragikusan élik át, mert fájdalmasan érinti őket ennek a szerelemnek törékeny volta, szenvednek tőle és kegyetlennek tartják. Ezen a téren nem hiszem, hogy filmben valaha valaki messzebbre jutott, mint itt Alain Resnais. Egyik hölgy ismerősöm, amidőn a vetítés után látta habozásomat, felkiáltott: "De hiszen a szerelem földöntulíságáról beszél!", vagy valami hasonlót. Ez az ötlet találó, mert érinti a szerelemnek azokat a titkos területeit, amelyek minden ember lelke mélyén szunnyadnak a szerelemben: a kielégületlenség és az álom területeit.

Számos visszatérés formájában az asszony elmondja életét szerelmesének. Az elbeszélésnek ezt a módját igazoltnak láttam, mert valóban, az életben sohasem mesél az ember egyhuzamban. Az emlékek úgy pattannak ki, mint a légbuborékok a mocsár felszínén. Nem szépen sorjában merülnek fel az emlékezetben, hanem nagy összevisszasságban, összefüggés nélkül. Egy nő életének ez a morzsolgatása lapról-lapra, véletlen szerelmi kalandjának megszámlolt órái során, - ez olyan irodalmi ötlet, amelyet Resnais ügyesen vitt át a vászonra.

Ki ez a nő? Nevers-ben volt fiatal lány a megszállás idején és tizennyolc éves korában átélt egy eszeveszett nagy szerelmet, az első szerelmet, amelyet az egyik német katona iránt érzett. Miért ne? Ebben a korban a szerelem nem tud válogatni. Idősebb korokban is elég gyakran, elég rosszul válogat ahhoz, hogy ezt itt természetes dolognak tekintsük. Szóval szerette azt a katonát a szerelem testi értelmében, egész az örületig... Bele is örült, nemcsak abba, hogy a fiut megölték a szeme láttára a felszabaduláskor, hanem abba is, hogy az ordító tömeg a lányt megkopasztotta. Ez a történet teljesen elfogadható és való igaz, hogy ilyen borzalmas dolgok előfordulhattak.

1944 augusztusában Brive-ben közbe kellett lépnem egy asszony védelmében, akit a feldühödött tömeg kékre-zöldre vert azért, mert német szeretője volt. A csőcselék támadta meg, ostoba csőcselék, amelyik természetesen nem is volt antifasiszta. De az ilyenfajta borzalmak nem igazolják egyesek hajlandóságát arra, hogy az ellenállást lebecsüljék és különösen, hogy egy sikra helyezték az ilyen egyéni tulkapásokat és a hiroszimai bomba tömeggyilkolását, amely még ma sem szűnt meg ölni. Belátom, hogy

számos képből a film szót emel a háború ellen, sőt tüzes vádbeszéd ellene, de benne van az a szándék is, hogy azonosítsa az A-bombát a nevers-i hajlenyirással. Ha hozzávesszük, hogy jelenleg is készülnek bizonyos filmek, amelyek bizarr módon az ellenállást választották, mint háttérrel, és hogy más, kétes jellegű filmek már meg is jelentek, akkor érthető az a fenntartás, amellyel én élek.

Ezek után lássuk, hogyan mondja el a film a történetet? Az első kép olyan szokatlan, hogy azt kérdeztem magamtól, vajon mi látszik a vásznon? Szürke volt és mozgott, mint valami mozgó magma. Lassanként rájöttem, hogy a nő kezének ujjai, amelyekkel szeretője bőrét simogatta. A furcsa látvány felett uralkodott megigéző beszédük, amellyel Hiroshimát idézték fel és a felvevőgép megmutatta nekünk az atombomba által okozott szörnyűségeket. Ilyen bevezetés után a szerelmesek lassanként átéljük szerelmüket és a nő elmondja multját. Ez az első férfi, akinek elmondja, akinek bevallja, hogy egyszer már örülten szeretett valakit. A férfi pedig éppen ezért vonzódik hozzá, úgy érzi valami kapcsolata van Nevers-rel, mint ahogy a nő úgy érzi, hogy Nevers valami kapcsolatban van Hiroshimával. Ez az azonosítás irodalmilag is, filmművészetileg is ügyesen megy végbe. És mindezek után, ha szabad kételkednem, nem vagyok meggyőződve, hogy az eljárás más is lenne, mint csupán eljárás.

Általánosságban nézve, a film a párbeszéd egy fajtája, sőt helyenként csak monológ, elmélkedés, bűvöletli állapot. Ilyen módon a képek fölébe kerekedik az irodalmi szöveg. Nagyon is irodalmi, bántóan irodalmi és gyakran, különösen az elején, zavarólag az. A későbbiek folyamán bizonyos mértékig emberibbé válik. Ez bizonyára abból a kísérletből fakad, abból a vágyból, hogy a filmmel kell mindent kifejeztetni. Az Express egyik közelmúltbeli kollokviuma azt mutatta, hogy négy közismert rendezőnek ilyen ambíciói vannak. Kis híján azt szeretnék, ha a film az összes művészetek szintézisévé válna, ami természetesen lehetetlen. Természetes emberi igyekezet az a törekvés, hogy minden kifejezési módnak meg kell ujhódnia, túl kell haladnia a tegnapi még érvényes határait: ez a fejlődés vágyának kifejezője. Az egyhelyben topogás halálos. De minden merész lépés nem okvetlenül szerencsés és nem minden elfogultság jelent termékenységet. Nekem az

volt az érzésem, hogy Marguerite Duras litániái idegesítőleg hatottak. Lehet hogy majd valaki más /sőt lehet, hogy Resnais maga/ ezen az uton haladva új filmnyelvezetet fog találni. De nem hiszem, hogy ez már megtörtént volna.

Bizonyos mértékig csodálom azokat, akik biztosak magukban és a saját itéletükben. Ezek szerencsés emberek. Én a magam részéről, minél inkább haladok előre, annál több bennem a kétely. Nem annyira bölcsességből fakad, mint inkább a relativitás, a mulandóság érzéséből. Én tehát kizárólag a legszigorubban szubjektív, személyes érzéseimnek adok kifejezést.

Egyesek furcsának, sőt sajnálatosnak találták, hogy az egymásba oly vadul szerelmes két főszereplő nem volt elég bátor ahhoz, hogy összetörjék életüket és szerelmük kalandját végigélik. Furcsának, sőt gyávának találták. De ki tudja megállapítani, hogy hol van a bátorság az ilyen ügyekben, amelyeket nem lehet katalogizálni. Tény az, hogy a szerelmesek szétválnak, hogy a nő másnap repülőgépre száll Franciaország felé, míg a férfi visszatér a feleségéhez. Ez, ha szabad így kifejeznem magam, lehetetlen szerelmük logikájából fakad. Bárhogyan legyen is, ettől a ponttól kezdve a film, amely idáig bizonyos mértékig varázslata alatt tartotta az embert, vontatottá válik. A japán férfi fáradhatatlanul követi a francia nőt, bárhová megy is az. Időnként azt hinné az ember, hogy eltűnt, elveszett, de újra előtűnik, hűségesen és habozón. Vajon a távoli jövő árnyékát akarták megmutatni, ami ehhez az átutazóban lévő nőhöz kapcsolódik? Miért ne? Mindenesetre, továbbra is szigorúan személyes véleményem szerint a film nyerne vele, ha elejtene egyet-kettőt ezekből az egymásután elhibázott befejezésekből. Nem kétséges, hogy ettől határozottabbá és erőteljesebbé válnék.

Talán túl sok ez a fenntartás egyetlen filmmel szemben. Bizonyára, de ez az ára minden kísérletnek. Bármint vélekedjenek is róla, olyan mű ez, amely Louis Malle Les Amants című filmjének felszabadító merészsége után, felhatalmazza filmgyártásunkat arra, hogy büszkén tekintsen arra a gazdagságra, változatosságra és életerőre, amelyekben egy időben kételkedni lehetett.

/Les Lettres Francaises, 1959. 777.sz./

Jerzy Toeplitz:

Észrevételek a lengyel filmről

Evek óta tart a vita a lengyel filmről. Csupán a vita élesége változik: időnkint majdnem elhal, máskor kétszeres erővel tör ki. Az utóbbi hónapokban ismételten többet beszélnek és írnak a lengyel filmgyártás kérdéseiről. Nemcsak lényegesen többet, hanem jóval élesebben is. Kirajzolódnak filmgyártásunk eszmei-politikai értékelésével kapcsolatban a különböző fontos feladatok. A vita, amely a múltban igen gyakran perifériális és mellékes kérdések körül forgott, most a központi problémát, különösen a lengyel film társadalmi értékeit rohamozza. A vita főleg három kérdés körül jegecesedett ki.

Először: Vajon politikailag hasznos-e a lengyel film? Más szavakkal, vajon segíti-e a szocializmus építését Lengyelországban?

Másodszor: ami távolról sem azonos az első kérdéssel, - vajon a lengyel film megfelel-e a nézők milliói által támasztott követelményeknek?

És végül harmadszor: vajon a lengyel film, mint művészeti ágazat, tisztázta-e arculatát, vajon rendelkezik-e azokkal a magas művészi értékekkel, amelyekkel odahaza és külföldön gyakran felruházzák, vajon a világ filmgyártásának láthatárán valóban megjelent-e az új lengyel filmiskola?

Ennek a cikknek az a feladata, hogy megpróbáljon válaszolni e három alapvető kérdésre, melynek során a harmadik kérdés inkább kiegészítő kérdés, és a főhangsúly az első kérdésem van. A szerző szeretne a lengyel filmalkotás társadalmi és politikai szerepével foglalkozni, bizonyos különböző keresztmetszetekben és a filmek keletkezésének specifikus voltát figyelembevéve. Maga az a tény, hogy a filmgyártás összesíti magában a művészeti, technikai és ipari elemeket, nem ad lehetőséget ugyanazon mód-

szerek alkalmazására az értékelés kritériumainak kialakításában, mint például az alkotás megvitatása képzőművészetben, zenében, vagy az irodalomban. De ezekről a kérdésekről jóval részletesebben a cikk további részében.

Pillantás a multba

Mérlegelésünket a multba való visszapillantással kezdjük. Létezik olyan - alapjában helytelen - és sajnos a sajtó bizonyos része által széles körben terjesztett nézet, miszerint a lengyel film csupán néhány év óta létezik és mindaz, ami 1950 előtt történt - szóra sem érdemes. Ez a nézet határozottan hibás és méltánytalanul összekeveri a multban elért művészeti eredményeinket és hibákat.

Az évi hat-hét filmről, amennyit az 1954-55-ben évente készítettünk, a mult évi vagy a jelenlegi husz film előállítására való ugrás döntő elem termelési előrehaladásunkban. Csupán évi 20 játékfilmen felül lehet határozott műsorpolitikát folytatni és csak így lehet gazdaságilag kifizető módszerrel vagy módon foglalkozni a filmgyártással. Ez a mennyiségi ugrás, olyan jelenségekkel összefüggésben, mint a forgatókönyvírók egyesületének véleménye a gyakorlati vizsgákról és a fiatal kaderek állandó aramlása a lodzi, Schiller-ről elnevezett Állami Színház és Filmművészeti Főiskoláról - egyet jelent filmtévékenységünk normalizálásával.

Nem szabad ugyanakkor szem elől téveszteni, hogy a normálistól távolálló körülmények között is értünk el eszmei-művészi sikereket.

Említsük meg röviden azt a szerepet, amelyet filmünk az elmúlt 15 esztendőben népünk életében betöltött. 1945-ben és még korábban, a lublini időkben a legszeleesebb körben és a legjobban elérhető jeladás volt, amely arról szolt, hogy élünk, a háborut túléljük, harcolunk és építünk. Ma már egyszerűen nem emlékezünk arra, hogy mit jelentettek azok az első filmközlemények a harcokról, az építés színhelyéről. Es emellett ezek a filmek művészi szenvedéllyel készültek, amely kifejeződött mind a kitünő felvételekben, mind pedig a kommentár páthosának teljes őszinteségében. Példaként említhetem a Berlin megsemmisítése c. Jerzy Bossak rendezte, vagy Épitjük Varsót, Stanislaw Urbanowicz rendezte filmeket.

1947-1949 években jelent meg a lengyel játékfilmek első csoportja, amelyeknek tematikája csaknem teljes mértékben a közelmúlt eseményei körül forgott. Ezek az elszámolások azon melegében készültek. Az első tervben ott szerepel a fegyveres harc a fasiszta megszállók ellen. Ezek eszmei színvonala magas volt - és mondjuk meg őszintén - a következő években sem érték el ugyanazt a lépkört és ugyanazt a szenvedélyt, mint az Utolsó állomás-ban, vagy az Égő város -ban. Nem szabad elfelejteni, hogy tulajdonképpen ezek a filmek kísérték el filmgyártásunkat a világpiacon, ezek a filmek vítették ki a fesztiválkitüntetések és hozzájárultak a világ filmtérképén a fehér folt kitöltéséhez. 1939 előtt a világgözeleményben csupán gyenge, háziipari lengyel filmgyártás létezett. Most - 1945 után - megjelent a lengyel filmművészet. Mégpedig szellemben és kifejezésben is - szocialista művészet. Kimondottan és határozottan alá kell huzni, hogy tulajdonképpen ekkor - a 40-es évek végén - jött létre az az alap, amelyből később kinőtt egész filmgyártásunk épülete. Wanda Jakubowska, az Utolsó állomás-sal és Alekszander Ford, az Égő város -sal tulajdonképpen ekkor rakták le a népi Lengyelország filmművészetének alapját, kezdetét. Ezek a filmek eszmei szempontból a mai napig példát mutatnak, ezek a filmek azok, amelyek összekapcsolták az emberi értékekért és boldogságért vívott harc problémáját a társadalmi rend átépítésének kérdésével. Ezek szocialista értékű és irányú filmek voltak.

Az ötvenes évek a lengyel filmgyártás számára nehéz időszakot jelentettek. De még akkor is, a dogmatizmus nyomása és a leegyszerűsítési tendenciák ellenére - amely olyannyira veszélyes a művészetre nézve - magas művészi értékű filmek keletkeztek. J. Kawalerowicz: Keresem az igazságot és Frigiai csillag alatt, valamint A. Ford Öten a Barska utcából - a művészileg értékes és eszmeileg igényes filmek példái. Ezek a darabok a jelen igazi genealógiáját jelentették és megjelölték a szocialista Lengyelország fejlődésének törvényszerű távlatait. Hagyományainkra való visszapillantás szempontjából értékes fokot jelentett Alekszander Ford Chopin ifjúsága című filmje. A dokumentumfilmek területén nem szabad megfeledkezni olyan alkotásokról, mint a varsói békevilágkongresszus tanácskozásának dramatizálása A béke győz a világon címmel Jerzy Bossak és Joris Iwens rendezé-

sében, vagy a bányászok életének fényes dokumentuma: A csillagoknak égniük kell címmel Andrzej Munk és Witold Lessiewicz rendezésében. Ujból megismételjük: Olyan filmek voltak ezek, amelyek legkevésbé sem mondtak le a művészi rangról és ugyanakkor politikailag is megfelelőnek bizonyultak - az adott szellemnek megfelelően tudatosan fejlesztették a nézőket.

És végül a legújabb időszak, amelynek első fecskéjét a fiatalok csoportja: Bohdan Czeszki, Andrzej Wajda és Jerzy Lipman: Nemzedék című filmje jelentette, s amely 1955 elején jelent meg a mozivásznakon. Ettől a filmtől számítva kezdtek beszélni a lengyel filmművészet új irányzatairól és a lengyel filmiskoláról. Ez kétségkívül fiatal tehetségek beáramlását jelentette, amelynek során megegyeszer - bár másként - visszanyultak a megszállás tematikájába és közelebbi kapcsolatba kerültek az irodalommal, mint korábban. Mindezek együttevve új elemeket jelentettek, amelyek nem maradhattak hatás nélkül filméletünk jelenlegi arculatának formálódására, különösen a politikai és gazdasági változások ábrázolására. 1955-56 fordulóján kezdődik a lengyel film történetének új szakasza, amely már a mostani mérlegelés közvetlen tárgya. A visszapillantásnak csupán megjegyzésként kellett szolgálnia a tekintetben, hogy nem a nullától kezdjük a dolgokat. Feladata volt érzékeltetni, hogy 15 év alatt nemcsak hibákat követtünk el, hanem eredményeket is elértünk. A tapasztalatok egészében véve nem voltak a legrosszabbak és az alap, amelyre a lengyel film épült az 1945-1955 közti időszakban, nem lebecsülendő.

A film funkciói

Átérve a jelen kérdéseire, a mostani helyzetre, bevezetőül nagyon generális természetű kérdést kell feltenni: melyek a film alapvető társadalmi funkciói, vagy másként: mit ad a film a nézőknek, illetve mit kell adnia?

Elvileg a film társadalmi funkciói - véleményünk szerint - az alábbi három kategóriába sorolhatók:

1. A film kielégíti a nézők esztétikai szükségleteit, népszerű tömegművészet /alighanem a legnépszerűbb és legtömegesebb az összesek közül/ és ugyanúgy, mint a művészet valamennyi ága - s különösen azok, amelyek nem tartoznak a látási típusba -

magában foglalja a népszerű művészi megoldások elemeit. Ezt a momentumot különösen aláhúzzuk, mivel az esztétikai szükségletek különböző fajsúllyal rendelkeznek és a nagy M révén a nagy Művészet zsákjába vannak begyömöszölve és a könnyebb esztétikai élvezeteket a tulajdonképpeni értékeléssel megnehezítik. A nézők esztétikai szükségleteit a legegyszerűsebben fejezik ki, a majdnem primitív elégedettséget éppúgy, mint a bonyolult, komplikált emocionális és intellektuális élményeket, amelyeket a darab nyújt. Ez legkevésbé függ csupán a néző kulturális színvonalától. Igen gyakran ugyanaz a néző, ha közömbös is, egyszer olyan esztétikai élményt kíván, amely az egyszerű megoldásokra törekszik, máskor nagyon finom, tartalmilag és formailag gazdag élmények után sóvárog.

2. A film információs feladatot teljesít. Az újság, a rádióújság, a szaklapok folytatása illetve gazdagítása. Világos, hogy a film információs funkciója a jelenségek tolmácsolásán alapszik. A film gyakorlatában álláspont nélküli, semleges információ nem létezik.

3. A film didaktikai szerepet is betölt. Tanít, fejleszti, szélesíti a nézők szellemi látókörét. Sajátos jellegű iskola. Betölti a magyarázat, a lecke, az előadás szerepét.

A film fentemlitett funkciói nem egyszer fedik egymást, vagy ugyanabban a filmben szembe kerülnek egymással. Elvileg az egyes funkcióknak a film különálló fajtái felelnek meg, mégpedig a szerző által kitűzött alapvető célnak megfelelően. Így az esztétikai feladatkörnek - nevezzük így az egyszerűség kedvéért - a játékfilm felel meg elsősorban - és emellett bizonyos területen a rajz- és bábfilm. Az információs munkát a filmhíradó és a dokumentumfilm végzi; didaktikai szerepet töltenek be a különböző fajtájú népszerű-tudományos /ismeretterjesztő, oktató stb./ filmek.

Az eltérő funkciók ellenére a politikai cél valamennyi filmfajtában ugyanaz marad. Tulságosan általános szólam, de olyan segítségről van szó, amelyet a film nyújthat a szocializmus építésében, a társadalom tudatában végbemenő változások meggyorsítása révén. Ugyanaz a cél, természetesen függetlenül attól, hogy milyen fajta filmmel van dolgunk, ezzel szemben a cselekvési eszközök különbözőek. Mások a játékfilmben, és mások a dokumentum-, illetve népszerű-tudományos filmben.

Népszerű-tudományos- és oktatófilm, filmhíradó,
dokumentumfilm

Az oktatófilm tevékenységének politikai céljait és módszereit oktatási politikánk jelöli ki. A film ebben az esetben szoros kapcsolatban áll az iskolával, annak programjával és problémáival.

Az oktatófilmmel igen szoros kapcsolatban áll a film és a filmművészet tanításának jövőbeni bevezetése az iskolai nevelőmunkába. Sajátos paradoxon, hogy a gyermekek számára leglátványosabb művészet, amellyel tudatos életük hajnalán találkoznak, nem jelent az iskolai oktatásban, akárcsak kiegészítő tantárgyként vagy alkalmi méltatásként sem tananyagot. Ha az iskola tanít - pillanatnyilag még közömbös, hogy milyen fokon, megfelelően vagy elégtelenül - az esztétikai ízlés fejlesztésére és lerakja az irodalmi, képzőművészeti és részben zenei alkotások értékelésének alapjait, úgy arra is kell valamiképpen tanítási órát találni, hogy elbeszélgessenek a tanulókkal a filmről. Ez nagyban elősegíti a filmkultúra terjesztését a társadalomban, következésképpen elősegíti jobb eredmények elérését a filmnek a felnőtt társadalomra gyakorolt hatásában.

A társadalom számára biztosított információk alapvető eszköze a lengyel filmhíradó. Nem kétséges, hogy viszonyaink között ez a legnépszerűbb és legnagyobb mértékben olvasott információs napló, élőujtság, amely az ország és a külföld életéről szóló híreket közli. Heti híradóink politikai értéke és hasznossága a beavatkozás hevében rejlik. A szerkesztőség és a riporterek élő, érdekes módon kivesszik a részüket mindenből, ami Lengyelországban történik. Örülnek az eredményeknek, de ugyanakkor felhívják a figyelmet a hibák kiküszöbölésére. És emellett krónikánk minden lakkozás és ünneplés nélkül, de humorral és nevetéssel végzi ezt. A lengyel filmhíradó tökéletesen szerkesztett, világos politikai profilu írás. Az a tény, hogy a nézők milliói szívesen nézik a híradót, igénylik magyarázatát s gyakran tapssal fejezik ki tetszésüket - arról tanuskodik, hogy ez a mozivásznon-informátor mennyire szükséges és milyen hasznos munkát végez.

A beavatkozás, amely meghatározza a filmhíradó vonását, a dokumentumfilmben is alapvető elemet képez. A jó dokumentumfilm harcoló és mozgósító. Publicisztikai élességgel kell rendelkez-

nie, nem korlátozódhat csupán utalásokra. Valamennyi jelenség bemutatása nem elegendő. Be kell bizonyítani, hogyan kerül sor keletkezésükre, és melyek a további fejlődés távlatai. Bizonyos esetekben e funkciókat az oktatófilm is teljesítheti, de a hangsúly és a hangnem különböző. Az oktatófilmben nyugodt előadással van dolgunk, a dokumentumfilmben pedig publicisztikai vitáról van szó.

A lengyel dokumentumfilm fényes lapokkal rendelkezett a 40-es években és komoly válságon esett át az ötvenes évek elején. Ekkor megszűnt harcolni és mozgósítani, megelégedett az apologetikába torkolló helyesléssel. A kommentár elvileg deklamáló és szószaporító jellegű volt, megismételve azt, amit a "mellékelt kép" mutatott. 1958-ban bekövetkezett az érthető pszichológiai reakció és a mozivásznakon megjelentek az ugynevezett "fekete széria" leleplező irányú filmjei, amelyek eltorzították és megbélyegezték társadalmunkban a rosszat. Mint ahogy előzőleg a népi Lengyelország életének csak a jóoldalát lehetett látni, és a szocializmus építését olyan folyamatnak ábrázolták, amelyben nincsenek zavarok, úgy a "fekete szériában" 180 fokos fordulatra került sor és csak a nehézségeket, az akadályokat és a kudarcokat vették észre.

Ugy tűnik, hogy a harcoló dokumentumfilm nemcsak leleplező akción alapul. A dokumentumfilm harcolhat és köteles is harcolni azért, hogy a jó, a már megkezdett és folyamatban lévő munka folytatódjék. Köteles meghódítani azok követőit, és vetélytársait, akik ezt a jó munkát kezdeményezték. Jan Lomnicki rendező Triptihon-a /három film Nową Hutáról/ kétségkívül a pozitív irányú film példája, olyan filmé, amely segít folytatni és állandósítani a megkezdett építést. Mégpedig szó szerint és metafizikai értelemben is.

A befejező észrevétel mind a népszerű-tudományos- és oktató-, mindpedig a dokumentumfilmre /a hiradóval összekapcsolva/ vonatkozik. Jelenleg az egész világon a film didaktikai és információs funkcióit egyre nagyobb mértékben a televízió tölti be, amely egyébként is nem egy esetben kikölcsönzött vagy speciálisan gyártott filmek segítségével dolgozik. A filmek bemutatása a mozivásznakon és a televízió kis képernyőjén szociológiailag és pszichológiailag egyaránt más és ezt az eltérést fi-

gyelembe kell venni e témával kapcsolatos további viták során. Javasoljuk, hogy ne csak kiszélesítsék, hanem kapcsolják is össze a dokumentum- valamint népszerű-tudományos- és oktatófilmek politikai hatásáról szóló vitát az egyre nagyobb társadalmi szerepet játszó lengyel televízió eddigi tapasztalataival.

Mit keres a néző a moziban?

Most pedig áttérünk az alapvető és kulcsproblémára, a játékfilm alkotására. Az egész világon, tehát Lengyelországban is, a néző elsősorban azért jár moziba, hogy a mozivásznon játékfilmeket nézegessen. Az a fontos társadalmi jelenség, hogy az emberek millióinak és millióinak szokásává és szenvedélyévé vált a mozilátogatás, a játékfilmek létezéséből keletkezett. Ezek a filmek az értelemre, a látásra és a hallásra közvetlenül ható sajátos irodalmat jelentik. Ugyanakkor a mozi népszerű, könnyen hozzáférhető, nem úgy, mint a színház. Ezek a bevezető értékelések, melyek nyilvánvalóak és alapvetőek csak azért szükségesek, hogy felhívják a figyelmet az irodalom, a film és a színház szoros kapcsolatára, valamint gyakori együttműködésükre a társadalom véleményének és izlésének kialakításában. Kétségtelen azonban, hogy ebből a szempontból legdöntőbb szerepet játszik a film, amely a műélvezők legnagyobb számát öleli fel /Lengyelországban 1959-ben körülbelül kétszázmillió néző volt/ és a legkonkrétebb, amely teljes, világos és kerek művészi formában szól a nézőkhöz. A regény olvasójának sok dolgot kell elképzelnie, a színház nézője majdnem mindig tisztában van a létező színpadi konvenciókkal. Ezzel szemben a mozivásznon már konkretizálódott az alkotó művészi látomása, amely emellett az életigazság összes külső ismertetőjeleit is tartalmazza.

Mit keres a néző a moziban? Ez természetesen függ magától a nézőtől, korától, nemétől, képzettségétől stb. Ennek ellenére minden nagyobb tévedés nélkül megkísérelhető e keresések fő irányának meghatározása. A nézők négy válfaját különböztethetjük meg:

Először: a néző a mozivásznon a saját életének és az általa ismert világnak a visszatükröződését akarja megtalálni. Ez esetben természetesen nem szó szerinti értelmezésről van szó, hanem ellenkezőleg - ami a mozivásznon látható, mindig más és nem

ugyanaz, mint az autentikus személyes átélés, de ugyanakkor - közeli, közvetlen kapcsolatban áll saját tapasztalataival. Az a siker, amelynek örvendtek és ma is örvendenek a megszállás tematikáját feldolgozó filmek, többek között annak köszönhető, hogy a nézők szeretik a közelmultra vonatkozó személyes visszaemlékezéseiket a mozivásznon látottakkal egybevetni.

Másodszor: a néző úgy kezeli a mozivásznat, mint a távoli, széles világra néző ablakot. Meg akarja ismerni azt, amit nem ismer, amellyel nem volt alkalma találkozni. Az idegen, hozzáférhetetlen szokások, földrajzi, történelmi dolgok mindig csábító mozieléledelt jelentenek.

Harmadszor: a film a nézők számára alkalmat jelent arra, hogy az ábrándok világába vándoroljanak. A nézők millióinak ezen az óhaján nem kell csodálkozni és nem kell szembehelyezkedni vele. Az ábrándozáshoz való jog nem csupán valamilyen kezdettől fogva meglévő dolgot jelent az ember pszichikai alkatában, hanem ugyanakkor a haladás fontos tényezője is. Csupán az emberi ábrándok irányáról, olyan körről van szó, amelyben mozognak.

Végül negyedszer: a néző, különösen a nagyvárosi néző ki-kapcsolódást, pszichikai pihenést keres, amely abban rejlik, hogy szigetelő válaszfalat állít fel magának a valóság és a mozivászn világa között. Ezt a törekvést tökéletesen fel tudják fujni és ki tudják használni a kapitalista országok filmgyártói úgy, hogy terjesztik a kirándulási tematikát, vagyis az élettől való menekülést. Ettől függetlenül nem szabad helytelen módon leegyszerűsíteni a kérdést és napirendre térni a kikapcsolódási törekvések létezése fölött. A néző ugyanakkor a moziban azt is keresi, hogy megszabaduljon a mindennapi gondoktól, mégpedig leggyakrabban kétféle formában: vagy gondtalanul akar nevetni /nem egy esetben úgy gondolva, hogy nevetése spontán, nem ellenőrzött, egyszerűen szólva - nem tulságosan okos/ vagy be akar kapcsolódni egyes kérdésekbe, melyekhez alapjában semmi köze, de az idegei számára megfelelő csábítást jelentenek. Ebben kell keresni a szenzációs, kaland-, detektív-stb. filmek népszerűségének okait.

Íme így fest azoknak a szükségleteknek a katalógusa, amelyek kielégítik a nézőt a moziban, miközben különböző művészi és szellemi színvonalu filmet néz meg. Az esztétikai élvezet, amellyel a néző a moziból távozik - bizonyos általánosítással és le-

egyszerűsítéssel - kétféle. Egyik esetben a film szellemi ösztönzést jelent a néző számára; gondolatok és benyomások szövésére, a látottak ismételt átélésére készíti őt azért, hogy értékeljen vagy véleményt mondjon. Másik esetben a film az idegek pszichofizikai megnyugvását, meglazítását, esetleg megfeszítését jelenti az összes olyan kérdések előzetes kikapcsolásával, amelyek a valóságban kizárnak és zavarnak. Nem lehet meghatározni, hogy a nézők melyik csoportja van túlsúlyban. A lengyel filmek látogatottságáról szóló statisztikák arról tanuskodnak, hogy távolról sem nyomasztó a "szórakozni" vágyó közönség túlsúlya a "komoly" közönséggel szemben. Az 1957-58-as idény első hónapjaiban a látogatottság tekintetében Jan Rybowski: Anatol ur kalapja című filmje szerepelt az első helyen /3 500.000 néző/, de a második helyet Andrzej Wajda: Csatorna című filmje vívta ki /3.400.000 néző/. A különbség tehát mindössze százezer néző. 1959-ben Jérzy Passendorf: Lendület című filmjét több mint 2.500 000 néző és az Anatol ur felügyelete című filmet /az Anatol -ciklus harmadik és egyuttal leggyengébb filmjét/ csupán 1.200.000 néző tekintette meg.

Mégis minden esetben, függetlenül attól, hogy milyen a film pihentető szerepének társadalmi súlya, nem szabad szem elől téveszteni, hogy ez a film alapvető, vagyis az ösztönző funkciók kiegészítését célzó, sajátos válfaja. A filmalkotók, valamint a filmgyártók legfontosabb problémája: olyan filmek készítése, amelyek feladata hatni a nézők tudatára, képezni őket és befolyást gyakorolni nézeteikre. Filmgyártásunk politikai értékelése tulajdonképpen azoknak az ösztönző filmeknek, alkotásoknak az értékelését jelenti, amelyekben a művészek felvonultatják tehetségüket és szakmai tudásukat, hogy harcoljanak a nézőért és meghódítsák őt.

Az ösztönzők formálása

A filmben a legfontosabb kérdés a forgatókönyv, vagy még pontosabban kifejezve a film tematikája. Az alapeszmének a film koncepciók tervében kell szerepelnie. A megvalósítás kijavíthatja vagy elronthatja a szerző célkitűzéseit, de nem alakíthatja át az egészet abban az esetben, ha a megvalósító együttes ragaszkodik a forgatókönyv célkitűzéseéhez. Minden lengyel film

esetében - amelyekkel szemben különböző fenntartásokkal élünk - már a forgatókönyv lapjai magukon viselték a torzítások csiréit. Mind a negyvenes években, mind pedig a hatvanas években a jó lengyel filmért vívott harc továbbra is az értékes, politikailag céltudatos forgatókönyvért vívott harccal egyenlő.

Az olyan értékes, nagyratörő filmek megjelenése a mozivásznon, amelyek segíteni kívánják a társadalom szocialista tudatának formálását, bonyolult folyamatot jelentenek és számos tényező együttműködését követelik. Volt olyan idő, még hozzá nem is olyan régen, miszerint a kérdés egyszerű és az ügy csupán a gyártás tematikai tervének helyes kidolgozásától függ. A "megrendelt", felülről irányított filmek receptje nem állta ki az élet próbáját. A művészekre való parancsolgatás szintén sikertelen maradt.

Az utóbbi évek arról tanuskodnak, hogy megfelelő témák és megfelelő filmek akkor jönnek létre, ha teljes kezdeményezést biztosítanak az alkotók számára. Hadd tüzzenek ki ők saját maguknak feladatokat, hadd oldják meg ők a mozivásznon azokat a problémákat, amelyek szerintük sürgős megoldásra várnak. Ugy tűnhetne esetleg a dolog, hogy ez az új recept helyes, mivel cselekvési szabadságot biztosít a művész számára és csupán a szabadság légkörében születhetnek értékes, szenvedélyes és harcoss darabok. Mi történik mégis akkor, ha az alkotók mellékes, a társadalom számára szükségtelen, éppen ezért idővel értelmetlen és általános témákat választanak ki? Időben meg kell győzni az alkotókat arról, hogy tévednek, arra kell őket készíteni, hogy térjenek át az újszerű válogatásra. Ilyen módon az alkotók és a filmgyártás vezetősége között a monológ formáról áttérnek a dialóg formájára, amelynek során tanuként megidézik a közönséget, másszóval a társadalmat, amely ilyen vagy amolyan filmeket kíván a mozivásznon látni.

De ezzel kapcsolatban már a kiindulásnál bizonyos fenntartásokkal kell élni: idővel a közönség hibákat követ el, rossz befolyás alá kerül, nem különbözteti meg a polyvát a gabonától.

Tehát bonyolult feladatról van szó, amelyben a végeredmény három tényező megfelelő és harmonikus együttműködésétől függ. Vonatkozik ez az alkotókra, mint a legfontosabb tényezőre és a gyakorlati eredmények tekintetében döntő szerepet játszó filmgyártási vezetőkre, akiknek kötelessége a párt és az állam irány-

vonalanak biztosítása és végül a filmeket látogató nézőkre, akik elsősorban azzal fejezik ki véleményüket, hogy járnak, illetve nem járnak moziba.

Most pedig próbáljunk meg feleletet adni arra a kérdésre, milyen fajtájú ösztönzöt kell keresni a játékfilmben ahhoz, hogy a kitűzött politikai célt elérjük. Ez természetesen a film tematikájától, műfajától /dráma, vígjáték, rövid vagy egész estét betöltő film stb./, valamint attól függ, hogy az alkotó együttesben milyen munkatársak, elsősorban milyen művészek vesznek részt. De ezen egyéni elemek mellett, amelyek egyes, konkrét esetektől függnek, bizonyos általános alapelvek is léteznek, amelyek a gyakorlatban, a viták tüzeiben és a hibák leküzdésében formálódtak ki.

Abban az időben, amikor kötelező volt a "megrendelésre" készült filmek receptje, annak az elméletnek hódoltak, miszerint minden megjelenő film köteles nemcsak propaganda, hanem mindennapi agitációs tevékenységet is folytatni. Az eredmények siralmasak voltak - a filmek igen gyakran elkéstek, akkor jelentek meg, amikor az adott agitációs kampány már elvesztette időszerejét, továbbá a túlságosan sok jelszó, bizonyos nyilatkozatok ismétlődése a párbeszédben, megfosztotta az alkotást a művészi jellegtől.

Ha mindenki van terítve, mint az asztalon, és a néző számára semmi kellemes feladat nem marad az emberek és tetteik önálló értékelésében, úgy az agitációs érték automatikusan valami kérdőjel formájában szerepel. Példaképpen említsük meg az 50-es évekből származó, már régen elfelejtett, olyan tematikus filmeket, mint a "Karrier", vagy "Nem messze Varsótól", "Hajsza", vagy az "Autobusz 6,30-kor indul".

Ma már világosan látjuk, hogy a játékfilmek nem helyettesíthetik sem a plakátot, sem pedig a propaganda broszúrát. A játékfilm politikai szerepe a hosszú ideig tartó tevékenységen alapul és az esetek többségében a filmnek a nézőre gyakorolt helyes, formáló hatása csak akkor kezdődik, amikor a mozivásznon megjelenik az a szó, hogy "Vége". Annál jobb a film, minél tovább marad meg a benyomás, a néző minél gyakrabban tér vissza hozzá gondolatban, minél mélyebben átéli azt, amit a mozivásznon lát. Andrzej Wajda: Hamu és gyémánt című darabjának és Andrzej

Munk: Hősnő című darabjának pozitív politikai szerepe abban rejlik, hogy a néző mindkét darabban erős emocionális és szellemi ösztönzést kapott, a megoldások a tulajdonképpeni vágányára tolták át, miközben a szerzők teljes elégtételt biztosítottak nekik a végső következtetések levonására.

A második alapelv, amit szintén leküzdöttünk s amely egykor, a "megrendelt" film időszakában kötelező volt, - nem egyéb, mint a helyeslés törvénye. Durván kifejezve - a játékfilmben, amely bemutatta a népi Lengyelország emberét és intézményeit, csak és kimondottan dicsérni lehetett. Pellengérré állítani és bírálni csupán az ellenséget volt szabad. Ez esetben természetesen nem arról van szó, hogy az ellenséget tisztára mossuk és szeretetteljesen bánjunk vele, hanem inkább arról, hogy engedjük meg emberek és jelenségek konkrét bírálatát. Az olyan emberek és jelenségek bírálatát, akik még nem tökéletesek, és akiket lehet és kell is megjavítani. Abból az esetből, ha a két alapelv valamelyike - a helyeslés vagy a bírálat - monopóliumot élvez, semmi jó nem származhat. Abban az időben, amikor létrejöttek a lakkozó, rózsásan optimista és csaknem apologetikus filmek, a nézők kezdtek hátatfordítani filmgyártásunknak, mivel nem találták meg a mozivászonon a valóság visszatükröződését, akárcsak részbeni igazságokat az országról, illetve annak lakóiról. Ennek ellenzője történt, amikor a bírálat nagy hullámokat vert. A film - az esetek többségében az alkotók akarata és szándéka ellenére - a szocialista magatartással nehezen összeegyeztethető eszméket terjesztett. A hősöknek általában semmi sem sikerült a sors, a körülmények alakulása miatt; vagy azért, mert nem kaptak segítséget a társadalomtól és a siker helyett vereséget szenvedtek. "Sikertelenség koronázza a művet" - ilyen paradox a következtetése számos mai témájú filmnek.

A harmadik alapelv a nagy és kis témákra vonatkozik. A "megrendelt" filmek időszakában, - tekintettel a gyártott filmek kis számára, - arra törekedtek, hogy a lehetőleg több kérdést sürítsék egy alkotásba, azért, hogy bizonyos problémákat lehetőleg minden irányból megvilágítsanak. A "totalitás" betegsége már a múlté. Ugyanigy leküzdöttük a monumentalitásra, a reprezentálásra stb.-re való hajlamosságot is. Elvitathatatlan az az elv, hogy a film nagyságát tartalmi, nem pedig gazdasági-termelési

kritériumokkal kell mérni. Ezzel szemben harcolni kell az ellenkezőképpen értelmezett intimizmus és az ellen, hogy az égető kérdések elől tudatosan az emberek szűk és zárt körének, magánéletének területére meneküljenek. Kell és szükséges is filmeket készíteni a megszokott emberekről, de ezeket a megszokott embereket nem kell mesterségesen elszigetelni a nép hatalmas tömegeinek életétől és továbbmenve, ezt az elszigetelést egyetlen esetben sem szabad eredménynek és érdemnek feltüntetni. Ufajta vonások találhatók Wojciech Has rendező Közös béke című, látszólag csupán történelmi filmjében és Janusz Morgensztern fiatal rendező Viszontlátásra holnap című feleslegesen mesterkélte filmjében.

Felvetődik a kérdés, hogy a fenti alapelveket szem előtt tartják-e a gyakorlatban? Ami az alkotók és a filmgyártás vezetői közötti eljárás fő irányvonalát illeti, kétségkívül fennáll a felületi egyetértés. Sem a filmgyártás vezetői nem kívánnak visszatérni a "megrendelt" filmek politikájához, s úgy gondoljuk, az alkotók sem érznek semmi hajlandóságot arra, hogy mellőzzék vagy könnyelműen kezeljék a párt eszmei műpártolását. Elfogult és indokolatlan optimizmus nélkül állíthatjuk: nagy lehetőségekkel rendelkezünk ahhoz, hogy filmművészetünk helyzete megjavuljon és a jövőben sokkal jobb és a szocializmus építését aktívabban támogató filmek jelenjenek meg. Szükségleteinket és főként lehetőségeinket alapul véve felettébb kevés az ilyen filmek száma.

A viták középpontjában

Nem kívánjuk kétségbevonni azt, hogy az alkotók azokat az igazságokat szeretnék bemutatni a mozivászonon, amelyek közelállnak hozzájuk, és amelyekhez érdekük fűződik. Ez pedig gyakran úgy történik, hogy az, ami érdekli a szerzőket, nem mindig kell, hogy érdekelje a társadalmat, a közönséget. A szerzők nem egy esetben megfélemeznek arról, hogy a művészeti alkotás sikerének ismerve a társadalmi gyakorlat. Az összes problémák akkor sem keltek fel a nézők milliós tömegeinek érdeklődését, ha azok az emberek bizonyos köreire nézve fontosak. Bezárkózni - nem bizonyos csoportok, hanem az értelmiség érdekcsoportjának különleges világába - olyan filmek jellegzetes vonása, amelyekről már koráb-

ban szó volt. Vonatkozik az olyan, mint a "Közös béke", "Viszontlátásra holnap", vagy "Ártatlan varázsló" című filmekre. De nemcsak ezekben a filmekben tapasztalható a bezárt, elszigetelt világ létrehozására irányuló törekvés a mozivásznon, hanem olyan alkotásokban is, amelyek nem értelmiségi kérdésekkel foglalkoznak, például Bohdan Poreby "Alvajárók" című filmjében, amely a meglepődött külvilágról szól.

Előfordulnak olyan filmek, amelyekben tulsok a filozófiai értekezés és ezek az értekezések - a realiztikus látszat megőrzése céljából - elég rossz és az irodalmi nyelvezettől távoli álló stílusban íródtak. Ez a filozofáló megterhelés nem jelenti sem a szerzők szellemi gazdagságának, sem pedig a filmen fellépő hősök értékének mértékét, hanem egyet jelent azzal, hogy a film területére sokszor átviszik a színházi szakemberek intellektuális sznobizmusának tulzásait. De amit a színpadon kis adagokban és nem egy esetben öniróniával tálalnak, annak megvan a maga értelme. De ugyanugy a mozivásznon nagyon komolyan előadva, mértéktelennak tünik. S ha már a szerzők eltávolodnak az intellektualizmustól, illetve az igazi álintellektualizmustól és közel akarnak kerülni a mindennapihoz és megszokotthoz, ugy a maga teljes ragyogásában megjelenik a naturalizmus illetve sajátos jellegű protokolarizmus, mint például Stanislaw Rozewicz "Helyet a földön" című filmjében.

Azokat az erőfeszítéseket, amelyeket a lengyel filmalkotók jelenleg a tematikával folytatnak, számos esetben téves uton végzik. A kérdés ugyanis nem csupán az intellektualizáló értelmiségi torzításon és nem is csupán a kis témákba való menekülésen, valamint az emberek közötti zárt rendszerek létrehozásán, időtől és tértől való elvonatkoztatáson mulik, hanem ugyanugy - sőt mindenekelőtt - történelmi korszakunk nagy problémáinak tényleges meg nem értésén alapszik. Ez esetben nem a páthoszról, vagy a monumentalitásról, hanem a kulcsfeladatokról van szó, amelyek megtörnek az emberek megszokott sorsán. Ilyen probléma például az egyéni és a társadalmi érdekek határa között állandóan fennálló konfliktus. Érthető, hogy a jövőt közös erőfeszítéssel és nem csupán magunknak építjük. Hányszor lehet és kell saját életünk alapján megvilágítani, hogy a jövő nemzedékek jobban és ésszerűbben éljenek. Köztudomásu, hogy ezek nem valami

elvont és kiagyalt absztrakciók, hanem mindennapos valóság, amellyel mindenki találkozik mind odahaza, mind pedig a munkapad mellett. Ez az ember szocialista nevelésének alapvető feladata, amelyet filmjeink inkább megkerülnek.

Vagy vegyük világunk kontrasztjainak kérdését. Egyfelől nagyszerű technikai eredmények és bolygóközi távlatok, ugyanakkor másfelől még sok az elmaradás, a babona és az obskurantizmus hatalmas területeken. Ugyancsak töröltük filmjeinkből a háboru és béke tematikáját a mostani feltételek között, pedig ennek ellenére a háboru gondolata továbbra is gyötör bennünket. Csupán pár példát hoztunk fel és elsősorban azt a talajt említettük, amelyen konkrét témaknak és konkrét forgatókönyveknek kell elkészülniök. Nem jelszavas recepteket, hanem mélyen emberi filmeket kell alkotni úgy, ahogy mélyen emberiek az előbb említett problémák. A más frontális támadással, nem pedig mellékajtókon kell megközelíteni.

És még egyet a mával kapcsolatban - ez a filmjavaslatok vitázó képessége. A filmalkotók így vélekednek: "A jelenkor kérdései nagyon nehezek és ha azokat oszintén és a valóságnak megfelelően akarjuk ábrázolni, bemutatni, nem mindig tudunk válaszolni arra, hogy milyen módon kell megoldani a konfliktusokat. Nem minden esetben tudunk konkrét tanácsokat és konkrét távlatokat adni." Vajon megengedhető az alkotó ilyen magatartása? Ugy tűnik, hogy létezik a vitaképességnek is határa, amelyet a jól értelmezett társadalmi érdek határoz meg. A film millióknak szól és hiba lenne olyan vitát kezdeményezni a mozivásznon, amelyről maga a szerző sem tudja megmondani, hogy hova vezet és hogyan végződik. Ha tehát a szerző még nem készült el saját elgondolásaival, senki sem kényszerítheti arra, hogy a mozivásznon mutassa be kételkedésekkel és gyakran kiuttalansággal teli saját álláspontját. A film lehet sőt kell is hogy vitázóképes legyen, de csak akkor, ha a szerzők tudják hová vezetik a nézőt, s ha a filmben szereplő ösztönzés helyes, céltudatos ösztönzés. Nem mindent kell végig mondani, lehetnek puszta területek, de a távlat elengedhetetlenül szükséges.

A múlt kérdései elvileg egyszerűek, többször irtak és beszéltek róluk. Nem térünk még egyszer vissza a hősiesség és a "hősieskedés" vitájára és a megszállási tematikájú filmekre. Vi-

lágos, hogy a nemzeti hibák megbélyegzése hasznos feladat, amely-lyel ellátják az alkotók a közönséget /Andrzej Munk Hősnő című filmje/, de érdemes lenne mozivásznon látni történelmünk pozitív példáit is.

Es ami a legsúlyosabb - megszállási témájú filmjeink tel-lesen elszakadtak attól az alaptól, amely legértékesebb volt a lengyel ellenállási mozgalomban. Valahogyan megfélekedtünk ar-ról, hogy a nemzet felszabadításáért folytatott harc a társadal-mi igazságért, a népi Lengyelországért, a szocializmusért foly-tatott harcot is jelentette. A Hamu és gyémánt című film csak a kérdés egyik felével foglalkozott - megmutatván, azokat az embe-eket, akik a szabadságért és a szocializmusért vívott harcot mesterségesen kettészakították, megmutatván, hogy ha a szocia-lizmust kivesszük a zárójelből, a Lengyelországért vívott harc könnyen Lengyelország elleni harccá változhat. Legfőbb ideje, hogy a film a kérdés másik oldalával is foglalkozzék, vagyis azokkal, akik helyes uton haladtak. Azután a film után, amelynek Maciek Chelmicki volt a hőse, ideje hogy készüljön film az új hősről is!

Helytelen és igazságtalan dolog lenne a lengyel filmalko-tás eszmei hibáinak és gyengeségeinek tulságos általánosítása. Kétségkívül a hibás és az élet fő irányától távol álló filmeken kívül értékes, nagyszerű politikai törekvésekkel rendelkező fil-mek is megjelentek a mozivásznon. Igaz, nem volt sok belőlük. Az 1957-58-as évadban két film a Hősnő és a Hamu és gyémánt címűek kerültek az élre. 1959-ben és 1960 első hónapjaiban egyetlen film, mégpedig Andrzej Munk Sanda szerencse című filmje érdemelt kiemelést. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az elkészült filmek között nem találhatóak jószándéku vagy nemes célzatu al-kotások, vagy vitázó tematikájú darabok. Azonban ezek csak for-mailag jelentenek nagy értéket. Általában úgy szokott lenni, hogy ezek az erények nem járnak együtt. A tartalmilag hasznos filmek érdektelen formával rendelkeznek, a szakmai szempontból érdekes alkotások tartalmi szempontból üresek /Jerzy Kawalerowicz "Vonat" című filmje/, vagy címükkel szemben több fontos fenntartással kell élni /például Wojciech Has "Hurok" és "Közös béke" című film-jei/. 1957-től 1960 első négy hónapjáig elkészült 58 film közül a lengyel filmművészet számára - a szó igazi értelmében - csupán

három mű reprezentációs jellegű, mivel mind eszmei, mind pedig művészi szempontból nagy értéket képvisel. Ez pedig nem sok. Jobb eredményeket kell elérnünk elsősorban azon a területen, amely a legveszélyeztetettebb, mivel világít a pusztaságtól. Ez pedig kimondottan a szocialista tematikájú film területére vonatkozik. Mind az alkotók, mind pedig a filmgyártás vezetői számára kötelező jelszóvá kell válnia a szocialista filmnek.

A művészi értékekről

A végső következtetések levonása előtt térjünk még vissza a cikk elején felvetett második és harmadik kérdésre. A közönség izlésének kérdését úgy oldottuk meg, hogy számadatokat hoztunk fel azokról a filmekről, amelyek a legnagyobb sikernek örvendtek. Ezek a számok arról tanuskodnak, hogy nem feltétlenül a "könnyű" filmek aratják le a legnagyobb termést, mivel olyan komoly, sőt tragikus alkotások, mint a "Csatorna" és a "Lendület" szintén a csúcstartók listájára kerültek. A pénztársiker kulcsa tehát nincs összefüggésben a film műfajával. Ehelyett meg lehet kockáztatni azt az állítást, hogy a lengyel nézőnek elvileg a filmek három kategóriája tetszik:

1. A problematikus filmek, de csak azok, amelyek a nézők szempontjából nagyfontosságú kérdéseket érintenek, például a "Hamu és gyémánt" vagy a "Hósnő" című filmek.

2. Olyan filmek, amelyek nagy művészi és dinamikai értékekkel rendelkeznek, például Leonard Buczkowski "Lendület" és "Sas" című filmje, vagy Hubert Drapelli "Egy vadász története".

3. Kimondottan szórakoztató filmek, mint az Anatol sorozat, vagy Wadim Berestowski "Rancho Texas", vagy Maria Kaniewska "Kaland a medencében". A "bámulatós" és a "filozofáló" filmeknek nincs sikerük. Jerzy Zarzycki "Fehér medvebocs" és Czeslaw és Eva Peter "Kőég" című filmjei megbuktak. A filmsiker alapvető feltétele az olvasmányosság. A filmnek érthetőnek és világosnak kell lennie, ami egyébként legkevesbé sem felel meg a mozivászonon vetített film "könnyed" még kevésbé a könnyedség szinonimájának. A "Csatorna" című film bizonyára nem tartozott a könnyű filmek közé, ugyanez vonatkozik a "Hósnő" című filmre is - mégis mindkét film nagy sikernek örvendett, mivel az embereket és a

kérdéseket olvasmányosan mutatták be. Andrzej Wajda "Repulónő" című filmje, amely egyesek szerint barokk, mások szerint szürrealista irányzat, annak ellenére, hogy olyan időszerű és fontos témát dolgozott fel, mint az 1939 szeptemberi vereség, igen gyengén sikerült.

A film olvasmányosságának és érthetőségének kérdése közvetlen kapcsolatban áll a harmadik kérdésre vonatkozó felelettel - vajon a lengyel film rendelkezik-e nagy művészi értékkel? A lengyel film művésziességét igen gyakran alibiként használják a pénztári siker elmaradásának esetében. Ilyenkor arról beszélnek, hogy az adott film nehéz volt a nézők tömegei számára, ezzel szemben előrehaladást jelent a filmművészet kifejező eszközei tökéletesítésének útján, művészi eseményt jelentett. A többi között ilyen vélemények voltak Tadeusz Konwicki "A nyár utolsó napja" című filmjéről. A filmnek az 1958 évi filmfesztiválon elért nagy kitüntetését nem igazolták hasonló pénztári bevételi mutatók.

"A nyár utolsó napja" című film uttörő jellegű. A film rendkívül olcsó volt, "kézműipari" gyártással készült és művészi kísérletnek tekintették. Olyan lehetőség volt, amelyet a szakemberek együttese nyújtott Konwicki ismert fiatal írónak és diszlettervezőnek, aki a filmrendezésben akarta kipróbálni erejét. Vitatkozni lehet azon, hogy a kísérletet teljes siker koronázta-e vagy sem. Nem kétséges azonban, hogy célszerű volt és a hazai, valamint a külföldi kritika dicsérő hangja legjobb indok arra, hogy a velencei siker nem a véletlennek vagy a körülmények szerencsés alakulásának köszönhető. Ha azt akarjuk, hogy a filmművészet fejlődjön és ne topogjon egyhelyben, a művészi kísérletekre szükség van és elengedhetetlenül szükséges az új utak keresése és feltárása is.

Ettől függetlenül világosan meg kell állapítani a kísérletek határát és nem szabad zavart előidézni ott, ahol az olvasmányosság törvényei kötelezők. Játékfilmet, amely sokmillió zlotyba kerül és a nézők milliói számára készül, úgy kell előállítani, hogy teljes mértékben a társadalom szolgálatában álljon. Ez azt jelenti, hogy olvasmányosnak és a műélvezők minél szélesebb köre számára érthetőnek kell lennie. Nem szabad visszaélni a társadalom bizalmával, amellyel a filmalkotót megajándékozták és

drága szakmai próbálkozásra, vagy pedig kellőképpen át nem gondolt, sőt egyéni benyomások szövögetésére felhasználni a mozivásznat. Az első kísérletek számára ideális területet jelent a rövidfilm, a második területet pedig a vázlatok, a megvalósítás előtti tervek stb.-ek képezik.

Csak abban az esetben tudunk olyan értékes és szenvedélyes filmeket létrehozni, amelyeket a nézők milliói örömmel fogadnak, ha teljes mértékben mozgósítjuk a tehetségeket és a művészi képzelőerőt. A lengyel filmművészet eddigi, különben elvitathatatlan eredményei, - különösen az utóbbi éveké - csupán értékes segítséget jelenthetnek az új, minőségi ugráshoz.

"Lengyel filmiskoláról" beszélni tulajdonképpen még korai dolog, ennek ellenére nem kell lebecsülni filméletünk művészi eredményeit az utóbbi néhány évben. A lengyel filmeket kitüntetésekben részesítették és részesítik nemzetközi filmfesztiválokon, mivel jó művészi színvonalat képviselnek.

Miben rejlik filmgyártásunk jó színvonalának oka? Először is az értékes, irodalmi meseszövevényben, amely lehetővé teszi az emberek sorsának a mozivásznon történő bemutatásánál az árnyalt pszichológiai ábrázolást. Nem egy esetben az a benyomás alakult ki, hogy a szereplő hősök speciálisan összeválogatott, valamiféle csodálatos típusok galériájába tartoznak. De ez a benyomás nem szól ellene az alkotók ama képességének, hogy a mozivásznon életrekeltsék azokat az embereket, akikben hisznek, és akikkel a néző felveheti az érzelmi kapcsolatot. Ez eseten a diszlettervezőknek és a rendezőknek a fiatal nemzedékhez tartozó művészek segíthetnek, akiknek játékszílusuk közvetlen, nyílt, mentes a színpadi konvenciók lerakódásától. Ez a második szempont - a forgatókönyv erényein kívül - amely a film és a jó irodalom kapcsolatából fakad, és amely meghatározza filmgyártásunk művészi értékét.

És a harmadik tényező a film nyelve, vagyis az elbeszélés előadásának és a hősök ábrázolásának módja. A lengyel filmben elsőrendű jelentőségű tényező a plaszticitás, a vizuális gazdagság, a táj, a dekorációs kellékek és az emberi alakok ábrázolásának művészete. Ez mind a rendezők, mind pedig a tehetséges operatőrök érdeme.

A lengyel filmgyártás által elért művészi színvonal egyre inkább kötelező. Az értékes filmekért folytatott harc közben nem szabad csökkenteni a művészi lendületet. A néző már megszokta a jó, érdekes lengyel filmeket. Minden olyan kísérlet, amely meg akarja fosztani ezeket a filmeket művészi értékeiktől, sürgős, nem művészi célok érdekében, magában hordja azt a veszélyt, hogy a közönség eltávolodik a hazai filmgyártástól. Nem szabad elfelejteni, hogy átéltünk már olyan korszakot, amikor a nézők nem szívesen tekintették meg, sőt kerülték a lengyel filmeket.

Az érdekelt filmeknek kiváló művészi ambíciókkal kell rendelkezniük, amelyek szenvedéllyel és hévvel készülnek.

Ezeknek olyan filmeknek kell lenniük, amelyekben az emberek és problémák szoros kapcsolatban vannak országunk életének áramlatával. Ezekben a filmekben az embereknek igazaknak, tetteikben és gondolataikban érdekelteknek kell lenniük. Harcolniuk és hinniük kell annak a kérdésnek a győzelmében, amelyért küzdenek. Olyan filmre van szükségünk, amely indokolt optimizmussal rendelkezik, olyan filmre, amely példát nyújt a nézők millióinak, megmutatja nekik a jobb holnap felé, a boldog szocialista jövőbe vezető utat.

/Nowe Drogi 1960. 6.szám./

B. Egey Klára:

Ingmar Bergman és a mai svéd film

A külföldi kritika ujabban sokat foglalkozik a svéd filmművészettel, a svéd filmművészet renaissance-éről, új "svéd iskoláról" beszélnek. Azt hisszük nem árt, ha legalább vázlatosan, a magyar közönséget is tájékoztatjuk erről, a sok szempontból érdekes ujjászületésről. Valóban ujjászületésről van szó, hiszen a svéd film 1916-1923-ig terjedő korszaka már az európai filmtörténet egyik kimagasló csúcspontját jelenti. A klasszikus svéd filmek technikai tökéletessége, harmonikus szerkesztése, képszerűsége és az átlag alkotásokon is gyakran érvényesülő művészi értéke magával ragadta azokat, akik a filmekben nemcsak olcsó szórakozást kerestek.

Svédországban már a film gyermekkorában sajátos "iskola" alakult ki; a kezdet is sajátos, legelső filmjük Magnusson 1909-ben forgatott folklóre-témájú műve volt, melyet fonográfra felvett népdalok kísérték. A hazai föld, szokások, lelki világ iránti mély érdeklődés ettől kezdve ragyogó művészi értékű filmalkotások sorozatának inspirálójává vált. A svéd film szinte kezdetektől fogva sokat köszönhet a skandináv íróknak, tőlük vette át legjellemzőbb vonásait: a természetélményt, a skandináv legendákra emlékeztető, különös atmoszféráját és a moralizáló hajlamot. Mindez a hétköznapi poétikus realizmussal történő megelevenítésével, a nép élete iránti közvetlen érdeklődéssel és a svéd nemzeti jelleg olyan megragadó kifejezésével járt együtt, mely ugyanakkor mélyen emberi is tudott lenni.

A svéd iskola első kimagasló alkotása az Ibsen nyomán készült Terje Vigen /1916/. Rendezője és főszereplője a svéd iskola klasszikus korszakának egyik legkiemelkedőbb alakja V. Sjöström, az atmoszféra teremtés és a képekben való gondolkodás nagy művésze. A Terje Vigent a filmtörténet első olyan irodalmi

eredetű alkotásának tekinthetjük, mely azt vizuális, filmszerű nyelvre fordítja le. Sjöström számos kitűnő műve közül ezenkívül az Üldözöttek és a Halál fuvarosa emelkednek ki. Mindkettőt drámai erő és ujszerű eszközök felhasználása jellemzi. A klasszikus svéd iskola másik nagytehetségű művésze M. Stiller, nyersebb, közvetlenebb, mint Sjöström, de eredetiségben és drámai erőben nem éri őt utol. Legjelesebb alkotása az Arne ur kincse Lagerlöf egyik, folklorisztikus elemekkel átítatott regénye nyomán készült. Stiller, mint Sjöström egyben remek filmszínész is. De a svéd iskola kisebb mesterei, Brunius, Hendquist, Christensen, Carlsten, Larsson, Molander szintén a sajátos nemzeti jelleg kifejezői, valamennyiük több művészi értékű filmet alkotott.

1923 után azonban a klasszikus svéd iskola hanyatlani kezdett. Ennek legfőbb oka az volt, hogy az amerikai filmek számára az európai piacon a kitűnő művészi értékkel rendelkező svéd filmek jelentették a legnagyobb konkurrenciát. Az amerikaiak ezért Svédországgal szemben a piacszerzés hagyományos módszereit alkalmazták, olcsón, sokszor áron alul adták el filmjeiket, a kitűnő svéd művészeket pedig, így Sjöströmet és Stillert is az USA-ba csábították. A svéd filmipar a kezdődő anyagi válságot a klasszikus hagyományok feladásával próbálta elkerülni, nemzetközi témájú, koprodukciós filmeket kezdtek forgatni, ezzel azonban csak a hanyatlást gyorsították. A svéd film első nagy virágkorának kiváló művészei végülis külföldön kiégtek, elkallódtak.

Sjöström és Stiller filmjei annakidején az egész világot bejárták és komoly megbecsülést, sőt rajongást váltottak ki a filmművészet kedvelőiből. A külföldi filmművészetre, különösen a németre hatottak ezek a filmek, de a francia, sőt az amerikai filmgyártást is befolyásolták, ez utóbbit különösen vígjátékaikkal. 1923 után több mint egy évtizedig azonban csak jelentéktelen, üzleti sikereket kereső filmek készültek Svédországban, melyeket az ottani filmkritikusok "coctail-filmeknek", "dandy-filmeknek" szerettek nevezni. Ezekből épp az hiányzott, ami elődeiket naggyá tette. A hanyatlás idején csak néhány lelkiismeretes művész, mint pl. Molander és Edgrén tudtak valami keveset átmenteni a nagy hagyományokból.

A svéd film újabb fejlődése 1939 táján kezdődött el. Az európai fasizmus megerősödése, majd a második világháború kitö-

rése megrázta és magára ébresztette a haladó svéd művészeket. A filmgyártás területén is egymásután tűnnek fel a kiváló, új utakat kereső rendezők. Ilyen Arne Sucksdorff, aki először néhány keskeny dokumentumfilmet készített, melyekben Flaherty spontaneitása, humanitása és Mirna esztétikai törekvéseinek ragyogó plaszticitása kereszteződtek. A játékfilmek közül az 1940-ben forgatott Ett Brott /Egy bűn, 1940/ keltette fel először a művészet és a haladás iránt érdeklődők figyelmét. A filmet a Carné és Duvivier rendezői stílusához sokban közelálló Anders Henrikson készítette. Ez volt az első svéd antifasiszta film, mely bár sok vonatkozásban anarchisztikus jellegű, végső kicsengésében mégis éles támadás volt a parancsurajmi rendszer ellen, ugyanakkor a tekintélyes polgárok képmutatását is megrázó erővel támadta. Ekkortájt tért vissza a rendezői pályára Alf Sjöberg, aki egy évtizedig arra volt kárhóztatva, hogy jelentéktelen filmek technikai munkatársa legyen. 1941-ben készült két filmje, a Hem frar Babylon /Visszatérés Babylonba/ és a folklorisztikus elemekkel átítatott svéd Faust, az Égi vándor /Himlaspelet/, Sjöström és Stiller méltó követőjének mutatta be. Ezek a kísérletek, különösen 1942-től kezdve meglehetősen kockázatosak voltak, mert a svéd politikai élet kénytelen volt a szomszéd Németország szempontjaihoz is alkalmazkodni. Az ellenállás azonban a film vonatkozásában is egyre jobban erősödött. /Sjöberg pl. Hets /Gyötrődés 1944/ c. filmjében a szadista tanárt Himmlerhez hasonló maszkban léptette fel./ A svéd rendezők nagy generációjához tartozó Molander két történeti filmmel vette ki részét az ellenállásból. Lovagolás az éjszakában /1942/ témája egy parasztlázadás történetéhez kapcsolódik, a Det brinner en eld /Örök láng/ pedig egyik régebbi svéd szabadságharc idejéből vett téma ürügyén tiltakozott a hitlerizmus ellen. Ebben az időben tűnt fel Hampe Faustmann is, aki előbb a szovjet film nyomdokain indult el. Ez utóbbi megtermékenyítő hatása látszik a realiztikus eszközökkel készült Natt i hamn /Éjszakai kikötő; 1943/ című filmjén, később ugyanó filmet készített Dosztojevszkij Bűn és bűnhődés-éből is.

1944-ben egy szociáldemokrata irányzatú mozgalom, "A nép házai", megvásárolta az egyik dán filmgyár stockholmi fiókját. Ennél a vállalkozásnál Folke és különösen Mattson fejtett ki élénk tevékenységet. Legnagyobb sikerű filmalkotásuk az 1951-ben készült "Egy nyáron át táncolt" volt.

Ezt a szép kezdetet tartós, komoly sőt egyre fokozódó erjedés követte. Sucksdorff néhány érdekes kisfilm után két hosszú filmet készített, az egyik a hazájáról szóló filmköltemény Det atöra adventrat /Nagy kaland/; a másik En djungelsaga /Dzsungel-legenda/, ez utóbbi, hatalmas Eastmancolor-Agascope freskójában az indiai folklóre csodálatos szépsége tárul elénk. Új filmjét ismét Svédországról készíti. Sucksdorff filmjeit a zenei tempóhoz hasonló, remek képi ritmika alkalmazása jellemzi; Flaherty halála óta sokan őt tartják a legnagyobb dokumentaristának.

Sjöberg az utóbbi évtizedben is számos kitünő, a svéd klasszikus iskola hagyományait megújító filmet készített, ilyen a népeletet realizmussal ábrázoló Bara en mor /Csak egy anya/; a Hátulsó pár előre fuss című szellemes vigjáték és a társadalmi problémát érintő Froken Julie /Julie kisasszony/. Jelenleg egy Strindberg-darabot forgat. A svéd film megújítását kereső rendezők közül Henrikson a Giftas /Házastársak - 1956/, Molander a Franskild /A puritán asszony - 1950/ c. társadalmi mondanivalót hordozó filmjeikkel arattak nagy sikert. Mattson Hemsöborna /Hemsői emberek - 1955/ c. Strindberg nyomán készített filmje már egyenesen a klasszikus svéd filmek művészi nagyságával vetekszik. A kritika nagy elismeréssel fogadta a Damen i Svart /Feketeruhás nő/ c. bűnügyi filmjét is.

A régebbi kiváló művészek neve mellett egyre több új név merül fel a svéd rendezők galériájában. Hasse Ekman, a kiváló film- és színművész fia, aki maga is ritka intelligenciájú színész, újabban két kedves jazz filmjével aratott sikert. Ez a két filmje azonban sokkal kevésbé igényes, mint a Lakomák és a Leány jácinttal c. művei. Ez utóbbit sok vonatkozásban bátor társadalomkritika hatja át; rendezése és a színészi játék is komoly színvonalat képvisel benne. Kár, hogy ez a tehetséges rendező egyelőre elhagyta azt a műfajt, mely tartalmaz, azért ami biztos, könnyű sikert hoz.

Alf Kjellin, pár év óta színészi minőségével párhuzamosan szintén egyre erősödő rendezői karriert kezd befutni. A Möten i skymningen /Alkonyi találkozás/ egy ház lakóinak életén keresztül a polgári házaseslet reménytelen szürkeségét ábrázolja. Az egyébként pesszimista kicsengésű filmet a kritikai hang, a szellemes rendezés és a legkiválóbb mai svéd filmoperatőr, Gunnar

Fischer képei teszik kiváló alkotássá. Kjellin, aki sokat ta-
mult az előző generáció nagy rendezőitől, a svéd filmművészet
nagy ígéretei közé tartozik. Lars-Magnus Lindgren újabb film-
jei szintén a figyelemreméltó ígéretek közé sorolják. A kiváló
költő Dan Andersson gyöttrődésteli ifjúságáról készített filmje,
az En dromares vandring /A bus séta/ mélységes emberségével, ben-
sőségességével és komoly művészi eszközeivel tűnt fel. A Sucks-
dorff hatását tükröző Jaganda, melyet T. Anderberg és R. Blombert
az Amazonas mentén forgattak, a dokumentumfilm új utjainak je-
lenti értékes állomását.

A felfelé ivelő tehetségek közül leginkább talán mégis
Lars-Erik Kjellgren emelkedik ki. Két évvel ezelőtt a Velencei
Filmfesztiválon az Éjszaka fényei című filmjével aratott nagy
sikert. Egy falusi kislány bolyongását meséli el a stockholmi
éjszakában. A film operatőrjének, Ake Dalmquist felvételeinek
csillogó fénykörei néha már-már egy mai korba áttett tündérmese
képeinek hatnak. Következő filmjében egy elhibázott szerelem
történetét vette bonckés alá, címe Lek pa regnbagen /Játék a szí-
varvány körül/. Két egyetemista őszinte szerelméről szól a tör-
ténét, melynek beteljesedését megakadályozzák azok a rossz emlé-
kek, amiket a fiu szülei házasságának visszasságáiból örözött
meg. Kjellgren ezzel a filmjével azokhoz a mai svéd rendezőkhöz
csatlakozik, akik egyre élesebben kritizálják a polgári társada-
lom képmutató erkölceit. A kitűnően fényképezett filmnek szin-
tén Gunnar Fischer volt az operatőrje.

A svéd filmművészet új törekvései legpregnansabban a már
világviszonylatban is elsők között emlegetett Ingmar Bergman al-
kotásaiban csucsosodnak ki.

Ingmar Bergman pályakezdésére a második világháború évei
nyomják rá bélyegüket. Egyike azoknak a fiatal művészeknek, akik
fellázadnak a körülöttük lévő világ embertelensége ellen, őreá
is jellemző az a néhány szó, melyet Rune Lindström, a svéd film
új utjainak egyik kiválósága mondott nemzedékéről. "Megundorod-
tunk mindentől, korunk haszonlesésétől épp úgy, mint a kapita-
lizmustól, az Istentől épp úgy, mint az ördögtől vagy - saját-
magunktól is."

A konzervatív nevelést kapott Bergman /atyja a svéd király
udvari lelkésze/ első filmjeiben ennek a lázadó fiatalságnak ér-

zéseit igyekeznek megfogalmazni. Csaknem valamennyi filmje olyan fiatalokat visz a vászonra, akik csak úgy remélhetnek boldogságot, ha fellázadnak az életükre nehezedő konvenciók, a hagyományokat tisztelő svéd társadalom ellen. Lázadásuk fiatalosan ösztönös és jórészt a szerelem problematikája, az érzelmek szabadságharca körül forog. A legtöbbször nem is tudják igazában nevének nevezni azt, ami rájuk nehezedik, ennek ellenére sok vonatkozásban reális képet adnak a messziről sokszor békésnek, nyugodtnak elképzelt svéd polgári társadalom világáról. Ingmarnak ezek a filmjei az olasz neorealizmus kezdeteivel egyidejűek és sokban rokonok is a megújuló olasz filmjátszás törekvéseivel, anélkül, hogy közvetlen hatásukról beszélhetnének. Ekkor még egyetlenegy olasz filmet sem látott, a háború alatt ezek nem is jutottak el Svédországba, maga Bergman egyedüli mestereinek a svéd film klasszikusait ismeri el.

Öntudatosan svéd rendezőnek vallja magát, aki még ma sem hajlandó külföldre szerződni, amikor már szárnyára vette a világhír: "Egy igazi művész, - olvassuk egyik nyilatkozásban - csak úgy tudja minden mondanivalóját megfogalmazni és csak úgy tud más országok közönségéhez is hozzáférközni, hogy szorosan hozzátapad szülőhazája sajátosságaihoz." Mindez azonban távoiról sem jelenti azt, hogy művészete provinciális lenne, a svéd társadalom sajátos atmoszféráján keresztül már első filmjeiben mindig általánosabb érvényű problémákat ragad meg. Ezeket a filmeket külföldön csak néhány éve kezdik felfedezni, részletes ismertetésük messzire vezetne, ezért meg kell elégednünk néhány jellemző cím felsorolásával, ilyenek pl. a Kris /Válság/, Det regnar pa var karlek /Esőmosta szerelem/, Hamstadt /Kikötőváros/ stb.

Bergman általában maga írja filmjei forgatókönyveit és csak olyan színészekkel dolgozik, akik mindenben meg tudják valószínűleg elképzeléseit. Azt vallja, hogy filmjei forgatása közben egyedül saját művészi lelkiismeretére hallgat s visszautasítja a filmvállalkozók üzleti megfontolásból fakadó követeléseit. Épp ezért csaknem valamennyi filmjét legszemélyesebb alkotásának tekinthetjük. Megfigyelték, hogy hőseinek életkora, problematikája nagyjából mindig megegyezik Bergman életkorával. Ha első filmjeiben lázadó fiatalokat visz a vászonra, később az érettebb évek problémái izgatják. Ezeket továbbra is elsősorban

a szerelem, még közelebbről a házasság konfliktusain keresztül mondja el. Van olyan méltatója, aki a modern idők Maupassant-ának nevezi. Amnyi mindenesetre bizonyos, hogy a mai polgári társadalom szerelmi problematikájába kevesen világítottak bele olyan éleslátással és pszichológiai elmélyedéssel, mint ő. Izolált, önmagukból kitörni, feloldódni nem képes, a szerelmi mámor pillanatában is magukbuzárt szerelmesek vívódásait mutatja be, akik igazában csak vergődni tudnak a saját széttöredezett egyéniségük és az őszinte emberi érzésektől idegen társadalom szorításában. A szerelmi tragédiák sötétjébe csak az ifjúkori, a maga módján még tiszta és szabad szerelmek emléke és egy emberibb magatartás iránti nosztalgia visz be derüesebb színeket, ezt keresi néhány sikerült vígjátékában is. Szerelmi problematikájának ezzel az ambivalenciájával függ össze, hogy a cselekmény zárt egységét /nem egyszer egyenesen a klasszikus tragédiák eszközeivel dolgozik s mondanivalóját egyenesen huszonnégy órára vagy ennél nem sokkal hosszabb időre sűríti össze/ az emlékek felidézésének sajátos, egyeseket a proust-i regénytechnikára emlékeztető módon való megjelenítésével kapcsolja össze. Ez a "proust-i technika" azonban nem zárja ki a mindennap realitásainak, a környezet apró szépségeinek és különösen a borongós svéd tájak líraiságának megragadását sem, és akarva - nem akarva ezekben is ott kavargó a mai svéd, ezzel együtt a mai nyugati világ számos problémája. Ezt egyébként maga Bergman sem tagadja: "Oly mértékben bezárkóztunk a magunk önmagába visszatérő köreibe, és szorongásaink annyira foglyul ejtettek, hogy már meg sem tudjuk különböztetni a jót a rossztól" - olvassuk egyik nyilatkozatában.

Vannak, akik a film egzisztencialistájának tekintik, ez azonban túlzás s legfeljebb csak annyi igaz belőle, amennyiben az egzisztencialista filozófia a maga módján szintén annak a világnak szülötte, melyben Bergman filmjei is gyökereznek. Más kritikusok protestáns misztikus vagy ateista puritánt vagy erotikus érdeklődésű művészt, optimistát vagy pesszimistát látnak benne. Ezek az egymással ellentétes felfogások elsősorban csak Bergman világának gazdagságáról árulkodnak, a valóságban olyan nagytehetségű művészeiről van szó, aki filmjeiben az őt körülvevő társadalom ellentmondásainak megfogalmazására törekszik. Nemcsak hősei, hanem mintha maga is azt kérdezné magától "ki vagyok én,

mi a helyem a világban?" És kétségtelen, hogy erre a kérdésre egyre jobban elmélyedő választ akar adni.

Rendezői pályájának kibontakozásától kezdve sok filmet forgatott. Első igazán nagy sikert aratott filmje a Fogság /Fanglese/ volt. A bonyolult, kissé ködös szimbolikájú film az éjszaka mélyébe vezet el és egy prostituált életének eseményein keresztül a jó és a rossz problémája felett medítál anélkül, hogy határozott választ adna a felvetett kérdésekre. Vannak, akik egy modern Eugene Sue-történetet látnak ebben az erősen romantikus expresszionista elemekkel is átítatott filmben.

Pályája második, nagyjából 1956-ig számítható szakaszának kiemelkedő alkotásai közül talán a Nyári játékok /Sommarlek, 1950/ a legérdekesebb. Egyike Bergman jellegzetes filmjeinek. Egy fiatal balerina és egy újságíró kezdődő szerelmét mondja el, de ebbe állandóan belejátszik a leány tragikusan végződött első szerelmének emléke is. Az egész filmen fiatalos báj s ugyanakkor melankólikus hangulatu erotika vonul végig. Említést érdemel még a Szomjuság /Trost, 1949/; Ut a boldogság felé /Till Gladje, 1949/; a Monika /1952/; Asszonyi álmok /Kvinnodrom, 1955/, mely két asszony szerelmi történetét klasszikusan zárt felépítésű filmben mondja el. Kedves még a Bergmanra jellemző szerelmi problematikát vigjátéki eszközökkel megragadó, nálunk is sikerrel játszott Egy nyári éj mosolya /1956/.

Bergman harmadik korszakának filmjei elsősorban a felvetett kérdésekre az eddiginél elmélyedőbb válasznak a keresése jegyében készültek. Róluk szólva általában rendkívüli eredetiségüket szokták hangsúlyozni. A regényes cselekmény meglehetősen háttérbe szorult bennük, egyik méltatójuk egyenesen képekben való medítálásnak fogja fel. Ilyen A kötélháncos hajnala, mely mondanivalóját tekintve sokban az előbb vázolt szerelmi problematikához kapcsolódik. Különösen érdekes a középkori témájú Hetedik pecsét című filmje. Egy kereszties hadjáratból hazatérő lovag legendás történetét dolgozza fel. A lovag sakkjátszmába kezd a halállal, veszt s így ellenfele martaléka lesz. A Halál markából csak az életörömet jelképező komédiások szabadulnak meg. Az egész film nem más, mint a görkika haláltáncaitól is inspirálódott különös, megdöbbentő vízió, mely a pestis és a boszorkány-égetések apokaliptikus világának ábrázolásán keresztül félreérthetetlenül

a XX. század, az atomkorszak emberéhez akar fordulni. "A közép-korban az emberek a pestistől rettegetek, ma pedig az atombombától" - olvassuk egyik nyilatkozatában. Bár a bonyolult allegoriákkal átítatott film valami olyasmit is mond, hogy a mai ember világát a "Rossz", a démoni erők haláltánca fenyegeti, a film mégsem mindenestül pesszimista kicsengésű, "az új középkor" világán túl, ha erősen ködös allegoriákba burkolva is, egy emberibb társadalom hajnalának derengését is érezteti.

1958-ban forgatott Erdei számóca-ja szintén filmre vitt meditáció féle. Egy, a nyolcvanadik éve felé járó férfi tekintti át benne, kavargó érzéseinek felidézésén keresztül a maga életét. A címadó erdei számóca gyermekkori emlék, az első szerelem ködbevesző, soha meg nem valósult képe, mintegy kiinduló pontja a Proust regényírói módszerére emlékeztető, hangulati asszociációk segítségével elmondott élettörténetnek. Egy olyan, látszólag sikeres élet történetét kapjuk, mely mögül mégis érzelmi sivárság, igazi érzések elfojtása komorlik fel. Ez a film azt kérdezi, hogy mi értelme is van az emberi sorsnak? A válasz az élet ködös, bizonytalan hangsúlyu, de mégis félreérthetetlen igenlése, meghajlás az élet továbbvivő erői előtt. Az Erdei számóca művészi eszközei sok vonatkozásban szintén új utakat keresnek. A zárt szerkesztésű, egyetlen egy nap eseményeit elmondó film pillanatnyi valóság és az emlékezések, látomások világának összekomponálásán keresztül az egész emberi élet lélekrajzává szélesedik ki.

Filmre vitt elmélkedés-féle a múlt évi Velencei Fesztiválon kitüntetett Arc /Ansiktet/ is. Az 1840-es években - tehát a romantika korában - lejátszódó film bonyolult, titokzatosnak ható epizódokkal átszőtt meséje, az országutakon vándorló hipnotizőr társaság és egy vidéki kuria lakóinak találkozására körül fog. Ezzel a különös filmmel kapcsolatban a kritika egyrészt a Bergmanra jellemző költőiség és filozófiai érdeklődés, racionalizmus és irracionálizmus, másrészt a sajátos, a filmművészet minden eddigi irányából szuverénül merítő bergmani stílus érdekes szintézisét emeli ki. Bergmannak ez a filmje, akárcsak a Hetedik pecsét, tele van nyugtalan kérdőjelekkel. Vannak kritikusok, akik a filmtörténet legromantikusabb filmjének nevezik. Egyelőre nem tudhatjuk, hogy milyen irányban higgad le ez a gazdag és igényes, de egyben problematikus romantika.

Bergman mindenesetre sokkal nagyobb művész annál, hogy utját lezártak tekinthessük. Nyugtalan, szenvedélyes kísérletező. Az új utakat kereső nyugati rendezők közül többek között az is kiemeli, hogy akárcsak pl. az amerikai Orson Welles, határozott morállal rendelkezik. A kommerciális érdekekkel nem hajlandó kompromisszumot kötni és a maga módján egy avult világkép lerombolására törekszik. Érdeklődése sokoldalú, a film mellett állandóan szinpadai rendezéssel is foglalkozik, emellett több szindarabot is irt. Írásai, akárcsak filmjei, a haladás iránti vágyakozását szólaltatják meg. Nem csoda tehát, hogy a sok elismerés mellett sok vita és félreértés alakult ki művei körül. Erre csak egyetlen példát említsünk meg: voltak akik a Hetedik pecsét című filmjét, mely saját nyilatkozata szerint is az atomháború borzalmait ellen küzd, egyszerűen csak egy romantikus történelmi filmnek tekintették.

Bergman művészi kifejezőeszközei is rugalmasak és változatosak. Felhasználja a filmtechnika valamennyi eddig elért eredményét, a komplikált vágástechnikát, az áttünéseket és a víziószerű megfogalmazásokat éppugy, mint a zárt idő- és térbeli szabályokat betartó egyszerű eljárásokat, s mindennek a svéd film nagy hagyományaival is átítatott egyéni szint tud adni.

Ha más nem, egyedül Bergman pályájának vázlatos áttekintése is meggyőzhet bennünket arról, hogy igazuk van azoknak, akik a svéd film ujjászületéséről beszélnek. Valóban minden jel arra mutat, hogy ez az ujjászületés a valóság mélyebb megismerésének szándékából nő ki és hogy ebből a szándékból maris komoly eredmények születtek.

/Ingmar Bergman filmjeinek ismertetése
francia folyóiratok alapján történt.

A dokumentumfilm történetéről

A dokumentumfilm magával a filmmel együtt születik meg. Az a tény, hogy a Lumière-testvérek első filmjei tulajdonképpen a mindennapi élet eseményeinek megrögzítéséből állottak, úgy amint vannak, már magában - bár igen naiv formában - a dokumentumfilm készítésnek egyik módja volt. Az angolok ugyanebben az időszakban készítik az első tudományos filmeket. Emlékezzünk csak Duncan professzor állattani és mikroszkópiai filmjeire, amelyek elsőként terjedtek el széles körben. Ugyancsak nagy lendületet nyertek az utleiró/utirajz/-filmek és bizonyos ipari dokumentumfilmek. Az angolok eme dokumentum-tevékenysége a dokumentumfilmek előfutáraivá és rendezőivé tette őket s ez így is maradt az első világháborúig. Így az első nagy dokumentumfilm egy angol operatőrnek, Herbert Ponting-nak a nevéhez fűződik, aki egyike volt azoknak, kik túléltek Scott kapitány délsarki expedícióját. Ponting magával hozta azt a filmet, melyet a legnagyobb nehézségek között készített s mely igazi kinyilatkoztatásként hat mind felvételeinek szépségénél, mind humanitásánál fogva. A film címe: Scott délsarki expedíciója vagy Az örök csend. Ennek a Déli Sarkról készült filmnek és más filmeknek a sikere, melyek Shakleton expedíciójáról készültek, lehetővé tették Flaherty számára, hogy megfilmesítse a Nanook-/Nanuk, az eszkimó/-t, 1921-ben. R. Flaherty tizenöt munka-hónapot töltött el a film készítésével. Beszámol egy eszkimó család mindennapi életéről, nemcsak szokásain, táncain és szertartásain, hanem mindennapi tevékenységén, étkezésein, vadászatán, halászatán és családi életén keresztül. A Nanuk az eszkimó c. film kivételes minősége méltán aratott rendkívüli sikert. Flaherty később a Csendes Óceán szigetein forgatja a Paramount számára a Moaná-t a maori törzsek vidám és igénytelen életéről. Kereskedelmi tekintetben a filmnek nem volt

nagy sikere, talán azért, mert az amerikaiak klasszikus románcot akartak látni. A Paramount 1928-ban megbizta Flahertyt, hogy készítsen bizonyító filmet, melynek a címe Fehér árnyak a délten-
gereken. Flaherty egy évig dolgozott rajta, majd később visszavomult a producer követelése elől. Ez volt az Európába szállított első amerikai hangosfilm és roppant sikert ért el. A sikeren felbuzdulva - jó üzlet reményében - a producerek hozzálátnak olyan filmeket rendeztetni, melyek a csendesóceáni szigeteken játszódnak és teljesen megfosztották ezeket a vidékeket minden realitásuktól. Flaherty ezután Murnau-val társul és együtt vágna bele új vállalkozásukba, a Tabu című film elkészítésébe, 1929-ben. A forgatás, mely inkább bizonyító, mint dokumentumjellegű filmet dolgozott fel a bennszülöttek konfliktusairól a babonákkal és a kasztokkal, másfél évig húzódott el. A filmet Murnau egyedül fejezte be, mert Flaherty abbahagyta és nehéz lenne meghatározni, melyikük egyénisége nyomta rá jobban a maga bélyegét erre a filmre. Ezután Flaherty Angliába megy, miután elutasított egy szovjet ajánlatot, az ottani filemzésről. Nagysága ellenére Flaherty nem jelenti egymaga a dokumentumfilm egészét 1914 és 1930 között. Így az Egyesült Államokban, anélkül, hogy iskolát igyekeztek volna teremteni, különböző megnyilvánulásokkal találkozunk ebben az értelemben. Ennek az időszaknak a fő rendezői Meriam Cooper és Ernest Shoedsack. 1923-ban készítik el az Exodus című filmet, olyan témáról, melyet egy iráni nomád népcsoport sugalmazott nekik. 1926-ban megrendezik a Csang-ot, a sziámi dzsungelben; ebben a filmben a szorosán vett dokumentum mellett idegen elemeket is találunk, mint például a regényességet és bizonyos pittoreszk-tőrekvést. Azt mondhatjuk, hogy a hollywoodi dokumentum-iskola Flaherty távozásával szinte az eltűnésig elgyengül.

Ugyanakkor a Szovjetunióban az Októberi Forradalomtól kezdve a dokumentum- és oktatófilmeknek egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítanak. Azoknak a fiatal rendezőknek a csoportjából, akik a kormány támogatásával dolgoznak az orosz film jövőjén, kiemelkedik Dziga-Vertov. Őt azzal bízták meg, hogy megszervezze a filmhíradót: a Kino-Pravda-t. Kino-Pravda azt jelenti: filmigazság. Dziga Vertov száműz mindent a filmből, ami nem realitás. A Kino-Pravdából megszületik a Kino-Glaz, vagyis a "Film-

szem", amely elutasít mindent, ami szervezés, dekoráció, leplezés, színészet és teljesen aláveti magát a kamerának, melyet a maga mechanikus objektivitásával a valóság tükrözése legfőbb díztosítékának tekintett. A rendező egész munkája ekkor lefokozódik az intelligens montázsra. Ez a módszer azonban - nyilvánvaló korlátainál fogva - hatástalanná vált. Hangsúlyozni kell azonban, hogy az ember szociális környezetére és életére fordított figyelmével eleven lökést adott a dokumentumfilmnek. Dziga Vertov leglényegesebb filmjei: Egy falat kenyér története, Egy év Lenin nélkül, A Föld egyhatod része, A szoba embere és a hangosfilm kezdetén készült mesterműve: Három ének Lenintől. Dziga Vertovon kívül más rendezők is készítettek jelentős dokumentumfilmeket, melyek nagy népszerűséget értek el külföldön. A legkiemelkedőbbek voltak: Bljok és Sztyepanov Sanghájja 1928-ból. Meglepő szociális látkép, mely a gyermekek nyomorúságát és gyári munkáját mutatta be, valamint V. Turin és Aron Turkszib-je, amely a közép-ázsiai vasútépítés lírai eposza.

A dokumentumfilmnek Franciaországban is megvoltak a maga megnyilvánulásai, noha sohasem jutott el a kivételes minőségig, talán Marc Allegret Kongói utazását kivéve, 1922-ben. A francia avant-garde-mozgalom, mely teljes filmmegújulást jelentett, helyet adott egyebek közt olyan fiatal rendezőknek is, akik később a dokumentumfilm felé fordultak. Ez a mozgalom adta a tudományos filmek egyik kiváló egyéniségét: Jean Painlevét, aki a mikroszkopikus lények fényképezéséből ki tudta hozni azt a művészetet, melynek esztétikai értéke sohasem zárja ki a didaktikus vagy tudományos jelentőséget. Az avant-garde-mozgalom első dokumentumfilm-megnyilvánulásának Alberto Cavalcanti Semmi más, mint az órák-ját tekintették. Ebben a filmben egy nagyváros életét örökíti meg - hajnaltól éjszakáig. A szovjet film befolyása alatt az avantgarde utolsó időszakában Lacombe megrendezi A külteleket, a párizsi zsibárusok életéről; 1929-ben pedig Jean Vigo megrendezi az Apropo Nizzá-t. 1932-ben Luis Bunuel, aki szürrealista filmeket forgatott, kihozza a Kenyértelen föld-et, mely egy spanyol falucska nyomorúságos életét festi le.

Dziga Vertov befolyása Németországban Richter és Fischinger féldokumentumfilmjeiben nyilvánul meg; de Walter Ruttmann az, aki a film-szem objektivitását folytatva 1929-ben megrendezi

A nagyváros szimfóniájá-t. Ebben a filmben megmutatkoznak azok a jellegzetességek, melyek a világvárosok embereit a föld különböző helyein jellemzik, s ezek montázs révén szoros hasonlóságban jelennek meg a faji és helyi különbségek ellenére is. Ezek a rokonvonások a többi között: a munka, a gyermekjátékok, az étkezések, a sportok stb.

Az avantgarde feltűnt fiataljai közül a másik Joris Yvens volt. Ez a holland rendező 1928-ban megrendezi az Eső-t, talán kissé szertartásosan, 1932-ben pedig azt a filmet, melyet addigi mesterművének tekintenek: a Zuyder Zee-t, melyben az azonos nevű öböl kiszáritásának munkáját meséli el. Később Joris Yvens a Szovjetunióba megy, ahol más jelentős műveket rendez, köztük A hősök éneké-t, a gigantikus magnitogorszki művek építéséről, majd 1935-ben Belgiumban, Henri Storck-kal együttműködve a borinage-i bányászoknak szentel egy filmet, mely mindaddig - Bumel idézett Kenyértelen föld-jével együtt - a hiteles társadalmi mondanivalója dokumentumfilm első megnyilatkozása volt. A technika továbbra is kemény volt, de nem maradt többé annyira szem-mellátható és itt mindent alárendeltek a témának: a belga munkások helyzete egy hosszú és drámai sztrájk után.

Hangsúlyozni kell, hogy a valóságban minden országban, ahol filmgyártás volt, más és más pillanatban kezdtek hozzá a dokumentumfilm gyártásához. De ismét Anglia az, mégpedig 1930 és 1934 között, ahol kikristályosodott egy iskola, melyet először neveztek dokumentumnak. Ennek uttörője J.Grierson.

John Grierson 1898-ban, Skóciában született. Filozófiát és irodalmat tanult s később az Egyesült Államokba ment, hogy szociológiát tanuljon, különös tekintettel a filmek és a sajtónak a lakosságra kifejtett hatása miatt. Három évig tartózkodott Chicagóban, ahol emellett újságíró és műkritikus volt. Megismeri Flahertyt és fellelkesül ennek munkáin, melyeket "dokumentum-filmeknek" minősít. Angliában már 1928-ban bemutatja első filmjét, mely az egyetlen, amit ő rendezett: Halászok /Drifters/cim-mel. Ez 45 perces dokumentumfilm az északitengeri hering-halászatról. A filmnek nagy sikere volt és népszerűsége gyorsan növekedett. A siker hatására más fiatalok is csatlakoztak hozzá, akiket fellelkesítették ennek a kifejezési módnak a lehetőségei és még ugyanabban az évben megkapják a kormány támogatását. El-

határozzák, hogy a film eszközei révén ismertetik meg a közönséggel a brit valóságot. 1929-ben Grierson megalapítja az E.M.B. /Empire Marketing Board Film Unit/ film-iskolát, ahol legfőbb munkatársai többek között Basil Wright, Paul Rotha, Harry Watt és Arthur Elton voltak. A hivatalos támogatás sok éven keresztül lehetővé teszi nekik számos film forgatását, melyeknél bizonyos, eléggé érthető reklám-szükségletek ellenére, megadták a lehetőséget, - talán a film történetében ama kevesek egyikét - hogy kollektíven dolgozzanak az értékek kutatásáért a dokumentum-műfajban; mindezt gazdasági siker igénye nélkül. Ez az angol dokumentumfilm-iskola hamar soraiban tudhatta a legkiválóbb értékeket. Grierson a rendezők rendezője lett. Meg kell jegyezni, hogy ámbár ő nem rendezett egyes filmeket, munkája az összesben megnyilvánul, mint produceré vagy gyártásvezetőé. Grierson mindenkít bevont a maga módszereibe, lelkesedése inspirálta az embereket és megtérítette őket az ő elméletére, melyet így lehet összefoglalni: "A dokumentumfilmnek valami mást kell tennie, mint csupán leírni: felfednie, lelepleznie kell." Abból a célból, hogy a fiatal rendezőknek ehhez az alkotó mozgalmához hozzájáruljon, Grierson Angliába viszi Joris Ivenst, Robert Flahertyt, aki már megcsinálta volt a "Nanuk, az eszkimó"-t, a "Fehér árnyak a déltengereken"-t, a "Moaná"-t és a "Tabu"-t; ezeket a kiváló elődöket, akiknek a befolyása meglátszik az elkövetkező produkciókon, valamint Alberto Cavalcantit, aki magával hozta a francia avantgardeből szerzett nagy tapasztalatát és új lehetőségek világát tárta fel a hang alkalmazásával. Ez a rendezőcsoport - hivatalos támogatást élvezve - teljes szabadsággal dolgozhatott, tekintve, hogy a gazdasági siker nem számított. Az Empire Marketing Board filmesztálya majdnem 100 filmet készített 1929-beli alapításától fogva 1933-as megszüntetéséig. A leglényegesebb produkciók a következők voltak: Árnyak a hegyekben, A világ hangja, Arthur Elton rendezésében; Az új nemzedék és az A kábelrakó hajó Stuart Leggtől; Basil Wright filmjei: a Hegyen-völgyön, Barbadosi malmok és a Jamaicai rakodó; végül Flaherty és Grierson rendezésében az Ipari Britannia, mind 1931 és 1933 között. Amikor az Empire Marketing Board-ot megszüntették, Grierson a postaügyi minisztériumba ment dolgozni és magával vitte a filmesztályt. Sok megfigyelőnek az volt a véleménye, hogy

a posta nem nyújthatja Griersonnak és munkatársainak ugyanazt a ragyogó alkalmat, amit a Brit Birodalom Filmreklámjában, első iskolájukban találtak. Grierson azt mondja: "A posta pokoli aprólékossága mögött fokozatosan kezdtünk észrevenni valamit a modern hírközlés varázslatából. Láttuk a nyugtalan közleményeket a Táviró Központ mögött, a nacionalizmus és internacionalizmus paradoxonát a tengeralatti kábelszolgálat mögött, a hajónak a szárazföldre sugárzott drámai adásait és ami még fontosabb, Cavalcanti elkövette azt a hőstettet, hogy megörökítette a főkönyvelőt és a vásznon nagyfoku humanitással mutatta be a hivatali tisztviselők gépies munkáját." Ez az az időszak, mely 1934-től a háború végéig tart, amikor az angol dokumentumfilm-iskola megerősödik, eljut az érettség szakaszába és legrepresentatívabb műveit adja ki magából. Flaherty azt állította, hogy bizonyos ideig az emberek között kell élni, megismerni őket és hogy a történetnek a maga természetes környezetében kell játszódnia. A rendező elsődleges erénye pedig, hogy ott helyben fedje ezt fel és az ismeret türelmével és bensőségességgel beszélje el. Flaherty áttelepül egy nyugatirországi elhagyott szigetre, ahol két év alatt, 1932-től 1934-ig készíti el azt a filmet, melyet főművének tekintenek: a Man of Aran-/Az aráni ember/-t. Ez a film az ember és a természet harcának örök és elemi erejű drámája. A szigetlakók életének emocionális látványát adja, erőfeszítéseiket a megélhetésért, szokásaikat. A film éppúgy dokumentuma az emberi léleknek, mint a tenger életének. Mindez rendkívüli szépségű képekben valósul meg. Bár Flaherty nem tartozik különlegesen az angol dokumentumfilm-iskolához, lehetetlenség nem beszélni róla, mert befolyása tekintélyes és igen jelentős. A Postaügyi Minisztérium Filmosztálya által készítettett egyéb, kiemelkedő filmek közül a fontosabbakat itt idézzük: A város alatt /Elton és Alexander Shaw/, A kábelrakó hajó /Stuart Legg/ és az iskola remekműve: Éjszakai posta, mely 1936-ban Basil Wright, Harry Watt és Alberto Cavalcanti együttműködésével készült. Az Éjszakai posta lírai himnusz a munkáról. Az emberi gesztusok, a dugattyúk mozgása, a képeket összekötő, elszavalt költemény, a sinek végtelensége, az alkonyatban elvonuló tájak, ezek az elemek e kitűnő film alkotórészei. A kormány kétséget kizárólag megbizta Griersonot, hogy tanulmányozza hasonló kísérlet lehetőségeit

Ausztráliában és Újzélandban. Cavalcanti marad a postaügyi minisztérium filmesztályán és folytatja a Grierson elkezdte munkát. Párhuzamosan az új művészi kifejezés iránt ébredt érdeklődéssel - hiszen nem szabad elfelejteni, hogy a brit közönség figyelemmel követte ezeket a produkciókat - különböző magántársaságok és intézmények kutatták a lehetőségeket ennek a műfajnak az elterjesztésére és dokumentumfilm megbízásokat adtak. Így Basil Wright elkészíti a Ceyloni ének-et, dokumentumfilmet a teáról. Az Élelmiszer-problémák és az Elég megenni, Edgar Austey-nek, a Gáztársaság számára készített filmjei ezek közül a produkciók közül valók. Érdekes megemlíteni, hogy mindegyik filmnél a rendezők tartották magukat a Grierson adta utasításokhoz a dokumentumfilm minden esetére vonatkozólag. Gondosan kiemelték a téma társadalmi jelentőségét, tiszteletben tartották a tények és a körülmények valóságát. Más szavakkal, a dokumentumfilm-iskola szerves mozgalom volt, mely normáit a pártfogóira rótták ki, bárkik is lettek legyen azok. Grierson mondotta erről: "Valamely dokumentumfilm általában úgy készül, hogy nincsenek igényei a pénztárt illetőleg, ami arra kényszeríti a rendezőt, hogy a kormány vagy egy kereskedelmi cég támogatásához folyamodjon, hiszen a filmek értékét és sikerét nem azzal mérik, amint a közönség fizet, hanem sokkal súlytalanabb normával: látni, milyen formában tölti be a közszükségletet."

/A Santa Fé-i egyetem filmklubjában
elhangozott előadás, 1958. aug. 29-én./

Molnár István:

Fejős Pál és a Tavaszi zápor*

Hagyománykutató filmművészetünkben

Az új magyar filmek külföldi sikere megbecsült rangot szerzett hazánk filmművészetének. A Valahol Európában, a Talpalatnyi föld, a Körhinta, a Bakaruhában, a Hannibál tanár ur, a Vasvirág kockái ablakot nyitottak a határainktól távol élő közönség előtt és betekintést nyújtottak a magyar nép életébe. Ezek a filmek őszintén beszélnek népünk arculatáról, emberi méltóságáról, és szavuk világszerte visszhangot kelt a nézőmilliók körében. Ezeknek a filmeknek a sikere a magyar filmkultúra fényével világítja meg azt az utat, amelyen keresztül hírünk a világba jut.

Az eredmények nemcsak a hazai, hanem a nemzetközi közvélemény előtt is felvetik azt a kérdést: a magyar szocialista filmkultúra hogyan, milyen hagyományok segítségével jutott el a mai magaslatokra?

A két világháború közötti magyar kulturális élet demokratikus erőinek a művészet minden ágában van olyan - kisebb-nagyobb - hagyatéka, amelyre jogos büszkeséggel tekinthet a mai művészeti és tudományos közvélemény.

Korántsem gondolhatunk azonban arra, hogy a magyar kultúra demokratikus hagyományainak Bartók Béla - Kodály Zoltán - Móricz Zsigmond - József Attila - Medgyesy Ferenc - Derkovits Gyula nevével fémjelezhető láncolatába filmművészeink közül bárkit is joggal beilleszthetnénk. Művészeti életünk viszonylag gazdag hagyatéka alapján mégis felvetődik a kérdés, hogy vajon voltak-e és ha igen, melyek a realista magyar filmművészet felszabadulás előtti hagyományai? A kommerciális giccek és a konjunkturális,

*Előtanulmány a készülő Fejős monográfiához.

jobboldali propagandafilmek sokszázezer métert kitevő láncolatában melyek azok a szemek, amelyek évtizedek múltán sem vesztették el értéküket?

Jóllehet az igény a hazai kortárs művészetekkel való összehasonlításból fakad, mégis a filmművészeti elődök művészet-történeti helyét és szerepét elsősorban a magyar és egyetemes filmtörténet fejlődési útján kell kijelölni. Bár a filmművészetnek a kortárs művészetekkel való összefüggése - a film jellegénél fogva - mindig szorosabb az egyéb művészetek egymással való kapcsolatánál, mégsem lenne helyes a történelmi értékelésnél a filmművészet termékeit egyszerűen összemérni a regény és dráma-irodalom, valamint a színházművészet egykoru alkotásaival. Ezeknek a művészeteknek a hatását közvetett módon és annak figyelembe vételével kell vizsgálnunk, hogy a 60 éves filmművészet sem alkotásainak eszmei hagyatéka, sem azok formai csiszoltsága terén még nem versenyezhet a hagyományos művészetek évszázados fejlettségével. Pudovkin: Az anya c. filmje, bármily nagy is annak filmtörténeti jelentősége, elmarad a Gorkij-regény színvonalától, szuggesztivitásától. De hasonló a helyzet René Clair: A párizsi háztetők alatt c. méltán híres filmjénél is, amelyet szintén nem lehet a korabeli regényirodalom színvonalának mértékével mérni. Jelentősége csak az egykoru filmekhez mérten emelkedik az átlag fölé.

Az új magyar filmkultura természetesen sokkal bonyolultabb tényezők együttthatásának szövevénye, semhogy egy-két szál eredetének felderítése meggyőző dokumentumokat nyújtson filmművésztünk hagyományairól. Ezekre a kérdésekre a fejlődő magyar film-tudománynak kell választ adnia. Tanulmányok sorával lehet és kell majd megmutatni azoknak a művészi törekvéseknek az indulását és hanyódását, amelyek előkészítették az államosítás után keletkezett filmművészetet, nemzeti filmkulturát.

Ez a tanulmány csupán realista filmművésztünk néhány olyan vonására igyekszik rámutatni, amelyek már fellelhetők a két világháború között készült hangosfilmek egyikében-másikában. Nem vagyunk gazdagok ilyen hagyományokban, ezért fokozott megbecsülés illeti azokat, akikben volt elegendő erő és tehetséggel párosult művészi bátorság, hogy harcba szálljanak a filmművészetért a tőkés filmipar veszélyes terepén a pénz mindenható uraival és filmgyári helytartóikkal: a producerekkel.

A kevesek között előkelő hely illeti FEJŐS PÁL filmrendező munkásságát és Tavaszi zápor c. 1932-ben készült filmjét.

AZ 1930-AS ÉVEK FILMIPARA

Nemzetközi filmélet

1932... Az általános világgazdasági válság a kultúra és művészet minden területén éreztette hatását, de következményeit a film világán belül még külön is bonyolította a hangosfilm bevezetése és az ezzel járó szakmai válság.

A némafilmek nyelvterülethez nem kötött nemzetközisége után a beszédhang akadályozta a vezető nyugati filmiparok, első sorban az Egyesült Államok filmtermésének világpiaci szétáramlását. A vezető amerikai tőkés filmvállalatok szirupos filmoperettek, zenés filmrevük, kalandos és romantikus vadnyugati filmek tömegével igyekeznek biztosítani az elsőséget, áttörni a nyelvi nehézséget. Fokozott piackutatás, a kasszasiker biztos receptjeinek keresése és alkalmazása a filmipar urainak legfőbb célja. A tőkés filmvilágban mindinkább a filmtermék áru jellege válik uralkodóvá. Minden filmvállalkozást szinte kizárólag a kereskedelmi haszon szempontjából mérlegeltek. Találónan jellemezte az egyik Hollywoodban járt újságíró az amerikai filmipart azzal, hogy az a legmagasabb rendű művészetre is vállalkoznék, ha így tudná biztosítani a legnagyobb jövedelmet. Ez az az időszak, amikor az Egyesült Államokban a filmipar az ötödik helyet foglalta el a jövedelmezőség nagyságrendjében az iparágak között.

Nagyon jellemző a filmvállalkozók szemléletére Joe Pasternáknak, az egyik legnagyobb filmmágnásnak ekkoriban megfogalmazott nézete: "Ha jól megy a népeknek, akkor a film eo ipso olcsó és kényelmes szórakoztató eszköz. Mennyivel inkább kellene ennek lenni a filmnek akkor, amikor a népeknek rosszul megy, amikor gondok, kinok gyötrik az embereket, amikor néhány fillérrért két órás gondtalan estét szerezhetnek maguknak... Ha a mai gazdaságpolitikai helyzet az egyes európai országokban még sokáig fennmaradna, akkor módot kellene találni arra, hogy a nyomott hangulat enyhítésére kellő mennyiségű jó film álljon rendelkezésre." /Filmkultura, 1932. 12. szám./ Teljes meztelenségében

leplezte le a kalmár filmiparosok céljait Mr.Salisbury nyilatkozata: "Ugyan kérem, minden filmnek csak egy célja van, hogy minél több pénzt csináljanak vele!..." /Nyugat, 1932. 510.old./

A film kulturájának ápolása és a művészi hivatás tehát elsősorban vállalkozói ipart és kereskedelmi hasznot, másodsorban pedig hamis illúziók keltését jelentette, amely hatásával kitermelte és fenntartotta a további sikeres üzlet számára szükséges közönség érdeklődését. A kapitalista filmtermelés örökös körforgásának a törvényszerűsége ez.

A tőkés filmvilág hatalmas forgatagából csak ritkán vált ki egy-egy értékesebb, örökbecsű alkotás, jelezve a filmművészet fejlődésének utját.

Érdemes megvizsgálni, hogy maguk az érdekelt filmművészek hogyan látták e kor uralkodó filmtörekvéseit? Mennyi a szerepük és mi az osztályrészük a filmrendezőknek a tőkés filmtermelés szerkezetében? Milyen akadályok és kitérők szakítják meg azt a folyamatot, amíg a filmművész terve eljut a megvalósulásig?

Igen jellemző és találó az a mód, ahogyan ezt a problémát Fejős Pál látta. Amikor 1932-ben, a Nyugat folyóirat irodalmi szalonjában a filmművészetéről tartott előadásán az egyik újságíró megkérdezte tőle, hogy véleménye szerint "miért oly naivak és miért oly buták az amerikai filmek", akkor erre a már európai hírű filmrendező a Hollywoodban töltött négy év tapasztalatai alapján így válaszolt:

"Az amerikai film nem naiv és nem buta, hanem tudatosan naiv és tudatosan buta." A továbbiakban elmondotta, hogy az Egyesült Államokban a film "tisztára gazdaságpolitikai eszköz" és nem művészet. Majd így folytatta: "Az amerikai film témája mindörökké ugyanaz, megvan csinálva minden színben, pirosban, zöldben, makkban, tökben, de mindig ugyanaz: az optimista világnézet. Amerika nem hiába köti polgárai lelkére: keep smiling, mosolyogj! Amerikának nagy szüksége van az optimizmusra, ez tartja bennük a lelket és hiteti el velük, hogy nem fognak mindig 22 dollárért dolgozni Fordnál, hanem ők lesznek a Fordok négy év múlva. Pedig négy év múlva is még mindig ugyanazon a helyen fognak állni. Minden egyes amerikai filmben már most egy szegény leány és egy milliomos fiu szerepel. A szegény leány végtelenül tisztességes, a csókolódzásig talán elmegy. A milliomos fiu ez-

zel szemben mindenáron a nőt akarja és most jön a bonyodalom, megszerezni a leányt! De hiába: a leány erényes és csak egy okból erényes: azért, mert odahaza egy szegény apja van és a leány azt akarja, hogy szegény apjának is legyen egy Rolls-Royce-a. A film végén a gazdag fiú beadja a derekát, megtisztul és megkéri a leány kezét, és a háttérben megjelenik apotheozisként a szegény apa a Rolls-Royce-ban. És akkor én, a szegény ember a Fordnál, azt mondom: ugy-e, nem hiába mosolyogtam, minden rendben van!

Az amerikai film ezért /F.P. kiemelése/ nem naiv, hanem szándékosan naiv, dacára remek dramaturgiaiknak, akik azért csinálják ezeket a filmeket, mert erre vannak presszionálva, mert nem nagyon ajánlatos valakinek olyan filmet csinálnia, amely kivüle van a normálisnak. Ezt egy rendező egyszer engedheti meg magának minden két-három évben, és azután megint vissza kell térnie a giccshöz." /Nyugat, 1932.december./

Márpedig, hogy a korabeli amerikai és európai valóság mennyire nem felel meg a kommersz filmek eme világának, azt legjobban bizonyította a válság okozta nyomor és munkanélküliség. És hogy mennyire ritka volt az igazán őszinte mosoly, arra jellemző még az is, hogy Eastman, a Kodak gyár tulajdonosa is ebben az időben lett öngyilkos, "annak az allandó feszültségnek a hatása alatt, amelyet a Walt Street, ez a kiméletlen Moloch minden alattvalójától megkövetel". /Mozivilág, 1932.március./

A fentebb vázolt helyzetkép teljességéhez tartozik annak megemlítése, hogy azért olykor akadtak merész emberek, akik megkockáztatták a "normálistól" való eltérést a hollywoodi álomgyárban is!

Haladás a filmművészetben

Az első világháború pusztításainak borzalma, az oroszországi októberi szocialista forradalom példája és a világválságot követő hatalmas nyomor felrázta az európai értelmiség és a radikális polgári művészek legjobbjainak lelkiismeretét és felelősségérzetét. A háboruellenes és szocialista irányú irodalom és művészet ennek nyomán betört a filmgyárak műterméibe is.

Barbusse: Tűz című regénye alapján Abel Gance: J'accuse /Vádollak/ című híres filmjét 1919-ben készítette el, amely meg-

rázó vádirat a háboru pusztításai ellen. Ide tartoznak Griffith és részben King Vidor pacifista filmjei. Ennek a világnézeti erjedésnek a hatását tükrözik Chaplin első egész estét betöltő remekei: Kölyök /1921/, Aranyláz /1925/.

A filmművészet fejlődésének ebbe a vonalába sorolhatók a weimari Németország kammerspiel irányzatának szociális tárgyú némafilmjei. Elsősorban a fiatalon elhunyt F.W.Murnau filmrendező művészetét kell megemlitenünk, akinek 1924-ben készült Utolsó ember c. filmje világsikert aratott nemcsak mondanivalójával, hanem filmszerű megoldásainak kulturáltságával is. /A film a brüsszeli szavazáskor bekerült a "Minden idők 12 legjobb filmje" közé./

Ezeknek a kapitalista filmgyártás viszonyai között elsősorban és esetlegesen jelentkező radikális forradalmi, művészi törekvéseknek betetőzése a Szovjetunió filmművészetének forradalma. A szocialista társadalom adottságai, a kulturpolitika lenini elvének és tanításának /az összes művészetek közül a számunkra a legfontosabb a film/ megvalósítása következtében ezekben az években érte el a szovjet filmművészet hatalmas virág-korát. Eizenstein 1925-ben készítette el a Patyomkin páncélos című, immár klasszikus filmjét. Mellette sorra rendre készítette Pudovkin, Dovzszenko, Kulesov, Dziga Vertov világhírű filmjeit ezekben az években.

A szovjet filmművészet éreztette jótékony, termékenyítő hatását az egyetemes filmművészet fejlődésére is. Kikristályosodott a társadalmi konfliktusokat a filmművészet sajátos formanyelvén, a mozgóképrendszerrel ábrázoló realista némafilm.

Tekintettel azonban arra, hogy ennek az irányzatnak lényegéhez tartozott és tartozik a társadalom törvényszerűségeinek valóság-hű feltárása, illetve ábrázolása, a válságot követő évek kapitalista konszolidációjában a realista film egyre szűkebb térre szorult, a fasiszta államokban pedig szinte lehetetlenné vált.

A politikai és társadalmi tényezők vázlatos hatása mellett külön kell kiemelni a hang felfedezésének és széleskörű alkalmazásának szerepét. Anélkül, hogy ezt a problémát különösebben érinteném, csupán utalni kívánok arra, hogy - sajátos módon - a hangosfilm ellenzői éppen a film leghívatottabb művészei köréből

kerültek ki. Chaplin, René Clair, a teoretikus Balázs Béla hosszú ideig a film önálló művészi fejlődését féltették a hangtól. Az egyes üzlet- és mesteremberek viszont annál gátlástalanabban igyekeztek kihasználni a hangosfilm-adta reprodukációs lehetőséget. Az első világsikert aratott hangosfilmek egyikének, a The Singing Fool-nak elsősorban zenéjében és Al Jolson énekében volt a fő vonzereje. Némi túlzással azt mondhatnók, hogy az addig hallható gramafon ezekben az első filmekben látható is lett. A művészi koncepció háttérbe szorult a hang és zene reprodukálásának nyers lehetőségével szemben.

Ezekben az években tehát az egyetemes filmművészet fejlődésének utja meglehetősen problematikus szakaszához érkezett. A némafilmek ideje elmúlt, a hangosfilm még nem talált saját hangjára.

Nemzeti filmiparok

A hangosítással járó nyelvi nehézségek egyfelől sürgették a kis országok nemzeti filmiparának megteremtését. A vezető filmhatalmak termékeinek hatalmas áradata azonban - a piaci verseny következtében - hasonlóan komerciálissá és kozmopolitává formálta az új, nemzeti filmiparokat is. A nemzetközi filmkereskedelem hálózatába bekerült kis országok hangosfilmjei ezért általában nem eszmei-tartalmi újszerűséget vagy éppen valóságosságot mutattak, hanem rendszerint a cselekmény helyszínének, a színészek viseletének formái, nyelvi érdekességével tértek el az átlagtól. Ezt a kompromisszumos kettősséget - mint majd látni fogjuk - a Tavaszi zápor is magán viseli.

A némafilmek uttörő művészi eredményeit, a realista film formanyelvének egészséges internacionalizmusát a szirupos, happy-endes történetek kozmpolifizmusa váltotta fel. A némafilm korának avantgardistáit és legjobb amatőr-filmeseit vagy elhódította a profiszakma vagy elkallódtak azoknak az akadályoknak a következtében, amelyek a hangosfilmmel járó költségtöbblet miatt még magasabbra tornyosultak. /Hogy a hangosfilm milyen nehezen szabadult meg ettől a komerciális örökségtől, azt többek között az is mutatja, hogy az 1958-as brüsszeli filmfesztivál nemzetközi zsürijének döntésében a hangosfilm - arányait tekintve - jóval elmaradt a némafilm mögött. Minden idők 12 legjobb filmje közül 9 néma!/
- 97 -

Néhány avantgardista kísérlettől, és az 1932-ig készült hangosfilmek egy-két kivételétől eltekintve, csupán a szovjet filmművészek alkotásai mutatták a film önálló művészetté fejlődésének, a realista filmművészetnek következetes útját. Bálint György, a neves publicista írta ebben az időben: "Chaplin és René Clair filmjeitől és még egy-két ritka kivételtől eltekintve, csak az orosz filmrendezők teljesítményei méltók arra, hogy velük kapcsolatban a "művészet" szót említsük - halomra döntve azt a felfogást, hogy a művészetten kívüli, például világnézeti vagy politikai célkitűzések feltétlenül ártanak a művészi színvonalnak. Egy-egy érdekesebben megrendezett bűnügyi dráma, vagy jól megcsinált bohózat, szinte már esztétikai oázist jelent abban a keringő és tangó-sivatagban, amely most a magyar közönséget körülveszi." /Nyugat, 1932.október./

Ennek a szellemi sivárságnak az okai azonban nemcsak és nem is mindig a filmrendezők művészi felkészülésének hiányában rejtőznek, hanem sokkal inkább a filmalkotóknak a kapitalista filmtermelésben elfoglalt helyzetével függenek össze. A filmáru termelésének megközelítőbb magyarázatát nyerjük, ha áttekintjük a korabeli filmművészetnek a tőkés iparral és gazdasággal való összefonódását.

A filmalkotás nehézségei

Verset, regényt a legnagyobb társadalmi nyomással szemben is lehet írni, ha másként nem, hát az íróasztal fiókjának, illetve az utókornak. Az írónak azonban mindig megvan a lehetősége, hogy formába öntse művészi élményeit, legfeljebb ilyen körülmények között az nem időben jut el a közönségéhez. Szobor vagy festmény anyagi feltételeit már sokkal nehezebb előteremtetni, de a legegyszerűbb nyersanyagfélék /agyag, gipsz/ viszonylag könnyen beszerezhetők. A műalkotás folyamatának gazdasági követelményei szaporodnak a színháznál, bár jó szervezéssel és magas hivatástudattal sokminden áthidalható. Ezt bizonyítja az avantgarde színházak és az illegális kommunista színjátszók tevékenysége is.

A filmkészítés, különösen pedig a hangosfilm munkálatai azonban olyan mennyiségű anyagi eszköz megmozgatását és felhasználását követelik, amelyet nagyobb pénzösszeg nélkül nem lehet

lebonyolítani. Ezzel a tőke lényeges meghatározó szerepet nyer a filmkészítés folyamatában. Jellemző, hogy Fejős Pál Hollywoodban készült első filmjének, a The last Moment-nak gyártási költségét maga teremtette elő. Megtakarított dollárjait baráti kölcsönnel egészítette ki és így fedezte a film előállítási költségeit, amelyek nem haladták meg az 50 ezer dollárt, szemben a hasonló játékfilmek egymillió dollár körüli átlagköltségvetésével. A film eredeti stílusa mellett gazdasági szervezettségével is híressé vált. Ez egyik bizonyítéka annak, a filmszakmában nem eléggé hangsúlyozott követelménynek, hogy - ellentétben a többi művészi alkotótevékenységgel - a filmrendezőnél a művészi fantázia és invenció mellett milyen döntően fontos a szervezőképesség. Irni, zenét szerezni, rajzolni, festeni lehet szertelen, rapszódikus alkattal is, de a filmrendezés magasfoku rendszerességet és folyamatos koncentrátságot követel.

Ha tehát a Korunk, a baloldali kolozsvári folyóirat a nyugateurópai kulturális életet elemezve 1932-ben arra a megállapításra jutott, hogy: "A művészet nyugaton kizárólag arra szolgál, hogy egy dezorganizált, de még mindig fontos piac szükségleteit kielégítse", mert "a művészi munkák legnagyobb része szórakoztató cikk", akkor ez a megállapítás kettőzötten érvényes a korabeli tőkés filmtermelésre.

x x x

A nemzetközi filmipar vázlatos áttekintése mutatja, hogy milyen filmtörténeti viszonyok között indulhatott meg hazánkban a hangosfilm gyártása.

A szépen, olykor sok színes ötlettel csomagolt magyar filmáru szabvány alakjának, külső csillogásának nemzetközi kereskedelmi okai mellett érdemes megvizsgálni azokat a belső, társadalmi és művelődéstörténeti tényezőket is, amelyek szintén hozzájárultak ahhoz, hogy az 1945 előtti magyar filméletet alig érintették haladó, humanista művészi törekvések és amiért a kal-márszellem és giccs nyomta rá bélyegét a két világháború között készült hangosfilmek túlnyomó többségére.

A magyar polgárosodás elmaradottsága az egyik fő oka annak, hogy társadalmi életünk átfogó, reális igényű művészi ábrázolásának nem akadtak olyan nagy vállalkozói, mint Balzac, Flau-

bert, Stendhal és Zola. Ezek a nagy realisták nemcsak ösztönöztek a harmincas évek francia filmművészeit, hanem a legjobbak bőven merítették is műveikből.

Magyarországon a kormánykörök által támogatott művészetek az új rend változhatatlanságát és örökkévalóságát igyekeztek elhitetni. A szinpadai és filmdrámák öntötték a Jóházból való urilány, Éjféltől hajnalig, Az egyetlen asszony, Piri mindent tud és hasonló giccsek áradatát. Ezek a szindarabok és filmek kirekesztették vagy meghamisítva adták a való életet és tulzott óvatossággal zárkóztak el minden olyan probléma elől, amely a kor emberét érdekelhette. A hivatalos művészi körök előtt még az is "piszkos lázadónak" számított, mint Herczeg Ferenc írta egyik regényében, ha a kertész nem kalaplevéve állt meg ura előtt, vagy uram bocsá' éppen magasabb bért kért. Ilyen körülmények között azután nem csoda, ha fásult kiábrándulás vagy opportunistá bele nyugvás vastag burka vette körül azoknak a törekvéseit, akik a forradalom tragédiája ellenére sem adták fel az emberiség és a magyar társadalom boldogabb jövőbe vetett reménységüket.

A nagy világgazdasági válság azonban alapjaiban megrázkódtatta a horthysta konzolidációt és ismét felélénkült a radikálisabb baloldali küzdelem politikában, művészetben. Ennek a forrongásnak idején új erőre kapott a demokrata és szocialista világnézetű írók, művészek alkotókedve. Műveikben a magyar társadalom egy-egy rétegéről igyekeztek hiteles képet nyújtani és felrázni a közvéleményt. Míg Móricz Zsigmond és a népiesek a magyar vidék, pontosabban a parasztság kritikai-realista ábrázolására törekedtek, addig a többi művészet legjobbjai közül is sokan a nép életének olykor szinte szociográfusan részletező feltérképezésére vállalkoztak. A költészetben elcsendesedtek a huszas évek modernista utkeresésének hullámai és "a fiatal költők visszaszállnak a szegénység egyszerű érzéseire, nyelvére, gondolkodásmódjához, s százados szelleméhez, mitológiájához, fantáziakincséhez is." /Babits M.: Uj magyar költők, 1932./

József Attilának ebben az időben jelentek meg a "Döntsd a tőkét, ne siránkozz!" és a "Külvárosi éj" című híres kötetei. Ekkoriban írta Illyés Gyula:

"Cselédházak népe,
történelem mostohája,
kerekedj fel a pusztából
egy új nagy honfoglalásra.
....."

/Illyés Gyula: Három öreg/

A zenében Bartók Béla és Kodály Zoltán, a képzőművészetekben Medgyessy Ferenc, Csók István, Bernáth Aurél, Derkovits Gyula és mások a nép életének, vágyainak megszólaltatói.

A baloldali művészeknek a munkás és parasztlelet mélyéből fakadó alkotásai felrázták a konzervatív-kincstári szellemi élet állóvizét. A szélesedő hullámok pedig újabb és újabb értékeket dobtak felszínre. Alig volt a harmincas évek művészeti életének olyan területe, ahol ne indult volna meg, vagy ne fokozódott volna a magyar nép kultúrájának és művészetének feltárása, felhasználása.

A már említett nagy művészek példájára újabb lendületet nyert az értelmiség falukutató, szociográfiai munkája; a néprajzi és népművészeti hagyományokat gyűjtő tevékenysége. Ebben az időben tűnnek fel a fiatal Erdei Ferenc, Illyés Gyula, Veres Péter, majd pár évvel később Darvas József, Féja Géza falutérképező, falusi helyzetjelentő írásai, könyvei.

Színházkultúránk hagyományainak feltárását a baloldaliságával híressé vált Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma istápolta. A Kollégium munkásságához kapcsolódva, ezekben az években jelentek meg Hont Ferencnek a népi színjátékelemek feltáró írásai. A filmművészethez legközelebb álló fotóművészetnek is ekkor látnak nyilvánosságot a társadalmi harcot dokumentáló kiadványai. 1932-ben a Munka folyóirat kiadásában, Kassák Lajos szerkesztésében és előszavával megjelent A mi életünk című munkás szociófotó gyűjtemény. Ezt követte néhány év múlva Kálmán Kata híres Tiborc című parasztportré sorozata Móricz Zsigmond előszavával, amelynek élményei ezekben az években érlelődtek meg.

A kortárs művészetek néphez való közeledésének, a realista művészi törekvéseknek irányvonalába esik Fejős Pál 1932-ben rendezett két magyar hangosfilmje, a Tavaszi zápor és az Itél a Balaton is.

De a radikális polgári baloldal és a munkásmozgalmi erők által lelkesített és támogatott tervek nem változtathatták meg a

Horthy-korszak kulturális képének egészét. Ezidőtájt látott napvilágot a budai várpalota udvari írójának, Herczeg Ferencnek Északi fény című hirhedt regénye, amelynek ellenforradalmár dzsentrijei az uri világ hetedizigleni kegyetlen bosszuját hirdetik a 19-es proletárforradalom résztvevői és szervezői, a kommunisták és leszármazottaik ellen. Móricz Zsigmond 1930-ban közreadott híres regényének, a Rokonok-nak korrupst világa ez, ahol mindjobban megérlelődnek a Gömbös-féle fasizálódás feltételei. Móricz Zsigmondot kizárták a Kisfaludy Társaságból és "kutyakorbáccsal akarták kizavarni a Parnasszusból" is, mert a csehszlovákiai magyarok okosabb, emberségesebb, szociálisabb életéről mert írni a magyar sajtóban. /A nagy író elleni irtóhadjárat egyik szervezője és a kizárás végrehajtója az a Pekár Gyula, aki akkor egyben a Filmipari Alap elnöke is./

Az egyes művészeti ágak ezért elszórtan, olykor egymástól meglehetősen elzártan folytatták harcukat az emberi és művészi szabadságért. Móricz Zsigmond műveit kivéve, a felsorolt alkotások általában igen kis számban és még így sem közömbös anyagi és erkölcsi kockázattal láttak napvilágot. Nem ritkán maguk a szerzők fedezték műveik megjelentetésének költségeit, mert a kiadók nem merték vállalni a rendőri és igazságügyi szervek fokozódó zaklatását. Hogy a kormányzatszervek mégis engedélyezték ezeknek a műveknek kis számban való megjelentését, ennek, a tömegekhez való el nem jutás feltételezése mellett, a demokratizmus bizonyos látványának a fenntartása is célja volt.

Ha tehát a magyar pénzemberek a jóval kisebb anyagi befektetéseket igénylő műkiadások terén is óvatosak voltak, annál inkább féltek a magyar filmproducerek a politikai és művészi kockázattól, a nagy összegeket felemésztsző és így nagy anyagi veszélyt rejtő filmgyártásban!

Magyar hangosfilm

1931-ben, a politikai és művészi balrattolódás idején megindult hangosfilmgyártást komoly várakozás előzte meg. A társadalmi haladás reménysége tágabb horizontot nyitott a magyar film fejlődése előtt is. A huszas évek némafilmjeinek megrekedése és hanyatlása után nagy számban emigrált magyar filmszakemberek, akik a fehér terror hajszája és az infláció kilátástalansága

elől menekültek külföldre, a hangosfilmtől várták filmművésze-
tünk fellendülését és minden bizonnyal a hazai munka lehetőségét
is. Kertész Mihály, a Hollywoodba vándorolt neves filmrendező azt
írta, hogy "a magyar film jövőjét a hangosfilm alapozza meg".
/Filmkultura, 1931. 9.szám./

A gyártáshoz szükséges pénztőkét azok az angol és amerikai
érdekeltségek kölcsönözték elsősorban, amelyek a Horthy-rendszer
időleges konszolidációját is finanszírozták. Nyugateurópai nagy
filmgyárak készítették az első verziós hangos magyar filmeket,
részben magyar szakemberek közreműködésével. A Paramount több
magyar nyelvű verziós filmet is készített Bajor Gizi, Somlay Art-
hur, Góth Sándor és mások közreműködésével.

A magyar mozivállalkozók azonban így is erős tartózkodás-
sal fogadták a hangosfilmet, amelynek a "megjelenése és rohamos
elterjedése egészen felforgatta a szakmát". A mozitulajdonosok
érdekszövetségének, a Mozilegyesületnek 1930 novemberi közgyűlése
szerint: "A régi, megbízható és nyugodt üzem helyett kaptunk egy
sokkal nagyobb figyelmet és munkát igénylő és mégis nyugtalaní-
tőbb üzemet, amely dacára a szükségsszerű, új tőkebefektetéseknek,
kevesebbet jövedelmez - ha ugyan jövedelemről egyáltalában szó
lehet - mint jövedelmezett a sokkal kevesebb gondtal és fárad-
sággal járó és kevesebb tőkét igénylő régi üzem." A jegyzőkönyv
a továbbiakban sajnálkozva állapította meg, hogy a hangosfil-
meknek megvan az a hátránya is, hogy több szempontból kritizál-
hatók, mint a némafilmek. A közönség pedig "sokkal nagyobb igé-
nyekkel lép fel, mint annak előtte".

Az adott körülmények között a magyar hangosfilmgyártás -
aránytalanul különböző esélyekkel - mégis két választás lehető-
sége között alakította ki a maga kommerciális profilját.

A szirupos nyugateurópai filmekben szórakozó közönség a ma-
gyar hangosfilmtől is operettek, zenés vígjátékokat és más,
kalandos, szerelmi történeteket várt. Ezzel, az üzleti követelmé-
nyeket érvényesítő fő vonallal szemben minimális volt annak
lehetősége, hogy a hazai hangosfilm humanista hivatással feltár-
ja korának igazságtalanságait, erkölcstelenségeit és a moziba
járó közönség a filmvászon művészi tükrében ráismerjen a maga
korának társadalmi problémáira. Jóllehet az első hangosfilmek
egyikének, a Hyppolit a lakáj-nak az ujjazdagok urhatnáságát

kipellengérező témája még ebbe az irányba mutat, a Meseautó-val már az "eladó villák" és "kölcsonként kastélyok" utcájába kanyarodó, háboruelőtti magyar hangosfilm végérvényesen a kommerciális filmek hamis ábrándokkal kecsegtető világába vezetett. /Népi romantikus, sőt részleteiben a paraszti realizmusnak is helyet adó részek beszivárgását csak az 1939-43 között készült falusi tárgyú filmek némelyike segítette elő./

A fent elmondottak alapján üzleti szempontból érthető, ha a magyar filmproducerek szívesebben gyártottak olyan filmeket, mint "Csókolj meg édes", "Piri mindent tud", "Marica grófnő" stb. A mozisok olyan filmeket forgalmaztak, mint "Ketten egy autón", "Meggzólalt a szivem", "Zsuzsanna a fürdőben", "Egy a sok közül", "Egy Éva, öt Ádám", "Önagysága nem akar gyereket", stb. Ezeket a filmeket nem szükséges elemezni, tematikájukat eléggé jellemzik maguk a címek! A magyar filmekben azonkívül a cigánynótás, árvalányhajás, huszárcsinyes hejehuja, a lobogó ingujjas, bógatyás tsikósch, gulasch, tschardasch romantika volt idehaza és külföldön a keresett "érték". A legnagyobb német filmkorszern által gyártott "Magyar rapszódia" és "Vasárnap délután" gyöngyösbokrétás, népszínműves filmek kasszasikere nagyban igazolta az üzleti körök ilyen irányú számításait. A két világháború közötti magyar hangosfilmgyártás tehát elsősorban a magyar filmipar alapjait vetette meg, amely csak lehetőségeiben hordozta a magyar filmkultúra kifejlődésének csiráját.

A Tavaszi zápor című filmet nem is magyar gyártóvállalat pénzelte, hanem az az Osso francia filmprodukción, amely René Clairnek, a kisemberek életével foglalkozó világhírű filmjeit is készítette. A népfront felé haladó Franciaországban működő baloldali cég tevékenységének szerepét legérzékletesebben azzal az eredménnyel lehet összemérni, amelyet a Cserépfalvi Könyvkiadó végzett a magyar irodalomban a baloldali írók műveinek kiadásával a második világháború előtt.

A már említett kommersz-filmek szellemiségének megfelelően a magyar filmgyárak kapuin belül nem a művészi utkeresés törekvése, hanem "a kérlek alássan" stílusa érvényesült. Még a szakma egyik könyvomatatos lapja is azt írta, hogy: "Protekción, rokoni kapcsolat és tehetségtelenség a legfőbb ajánlólevél az ujfajta tőkéseknél és az ujszerű filmgyártásnál." /Filmújság, 1932. december 24./

Ebben a kalmárszellemű "filmés" légkörben azután nem meglepő, ha "fantasztának" bélyegezték az olyan filmrendezőt, aki a felvevőgép objektívjét, a film művészetét a társadalmi élet és az emberi lélek törvényszerűségeinek és titkainak művészi tükrözésére igyekezett felhasználni. Ezek közé a fantaszták közé tartozott Fejős Pál is.

FEJŐS PÁL MUNKÁSSÁGA

A módszerről

A filmművészet fiatal korával magyarázható történetkutatásának kiforratlan, hiányos módszere. Noha a műalkotások értékelésének, művészettörténeti elhelyezésének alapja maga a kész mű, a mű által hordozott világszemlélet, izlés és erkölcs, mégis a művizsgálat folyamatában jelentős meghatározó, elrendező szerepe van a kornak; az élmények, ráhatások felderítésének, amelyek az alkotóművésznek a vizsgált műhöz vezető útját szegélyezték.

Az irodalomban, zenében, képzőművészetben, illetve azok történetében viszonylag könnyen nyomon követhetjük egy-egy téma útját, illetve annak különböző változatait a gondolat első megfogalmazásától a befejezett alkotásig. Jegyzetek, rajzok, vázlatok, ismétlődő motívumok alapján megközelítően felidézhetjük, szinte kitapinthatjuk egy-egy jelentősebb mű érlelődési folyamatát. Nem így a filmtörténetben!

Filmtörténet írásánál ma még nagy általánosságban a jobbik eset, ha a kutató magára a kész műre támaszkodhatik, olykor persze erre is csak töredékesen. Az alkotás műhelyének forgácsai rendszerint, de nagyon sokszor a filmszalagra fotografált művek is elhasználódtak, elkallódtak, megsemmisültek. Így nagyon nehéz megállapítani, hogy az eredeti műhöz mennyit adott a forgatókönyvi átköltés és a rendező művészi alkotókészsége. A filmarchivumok szerveződé munkájának, nemzetközi együttműködésének többek között fontos feladata a történetkutatás ügyét elősegíteni.

Az archivumok párhuzamosan muzeológiai és kutatóintézeti munkája azért is elsőrendű fontossága, mert éppen a filmauvé-

szeti alkotófolyamat összetevőinek bonyolultsága /irodalom, színművészet, építő- és képzőművészet, ének, zene, tánc/ rengeteg anyag- és adatszolgáltatást követel a reális műtörténeti kutatómunkához. Mindehhez vegyük még figyelembe, hogy az egykorú kritikákra is csak fenntartással lehet támaszkodni, mert a tőkés filmipar rendszerint megvásárolta az ugynevezett kritikusokat és a műelemzést a levélborítékok mélyén huzódó bankók fajsúlyától függő reklámhirdetéssel helyettesítette. Ez alól csak a folyóiratok egyike-másika jelentett némi kivételt.

A magyar filmtörténeti kutatás nehézségeinek jellemzésére szolgáljon még, hogy Fejős Pál filmjét az egyik külföldi filmarchivumtól szerezte be a Színháztudományi és Filmtudományi Intézet 1958-ban. Éppen ezért idegennyelvű példányt kellett magyarra szinkronizálni.

Fejős pályafutása

Fejős Pál 1898-ban született, édesapja gyógyszerész volt. Az élénk fantáziájú fiú már a meglehetősen kalandos diákévek alatt is a színház és az előadóművészetek szerelmese. Kecskeméti gimnazista korában a Cyrano de Bergerac címszerepét játszotta. Az érettségiig sem jutott el, amikor besorozták katonának, és az első világháború idején kikerült a frontra.

Háborús élményektől üzötten, a bukott forradalom hullámverésében igyekezett pályát választani, egzisztenciát teremteni magának. Kezdetben vegyészetet tanult, de ifjonti vágya csakhamar a muzsák berkeibe sodorta. Előbb az Operaház szcenikai osztályának a munkatársa, majd az Orient Filmgyár Rt. szcenikai főnöke. 1920-ban, az akkor nagy számban szerveződő filmgyártó cégek egyikének, a Mobil Filmgyárnak főrendezője Fejős Pál. Feltehető, hogy a cég mozgékonyágát kifejező neve bizonyos mértékig a fiatal rendező nyughatatlan törekvéseit is fémjelzte.

Ebben az időben ír, rendez, díszleteket tervez. Munkatársai szintén vállalkozókedvű, kutatószervezői fiatalok. Díszlettervezője Pán József, számos magyar film Kossuth-díjas díszlettervezője és Kató-Kiszli István, aki mint trükkrajzoló szerzett magának megbecsült nevet a filmszakmában. Fejős némafilmjeinek felvételeit Karbán József, több magyar rövidfilm igényes és kulturált operatőre készítette. A "Kis kakukk" c. természetfilmje díjat nyert az 1939-es velencei filmfesztiválon.

Természetesen Fejős Pál némafilmjeinek értékét közel negyven év távlatából, megfelelő dokumentumok hiányában nagyon nehéz, csaknem lehetetlen pontosan megállapítani. Ezek a filmek az akkor nagyon divatos cinema-szkeccsek műfajába tartoztak és fele részben film, fele részben pedig szindarab részletekből állottak. Témájuk rendszerint romantikus szerelmi vagy bűnügyi kalandos történet. A huszas években annyira elburjanzottak a kalandor szkeccsek, hogy a cenzurabizottság határozattal igyekezett gátat emelni további terjedésüknek.

Tekintettel arra, hogy ezek a filmek elkallódtak, az egyes darabok értékére ma már legfeljebb a témaválasztás igényessége és a megformálás egy-két filmszerű részletének hirlapi kiemelése alapján következtethetünk. Fejős hat-nyolc cinema-szkeccsének is nagyobbik része kalandor történet. Az egykoru beszámolókból kirajzolódó kép nem különb a korabeli átlagnál. A forgatókönyveket részben saját témából, részben írói művek felhasználásával készítette. Így pl. Oscar Wilde: A jóslat c. novelláját feldolgozta a Lidércnyomás c. 1920-ban rendezett filmjében. Gárdonyi Géza Egri csillagok c. regényét 1923-ban filmesítette meg. Ujsághírek szerint tervezte Fuskin: Pique Dame c. novellájának és Gárdonyi: A hosszuhaju veszedelem c. művének megfilmesítését is.

De még a témában mutatkozó igényesebb törekvés sem emelkedik ki az átlagból, hiszen az ellenforradalmi ideológiát szolgáló irredenta és sovíniszta filmek mellett más rendezők is készítettek neves magyar írók műveiből némafilmet ezekben az években. /Jókai Mór: Névtelen vár és Lélekidomár c. regényeit, Eötvös József: A falu jegyzője c. művét és Molnár Ferenc: Pál utcai fiúk c. regényét ekkoriban filmrevitték./ Ami az alig husz és egynéhány éves nyugtalan, kalandos természetű ifjút valamelyest mégis megkülönbözteti kortársaitól, az bizonyos mérvű politikai radikalizmusa és avantgardista kísérletező kedve.

Fejős Pál baráti, ismerősi köre a Világ című radikális polgári napilap és a Nyugat folyóirat köré csoportosult fiatal értelmiségi gárdából került ki. Ez a környezet volt talaja, melegágya demokratikus szemléletének. Bizonyára ennek a radikális, az avantgardizmussal és a modernizmussal rokonszenvező fiatal értelmiségi forrongásnak is szerepe volt abban, hogy Fejős munkáiban "meglepően sok eredetiséget, merész ötletet és művészi

kvalitást" fedeztek fel még a szűkszavu korabeli kommunikék is. Amikor az egyik filmszaklap azt írja némafilmjéről, hogy "uj utakon halad itt a szövegkönyvíró, a rendező, a szcenikus, a színészek egyaránt", akkor ugyanebből le kell százalékolnunk a fizetett reklámot, de a hasonló szövegekkel összemérve látnunk kell az új megoldásokra való törekvés kiemelését is. Az a formakereső, stilusteremtő képesség, amely a későbbi Fejős egyik erőssége, csiráiban már ekkor jelentkezett. Több cikk említi dicséretként, hogy Fejős filmjében alig volt felirat, tömör cselekmény, "szédületes trükkök" pompás összhangja fejezte ki a mondanivalót.

A fiatal művész munkásságának kellő megértéséhez tudnunk kell azt is, hogy a Magyarországon addig gyártott némafilmek - legalább is a fennmaradottak tanúsága szerint - zömmel lefotografált színészi némajátékból és sok feliratból állottak. /Pl. "Karenina Anna", "A vén bakancsos és fia a huszár" stb./ Nem túlzás tehát annak a feltételezése, hogy Fejős rendezői munkásságában tovább sarjadzott az a művészi forradalom, amely az őszi-rózsás forradalom és a Tanácsköztársaság rövid filméletét felendítette.

Demokratikus felfogásával magyarázható közeledése a népelethe, kulturájához felé is. Egykorú ujsághírek beszámoltak arról, hogy Pán Józseffel együtt hat film készítését tervezték "Ózd, Borsodnádasd, Salgótarján Vasművek telepein" /Mozihét, 1922. 34. sz./. Korántsem gondolhatunk itt természetesen valami letisztult, kiforrott realista állásfoglalásra, sokkal inkább a népkulturához való romantikusan alázatos, konzerváló közeledésre. Ezt mutatja, hogy ugyanebben az évben az Eger melletti Mikófalván - a beszámoló szerint - ezer statisztát mozgó passiójátékot rendezett. De ezekben a vállalkozásokban benne volt a menekülés is a fehér terror rendőri szerveinek bürokratikus ügyintézésére elől a szabadabb terepre!

Az egyre fokozódó rendőri nyomás miatt Fejős Pál nyílt levelet írt a belügyminiszterhez. Levelében szót emelt a rendőrségi szervek túlkapásai ellen. Leírta, hogy Budapesten a filmfelvételnél közreműködőknek illetőségi és erkölcsi bizonyítványt kell beszerezni, és a rendőrség pontosan előírja a felvétel helyét és idejét. Mi történjék akkor - veti fel Fejős - ha a színész megbetegszik, elmegegy a fény stb., stb. Elkeseredve kérdi,

hogy miért kell a filmezésnél ez a prostituáltaknál szokásos rendőrségi beavatkozás és arra kéri a minisztert, hogy "segítsen ezen a rettenes állapoton addig, amíg a szegény nekikeseredett magyar rendezők, színészek, operatőrök mind ki nem vándorolnak külföldre, ahol az állam segíti a filmfelvételeket és ahol nem kell akadályversenyt futni minden felvétel előtt". /Mozihét, 1922. 9.sz./

Külföldön

Amitől tartott, mégis bekövetkezett. A növekvő terror, az inflációs nyomor és kilátástalanság Fejóst is külföldre kergette. Dolgozott Bécsben Reinhardt mellett, közreműködött Fritz Lang: Metropolis c. filmjének forgatásánál. Kalandvágyó, nyugtalan természete azonban tovább üzte innen is és egy szép napon hajóra szállt, hogy szerencsét próbáljon az Amerikába szakadt magyarok között.

Négy évig dolgozott az egyik Rockefeller-féle vegyészeti intézetben és ez alatt az idő alatt orvos-bakteriológus képzettséget szerzett. 1927-ben elkészítette - saját költségén - a The Last Moment /Utolsó pillanat/ c. első amerikai néma játékfilmjét. A film egycsapásra hírnevet és megbecsülést szerzett az akkor alig harminc éves fiatal magyar filmrendezőnek. Filmjében egy vizbefuló ember előtt, a haláltusa pillanataiban, elvonulnak életének főbb mozzanatai. Ennek a képsornak tamulságai adják a mű eszmei mondanivalóját. Az egykoru beszámolók kiemelték a rendezői munka sajátosságát, filmszerúségét. Chaplin lelkes hangu nyilatkozatban üdvözölte a fiatal rendezőt. Amikor 1928-ban kiválasztották és rangsorolták a megelőző hónapok jobb filmjeit, akkor a négy legjobb között első lett Fejős Pál: Utolsó pillanat c. munkája és második Chaplin: Cirkusz c. filmje.

Az Utolsó pillanat "egy művészi beállításokban gazdag és a lélek reflexióit színes mélységekből megvilágító filmdráma, amely ... a rendezői alkotás kereteinek új irányt, új lehetőségeket szabott". /Magyar Mozi és Film, 1932. 26.sz./ Még nagyobb feltűnést keltett Lonesome /A nagyváros mostohái/ című következő filmje. A korabeli ujságbeszámolókból ítélve a film a modern nagyváros és nagyüzem mostoha forgatagában élő vasmunkás és telefonos kisasszony küzdelmes életét és boldog egymásralelését mutatja

be. A sok avantgardista vonást tartalmazó filmről a korabeli sajtó azt írta, hogy "egyike azoknak a, sajnos még csak igen kis számban előállított filmeknek, amelyek kifejezési eszközeikben mindig teljesen filmszerűek". Ezt a filmjét, amelynek témáját Fejős Pál előtt több neves amerikai filmrendező visszaadta, az 1928-as év négy legjobb speciális filmje közé sorolta az amerikai szakmai közvélemény.

Két filmjének kiemelkedő sikere megnyitotta előtte a hollywoodi filmgyárak kapuit, és többéves szerződést ajánlottak neki. Szerződéses kötelezettségei alapján az elkövetkező években több középszerű amerikai kommerszfilmet készített. Pl. Broadway Melody, Fantomas /kalandos detektívfilm/, stb. A producerek műveltségétlensége, pénzhajszolása csakhamar kiábrándította és keserűséggel töltötte el Hollywoodban is. Maró gunnyal emlegette, hogy miután a nagy kasszasikert aratott Broadway Melody c. filmet száz gépelt oldalas forgatókönyvből készítette, producere a továbbiakban csak olyan forgatókönyveket akart legyártatni, amelyek szintén 100 oldalból állottak, gondolván, hogy ez a siker alapja.

Gazdag fantáziája, művészi leleményessége és az élet mélységei iránti fogékonysága ezekben a műfajokban is kiemelte filmjeit a nagy átlagból. Az 1931-ben készült amerikai és német verziója, az Ember a rács mögött /Szerelmes ördög/ c. filmje világhírnevet szerzett neki. Az egyes országok cenzurabizottságai által többszörösen betiltott és megcsonkított film az amerikai fegyházak rabjainak életét és lázadását mutatja be. Főszereplői: Paul Morgan, Heinrich George, Dita Parlo. A filmmel kapcsolatos cikkek, nyilatkozatok Fejős Pál rendezői munkamódszerébe nyujtanak értékes bepillantást. A film budapesti bemutatójakor írott cikkében elmondja, hogy amikor rábízták a filmet, "természetesen saját tapasztalatokat akartam szereznii az amerikai fegyházakról!" A chicagói fegyház tulzsufoltsága, a börtönélet ridegsége iszonyuan döbbenetes hatással volt reá. Részletesen leírja a magánzárkakat, amelynek rabjai nem tudnak mozogni. Huszonnégy óránként az ór kis nyíláson át száraz kenyeret és vizet tol be a fogolynak, aki "nem tudja megkülönböztetni a napot és az éjszakát, végül már elveszti öntudatát és így vegetál tovább". /Ujság, 1933. I. 8./

Polgári humanizmusa tiltakozott az ellen az embertelenség ellen, amelyet szerinte minden bírónak ismernie kellene, mielőtt ítéletét kimondja. Így készült Fejős a filmjéhez, ez a megrázó börtön-élmény adta az Emberek a rács mögött rendezői felfogásának alapját.

A kritikák, amellet, hogy örömmel üdvözölték a film két év óta huzódó megjelenését, elsősorban Fejős rendezői képességeit emelték ki. A film ugyanolyan döbbenetes hatást váltott ki a nézőkből, mint annakidején a fegyház a rendezőből. Különösen a tömegjeleneteket emelték ki, amelyek "félelmetes realitással" mutatják be a fegyenc-lázadás monumentalitását, de ugyanakkor a film finoman ábrázolja a börtönélet jellegzetességeit is. A pár éve még az avant-garde-izmussal kacérkodó, kísérletező rendező - a beszámolókból ítélve- ennél a filmnél már kifinomult stílusművészként mutatkozott be. Ezért írta a Magyar Hírlap/1933.I.6./: "Vannak filmek; amelyeknek hangsúlya nem az egységes és egyvonalu mesében van, hanem a nüanszizrozásban." Az egyes életjelenségek ábrázolásának finomságait figyelhetjük majd meg magyar hangosfilmjeiben is.

Az Emberek a rács mögött c. filmmel jutott el Fejős hírnevének tetőfokára. Tekintélyére, népszerűségére jellemző, hogy Chaplinnel, Pudovkinnal, René Clairrel együtt emlegették az egykoru szaklapok. Tehetségének és tudásának elismerésére vall, hogy az Eisensteint, Dovzsenskót foglalkoztató Szovkino szovjet filmvállalat szerződést ajánlott neki moszkvai vendégrendezésre, a Magyar Mozi és Film 1932. évi 26.számának közlése szerint.

Amikor a magyar hangosfilm megteremtéséért megindult a küzdelem, hazajött Budapestre. Az emigráns filmrendezők közül talán az egyetlen, aki megkísérli a harcot a magyar filmkultúráért. 1932-ben a Hunnia Filmgyárban két hangosfilmet rendezett: "Tavaszi zápor" és "Itél a Balaton" címmel. A rendezés egyéni stílusa mellett mindkét film kiemelkedik realista és humanista tendenciáival. Hogy ezek a realista részletek mennyire telibetalálták a korabeli uri közvélemény érzékenységét, többek között az is mutatja, hogy idehaza egyik film sem talált megértő visszhangra, ugyanakkor, amikor a Tavaszi zápor-t Európa-szerte vetítették, évekig emlékezetes sikerrel.

A farizeus magyar uri közvélemény érzékenységének és tartózkodásának okát a Magyar Szemle cikkírója szolta el. Az "Itél a Balaton" c. filmben szereplő falusi plébános a történet kezdetén együtt iszik, kártyázik, kocsmázik a falusi jegyzővel és csendőrőrmesterrel. Utóbbi emiatt elhanyagolja kötelességét is. A film végén pedig ugyanez a plébános kenetteljes erkölcsi prédikációt tart emberiségről, jámborságról, krisztusi életről stb. A kritikus - bár józanul bírálja a korabeli magyar filmek banális romantikáját - a filmet túl sötétnek, a témát "a tulzó irodalmi naturalizmusból" meritettnek minősíti és kifogásolja, hogy "minden kötelező tisztelettől és tapintatos jóízléstől eltekintve, nem vették észre a rendezők, hogy a vizet prédikáló borissza pap önmagával kerül ellentmondásba, s tulajdonképpen a magyar filmgyártás karikatúráját szimbolizálja". /Magyar Szemle, 1933.április./

Az Itél a Balaton szépsége is a részletek kidolgozásában rejlik, mert a rendező "csodálatos közvetlenséggel tudja elkapni a legegyszerűbb jelenségeket, az élet legmélyebb és legnegrázóbb megnyilvánulásait szuggesztív kézzel tudja filmre varázsolni". A filmet úgy tartották nyilván, mint az első igazán jólsikerült alkotást, amely nem olcsó operett-hatásokra épült. A film értékelését legtömörebben a Népszava foglalta össze /1933.III.2./: "A "Tavaszi zápor" után a nemzetközi viszonylatban is kiváló rendező, Fejős Pál ezzel a második magyar filmjével is új utakat keres. A hangosfilm lehetőségeit akarja jobban kiaknázni, műfajilag tökéletesebbé és önállóbbá akarja tenni a filmet. Amikor az élő beszédet a lehető legkisebb mértékre korlátozza, bőséges teret enged a hangulatokat kísérő zenei aláfestéseknek, a vihar és a tömeg hangjainak, amelyekben nem az egyéni csengés, hanem a lenyűgöző összhatás érvényesül."

A beszámolók után ítélve egyre nyilvánvalóbbak lesznek Fejős rendezői munkájának fogyatékosai is: a cselekménybonyolítás és meseszöveg vonzatottsága és a jellemábrázolás hiányossága, szakadozottsága. Ezek a gyengeségek ugyan elsősorban forgatókönyvi eredetűek, de azok kidolgozatlanságáért közvetve a rendező is felelős.

A két magyar hangosfilm elkészülte után még néhány filmet készít Amerikában, Franciaországban, majd Dániában és Svédország-

ban dolgozik. Nyughatatlan, kísérletező természete azonban újabb és újabb vállalkozásba kergeti. Valószínűleg ebben az időben készítette Wagner: Tannhäuser nyitányának zenei dokumentumfilmjét, amely szintén emlékezetes sikert aratott. A valóság iránti érdeklődése miatt azonban egyre nehezebben viseli el a futószalagon történő filmtermelés, a hollywoodi álomgyár légkürét. A nép kulturája iránti hagyományos érdeklődéséből és kalandos természetéből kifolyólag először a Csütörtök-szigetek őslakóiról, állat- és növényvilágáról készített expedíciós filmet. Valamivel később keletázsiai utjáról utibeszámolókat írt, dokumentum- és népszerű-tudományos filmeket rendezett. Hollywoodnak mindinkább hátat fordít és - az eddig rendelkezésemre álló adatok szerint - 1939 táján abbahagyja a filmezést. Budapesten 1939-ben járt utoljára és a II. világháború kitörésekor visszatért New-Yorkba.

A hollywoodi filmiparnak a filmművészetre nehezedő ködfüggönyét fellebbenthetetlennek tekinti és az általa meddőnek vált küzdelmet abbahagyja. Művészi csalódottságot és kiábrándultságot is kell látnunk abban, hogy saját kora társadalmi életének reális művészi megformálása helyett, amelyre az álomgyár viszonyai között egyre kisebb a lehetőség, a múlt művészetének és kulturájának történelmi emlékekké zsugorodott világát igyekszik feltárni. Egy dán tudományos társaság megbízásából régészeti expedíciót vezet a délamerikai inka városok nyomainak és maradványainak felkutatására. Évekig tartó kutatómunkája sikerrel jár és értékes felfedezéseit több tudományos műben publikálta. Jelenleg New-Yorkban, dán alapítású archeológiai intézet igazgatója és egyetemi magántanárként régészetet ad elő az egyik ottani egyetemen.

Fejős Pál nemcsak művésze a filmnek, hanem lelkes népszerűsítője is a filmkulturának. A Tavaszi zápor több vidéki bemutatója előtt mondott bevezető, ismertető előadást a filmművészet időszerű kérdéseiről. A Nyugat irodalmi szalonjában, ahol olyan neves írók, művészek tartottak előadást a kultúra és tudomány egy-egy fontos kérdéséről, mint Lajtha László, Móricz Zsigmond, Nagy Endre és mások, a filmről Fejős Pál beszélt.

A huszas évek után a magyar filmszakmának számos, értékes tagja hagyta el hazánk határait. Közülük többen szereztek világhírnevet tehetségükkel, szaktudásukkal, üzleti vállalkozásukkal,

amely az adott körülmények között szintén a filméleti jártasság kellékei közé tartozott. Anélkül, hogy csökkenteni kívánám Korda Sándornak még feldolgozandó művészeti érdemeit, mégis meg kell jegyezni, hogy az ő hirnevéhez, rangjához hatalmassá fejlesztett filmvállalata legalább annyit, ha nem többet adott, mint rendezői munkássága.

Az emberi kultúra és művészet rajongó szeretete, a hivatás tudatossága, mondanivalójának humanista gazdagsága és rendezői stílusának eredetisége terén azonban mindegyiknél jobban kiemelkedik Fejős Pál. Következésképpen demokrata, liberális polgár. Éppen azért nem mentes azoktól az ábrándoktól és hamis illúzióktól, amelyekről a Nyugat-nemzedék több más, becsületos művész tagja sem tudott megszabadulni. Munkásságának egy-egy szakaszában nem kis engedményt tett a filmponyva és a filmgiccs számára, de művészi elveivel végső soron következetes magatartása mégis kivívta neki a haladó polgárnak és humanista művésznek kijáró tiszteletet és megbecsülést. A felszabadulás előtti filmvilág többségében kalmárszelleme "filmsínálónak" olyan filmalkotó művésze-Fejős Pál, akire büszkén tekinthet szocialista filméletünk minden hivatását szerető dolgozója. Munkásságának eddigi, hézagos ismerete alapján is múltán tekinthetjük a realista magyar filmművészet egyik uttörőjének.

A TAVASZI ZAPOR

A cseléd-kérdés és valóság

Veres Péter írta egyik 1932-es tanulmányában "A keresztény kurzus és fajvédelmi eszme nagyobb dicsőségére ma már nagyon sokan vannak, talán tíz-huszezrosra a háború előttinek, akiknek a sorsa már nem is lehet más, mint az örökös nyomor, mert fizikai erejükön annyira leromlottak..." /Századunk, 1932.évf. 212.old./ Ezért azután a harmincas években minden addiginál nagyobb méreteket öltött a szegényparasztság fiainak és leányainak menekülése a falusi nyomorból és nincstelenségből.

Egykoru statisztikai adatok szerint 1920 és 30 között 75 ezer ember menekült Pestre megélhetés reményében, holott a fővárosban már 78 ezer volt a hivatalosan megállapított munkanélkü-

liek száma. /És ezek az adatok csak az önálló keresőképeselek statisztikájából állottak!/. A betevő falatért szorongó fiatal lányokat így azután a kereslet-kinálat törvényei szerint olcsón adták-vették.

A paraszti származású fiatal cselédnőknak az úri házakban való testi-lelki kiszolgáltatottsága és a prostitúció örvényébe merülő tragédiája a századforduló óta gyakori tárgya az irodalomnak és művészetnek. Ezekről a gyorsan kilobbanó fiatal életről írja Illyés Gyula:

"Ez a ház úgy fénylett félszendérgésben,
mint a mesebeli próbáltatások tornya,
maga az idegenség, az aláztatások pokla,
hol rémek kínoznak egy ártatlan kislányt,
papuccsal ütötték, ha egy bögrét elhányt."

/Illyés: A cselédnőre gondolok/

Róluk írta Kosztolányi Dezső: Édes Anna című regényét, amely alig néhány évvel előbb jelent meg a filmnél. E cseléd-sorsok egyikének, Szabó Máriaéknak Édes Annaéval sokban rokon tragédiáját tárja elénk a Tavaszi zápor c. film is.

Téma és világnézet

A filmrendező Fejős magyar hangosfilmje tehát a politikai és művészi haladás irányába esik, művében ez a törekvés érezhető. 1918-19 rövid filméletétől eltekintve, a két világháború között ugyyszólván csak Fejős Pál kísérelte meg, hogy a magyar film-művészetet felsorakoztassa a többi művészetek mellé az emberi haladás szolgálatában.

A "Tavaszi zápor" megfilmesítésének terve - az egykorú hírlapi beszámolók szerint - már 1928-ban felvetődött. Fejős Pált első amerikai filmje óta nyugtalanította és vonzotta az a feladat, hogy átszakítsa a szerelmi limonádé, a bűnügyi és kalandor romantika filmjeinek mámorító ködfüggönyét és utat nyisson az igazi művészetnek. Jól látta azonban a giccsek ópiumos fertőzését és a feladat megoldásának ebből eredő nehézségét. "Én azért jöttem Amerikából ide Európába, mert szerettem volna már mást is csinálni, mint amit Amerikában örökké csináltam. Mindennel számoltam, amikor erre a lépésre elhatároztam magam, számoltam azzal is, amit Lubitsch előre megjósolt: hogy Európában

azzal fognak fogadni, hogy azért jöttem vissza, mert odakint le-
égttem. A lényeges az, hogy komoly és erős hittel hiszem, hogy
van közönsége azoknak a filmeknek is, amelyek a művészet nevében
csinálódnak és nemcsak van közönsége, hanem lehet is hozzá kö-
zöniséget csinálni és pedig nemcsak Európában, hanem Amerikában
is." /Nyugat, 1932.december./

Fejős azért az európai filmtől várta a megoldást, mert
Amerikának szerinte nem volt meg ehhez a "művelődéstörténeti hát-
tere". De világosan és reális nagyságában látta a hollywoodi
filmhegemóniát is. Ezért, éppen saját, első kísérleteinek Dávid-
hoz és Góliáthoz hasonló vetélkedéséből okulva, józan furfanggal
igyekezett megtalálni e küzdelem esélyes módozatait. Az újfajta
haremodor egyik parittyakövének tekintette a "Tavaszi zápor"-t,
amelyet - mint mondotta - nem azért csinált, mert meg volt győ-
ződve róla, hogy irodalmi óriás, "sem pedig azért, mert azt hit-
tem, hogy a világ legjobb képét csinálom, hanem mert úgy láttam,
hogy ennek a képnek vannak lehetőségei Amerikában. Ezért csinál-
tam egy magyar filmet, annak dacára, hogy ezren és ezren vetet-
ték a szememre, hogy már megint parasztfilmet csinálók; de én
ezt a filmet Amerikának /azaz az amerikai film hatásának ellen-
súlyozására - M.I./ csináltam és azért, hogy elindítsak valamit,
amin keresztül a művészethez közeledünk. Nem mondom, hogy a "Ta-
vaszi zápor" művészet, legfeljebb, hogy köze van a művészethez.
Rudom, hogy sok benne a giccs, de lehetetlen máriól-holnapra mű-
vészi filmet adni. Azért, mert a filmben egzotikum van, Amerika
meg fogja neki bocsátani, hogy emellett más is van benne, mint
az amerikai filmben". /Nyugat, 1932 december./

Az a kérdés, hogy mi ez a más és mennyiben a valóság mása?

x x x

Mint láttuk, Fejóst már a téma kiválasztásában is határo-
zott és tudatos politikai és művészi állásfoglalás vezette. Po-
litikailag igyekezett bekapcsolni a magyar filmet abba az áram-
körbe, amellyel a baloldali művészek és tudósok felvillanyozták
a magyar nép kulturájáért vívott küzdelmet. Már ismertettem a
giccsfilmek romboló áradatának és a cigányos, duhajkodó "magya-
ros" filmeknek üzleti okait. Ezek a filmek a harmincas évek ele-
jén annyira elszaporodtak, hogy az ellenük való küzdelem hivata-
losan is kulturpolitikai feladattá lett.

A hamis magyar export-romantika nemcsak a filmiparban, hanem a ponyvairodalomban és a mulatókban is burjánzott. De különösen nagy fertőzést fejtett ki a filmipar. A legmegbotránkoztatóbb ezek közül a filmek közül a Megszólalt a szívem című. Meséje szerint külföldi impresszárió járja a magyar falvakat, hogy ott őstehetség után kutasson. A szénakazlak között rá is talál a fejkendő, sokszoknyás falusi Julikára, aki - miközben lovon száguldozik - stilszerűen koloraturákat énekel /Alpár Gitta/. A filmbeli faluban a szó szoros értelmében a telefonvezeték oszloppaira kötöttek néhány szál szalmát, jelezve, hogy a magyar tájhoz hozzátartozik a szalmakazal is! A szereplők öltözete román, magyar, szláv és cigány viselet olyan keveréke, hogy az ordit a rosszakaratu dilettantizmustól és a magyar nép gögös megvetésétől. /Debreceni Szemle, 1934 április./

Ilyen művelődéstörténeti háttérben azután a "Tavaszi zápor" néprajzi hűségre való törekvése is a haladás irányába tartó politikai állásfoglalás.

De nem kevésbé jelentős a rendezőnek a giccsfilmek társadalomszemléletével kapcsolatos, radikális nézete sem. Fejős, mint a Nyugat irodalmi szalonjában elhangzott előadásából világosan kiderül, határozottan elítélte, sőt szembeszállt a kommerszfilmek osztályellentéteket elmosó, kispolgári ábrándokkal kecsegtető hazug romantikájával. Pedig az ilyen "drámák" uralták a harmincas években a tőkés színházi- és filmvilágot. Erdemes idézni az író Nagy Lajos erről írott epés cikkének részletét: "Gyönyörűszép lányok. Részint vidékiek, részint pestiek. Kizárólag amerikai bankárokhoz fognak férjhez menni. /Aki csak úgy házasság nélkül dül melléje, az nem kerül bele a darabba! / Óriási bonyodalmak következnek. Hol a szülők ellenzik, hol a szülők erőltetik s a leány ellenzi. Némely gyönyörűszép leányra öt előkelő és dúsgazdag ur is pályázik külföldről: repülőgépen, rádió, telefonon, kábelen, személyesen." /Színház és Film, 1931. január./ Az egyik nagyon népszerű szindarabgyártó pedig úgy nyilatkozott, hogy "szinte valóságoszerűtlennek tünik már, hogy a mai időkben akadjon Budapesten fiatal lány, aki munkával akarja megkeresni a kenyerét, és csak annak a férfinak akarja odaadni magát, akit szeret". A színház és társadalom kapcsolatát elemezve, a liberális Magyar Szemle cikkírója arra a megállapításra jut, hogy "az

író kénytelen szatirája élet letompítani, szimbólumait pólyába göngyölni, a nyílt állásfoglalás elől óvatosan kitérni". /1933. január./

Ezzel az akkor általános szemlélettel gyökeresen ellentétes és a korabeli viszonyokkal egyező a "Tavaszi zápor"-ban elcsábított cseléd lány sorsának ábrázolása.

A film írója Fülöp Ilona, a rendezőhöz hasonlóan már több éve élt Amerikában, amikor az eredetileg szindarabban megírt témából a forgatókönyv elkészült. A felvilágosult, liberális polgár előtt a nyugateurópai tapasztalatok még kirívóbbá tették a magyar uri világ elmaradottságáról régebben alkotott képet. Forgatókönyvíró és rendező a művelt polgár szemüvegén keresztül nézte a feudális jellegű hazai cselédtartást és kispolgári urhatnámságot. De a nézőpont, amelyről a film bírál, polgári reformer álláspont. Ez a magyarázata a film gyengéinek.

Dráma és forgatókönyv

A film bevezető felirata szerint a mese egy, az alföldi falvakban élő legendás néphiten alapszik, amely szerint a tavaszi zápor a szerelmes falusi lányokat arra figyelmezteti, hogy óvakodjanak a megdölgötlan szerelmeskedéstől. A forgatókönyv ezt a történetet helyezte élő falusi környezetbe.

Szabó Máriát, a vidéki kisuri család cseléd lányát egy tavaszi éjszakán elcsábítja az urasági intéző. Bár az intéző többet feléje sem néz, Mária mégis szerelmes-boldogan készül megszülni gyermekét. Urnője azonban elkergeti a leányanyát és kitagadja a falu is. Különböző helyen végzett párnapos alkalmi munka után egyik kéteshirű városi mulatóban kap munkát. Itt hozza világra gyermekét.

Büszke anyai szívvel hazaviszi a falujába, megmutatni törvénytelen gyermekét. Amikor azonban visszatér a városba, "erkölcsvédő" farizeus urinők elveszik tőle egyetlen boldogságát, a gyermekét és menhelybe szállíttatják. Mária megtörik a csapás alatt. Ő, akinek volt ereje arra, hogy a korabeli társadalmi megvetéssel szemben világra hozza gyermekét és sem ön- sem gyermekgyilkossággal nem próbált megmenekülni a tényektől - mint akkoriban sokan mások - szeretett gyermekének elrablását nem bírja elviselni. Megőrül, eszeiössé válik. Kivert kutyaként bolyong a

falvakban, az utcán játszadozó gyermekekben a sajátját keresi, kutatja. Hányatott életének befejezése után - mintegy álmaiban - aranyozott égi konyhában él, dolgozik és vigyázza kislányának sorsát. És amikor 15 év múlva egy holdvilágos este megpillantja az ispánnal, vagy annak a fiával a kerítés mellett enyelgő lányát, záport zudit a földre és így megmenti őt hasonló gyalázat elkövetésétől.

A mese tehát megfontolt és tudatos dramaturgiával szakít a szegénylány és gazdag fiú filmbeli házasságának, ennek a "tudatosan naiv és tudatosan buta" sémának akkor szinte kötelező törvényével. Helyette azt mondja a film, hogy urakkal nem jó egy tálból cseresznyézni. Legendái, népmeséi mezbe csomagolja ugyan mondanivalóját, de mégsem elvontan moralizál. Nem azt mondja, hogy fiatal lányok ne szerelmeskedjenek, hanem ne meggondolatlanul és főleg ne urakkal! Az egyéni morál célzata így általánosabb erkölcsi-politikai tanulságot sugároz. Ez a közmondásszerű paraszti életbölcesség a nagy összebékítés, az osztályellentétek hivatalos elkenésének idején már önmagában is művészi bátorságra vall és a realizmus felé való közeledést jelenti. És ezt akkor is nagy eredménynek kell tekintenünk, ha a valósághoz való közeledést sok helyen népviseletes cikornyák és szentimentális kitérők tarkítják. Amellett, hogy a koncepció egésze reális, a film részleteiben sok giccseset tartalmaz.

A drámai meseszöveg realista vonalát többször megzavarják hivalkodó, formális hatású népviseleti részletek és szentimentális helyzetek. Ezeket az engedményeket - mint már említettem - Fejős Pál a filmponyva, elsősorban az amerikai filmpiac hatásának letöréséhez nem csak megengedhetőnek, hanem szükségesnek is tartotta az adott időszakban.

A drámának - felsorolt filmtörténeti értékei mellett - komoly fogyatékoságai is vannak. Forgatókönyv hiányában ugyan nehéz pontosan megállapítani az okokat, mégis azt hiszem, nem tévedek, ha a forgatókönyvíró gyengeségeiben keressük a hibák fő forrását.

A cselédkérdés és a szegénylányok sorsának ábrázolása nem lépi túl a polgári reformer társadalombinálátát. A dráma ugyan széttépi a szegénylány-gazdagfiú házasságáról a kommerszfilmek által táplált hamis illuziót és ez a filmipar világában nagy

eredménynek számít. De a film nem jut el - és tőkés filmgyártás talaján nem is igen juthatott el - addig a radikális és forradalmi felfogásig, amely a korabeli baloldali irodalmat és haladó, realista művészeteket jellemezte. A film még addig a társadalmi következtetésig sem ért el, ameddig pl. Kosztolányi Édes Annája eljutott, hogy ti. az uri cseléd tartókkal együtt nem lehet tovább élni. A társadalmat nem megváltoztatni, hanem megreformálni törekvő szándékból eredően, Szabó Máriával nem is egy nagyuri házat állít szembe a film, hanem szegényesebb, vidéki kisuri, kispolgári családot.

A világnézeti bizonytalanság és kompromisszumra való hajlandóság az egyik oka a meseszöveg vontatottságának és annak a "stilustörésnek" is, amelyet Szabó Mária álomszerű mennybemene-tele okozott. A szociális mondanivaló naturalista-realista részletei összekeverednek irreális, impresszionista stiluselemekkel. Ez a stilusirányzat már a szinpadai műveknél is az intenzív, robbanékony drámaiságot lassan és szélesen áradó epikus életképekkel és a fantáziaszülte álomképekkel helyettesítette. A "Tavaszi zápor"-ban tehát újraéled az a törekvés és hatás, amely Gerhart Hauptmann Hannele-je nyomában Molnár Ferenc Liliom c. legendáját is jellemezte. Álom és valóság, eszme és gyakorlat tragikus különválásának tükröződése ez a forma a korabeli társadalom ellentmondásai következtében.

A dráma megválasztása egyfelől Fejős Pál liberális egyéniségének az álmokban élő világkép utáni vágyódását fejezi ki; de a radikális polgár reális szemléletével megmutatja azt a kettőséget is, amely a korabeli cseléd lányok óhajta és az uri világ valósága között fennállott. Talán nem túlzás azt állítani, hogy ez a fordulat arra mutat, hogy abban a korban a hasonló életutak rendszerint a halálba vezettek és a tovább élő szegénylányok számára csak a társaik halálával megváltozott reménység maradt sorsuk jobbrafordulására.

A "Tavaszi zápor" reális igényű drámájának csomagoló, közönségfogó anyaga a népviseleti érdekesség, a magyar kuriózum! A filmben szereplő falusiak ruhája azonban nem kiagyalt "magyarosch" ruha, hanem a pestmegyei Boldog község népviselete. Lehetetlen ebben észre nem venni a nép kulturája iránti tiszteletet és megbecsülést még akkor is, ha ennek a felhasználás helyén erős propaganda célja és reklám ize van.

Szerkezet és stílus

A film meséje a központi hős köré tömörített eseményszálak szoros szövevénye. A mellékszereplők sorsa, jelleme csak a főhős szemszögéből nézve nyer helyet a film világában. Szabó Mária élete hulló csillagként rohan át a harmincas évek társadalmának egén. Zuhanása közben az ő vágyainak izzása, emberségének fénye világítja meg az utjába eső, körülötte nyüzsgő embercsoportot.

A felvevőgép ezért legtöbbször Mária nézőpontjával azonosul, az ő szemszögéből válogatja, rögzíti az eseményeket. A filmcselekmény felépítésének ez a "szubjektív" szerkezete, az eseményeknek a központi hős köré való csoportosítása és a világnak a hős szemszögéből való ábrázolása bizonyos irodalmi, népmesei hagyományokra is visszatekint. Gondoljunk a "Ludas Matyi", "János vitéz", "Háry János" irodalmi megörökítésére.

Távol áll tőlem, hogy ezt a szerkesztési módszert csak a magyar irodalom és a magyar film sajátosságának tekintsem. A hagyományok kutatásánál, filmjeink dramaturgiájának elemzésénél azonban lehetetlen erre nem felfigyelni. Annál is inkább, mert a klasszikus filmek néhányáig ugyancsak erre a szerkezeti felépítésre, az első személyű felvevőgép előadásmódjára mutat. Elegendő az Utolsó ember, az Aranyláz és az újabbak közül a Biciklitolvajok című világhírű filmekre utalni. Ugy tűnik tehát, hogy a film felépítésének ez a "szubjektív" szerkezete a filmművészet immár klasszikussá váló dramaturgiai sajátosságainak is egyike! Az új magyar filmek legjobbjainak dramaturgiája is e klasszikus szerkezet nyomdokain halad, ezt öregbiti. Emlékezzünk a Talpalatnyi föld-ben Góz Jóska, a Bakaruhában Vilma, a Hannibál tanár ur-ban Nyul tanár alakjára, sorsának megformálására. És ezek a filmek közönség és a szakma előtt egyaránt kiemelkedő sikert arattak.

De nem is a téma és szerkezet, hanem a feldolgozás módja és a rendezés művészete avatja igazán széppé, maradandóvá a Tavaszi zápor-t.

A film rendezői stílusa is szenvedéllyel keresett és tudatosan vállalt filmművészeti állásfoglalás. A Fejős filmjével egy időben készült értékeesebb filmek is legtöbbször szellemes párbeszédekkel és jó színészi alakításukkal ragadták meg a nézők figyelmét. A hangosfilmek zöme színpadi térhez nem kötött dráma volt. Fejős határozottan vallotta, hogy a színpad majmolása nem

szükséges a film számára, ezért új irányt akart mutatni a hangosfilm továbbfejlődése számára. Új vágányra akarta állítani a haladást, mert szerinte a hangosfilm zsákutcába jutott. Az Ujság Fejős Pál nézeteit ismertetve írja, hogy: "A filmen a cselekmény és érzelmek, gondolatok megértéséhez nincsen szükség sok beszédre. Azt mozdulatokkal, zenével, zörejjel, arcjátékkal lehet és kell kifejezni. A beszédre csak a drámai feszültség csúcsein van szükség." /Ujság, 1932. november 6./ Fejős ugyan nem veti el a hangnak, mint a valóság részének, a zenei és beszédhangnak, mint kifejezőeszköznek alkalmazását. A korabeli filmek párbeszédeinek tobzódását azonban filmszerűtlennek tekinti. Ez az oka annak, hogy a film néhány részletében a némafilmnek széles gesztusaira, teatrális arcjátékára és mozgására emlékeztet. De a némafilmek korára emlékeztető poros képeken is át meg átsugárzik az új módszerek, sikerült megoldások fénye.

A film indító képsorainak légifelvételéről a magyar vidék, pontosabban a magyar falu idilli nyugalmanak szépen fényképezett, hangulatos zenével aláfestett meseszerűsége tárul elénk. A megszépítő messzeségben tündöklő falusi utcások poétikus nyugalma egyszerűen felváltja, áttöri a valóság áporodott, kesernyés levegője. A hosszú snittekben mutatott idillikus csendet az uri ház életének Szabó Máriát sújtó nyersesége, zaklatottsága váltja fel. Izgatott, rövid snittekből előtűnik a cselelésors szutykos, piszkos hétköznapja. Az egyik gyerek sír, a másik lekvároskenyeret majszol, a nagy lány bálba készül. A korabeli filmek átlagának a falusi, paraszti életről terjesztett szivárványszínű szappanbuborékja ügyes fricskával szertefoszlott...

A rövid és gyors képváltások helyzetfestő sorába élesen belehasít a hang, Szabó Mária urnőjének hangja: Mária... Mari... Mari... Ez a hangban is kifejezett és ezzel aláhuzott hangulatfokozás legalább annyira jellemző, mint Viznyé: Anna... Anna... rikácsolása Fabri Zoltán: Édes Anna című filmjében.

A jólsikerült indító képsorok észrevétlen megragadják és ráirányítják figyelmünket a dolgok mélyebb összefüggéseire. Eddig még hihetnénk azt, hogy Szabó Mária sorsa egyszeri ügy, az ő és kenyéradó gazdáinak viszonya egyéni eset. Sajnáljuk a véletlen körülmények szerencsétlen összjátékát. Később Mária elki-

séri urnőjének felcicomázott lányát az uri társaság báljába. A cselédlány a bálterem kerthelyiségének kerítésén kívül megáll és vágyakozóan nézi a jókedvűen suhanó, táncoló párokat. Ekkor megjelenik az egyik kokárdás bálrendező és fölényes gesztussal eltávolítja Máriát, mintha csak azt mondaná: Kotródj innen, te koszos!

Egy kép, egy legyintés, de ez a mozdulat nemcsak Mária szívébe hasít, hanem felkorbácsolja a néző indulatait is. Így tehát már nemcsak a család és cselédlány ellentétét, hanem az egész uri társaság, az osztály lenézését és megvetését adja értésünkre a rendező. De hogyan?! Író és rendező érzelmi hurokat pengetve készíti a nézőt az alkotók szemléletével azonos állásfoglalásra. A rendező sohasem adja egyik szereplő szájába sem eszmei törekvéseinek direkt módon történő megfogalmazását.

Amikor az urasági intéző hazakiséri a bálból a házikis-asszonyt, következik az expozíció forrponjtja. A fiatal intéző, a csók elől elfutó urilány által felajzott indulatait a naiv és ábrándos, általa szinte szerelmes kis állatnak tekintett cselédlány ölelő karjaiban vezeti le. Pár szót hallunk csupán az almafá alatti pajkos incselkedés közben. Mária kesztyűs kézzel való etetése, az édes falatokért megkivánt játékos mutatvány annyira kifejező, hogy a jóérzésű nézőt bosszantja és elbájolja, sérti és megindítja egyszerre. A szenvedélyek felkorbácsolódását ügyes képváltások játéka fejezte ki. Átézésünket csak a színpadi díszlet és az intéző tócsába lépésének esetlensége zavarja. A rendezői elképzelést nagyszerűen kiegészíti a francia Annabella bűbajos arcjátéka. Itt tehát az érzelmek összekovácsolásának sajátosan egyéni ötvözetével találkozunk. Az érzések és szenvedélyek hurjainak mozgó képsorok játékaival való megszólaltatása az, amit Fejős Pál egyik legjellemzőbb rendezői vonásának tekinthetünk. Ennek a nemes, "filmszerű" stilushagyománynak hajtásai élnek és lombosodnak tovább a Talpalatnyi föld, a Körhinta, a Budapesti tavasz stb. legmegkapóbb jeleneteiben!

A kis Szabó Mária gyermeket vár. Látszat és valóság kettőségének hatásos képdraturgiára felépített rajzát látjuk ismét. Tavasz ébredésével éled a természet is: kiskacsák, kislibák, kismalacok pajkos, vidám képsora mutatja a Máriát környező állatvilág természetes szaporodásának örömeit. A képsort - bár

szimbolikus értelmű - mégsem annak érezzük, mert ezek így együtt reális hangulatát adják a Máriát környező falusi világnak.

A Máriát ért szenvedések növekedésével párhuzamosan sűrűsödik, vibrál az őt közvetlenül környező tárgyairól alkotott képek ritmusa, szimbolikus ereje. Az eldugott csecsemőruhákat urnője megtalálja és elkergeti a teherbe esett leányt. Rövid, zaklatott képváltásban jutunk el az édesannai szegénység szívet szorongató jellemzéséhez a hőst környező világ tárgyainak szimbolikussá nagyításával. A környezet és jellemrajzban a tárgyak lélektani szerepének kivetítése szintén a realista némafilmek hagyományai közé tartozik. Gondoljunk a Patyomkin páncélos, de különösen a Régi és új című Eisenstein filmekre, az Aranyláz-ra, az Utolsó ember-re stb.

Szabó Mária távozásakor a bizonytalanságtól való félelem, a megszokás és megalázottság is kifejezésre jut az urnőjének nyújtott bucsuzó kézcsókban. A megaláztatás fokozódó terhe azonban csakhamar - bár megmosolyogtató - lázadássá sűriti Máriában az elnyomottság érzetét. Gazdaasszonyának még kezét csókolt, de gyermekének cinikus apja után már követ hajít, amikor az Máriát kifizetve hintóba száll a viharászó uri társasággal. Az elkeseredés keménysége, de tehetetlensége is kifejeződik abban, ahogyan Mária az utcáról felkapott követ - esetlenül bár - a hintó után hajítja.

Amikor Mária a kéteshírű Fortuna kávéházban nyer állást, nem sejti hová került, csak azt érzi, hogy ott kedves-szives hozzá a környezete. Kedves képsor mutatja meg Máriának a városi életforma, az önálló élet feletti örömét, ahogyan a tükör előtt belefeledkezik önmaga gyönyörűségébe a felszolgálói új ruhájában! Ezt a lírai vallomást ismét képek játéka fejezte ki.

Általában megfigyelhetjük, hogy Fejős a szereplők jellemzésére ritkán használ párbeszédet. Filmnyelven kifejezett képsorok ragadják meg képzeletünket, vagy ötletesen felvillantott mozzanatok ostorozzák lelkiismeretünket. Fejős Pálnak ez a módszere nemcsak a drámai helyzetek festésénél jár sikerrel, hanem helyenként megszólaltatja és kifejezi vele az emberi lélek rejtett mélységeit is. Amikor például Mária félőrrülten bolyongva megáll a falu terén játszadozó gyermeklanc mellett, hogy saját lányát próbálja felismerni, agyának tébolyultan cikázó forgata-

gát és e forgatag reménytelenségét fejezi ki az a képkivágás, amelyben Mária az ellentétes irányban mozgó két párhuzamos gyermeksort látja.

Az irónikus humor ábrázolására is több példát találunk. Mária házikisasszonyának szorongatottságát szellemesen mutatja az a képkivágás, melyben a lábát szorító cipőjét igazgatja. Nem a szerelem szorongatja a szívét, hanem a cipő szorítja a lábát. Fejős vizualitásra irányuló törekvése azonban helyenként visszatér a némafilmek anakronisztikus módszeréhez. Emlékezzünk pl. arra a megmosolyogtató némajátékra, amellyel a Fortuna tulajdonosnője átadja és Mária elfogadja a felszolgálói új ruhát. Még az örülésnél visszatérő szimbolikus macska-motivumban is van valami, a némafilmekre emlékeztető keresettség. Azon a végzetes tavaszi estén Mária eresztette ki a párja után sóvárgó cirmos macskát, ő megértő volt az állat iránt! Amikor pedig Mária elhagyja a kávéházat, az udvarban rábukkan a kölykeit szoptató macskára. Anyai ölelésektől megfosztott szívének fájdalmát, lelkének tragikus katarzsisát hivatott érzékeltetni a párhuzam. A felismeréstől felsikolt, megőrül. A lelkiállapot kivetítése érzékletes, ha ma már keresettnek is tűnik.

A film főszereplője a francia Annabella, René Clair filmjeinek népszerű üdvöskéje, ebben az időben Párizs egyik legnépszerűbb filmszínésznője. Meglepő, hogy a számára idegen környezetben meglehetősen otthonosan mozog. Játékának egyszerűségét és mély liraiságát még a helyenként feleslegesen ráaggatott népviseletes dísz sem tette operettszerűvé.

Művészi tudatosságának tulajdonítható az a mód, ahogyan Fejős Pál a gépmozgást is felhasználja jellemfestésre. Kocsizást általában keveset használ, de azt lélektanilag indokolja. Amikor Mária elhagyja a mulatót, bucsuzás előtt hosszú fahrttal kíséri végig a gép a folyosón, terméken. A rendező ezzel a környezetből való kiválásra és a hátrahagyott légkör sajnálatára utal.

A rendezői elképzelés realizmusát harmonikusan kiegészíti és alátámasztja a film zenéje és operatőri munkája. A Talpalatnyi föld-et és a Körhintá-t kivéve kevés magyar film készült, amelynek zenéje ennyire hangulatos népi muzsika lenne.

A film fényképezését az akkor már híres Pawerell Marley operatőr és a fiatal Eiben István készítette. Az operatőri mun-

kára a festőien komponált külső felvételek mellett a belsőknél a fényforrás természetes effektusainak ábrázolása a jellemző. Ebből a filmből még hiányzik -örvendetes módon - a kommersz magyar filmek átlagára és Eiben István egyéni munkájára is jellemző, a minden oldalról agyonderített, illogikus fényfoltokkal édeskésé tett fényképezés.

Visszhang

A korabeli lapok kritikái - egy-két kivételtől eltekintve meglehetősen tartózkodva fogadták a filmet. A Népszava már azt is üdítőnek tartotta, hogy nincs a filmben cigányzenés, gatyás-fokosos romantika, ami nélkül pedig a "filmesek" el sem tudták képzelni a "speciálisan magyar" filmet. A lap kiemeli a film őszinte, nemes liráját, amely elkerüli az olcsó érzelmességet, majd ezt írja: "Bátorság van abban, ahogyan meg meri mutatni ennek a kis cselédnek az életét, a vele történt igazságtalanságokat." Különösen kiemeli a rendező munkáját, mert Fejős Pál "tudásban, izlésben, eredetiségben messze kiemelkedik a világ filmrendező gárdájából." /Népszava, 1932. november 6./

A Budapesti Hírlap elismeri ugyan, hogy: "Talán ez az első magyar film, amely kvalitásai alapján kiállja a tárgyilagos, sőt szigorú bírálatot. A kritikus azonban egyedül a téma, helyesebben a téma beállítására ellen emelhet kifogást, mert nem igaz, hogy a magyar falu népe kiveti sorából a megtévedt leányt, nem igaz, hogy nálunk kizárólag a kéteshírű kávéházak vendégei a megértő szívű emberek, s nem igaz, hogy az állam szívtelenül leszakítja az anya kebléről a csecsemőt, hogy a menhelybe vigye." /Budapesti Hírlap, 1932. november 5./ A kormányhoz közelálló lap rendkívül érzékenyen reagálta le a filmnek a farizeus közvéleménnyel szembeni állásfoglalását és a törvénytelen gyermekek megbélyegzése ellen közvetve kifejezett állásfoglalását. A lap a továbbiakban azt írja, hogy a film készítői nyilván az amerikai izlés hatása alatt /amelyen a liberális polgár szemlélete értendő/ formálták meg "tévesen" egy magyar parasztlány Grätchen tragédiáját. A rendező művészetét azonban ez a lap is elismeri.

Az Esti Kurir általánosságban mozgó kritikai dicséretében azt írja: "Ez a film kell, hogy az első határköve legyen a magyar hangosfilmgyártásnak." /Esti Kurir, 1932. november 6./

Nagyon hiányos a film külföldi fogadtatásának dokumentációja. Az tény, hogy a "Tavaszi zápor" a maga idején hangos sikert aratott a nyugateurópai nagyvárosok mozijaiban Mária, magyar legenda címen. Nincs olyan számottevő filmlexikon és film-történet, amelyik Fejős Pálról és "Tavaszi zápor" című filmjéről ne emlékeznek meg. Sőt annak ellenére, hogy Fejős már husz éve nem filmezik, filmjeit még napjainkban is felujítják a filmarchivumok mozijaiban. A "Tavaszi zápor" sajátos "filmszerű" stílusával, nemzeti jellegzetességeivel sokban hozzájárult szocialista filmkultúránk népszerűségének, legjobb filmjeink külföldi utjának előkészítéséhez. A Talpalatnyi föld méltán megérdemelt világsikeréhez bizonyára hozzájárult a maga módján a "Tavaszi zápor" is.

UTÓHANG HELYETT

Fejős Pál munkássága a hangosfilm önálló művészetté formálásában nemcsak hazai, hanem világviszonylatban is elismeréreméltó. Műve - a korabeli tőkés filmipar termékei közül - időben is, jelentőségben is a francia René Clair és a csehszlovák Machaty filmjeihez áll legközelebb. A szociális mondanivalót mindannyian úgy igyekeztek kifejezni a hangadta új formákkal, hogy törést ne szenvedjen a realista némafilmek már elért színvonalára. Az átmeneti, kísérleti jelleg mindhárom filmen erősen érezhető. Ezek a filmek egyszersmind azt is mutatják, hogy milyen kompromisszumokat kellett kötni a filmrendezőknak a tőkés filmiparral a művészet nevében és érdekében.

René Clair: A párizsi háztetők alatt című filmjének meséje alig több, mint a némafilmek szokványos alvilági, bűnügyi története. A realista és naturalista részlet-megfigyelésekkel színezett cselekmény hordozó, összekötő anyaga a melódiagazdag, fülbemászó muzsika. A színészek játéka erősen a némafilmekére emlékeztet. A dalokon kívül talán csak a vasuti töltés melletti hangmontázs jelzi a filmhang alkalmazásának lehetőségeit.

Machaty az Extázis-ban - és a későbbi Nocturno-ban is - naturalista-szimbolista részletekkel "filmszerűsítette" a meglehetősen naiv dráma párbeszéd és cselekményközi részeit. Az erősen irodalmias képsimbólumok meglehetősen önálló életet élnek

és a cselekménybe való beillesztésük nem ritkán tűnik önkényesnek. Az Extázis híres befejező munka-montázsának, az alkotómunka örömének, az emberi tevékenység "küzdj és bizva bizzál" gondolatának egyik első filmbeli megformálása is meglehetősen szervesen kapcsolódik a film egészéhez.

Fejős Pál a magyar népviseleti kuriózum formai jegyeit tekintette olyan kötőanyagoknak, amelynek segítségével a giccsekhez szokott közönség beveszi és elfogadja a szociális mondanivalót, a témában rejlő "valami mást", amellyel a hangosfilm közelebb jutott a művészethez. Fejős a mindennapi élet, a dolgos hétköznapi emberek konfliktusainak tanulmányozásából jutott el a film művészi hivatásának felismeréséhez és olyan filmekhez, amelyek közel 30 év távlatából is bizonyos maradandóságot biztosítottak számára. Hol vannak már az egykaptafára készült kommersz magyar filmek? Sem a művelt közönség, sem a filmtörténet nem tartja nyilván őket.

Az az irányzat, amelybe a "Tavaszi zápor" is tartozik - a történelmi próbát kiállva - napjainkig ható, eleven érvényességgel bizonyítja, hogy a hangosfilmnek is van a többi művészettől eltérő, lényeges filmszerű sajátja és az nem csupán szintetikus összegezése a felhasznált társművészetek alkotó jegyeinek.

A realista filmművészetnek ez a vonala azonban buvópatak-ként huzódik a tőkés filmgocsek mélyén és csak időnként törhet felszínre. De még a szocialista filmkultúrában sem kevés akadállyal kellett megbirkóznia! Az új magyar filmtörténetnek a "Talpalatnyi föld"-től a "Körhintá"-ig terjedő időszakában könnyen formalista bélyeget kapott az olyan kísérlet, amely sajátos filmstílusban igyekezett kifejezni a maga reális mondanivalóját.

Ezekben az években elfeledtük vagy nem ismertük fel az egyetemes és hazai filmtörténet legjobb alkotásainak azt a tanulmányát, hogy az élet valóságos konfliktusainak, a személyek és tárgyak összefüggéseinek, mozgóképeinek ritmusa, szimbolikája az, amely a realista mondanivalót művészettörténetileg marandóvá avatja.

A "Tavaszi zápor" szerényen megjelölte azt a kaput, amelyet a "Talpalatnyi föld" szélesre tárt. A magyar filmkultúra ezen az úton haladva jutott olyan állomásokhoz, mint a "Körhinta", "Budapesti tavasz", "Szakadék" stb. megérdemelt sikere.

Hatalmas buktatókon keresztül, a pénz mindenhatóságának zátonyai között, a giccsek áradatával szemben haladt a Horthy-korszakban a filmművészet. A magyar filmipar államosítása elgördítette az önálló filmművészet megteremtésének alapvető gazdasági akadályait. Megnyilt az az ut, amelyről Fejős Pál és a hozzá hasonlók csak álmodozhattak, amikor is a film "olyan óriássá fog kinőni, hogy nagyobb története lesz, mint bármely más művészetnek". Ezt a lehetőséget azonban csak a magyar nép és az emberiség jövőjén munkálkodó, a filmben önálló művészi hivatást kereső filmművészek és színvonalas filmalkotások képesek valósággá változtatni.

TAVASZI ZÁPOR

Forgatókönyvíró: Fülöp Ilona
Rendező: Fejős Pál
Rendező-asszisztens: Keleti Márton
Operatőr: Eiben István és
Pawerell Marley
Zene: Angyal László és
Vincent Scotta
Hang: Lohr Ferenc

Főszereplők:

Szabó Mária	-	Annabella
Az intéző	-	Gyergyai István
Mária urnője	-	Dajbukát Ilona
A Fortuna tulajdonosa	-	Zala Karola

További szereplők:

Ákos Erzsi	Maklár Zoltán
Fülöp Sándor	Pártos Erzsi
Gózon Gyula	Pethes Sándor
Kürthy József	Radó Teri
Ladomerszky Margit	Simon Marcsa

Ujváry Lajos
és mások.

Készült:

A Hunnia Filmgyárban, az Osso Film produkciójában
1932-ben

Bemutatásra került:

a Radius Moziban, 1932. november 3-án.

I r o d a l o m

Babits Mihály: Uj antológia, 1932.
Balázs Béla: Filmkultura
Fejős Pál: Tukan, a maláji ezermester
Halmi Bódog: Molnár Ferenc, az író és az ember
Hevesy Iván: A magyar fotóművészet története
Knaur's Buch vom Film
Lajta Andor: Tíz éves a magyar hangosfilm
Lukács György: A modern dráma fejlődésének története
Móricz Zsigmond: Mai Dekameron, 1932
Nagy Péter: Móricz Zsigmond
Rózsa Ilona: Gerhart Hauptmann a magyar irodalomban
Sós Endre: Molnár Ferenc

Fontosabb folyóiratok, szaklapok

Debreceni Szemle, 1930-34.	Mozihét, 1920-22.
Filmkultura, 1928-33.	Mozi és Színpad, 1921-22.
Filmujság, 1932.	Mozivilág, 1932.
A Hét, 1928-32.	Mozilélet, 1928.
Képes Krónika, 1932-33.	Magyar Szemle, 1930-34.
Korunk, 1930-34.	Nyugat, 1928-33.
Képes Mozivilág, 1920-21.	Századunk, 1928-34.
Magyar Film, 1920-22.	100 %, 1927-30.
Magyar Mozi és Film, 1928-32.	Szocializmus, 1928-34.
Magyar Filmkurir, 1927-32.	Színházi Élet, 1928-33.
Mozi és Film, 1922-24, 1928.	Színház és Film, 1931.

ADATOK, DOKUMENTUMOK

René Clair:

A film mulandósága

Ha belépünk ezekbe a vetítőtermekbe, ahol annyi emlék rohan meg bennünket, úgy látszik, hogy Méliés varázslatos trükkjeinek egyike eloszlatja azokat a szorongó érzéseket, melyeket bizony felkeltenek bennünk a jelenkor felfedezései és találmányai.

Amikor napról-napra újabb félelem fog el a tudományos haladás következményeitől, vigasztaló dolog arra gondolni, hogy az utóbbi száz esztendő nagy találmányai között a film egyike a legártatlanabbaknak, egyike azoknak, melyek legkevésbé vezetnek veszedelmes véghez.

Mégegyszer adózzunk egy elismerő gondolattal ezeknek a tudósoknak és művészeknek, akiket úgy hívnak, hogy Plateau, Reynaud, Marey, Edison, Muybridge, Demény vagy akiknek neve a szép Lumière; mindazoknak, akik a kutatás szenvedélyétől hajtva hozzájárultak a felfedezéséhez annak, amiről azt hitték, hogy tudományos játék csupán s akik új kifejezési eszközt, álomcsináló gépet, költészeti arzenált alkottak.

Új költészet született a vásznon, költészet, melyet költői akaratlanul alkottak meg, költészet, melynek jellegét nehéz volna meghatározni, ha jóval a film születése előtt nem írták volna meg a következő sorokban, melyekben mintha a vászon maga beszélne első személyben:

"Hosszu ideig azzal dicsekedtem, hogy birtokomban van az összes földrész... kereszteshadjáratokat álmodtam, felfedező utakat, melyeknek nincsenek vonatkozásai, erkölcsi forradalmi, faji- és kontinens-távolságai; hittem az összes varázslatban..."

*Részletek a Francia Akadémia tagjává választott filmrendező "Réflexion faite" c. művéből - a nyolcadik kiadás alapján /Páris, Gallimard, 951/

Az "Une saison en enfer"-nek ez a híres idézete nem látszik-e a film negyedszázaddal azelőtt megírt költői manifesztumának, hogy Méliés először látja meg a Lumière-testvérek készülékét a Grand Café pincéjében? Igen, mert az első korszak filmje hitt "az összes varázslatban", mert a bűvészek és mágusok áldása alatt született, mert, mint Rimbaud, szerette "a diszeket, a vásárosok ponyvát, a cégéereket, a népi motívumokat, nagyanyáink regényeit és a tündérmeséket", mert egycsapásra megtalálta költői vénáját és mert felébresztette szívünkben azoknak a csodáknak a szeretetét, melyek fénybe burkolják a gyermekkort.

Nem sok hiányzott azonban ahhoz, hogy semmit se ismerjünk a mozgóképnek ezekből az első éveiből. Ma, amikor olyan szeretettel teli érdeklődéssel fordulunk e korszak felé, nehéz elhinni, hogy az érdeklődés, mely úgy lobog bennünk, oly hosszú ideig várt ébredésére.

A filmtörténet jelentős dátumai között gyakran elfelejteneink idézni egyet, melyről nem feledkezhetnek meg azok, akik ebben az időben fiatalok voltak: 1925. Ez az év, amikor Párizsban megnyílik az Orsolyák stúdiója. A kis terem vásznán, melynek neve a vászonfőkötők "édes árnyékát és békéjét" idézte, egy este megjelentek a halvány és a filmszalag karcolásaitól "esős" filmek, melyeket "háboru előtti filmek"-nek neveznek. Trükkös díszletek között szélesen gesztikulálva és erőltetett mimikával fejezték ki érzelmeiket Paul Bourget és Marcel Prévost hősnői, a Worth vagy Doucet szállította legújabb divat szerint felöltözve, érzelmeiket csinosbajuszu udvarlók előtt próbálva kifejezni. És a közönség nevetett.

1925-ben, amikor a film először fordult saját múltja felé, a hipermodern nézők, akik Chanel vagy Lanvin rövid ruháiba öltözött hölgyeket kísérték, s akik a képzőművészeti kiállításról távozván ötfogatukon jöttek az Orsolyákhoz, hangos nevetésben törtek ki ezeknek a 15 évvel azelőtt felvett jeleneteknek a látván, melyek egy mértéket nem ismerő karrikaturista megelevenítette családi album kivonatainak látszottak.

Ma, amikor az 1925-ös év nem kevésbé vastag szemfedővel borítva fekszik az emlékezés ágyán, mint amely akkor az 1910-es évet takarta, álmodni kezdünk, amikor gondolatban felidézünk ezeknek a hahotáknak a visszhangját. Azok a művek is, amelyek a

mi korunkban kerülnek filmvászonra, néhány esztendő múlva ugyan-csak paródiáknak fognak látszani. Azt fogják mondani róluk, hogy megöregedtek, mert kevésbé fiatalok lesznek és mert mi azt gondoljuk, hogy a dolgok a mi illuzórikus mozdulatlanságunk körül forognak, mint ahogyan a gyermek a vonatban megcsalja magát a táviróoszlopok táncával.

A film megvesztegethetetlen tanu, amely a multnak a képét ama szépitések és igazítások nélkül állítja elénk, melyeket emlékezetünk észrevétlenül elvégez. Számára megszűnik az idő repülése, a kellemes órák gyors futása. Teljesen hiábavaló dolog volna bánkógni a filmnek ezen a jellegén, tudniillik, hogy a művek annál jobban látszanak öregedni, mennél inkább változatlanul hagyja külső alakjukat az idő. Ha valaki a filmművészetet egy kalap alá akarja venni azokkal a művészetekkel, melyeknek a termékei időtállóak, arról tesz tanuságot, hogy nem ismeri a film természetét. Ha valaki filmrendező marad, életműve nem annyira filmjeinek sora, mint inkább az az ihletés, melyet ez az életmű azoknak fog adni, akik utána következnek. Az árnyak, melyek a vásznon mozognak, gyorsabban megszerzik az árnyak királyságát, mint azok a testek, melyek életet adtak nekik. Csillognak a varázslatos lámpa fényében, mint az éjjeli pillangók s eltűnnek, mint ezek szoktak eltűnni.

Kétségtelenül ez az időben való gyors eltávolodás az, ami bizonyos nézők számára a régi filmeknek megadja poétikus jellegüknek egy részét, de ez a jelenség kevésbé kedvező hatásokkal is jár. A nevetések, melyek egykor az Orsolyák mozitermében voltak hallhatók, minden alkalommal újra hallathatják magukat. Az olyan film, mely megöregedett, lehangolja a közönség legnagyobb részét, melynek számára a film csak szórakozás, olyan szórakozás, mely csupán a jelenben létezik és nem érdekli különösebben az ipar, mely gyártotta, a kereskedelem, melynek a tárgya. Ezért aztán a film az a kifejezési eszköz, melyet minden másnál jobban fenyeget az idő múlása és nagy erőfeszítésekre van szükség a benne született művek megőrzésére. Ma sajnáljuk, hogy Méliés és kortársai életművének jelentős része eltűnt. De mit tegyünk, hogy hasonló sors ne sújtsa utódaik műveit? Bármekkora legyen is áldozatkészsége azoknak, akik a filmarchivumokban és filmklubokban erőfeszítéseket tesznek, hogy megőrizték a leghasznosabb doku-

mentumokat a filmtörténelem számára, féltő, hogy a mi utódaink aligha fogják jobban ismerni a velünk egyidős filmeket, mint mi ismerjük a harminc évvel ezelőtt készülteket.

Most, miután Brüsszel városának vendégszeretete lehetővé tette, hogy itt összegyűljenek valamennyi nemzet filmiparának és filmművészetének képviselői, bátorkodom felhívni ezeket a képviselőket arra, hogy bocsássanak ki egy felhívást, mely szerint minden országban hozzanak rendelkezést, minden filmgyártót arra kötelezve, hogy a maga gyártotta filmekből hivatalos filmtárat hozzon létre, amint ez a könyveknél is szokás...

x x x x

Ezt a szöveget a Méliés-kiállítás megnyitására irtam, mely 1947-ben volt Brüsszelben s a legjelentősebb kérdések egyikével foglalkozik, melynél az a furcsa, hogy hosszú ideig meg sem vitatták és sem ilyen, sem amolyan módon meg nem oldották. A Filmklubok és Filmakadémiák Velencében tartott, 1951-es Nemzetközi Kongresszusán alkalmam volt hozzászólni ehhez a tárgyhoz s e hozzászólásnak alább közlöm főbb szakaszait:

Amikor a filmet feltalálták, első mesterei kereskedelmi célokat követtek, hiszen akkor nem látszott egyébnek, mint jövő nélkül való tudományos játéknak. Nem vették maguknak a fáradságot, hogy biztosítsák műveiknek a fennmaradását s ezeknek igen csekély része maradt ránk. Ezeket az első mestereket nem kell megróni. Ki láthatta az ő korukban előre, hogy a film a mi társadalmunkban azt a helyet foglalja majd el, amelyet ma tart?

Am ötven évvel azután, hogy a film a világ legnagyobb iparainak egyike és civilizációnk különösen jelentős művészetének egyik formája lett, hihetetlennek látszik, hogy semmiféle törvény, semmiféle szabály, semmiféle rendelkezés nem védi a filmeket a romlás ellen, mely anyagi mivoltuk törékenységből következik. Ha nem csalekszünk, féltő, hogy azok a filmek, melyeket ma gyártunk, csakhamar összekerülnek a feledésben azokkal, amelyeket ötven évvel ezelőtt csináltak. S a mi számunkra nem lesz meg az a felmentés, mint elődeink számára, hogy "nem tudtuk".

Ismerjük a nehézségeket, amelyekkel a filmarchivumok vezetői találkozhatnak feladatuk teljesítése során. Tudjuk, milyen siralmas körülmények között mutatják be azokat a régi filmeket,

melyek megmenekültek a megsemmisüléstől. Selejtes, foltos, karcolt, régi kópiából, mely gyakran nem is teljes és melynek a hibái helyrehozhatatlanok, csinálnak további kópiákat, melyeken ezek az elváltozások még nyilvánvalóbbakká válnak. A filmmuzeumok, melyeknek a feladata az, hogy közönségüknek bemutassák a filmtörténelem legjelentősebb műveit, ezekből a filmekből csak karikaturákat mutatnak be. Olykor felvetődik a kérdés, vajon nem volna-e jobb azokat a filmeket, melyeket legjobban szeretünk, teljesen megsemmisíteni, hogy emléküket, melyet őrzünk, el ne rontsuk?

Két szélső megoldás - teljes megsemmisítés vagy gondos megőrzés - között fél évszázad múltán sem tudtunk még választani. Továbbra is a vakszerencsére bizzuk a filmeknek a sorsát. Olyan korban, amelyben a filmet véglegesen nagyigényű művészetnek tekintjük, amelyben ez a művészet olyan jelentős megnyilatkozásokra késztet, mint ez a Biennale, melyen most összegyűltünk, éppen olyan nemtörődomséggel kezeljük e művészet alkotásait, mint azokban a régi időkben, amikor vásári sátrakban mutatták be őket.

Hasztalan volna az iparhoz fordulni, hogy ezt a helyzetet orvosolja. A produkciós és kiadó vállalatok éppen olyan veszedők, mint az emberek. Tevékenységük csak a jelenre vonatkozik és a Filmtörténelem már nem az ő ügyük. Az a kérdés, amellyel foglalkozunk, nem oldható meg másképpen, csak az állam beavatkozásával. A függetlenségükre féltékeny filmproducerek ne ijedjenek meg ettől a javaslattól, mely nem érinti időszerű érdekeiket. Valamely történelmi emlékmű tulajdonosa vagy hely birtokosa rendelkezik a használati joggal, de nem ennek az emlékműnek magával a létevel.

Milyen formában oldhatja meg az állam ezt a feladatot fölösleges komplikációk nélkül? Egy rendkívül egyszerű rendelkezés útján, melynek megvannak a maga elődei és példaképek és meglepő, hogy oly hosszú időn át nem alkalmazták a filmre is. Ez a rendelkezés nem más, mint a hivatalos filmtár...

Nem kell, hogy a filmek alkotói továbbra is a homokba írjanak. Erre vonatkozólag Paul Eluard, a költő közölt legújában egy cikket, amelyben a következő, a filmművészetnek a lényegét érintő sorok olvashatók:

"Akár igazam van, akár nem, az a véleményem, hogy a művészet lényege a maga örökkévalósága... Az alkotás nem követel abszolút örökkévalóságot. Természetesen nem létezik a világon kívül, mint független lényeg. Nem állandó valami egy mozgásban lévő világon kívül. De lényegbeli célja átültetődni, fennmaradni, olyan hosszan élni, ahogyan csak lehet. Hogyan alkalmazható ez a filmre, mely minduntalan felfalja önmagát, melynek semmi sem marad egy, az újdonságban való törékeny léten kívül?"

Kivánjuk, hogy a filmalkotás átplántálódjék, éljen és fennmaradjon oly sokáig, amint csak lehet. Azoknak a kívánsága ez, akik számára a film nem csupán kereskedelem és ipar tárgya, mely megelégszik avval a feladattal, hogy előkészítse jövőjét. Azoknak a kívánsága, akiknek gondjuk van arra is, hogy megőrizték a multját.

x x x

FILM, SZINHÁZ ÉS REGÉNY

Ha új példával kellene megvilágítani a különbséget a színházi és a film-előadás között, elégséges volna emlékeztetni arra, hogy a szindarabokat mindig kinyomtatták, míg ugyanakkor a filmvászon számára készült művek nem kerültek az olvasó elé.

Ennek a rendellenességnek az oka kétségtelenül az, hogy az a forma, amelyben a filmet írják, az olvasást igen nehezé teszi. A film bármennyire hangos is, olyan kifejezési forma marad, amely élénkebben hat a látásra, mint a hallásra. Mármint, ha egy olvasó képzeletét felizgathatják párbeszédék, amelyeket a képzelet emberi hanggal ruház fel, ez a képzelet nem hajlandó megindulni mozgások, arckifejezések, diszletek és a cselekmény mindama vizuális részletének leírása előtt, melyek gyakran a legdrámaibb elemek.

Amikor egy szindarabot olvasunk, néhány sorban megtudjuk, hol és mikor történik a cselekmény. Például: "Villa a normandiai parton. Nyár van. A háttérben egy tornác, mely a tengerre néz, stb..." Ha ezt megértette, az olvasó már nem törődik tovább a színhellyel vagy az idővel, hanem csupán a személyekkel, akik felől bizonyos, hogy ugyanabban az időben és a leirt helyen lépnek elő, hogy kicsiny vagy nagy ügyeikről beszéljenek.

Ám mennyi csapda rejlik egy film szövegében a szórakozó ember számára! A cselekmény rugalmasan mozog időben, térben egyaránt. Semmiféle diszlet nem tartja fogva a cselekményt, semmiféle megadott rendelkezés nem határozza meg az időt. Talán még emlékszünk egy némafilmre abból a szép korszakból, amikor Buster Keaton egy vetítógépész szerepét játszotta: munkája közben elaludt, belecsuszott a gépéből kivetülő fénysugárba, a vászonra lépett és azok közé a drámai szereplők közé keveredett, akiket vetített. A szerencsétlen álmódó ettől kezdve olyan világba keveredett, amelynek a képei előre nem látható rendben következtek körülötte. Leugrott egy szikla csucsáról, hogy megmentse egy szőke hösnöt, aki a habokba zuhan. Kikötött a sivatag homokján egy oroszán csodálkodó szeme előtt. Ilymódon, egy filmforgatókönyv olvasója, ha nem ügyel az idő és a hely változásaira, azt kockztatja, hogy elvesz egy történet folyamataiban, mely számára összefüggéstelennek látszik, holott a film, mely ezt a vásznon beszéli el neki, kétségtelenül rendezettnek fog látszani számára.

A regényírónak ugyancsak megvan az a szabadsága az idővel és térrel való bánásra, mint a filmírónak. A regényben, akárcsak a filmben, egyetlen este kitöltheti az egész művet, de több esztendő is elmulhat, itt néhány sorban, amott néhány másodperc alatt. Az átmenetek ugyanavval a könnyedséggel történnek. Ezt olvassuk például az "érzelmek iskolája" egyik fejezetének végén: "Meglátta arcát a jégben. Szépnek találta magát és egy pillanattig úgy maradt, gyönyörködött önmagában." Majd a következő fejezet elején: "Másnap délelőtt szerzett magának egy festékes dobozt, ecseteket, festőállványt..." Látjuk, hogy az átmenet egyik jelenetről a másikra úgy történik, mint egy filmben és nem törődik az idő és tér egységével.

A regény azonban, mely az olvasónak készül, ki kedvére leteheti a könyvet, amikor figyelme elfárad, nincs alávetve a látványos előadás szabályainak, melynek szerzője kénytelen fenntartani az érdeklődést az exoziciótól a befejezésig, megszakítatlanul. Ezeknek a szabályoknak a figyelembevételé szempontjából a filmíró nem különbözik a drámaírótól, bármilyen különböző legyen is a technika az egyik vagy a másik számára. Ezért azt lehet mondani -ha összehasonlítással akarjuk meghatározni- a filmese lényege, szerkezetét tekintve a színművel, formáját tekintve a regénnyel rokon.

TELEVIZIO ÉS FILM

Nem volna célravezető most a televízió távoli jövőjéről beszélni, hiszen ezt a technikai haladás és a gazdasági-társadalmi körülmények egyként fogják alakítani, de talán nem haszontalan beszélünk közvetlen jövőjéről, vagyis arról, amelyet a kezdeti kornál eggyel későbbinek fogunk tekinteni.

Félő, hogy a televízió is át fog menni azokon a gyermekbetegségeken, mint a hangosfilm. Emlékezzünk csak a *Singing Fool* /Éneklő bolond/ korszakára és bizonyos kiváló szellemek lelkesedésére, akik mindig készek, hogy rávessék magukat az újdonság csalogató tükrére. Akkor úgy látszott, hogy mindazt, amit a film harminc éven át oly gazdagon alkotott ötletekben és korszakalkotó felfedezésekben, sutba kell dobni, mert egy hangszóróból hang hallatszik egyidejűleg azzal, hogy Al Jolson kinyitja a száját. Ismerjük a dolgok menetét és elég újra megnezni az intolérance-ot, a Le Pélérin-t vagy a Les Kapaces-t, hogy számot vessünk azzal, hogy a film lényege 1927 előtt már megszületett és ha az alapokat, nem pedig a formát tekintjük, másodlagosoknak látszanak azok a fejlődési állomások, melyeket eme korszak után jegeztünk fel.

Tudjuk, hogy a televízió az ernyőre vetíthet egyrészt közvetlenül felvett jeleneteket /vagyis abban a pillanatban, amikor látjuk/, másrészt pedig előzőleg filmre vett képeket. A "közvetlen" adás többet ér a közönséges filmnél, ha arról van szó, hogy aktuális jellegű eseményeket mutasson be és az a siker, amit az Egyesült Államokban a sportesemények televíziós közvetítése aratott, azt bizonyítja, hogy a nyers dokumentálás területén a televízió már megnyerte a versenyt.

Am ha "megkomponált" előadásról van szó, vagyis egy szerző írta és színészek eljátszotta drámai játékról, a "közvetlen" televízió felhasználását illetőleg bizonyos fenntartásokkal kell élnünk. Itt nem játszik szerepet az aktualitás fogalma. Ha például a televízió a Hamletet mutatja be, nem jelent nekem semmit az a tudat, hogy a sirásó-jelenetet husz kilométerrel odább játsszák /közvetlen adás/ vagy husz nappal előbb játszották /televíziós film/.

Mindenesetre, amit látok, nem más, mint ernyőre vetített árnyék, amit hallok, nem más, mint hangszóró sugározta hang és

az egész csupán időtlen fikció. Ha azt mondják nekem, hogy igenis, jelentős a különbség a között, ha egy jelenetet először filmre vesznek és azután adnak le televízión vagy közvetlen módon közvetítik, azt válaszolom, hogy itt tisztán technikai tökéletlenségről van szó, amit később kétségtelenül tökéletesíteni fognak. A rádió példája mutatja, hogy igen nehéz különbséget tenni "közvetlen" adás és "magnetofonos" adás között és a televíziós szakemberek, akik készek rendszert alapozni erre a kétfajta közvetítési mód közötti különbségre, meglátásom szerint éppen annyira gyermekes, mint veszedelmes illúzióknak engednek.

A veszély ugyanabból a mindent kidobni kívánásból származik, mely a hangosfilm kezdetein a filmművészet pusztá létét fenyegette. Persze, ez a veszély nem állna fenn, ha a "közvetlen" televízió eljutna a technikai hajlékonyságnak ugyanarra a fokára és ugyanolyan lehetőségekkel rendelkeznek, mint voltaképpen a való film. Ez azonban nem így van és lehet, hogy sohasem is lesz így. Ennek az ellenkezőjét állítani annyi, mint nem venni tudomást a "filmmontázs" lényegbeli, elsőrendű jelentőségéről. Egy normal hosszúságú drámai film több száz különböző felvételt tartalmaz, melyeknek összessége adja meg a műnek a ritmusát és stílusát. Mármint a "közvetlen" televízió technikai feltételei, melyek nem engedik meg ezt a felvétel-luxust, a képet mindinkább valamilyen féltéatrális gyakorlatba csusztatják át, amelyből később nehéz lesz kimozdulni. Ohajtjuk, hogy a televízió ne jusson zsákutcába és szakemberei ne felejtsek el a film tamulságait.

x x x

1950-ben a televízió rendkívüli ismeretterjesztő eszköznek látszik, de ma még egyetlen olyan kifejezési eszköznek a reelfevezését sem teszi lehetővé számunkra, amit már ne ismertünk volna.

Ne hozza meg senki elsietve azt az ítéletet, hogy én azoknak a magatartását veszem fel, akik a filmben nem látnak mást, mint a színház kiterjesztésének eszközét. Élő színészek adta előadás, mely mozdulatlan színpadon folyik, más törvényeknek engedelmeskedik, mint megelevenített árnyak játszottá előadás, ahol a diszletek változékonysága és száma határtalan. Ha a színház és a film között alapvető különbségek vannak, ez nem jelenti

est, hogy ilyen különbségek vannak a film és a televízió között is. Abban, amit a televízióernyő nyújt nekünk, mind a mai napig nincs semmi, ami ne jelenhetne meg a mozivásznon is.

Azoktól, akik makacsul hisznek a "közvetlen" televízió különleges nagyszerűségeiben, a képzeletnek egy kicsiny megerősítését kérjük. Tegyük fel, hogy televízió van és nincs mozi /ami megtörténhetett volna abban a szeszélyes sorrendben, mely a találmányok között uralkodik/. Ime, egy reggel ezt olvashatnók az ujságban:

"Uj találmány fogja most forradalmasítani a televíziót. Ezentul lehetséges lesz a televíziós közvetítésbe számtalan színhelyet, végtelen változatosságú felvételeket belefoglalni. A cselekmény egy pillanat alatt áthelyeződhetik szobából az utcára, tengerről a hegyekre, Európából Amerikába. Ezenkívül lehetővé válik a televíziós jelenetek összes szükséges korrigálása felvételük után, itt hosszabbítani, amott rövidíteni, megváltoztatni sorrendjüket, végleges, határozott alakot adni nekik. Végül - s ez nem legkevésbé jelentős - annyiszor reprodukálható, ahányszor akarjuk, mint egy egyszerű fénykép.

Ez a találmány egy celluloid-tekercsből áll, amelynek neve film és egy felvevőkészülékben forog. Feltalálói, két fiatalember, Auguste és Louis Lumière, "Cinematograph" nevet adtak neki. Néhány év múlva az összes televíziós előadást filmre fogják venni, mielőtt a hullámokon szétsugároznak.

A Cinematograph feltalálása a legjelentősebb fejlődési állomás, amit elértünk az első televíziós kísérletek óta."

Mindamellett, persze, mégis csak rendkívül nagy kérdőjel az, amivel egy elképzelt filmművészet-történet első kötete végződik 1950-ben.

Pontosan a huszadik század közepén kezdődik a történész számára a televízió kora.

x x x

HIREK

Az UNESCO ülészakán, 1956-ban olasz kezdeményezésre megalakult a Nemzetközi Film és Televízió Tanács, a filmművészeti és televíziós problémákkal foglalkozók nemzetközi érdekvépviselete. A szervezet felavatta római székházát és elhatározta, hogy új folyóiratot indít "Ecrans du Monde" címmel, francia és angol nyelven. /Bianco e Nero, 1960. 1-2./

x x x

Moszkvában megalakult a szovjet forgatókönyvírók szövetsége, amelynek főfeladata a fiatal forgatókönyvírók szakmai tudásának fejlesztése, látókörének szélesítése. /Iszkussztvo Kino, 1960. 1.sz./

x x x

A bolgár Írószövetség kezdeményezésére 1 hónapos szemináriumot rendeztek fiatal forgatókönyvírók részére. A szemináriumon 20 költő és író vett

részt. Az előadók bevezették a fiatal írókat a filmművészet titkaiba és hasznos utbaigazítást adtak a forgatókönyvek megírására. A szeminárium hallgatói gyakorlaton is résztvettek. /Kinoiszkussztvo, 1960. 6.sz./

x x x

A berlini filmújságírók clubja a magyar származású Vajda Lászlónak ítélte az Ernst Lubitsch díjat az "Ein Mann geht durch die Wand" című filmjéért. /Filmforum, 1960. 4.sz./

x x x

Olaszországban nyolc nagy olasz városban vetítés-sorozatot rendeztek, amelyen 7-től 14 éves gyermekek vettek részt, 300-as csoportban. A gyermekek kérdőívek kitöltésével mondtak véleményt a látott filmekről. A tapasztalatok azt mutatták, hogy a legkedveltebb műfaj a kalandos állatfilm. A Tigris-

vadászok című szovjet film aratta a legnagyobb sikert. Műsoron voltak Szemes Mihály: Szánkó és Szóts István; Melyiket a kilenc közül című filmjei is. /Bianco e Nero, 1959. 12.sz./

x x x

A kubai forradalmi kormány megalapította a Kubai Filmművészeti és Filmipari Intézetet, amelynek feladata a tömegek izlésének nevelése és a forradalmi vívmányok ábrázolásának megszervezése. A kormány meghívta Zavattinit Havannába és megkérte, hogy működjék közre az új kubai filmművészet kialakításában. Zavattini elfogadta a meghívást és máris nozzáfogott a "Forradalom Kubában" című forgatókönyv megírásához. /Cinema Nuovo, 1960. 143./

x x x

Velencében 16 ország husz híradót mutatott be. Nem sok javulás tapasztalható az utóbbi években a híradók frontján. A keleti és nyugati híradók közös hibája, hogy problémamentes, jólétben uszó emberiséget ábrázolnak; felületesen és régi sablonok szerint dolgoznak, erős propaganda technikával. /Bianco e Nero, 1959. 11. sz./

Olaszországban bemutatták a "Nürnbergi per" című nagy dokumentumfilmet. A film időszerepén mitsem változtat az a körülmény, hogy az olasz cenzura kivágatta a Mussolini kivégzését ábrázoló jeleneteket. /Cinema Nuovo, 1959. 139.sz./

x x x

A Cinema Nuovo szerint az olasz televízió műsora teljesen vigasztalan képet nyújt. A lap szerint itt az ideje, hogy beinduljanak a kísérleti adások, új utakat kereső kísérletek. Nagy szerep vár ebben a filmművészet embereire, akik tapasztalataikkal szerencsésebb megoldásokat sugalmazhatnak. /Cinema Nuovo, 1960. 144. sz./

x x x

Zgurigyi: A dzsungelök ösvényein című új filmje Dél-Kína hatalmas őserdeiben játszódik le. A film egyike Zgurigyi legkitűnőbb filmjeinek. A letisztult, leegyszerűsödött forma, a természetesség jellemzi. /Iszkussztvo Kino, 1960.2.sz./

x x x

Angliában az írók rohamot indítottak a film területének meghódítására. Kiéleződött az írók és pénzemberek viszonya. A vita akörül folyik, hogy kié

legyen a végső döntés joga. Az írók ezt maguknak követelik, élesen bírálva a producerek szűk, és sablonos üzleti szempontjait. Egyesek odáig mennek, hogy a rendezőt és a szereposztást is maguk akarják meghatározni. /Sight and Sound, 1960. 2.sz./

x x x

Lengyelországban megváltoztatták a filmek bérezési rendszerét. Eddig a rendező alacsony alaphonoráriumot és mindenféle pótlékot kapott, amelyhez hozzájárult a művészeti díj is. Most az alapfizetést 100 %-kal emelték, a pótlékokat eltörölték, ezzel szemben bevezették az alkotók számára a filmek jövedelméből való százalékos részesedést. A nem nagy kaszszasikerű, de jelentős filmek rendezőinek támogatására meghatározott esetekben a kormány prémiumot ad, az un. sikerfilmek százalékos részesedésének megfelelően. /Sight and Sound, 1960. 2.sz./

Angliában az amerikai filmek látogatottsága az utóbbi tíz évben heti 80.000-ról 42.000-re esett. Ugyanakkor az Angliában bemutatott idegennyelvű filmek száma évi 93-ról 585-re emelkedett. /Films and Filming, 1960.2.sz./

x x x

A bolgár egyetemi hallgatók kulturotthonának filmklubja elkészítette első kétezer méter hosszúságú játékfilmjét, címe: A mi utunk. A film az egyetemi hallgatók mai életével foglalkozik. /Kinoiskusstvo, 1960. 2.sz./

x x x

A Film a Doba a csehszlovák filmművészeti folyóirat Film-tudományi Intézet szervezését sürgeti Csehszlovákiában. /1960. márc./

x x x

A cseh filmfőiskolások a bécsi VIT-en bemutatott 10 filmjükkel kilenc díjat nyertek. /Film a Doba, 1960. jan./

BIBLIOGRÁFIA

Lajta Andor:

Magyar szerzők filmtárgyu könyvei 1911—1960

A

- ALAKKER GYÖRGY dr. S.I.: XI.Pius pápa apostoli körlevele a filmszínházokról. Budapest, 1941. Az Actio Catolica kiadása. 76 p.
- ANKÉT a pedagógiailag vezetett mozgófényképes előadások ügyében. /szerző nélkül/ Külön lenyomat az "Uj Élet" Népművelők Lapja Egyesületi Értesítője 13-17. számaiból. Budapest, 1913. A Magyar Tanítók Otthona kiadása. 42 p.
- AVEDIK FÉLIX: A mozi és közönsége. Budapest, 1942. A Kis Akadémia kiadása. A Kis Akadémia Könyvtára, 1.szám, 28 p.

B

- BAIK MIHÁLY dr. és BINGERT JANOS dr.: A mozgófényképezemek és filmgyárak rendszete. Budapest, 1928. A Magyar Mozi és Film kiadása. 112 p.
- BAJOMI LÁZAR ENDRE: Csillagok a francia filmégen. Budapest, 1956. Filmbarátok Kiskönyvtára, 64 p.
- BALOGH LÁSZLÓ, dr., ERDÉLYI ISTVÁN dr. és RONCZIK SÁNDOR dr.: Filmhatóságok és filmfelülvizsgálat. /Soksz./ 56 p.
- BALOGH LADISLAO: Il film ungherese. Kivonat a Corvina c.lap 1940. évi 8.számából. Budapest, 1940. 12 p.
- BALÁZS BÉLA: Filmesztétikai gondolatok. Budapest, 1948. A Film-tudományi Intézet Kiadása, az Országos Magyar Színművészeti Főiskola Könyvtára 7.száma, 26 p.
- BALÁZS BÉLA: Filmkultura. A film művészetfilozófiája. Budapest, 1948. A Szikra kiadása. 256 p.

B

- BALÁZS BÉLA: A látható ember. A film szelleme. Budapest, 1958. A Bibliotheca kiadása. 220 p.
- BARCSAY ADORJÁN, BAIK MIHÁLY dr. és VÁRI REZSŐ dr.: A magyar kinematografia jogszabályai. Budapest, Genius kiadás /év nélkül/. 164 p.
- BÁN RÓBERT - PALÁSTHY GYÖRGY: Felvétel! Indits! /Amíg egy film elkészül/ Budapest, 1959. A Móra Ferenc kiadó kiadása. 276 p.
- BÁN RÓBERT - HERCZENIK MIKLÓS: A filmről a nézőnek. Budapest, 1959. A Gondolat kiadása, 222 p.
- BECK SZILÁRD: A mozgófénykép. Budapest, 1913. A Tisza Testvérek kiadása. 72 p.
- BIRÓ YVETTE: A 10 éves Talpalatnyi föld. Budapest, 1958. Filmművészeti tanulmány. A Színháztudományi és Filmtudományi Intézet kiadása, 56 p.
- BIRÓ YVETTE: Erich von Stroheim. Budapest, 1958. A Színháztudományi és Filmtudományi Intézet kiadása. 16 p.
- BIRÓ YVETTE: Cinema en Hongrie 1945-1958. A magyar film és mozi összefoglaló ismertetése francia nyelven. A Színháztudományi és Filmtudományi Intézet kiadása. 48 p.
- BLUMENTHAL-KADELBERG: A Mozcófényképek. /Szindarab/ A Fővárosi Színházak Műsora, 40.szám.
- BOLVÁRY GÉZA: A filmszínész. Budapest, 1921. A szerző kiadása, 68 p.
- BODROSSY FELIX: A plasztikus film. Budapest, 1953. A Természettudományos Könyvtár 99.szám. A Művelt Nép kiadása. 56 p.
- BOROS MAGDA: Filmkidolgozás üzemi ellenőrzése. Budapest, 1954. /Soksz./ A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadása. 22 p.
- BOROS MIHÁLY: A filmművészet oktatásának kézikönyve. Budapest, 1941.
- BÓDY JÁNOS: A moziművészet rendszere és a színészi mimika. Gyakorló kézikönyv. Budapest, 1929. A szerző kiadása, 168 p.
- BRÜCKNER JÁNOS: Filntechnika. /Soksz./ Év nélkül. 56 p.

B

BRÜCKNER JÁNOS: A hangosfilmvetítés fényforrásai és optikai rendszerei. Budapest, 1954. /Soksz./ A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadása. 130 p.

BYSSZ RÓBERT: Felcsaptam filmsínálónak. Budapest, a szerző kiadása. 190 p.

C

CASTIGLIONE HENRIK és SZÉKELY SÁNDOR: Filmlexikon. Budapest, 1942. A szerzők kiadása. 688 p.

CZIMER JÓZSEF: Hollywoodi boszorkányok. Budapest, 1948. A szerző kiadása. 32 p.

CSONKA MÁRIA-NEMESKÜRTY ISTVÁN: Vörös film. Két tanulmány. Budapest, 1959. A Filmtudományi Intézet kiadása. /Soksz./ 124 p.

D

DÁLOKY JÁNOS: Így készül a film. Budapest, 1942. A Forrás nyomdai műintézet és kiadóvállalat kiadása. 190 p.

DÉKÁNY SÁNDOR: A filmvetítés korszerű irányai. Budapest, 1959. A Filmtudományi Intézet kiadása. 322 p.

DRANEL E.: Keskenyfilm-utmutató. /Első magyar keskenyfilm szakkönyv/ Budapest, 1935. Az Amateur Kino Service kiadása, 158 p.

E

ERDŐDY JÁNOS: Új színjátszás, új film. Budapest, 1946. A Népszava kiadása. A Szocialista Könyvtár sorozatában. 80 p.

F

FARAGÓ FERENC dr.: Néhány gondolat az egészségügyi propaganda filmről. Különlenyomat a "Népegészségügy" 1939. évi 24. számából. Budapest, 1939. A Stádium kiadása, 8 p.

FEHÉR GYULA: A szinpadai mozgás, gesztus és mimika. Budapest, 1942. Studió kiadás, 32 p.

F

- FEHÉR GYULA: A filmjatszás művészete. Budapest, 1924. Löblovitz-kiadása.
- FEHÉR TIBOR: A maszkirozás kézikönyve. Budapest, 1943. Stúdió-kiadás. 24 p.
- FEJÉR TAMÁS: Film. A film gyártása, esztétikája és jövője. Budapest, 1943. A szerző kiadása. 112 p.
- FERENCZY TIBOR: A moziélet rejtelméi. Budapest, 1921. A szerző kiadása. 20 p.
- FODOR GYULA: Hollywood kulisszái mögött. Budapest, 1931. Károlyi Sándor könyvkiadóvállalatának kiadása. 250 p.
- FILM ES TARSADALOM. Cikkgyűjtemény. A Színháztudományi és Filmtudományi Intézet kiadása, Budapest, 1958. /Soksz./ 70 p.

G

- GÁBOR JENŐ dr.: A Rádió-Filmgyár titka. Fantasztikus filmregény. Budapest, 1927. "Gyémántfilmkönyvek" kiadása. 32 p.
- GÁBOR JENŐ dr.: Mozihumor avagy hogy festenek a lepedő félistenei és démonjai a vászon mögött. Budapest, 1921. A Képes Mozivilág kiadása. 80 p.
- GERTLER VIKTOR: Az én filmem. Budapest, 1940. A szerző kiadása. 160 p.
- GRÓ LAJOS: A film útja. Budapest, 1927. Általános könyvkiadó kiadása. 48 p.
- GRÓ LAJOS: Az orosz filmművészet. Budapest, 1931. A "Munka" kiadása. 52 p.
- GUTTLER ANTAL: Filmkölcsonzés, filmkötések, filmeladók. /Soksz./ 48 p.

Gy

- GYÁRFÁS GYULA és NAGY SÁNDOR dr.: Mozgóképszínház és üzeme. Budapest, 1937. Centrum kiadás. 170 p.
- GYÁRFÁS GYULA és RUTTKAY ODÓN dr.: A mozgóképezetek közigazgatási jogszabályai. Budapest, 1937. Centrum kiadás. 156 p.

Gy

GYŐRI-KALLÓS: Mozgóképzési művek szerzői joga. Budapest, 1938.

H

HELD ALBERT, LÁNYI VICTOR dr., RADÓ ISTVÁN: A 25 éves mozi. Budapest, 1920. Biró Miklós kiadása. 194 p.

HEGEDŰS TIBOR: A színész, a színpad és a hangosfilm. Budapest, 1942. Az "Írás" kiadása. 156 p.

HEVESY IVÁN: A filmjáték esztétikája és dramaturgiája. Budapest, 1925. Az Atheneum kiadása. 220 p.

HEVESY IVÁN: A film életrajza. /A film őskora és hőkora. A filmjáték dramaturgiája./ Budapest, 1943. HAFÁ-kiadás. 320 p.

HEVESY IVÁN és DÉVAI BÉLA: A film kulisszatitkai. Budapest, 1928. A szerző kiadása. 130 p.

I

ILLEK ALADÁR és PÁL BÉLA dr.: A rendőrfelügyeleti szolgálat és a rendőrhatalom engedély. Budapest, 1926. A Közérdekű Könyvek kiadóvállalatának kiadása. /Soksz./ 184 p.

ISKOLAI FILMINTÉZET: Filmismertető füzetek. Budapest, 1958.

I.kötet: Fizika, matematika, kémia. 198 p.

II.kötet: Biológia. 156 p.

III.kötet: Földrajz, történelem, egészségügy, testnevelés, vegyes, gyógypedagógia. 134 p.

J

JÁMBOR DEZSŐ és LAFRANCO ISTVÁN dr.: Keskenyfilm-abc. Budapest, 1941. Az Összetartás Gazdasági Szövetkezet A.C.Filmszolgálat kiadása. 100 p.

K

KADELBURG-BLUMENTHAL: Mozgófényképek /szindarab/. Fővárosi Színházak Műsora. 40.szám.

KARINTHY FRIGYES: Amiről a vászon mesél. Jegyzetek a filmről. Budapest, Singer és Wolfner kiadása. 80 p.

K

- KARINTHY, KOVÁRY, GÁBOR dr.: Mozihumor avagy hogy festenek a lepedő félistenei és démonjai a vásznon. /Karikaturák és humoreszkek. Budapest, 1921./
- KAUSER JÁNOS: Kérdések és feleletek a hangosfilmtechnikából. /Soksz./ Budapest, 1933. 40 p.
- KADÁR MIKLÓS: A szakaszos filmmozgatás elmélete. Budapest, 1955. /Soksz./ A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadása. 26 p.
- KALMAN-PEREGI: A film és mozi Magyarországon. Budapest, 1959. /Soksz./ A Filmtudományi Intézet kiadása. 184 p.
- KÁRMÁN BÉLA és PÉK DEZSŐ: Almanach. Budapest, 1919.
- KISLETI ADOLF: A mozgósínház /mozi/, mint a műveltség eszköze. Budapest, 1913. A Pallas rt. kiadása. 48 p.
- KEMENES FRIGYES: Hangfényképezés. Budapest, 1954. /Soksz./ A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadása. 56 p.
- KERTESZ PÁL /Kertész Pál/: A filmáru és filmművészet. Budapest, 1943. Unitas kiadás. 80 p.
- KILLIÁN ZOLTÁN: Gépművészetek. Budapest, 1941. A Szent István Társulat kiadása. 236 p.
- KISPÉTER MIKLÓS dr.: A győzelmes film. Filmtudomány, művészet. Budapest. Az Egyetemi Nyomda kiadása. 350 p.
- KOVÁCS ANDRÁS: Pudovkin a magyar filmről. Budapest, 1952. A Művelt Nép kiadása. 136 p.
- KOVÁCS FERENC: Magyar Filmografia. Budapest, 1958. A Színháztudományi és Filmtudományi Intézet kiadása. /Soksz./
I.kötet 206 p.
II.kötet 242 p.
- KOVÁCS GUSZTÁV MIHÁLY: Válasz Kozma Miklós "Hozzászólás a játékfilmgyártás válságához" c. röpiratához. Budapest, 1939. A szerző kiadása. 20 p.
- KOVÁCS GUSZTÁV MIHÁLY: Filmlaboratorium-technika. /Soksz./ 54 p.
- KOZMA MIKLÓS: Hozzászólás a játékfilmgyártás válságához. Budapest, 1939. Az MTI kiadása. 20 p.

K

- KOZMA SÁNDOR: A mozgófénykép fejlődése, lényege és jelentősége. Paul Liesegang könyve után bővitve átdolgozta. Kaposvár, 1911. A Somogyi Napló kiadása. 64 p.
- KÖRMENDY-ÉKES LAJOS: A mozi. Singer és Wolfner kiadása. Budapest, 1915. Különlenyomat a Városi Szemléből. 110 p.
- KRAMPOL MIKLÓS: Film és Művészet. Budapest. Az Egyetemi Nyomda kiadása. Az Esztétikai füzetek 1.száma. 48 p.
- KRUPPKA ANDRÁS: Tudományos moziszekecs. Ismertetés. Budapest, 1926. A szerző kiadása. 10 p.
- KUTHY GYÖRGY: Sztárok papucsban.... Budapest, 1940. A szerző kiadása. 96 p.

L

- LAJTA ANDOR: Filmművészeti Evkönyv 1920-1949. /30. évfolyam./ A szerző kiadása.
- LAJTA ANDOR: A tízéves magyar hangosfilm története. Budapest, 1942. A szerző kiadása. 168 p.
- LAJTA ANDOR: Az ötvenéves film. A film uttörői. Budapest-Temesvár, 1946. A szerző kiadása. 190 p.
- LÁNYI VICTOR dr., RADÓ ISTVÁN, HELD ALBERT: A 25 éves mozi. Budapest, 1920. Biró Miklós kiadása. 194 p.
- LÁZÁR ISTVÁN: Magyar műterem. /Idegen szavak magyarosítása./ Budapest, 1937. A szerző kiadása. 24 p.
- LENKEI ZSIGMOND: Ez Amerika! Budapest, 1929. A Magyar Filmkurir kiadása. 176 p.
- LENKEI ZSIGMOND: A mosolygó mozi. Budapest, 1930. A szerző kiadása. 208 p.
- LENKEI ZSIGMOND és VÁRI REZSŐ dr.: Moziálmánach, 1914.
- LÉNÁRD ENDRE: A keskenyfilm technikája és művészete. Budapest, 1942. HÁFA-kiadás. 552 p.
- LÉNÁRD ENDRE: Amatőr-mozitanfolyam. Budapest, 1930. HÁFA-kiadás. 124 p.

L

LOHR FERENC: A filmszalag utja. Budapest, 1941. A Királyi Magyar Természettudományi Társulat kiadása. 348 p.

M

MAFIRT: Két év az ujjáépítés szolgálatában. 1945-1947. Bp. 1947.

MAFIRT: 1917-1947. A 30 éves szovjet film ismertetése.

MAGYAR FILM IRODA: Film és fotokatalógus. Budapest, 1931. 122 p.

MAGYAR FILM IRODA: Film és fotokatalógus. Budapest, 1930. 306 p.

MAGYAR FILM IRODA: Kulturfilm jegyzék. Budapest, 1940. 182 p.

MAGYAR FILM IRODA: Kulturfilm jegyzék. Budapest, 1942. 172 p.

MARÓT ZOLTÁN: Filंबरendezések a távolbalátásban. Filmtechnika. Távolbalátás. Budapest, 1954. /Soksz./ A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadása. 92.

MARKUS JENŐ: A ceruza az oka. /Karikaturák./ Budapest, 1942. A szerző kiadása. 87 kartonlap.

MÉRAY TIBOR: A film a béreharcban. Budapest, 1950. Szikra-kiadás.

MÉRAY TIBOR-BEKEFFI ISTVÁN: Dalolva szép az élet. Filmregény. Budapest, 1950. A Szépirodalmi Könyvkiadó kiadása. 96 p.

MOINÁR MIKLÓS: Szovjet film. A 30 éves szovjet film diadalmas utja Magyarországon. Budapest, 1950. Az Atheneum kiadása. 70 p.

MOKÉP: 10 év Budapest, 1958. 12 p.

MOKÉP: A szovjet filmszínházak tapasztalataiból. Budapest, 1951. 24 p.

MOKÉP: Six years of Hungarian Cinema. Budapest, 1954.

MOKÉP: Filmjegyzék a forgalomban lévő játékfilmekről. Budapest, 1955. december. 112 p.

MOKÉP: Filmjegyzék, 1.sz. pótfüzet. 1956. június. 20 p.

MOKÉP: Játékfilmjegyzék a forgalomban lévő filmekről. 1957. decemberig. 182 p.

MOKÉP: Játékfilmjegyzék, 1.sz. pótfüzet 1958. I-III.31-ig. 16 p.

MOKÉP: Játékfilmjegyzék, 2.sz. pótfüzet 1958. VII-X.31-ig. 8 p.

M

- MOKÉP: Játékfilmjegyzék, 1958. X.-1959. VI.30-ig. 64 p.
- MOKÉP: Játékfilmjegyzék, I.kötet. /Soksz./ A-K 250 p.
- MOKÉP: Játékfilmjegyzék, II.kötet, /Soksz./ L-ZS 210 p.
- MOKÉP: Filmjegyzék dokumentumfilmekről. Budapest, 1951.X.31-ig.
32 p.
- MOKÉP: Pótjegyzék a dokumentumfilmekről. 1.sz. Kelet nélkül.
- MOKÉP: Dokumentum-jegyzék. Budapest,1954.április 21-ig. 128 p.
- MOKÉP: Filmjegyzék a forgalomban lévő rövidfilmekről. Budapest,
1957. XII.31-ig. 134 p.
- MOKÉP: 1.sz.pótfüzet dokumentumfilmekről. 1958.I-1958.VI.30-ig.
22 p.
- MOPEX: Mopex notesz. A Mopex-filmek ismertetése. Budapest, 1947.
A Mopex kiadása. 124 p.

N

- NEMESKÜRTY ISTVÁN-CSONKA Mária: Vörös Film 1919. Két tanulmány.
Budapest, 1959. A Filmtudományi Intézet kiadása. 124 p.
- NEMZETKÖZI GÉPIPARI TUDOMÁNYOS ÉS MŰSZAKI FILMFESZTIVÁL. Buda-
pest, 1959. október 4-17. Részleges program magyarul,
oroszul, angolul, németül és franciául. 372 p. /186 lap/
/Soksz./

O

- OKTATÓFILMEK IRÁSBAN. Budapest Székesfőváros kiadása. Budapest,
1943. 1-260-ig. 402 p.

Ö

- ÖRKÉNY ISTVÁN: Hiszek a szabadságban. /Chaplin élete./ Budapest,
1954. A Békebizottságok kiskönyvtára. 24 p.

P

- PALAGYI RÓBERT dr.: A magyar szerzői jog zsebkönyve. Budapest,
1957. A Közgazdasági és Jogi könyvkiadó kiadása. 208 p.

P

- PATAKY FERENC dr.: Fényképezési szótár. Budapest, 1939. A Diák-fotó kiadása. 16 p.
- PÁLYI MÁRTON dr.: A filmgyártás egészségügye. Budapest, 1943. A foglalkozások egészségügye 10.száma. Novák Rudolf kiadása. 20 p.
- PÁNCZÉL LAJOS: Pereg a film. Apróságok, feljegyzések a filmről. Budapest, 1923. A Hét kiadása. 132 p.
- PÁNCZÉL LAJOS: A negyvenéves mozi. Az "Ujság" ingyen karácsonyi melléklete. Budapest, 1935. 16 p.
- PÁNCZÉL LAJOS: Az én mozim. A Hét kiadása. Budapest, 1928. 190 p.
- PÁNCZÉL LAJOS: Az én mozim. A Hét kiadása. Budapest, 1929. 184 p.
- PÁNCZÉL LAJOS: Az én mozim. A Hét kiadása. Budapest, 1930. 170 p.
- PÁNCZÉL LAJOS: Az ötvenéves mozi. Budapest, 1945. Budapest Irodalmi Művészeti és Tudományos Intézet kiadása. 48 p.
- PERGŐKÉP, A, feltalálása és fejlődése. /Szerző neve nélkül/ Budapest.
- PÉCSI ANTAL: A szovjet film történetének rövid áttekintése. Budapest, 1955. Az Országos Moziüzemi Igazgatóság kiadása. /Soksz./ 14 p.
- POLLERMANN ARTHUR dr.: Könyv- és filmjegyzék. Budapest, 1928. A Népjóléti és munkaügyi minisztérium kiadása. 64 p.
- POZSONYI GÁBOR dr.: A keskenyfilm vetítése. I.kiadása. Budapest, 1941. Az Athenaeum kiadása. 150 p.
- POZSONYI GÁBOR dr.: A keskenyfilm vetítése. II.kiadás. Budapest, 1943. Az Athenaeum kiadása. 158 p.
- POZSONYI GÁBOR dr.: A keskenyfilmfelvétel és vetítés. Budapest, 1953. A Népszava Lap-és Könyvkiadóvállalat kiadása. 72 p.
- POZSONYI GÁBOR dr.: A mozgókép elmélete. Budapest, 1954. /Soksz./ A Mérnöki Továbbképző Intézet kiadása. 30 p.
- POZSONYI GÁBOR dr.: Filmszínházak műszaki üzemeltetése. Budapest, 1956. Műszaki Könyvkiadó kiadása. /Soksz./ 136 p.

P

POZSONYI GÁBOR dr.: Filmtechnika. /Többek közreműködésével meg-
irt filmtechnikai szakkönyv./ Budapest, 1959. A Műszaki
Könyvkiadó kiadása. 378 p.

PUDOVKIN: A magyar filmről. /1. Kovács András alatt./

R

RADÓ ISTVÁN és RADÓ LÁSZLÓ: Magyar Mozisok Zsebkönyve. Budapest,
1934-1948. A szerzők kiadása.

RADÓ ISTVÁN és RADÓ LASZLÓ: Filmkompasz. Budapest, 1933, 1934,
1935, 1936, 1937, 1939, 1941, 1942, 1943, 1945. A szer-
zők kiadása.

RADÓ ISTVÁN, HELD ALBERT, LÁNYI VICTOR dr.: A 25 éves mozi. Bu-
dapest, 1920. Biró Miklós kiadása. 194 p.

S

SIMONYI VILMOS: A normálmozigép kezelőinek kézikönyve. Kiadja a
Művészeti Dolgozók Szakszervezete, 1954. /Többek közre-
működésével./ 64 p.

SMOLKA JANOS: Mesegép a valóságban. Budapest, 1939. Cserépfalvi
kiadás. 240 p.

Sch

SCHILLING ENDRE dr.: A mozi hatása a fiatalok kiminalitására.
Budapest, 1916.

Sz

SZABÓ FERENC ifj.: Mozgóképezetek üzemvitele. Budapest, 1946.
Váradi Béla Fórum nyomdája. 36 p.

SZEKERES ZSUZSA: Klasszikus szovjet filmek. Budapest, 1957. A
Színháztudományi és Filmtudományi Intézet kiadása. 16 p.

SZENTE ANDOR dr.: Rádió, film és hangosfilm a szerzői jogban. Bu-
dapest, 1934. A Kereskedelmi Jog kiadása. 54 p.

SZÉKELY SÁNDOR: A film útja. Budapest, 1928. Az Általános Nyomda
Könyv- és Lapkiadó rt. kiadása. 208 p.

Sz

- SZÉKELY SÁNDOR: A mozgófényképvetítőgépek és azok kezelése. Budapest, 1921. A szerző kiadása.
- SZÉKELY SÁNDOR: A vetítőkamra rendszete, építése, szerelése és berendezése. Budapest, 1937. A Filmtechnika kiadása. 24 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: A képmező tökéletes bevilágítása. Budapest, 1939. A szerző kiadása. 8 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: Filmsérülések elkerülése. Budapest, 1936. A Filmtechnika kiadása. 48 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: A film technikája. Budapest, 1926. A szerző kiadása. 144 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: A mozgófényképvetítőgép és a film technikája. Budapest, 1923. A szerző kiadása. 128 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: Filmtechnika. Budapest, 1925. A szerző kiadása. 144 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: Mikor a film megszólal. Budapest, 1929. A szerző kiadása. 48 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: 16 mm-es néma és hangos keskenyfilm technikája. Budapest, 1943. A szerző kiadása. 120 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: Hangosfilm hibaforrások és azok elkerülése. Budapest, 1930. 78. p.
- SZÉKELY SÁNDOR: Hangosfilm-leadógépek.
- SZÉKELY SÁNDOR: Mit kell tudni a vetítőoptikáról? 1939. 7 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: Nagyteljesítményű vetítőfényforrások. Budapest, 1939. A szerző kiadása. 8 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: Filmkárók és azok kiszámítása.
- SZÉKELY SÁNDOR: Mit akar tudni a filmről? Budapest, 1943. A szerző kiadása. 216 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: Mozgóképszínházak rendszete, építése, szerelése, berendezése és akusztikája. Budapest, 1938. A Filmtechnika kiadása. 20 p.
- SZÉKELY SÁNDOR: A vetítőkamra rendszete.

Sz

SZÉKELY SÁNDOR: A film utja születésétől a beszélőfilmig. A Filmtechnika kézikönyve. Budapest, 1941. A szerző kiadása. 292 p.

SZÉKELY SÁNDOR: A filmtechnika kézikönyve. Budapest, 1941. A szerző kiadása. 288 p.

SZÉKELY SÁNDOR: A keskenyfilm technikája.

SZÉKELY SÁNDOR: Hangosfilmszínház, keskenyfilmszínház, építés, berendezés, szerelés, tűzrendészet. Budapest, 1943. A szerző kiadása. 112 p.

SZINI ISTVÁN: A mozgóképvétítés technikája. Budapest, 1959. Műszaki Könyvkiadó kiadása. 272 p.

SZÓTS ISTVÁN: Röpirat a magyar filmművészet ügyében. Budapest, 1945. A szerző kiadása. 88 p.

SZÜTS ÁDÁM: Az igazi filmművészetéről. Budapest. A Hajnal nyomda kiadása. 120 p.

SZÜTS ÁDÁM: Hogyan készül a rajzosfilm? A Technikai Zsebkönyvtár 121-128.száma. Budapest, Németh József műszaki könyvkiadó kiadása. 132 p.

T

TAMÁSY JÓZSEF: Filmkereskedelem és filmkölcsönzői ügykezelés. /Soksz./ 24 p.

TOLDY ZOLTÁN ISTVÁN dr. és VÁCZI DEZSŐ: A filmkereskedelem és filmkölcsönzői szaktanfolyam jogi vonatkozású tárgyainak előadási anyaga. /Soksz./ 82 p.

TÜDÖS BÉLA: A kinotechnika világítási kérdései. Budapest, 1954. /Soksz./ A Műszaki Továbbképző Intézet kiadása. 28 p.

U

UNGERLEIDER MÓR: A magyar filmgyártás érdekében. Budapest, 1934. A szerző kiadása. 12 p.

UNGERLEIDER MÓR: Indítvány! Budapest, 1934. A szerző kiadása.

U

URBÁN ERNO: Három film. A Tűzkeresztség, Vihar, Hintónjáró szerelem c. filmek forgatókönyvei. Budapest, 1956. Magvető kiadása. 228 p.

V

VARGA ISTVÁN: Az ember tragédiája, mint az egyetemes magyarság első világhírnépe. Kaposvár, 1939. A szerző kiadása. 30 p.

VÁRI REZSŐ dr., KÁRMÁN BÉLA és PÉK DEZSŐ: Almanach. A magyar kinematográfia kézikönyve. Budapest, 1917 és 1918.

VÁRI REZSŐ dr. és TAKÁCS GYÖRGY dr.: A mozgóképszínházak közterhei. Budapest, 1940. A szerzők kiadása. 152 p.

VÁRÓ ANDOR: Lia. Fejezetek egy világhírű magyar filmszínésznő életéből. Budapest, 1928. A Színházi Élet kiadása. 104 p.

VÁRNAI ISTVÁN: Mesék a mozigépről. /Hogyan készül a film?/ Budapest. A Mozikönyvtár kiadása. 32 p.

VEREBÉLY GÉZA: Auróra Nemzeti Művelődés Mozgóképszínháza. A mozgóképszínház reformja. Budapest, 1918. Pátria Irodalmi Vállalat kiadása. 32 p.

VIDACS ALADÁR: A film és a népművelés. Budapest, 1944. A m.kir. Országos Iskolánkívüli Népművelési Intézet kiadása. 120 p.

VIDACS ALADÁR: Az oktatófilm és kezelése. Budapest, 1940. A szerző kiadása. 160 p.

W

WERSÉNYI GYÖRGY dr.: A mozgóképüzemek rendszete. Budapest, 1943. A szerző kiadása. 102 p.

WOLFRAM ELEMÉR: A filmdráma fejlődése, művészete, jövője. Budapest, 1921. A Légrády Testvérek kiadása. 100 p.

Z

ZAKARIAS JÁNOS és SZÉKELY SÁNDOR: Film és rádió. Budapest, 1930. A szerzők kiadása. 112 p.

Z

ZOMBORY LÁSZLÓ: A mozgófénykép és üzeme. Budapest, 1927. A szerző kiadása. 228 p.

Zs

ZSOLNAI LÁSZLÓ: A Filmujság filmgyártási ankétje. Budapest /év nélkül/. A Filmujság kiadása. 8 p.

PÓTLÁS

BARABÁS JÁNOS: Optikai képkeresők, élességállító és vetítőberendezések. Budapest, 1954. Felsőoktatási Jegyzetellátó V., 120 p.

BARABÁS JÁNOS: Optika elmélet. Szinművészeti Főiskola 1944.30 p.

BERTY IMRE: Korszerű színesfilm-eljárások, Budapest, 1954, Felsőoktatási Jegyzetellátó V., 124 p.

BÓDY JÁNOS: A moziművészet rendszere és a műkedvelés alapelvei. Budapest, 1929. 160. p.

BRÜCKNER JÁNOS: Hangosfilmvetítés. Budapest, 1953. Népszava, 216 p.

CSÁSZÁR ELEMÉR: Az új hangosfilm. Budapest, 1936. Különlenyomat a Természettudományi Közlönyből

DOBJÁN LÁSZLÓ: A nevelésről: Iskolai mozgóképek. Budapest, 1914. Franklin kiadás.

DÉKÁNY SÁNDOR: Plasztikus film-panoráma film. Budapest, 1955. Felsőoktatási Jegyzetellátó V., 132 p.

DIETRICH JÓZSEF: A mozgófényképszínházak tűzrendészete. Budapest, 1927.

DOBRÁNYI GÉZA: A filmkidolgozás kémiája. Budapest, 1954. Felsőoktatási Jegyzetellátó V., 48 p.

FILMCOMPASS. Szerk.: Farkas I. Manó és Radó István. Budapest, 1934, 1935, 1936, 1937, 1939, 1941, 1942, 1943, 1945.

- HALÁSZ ZOLTÁN: Patyomkin páncélos. Magyar-Szovjet Társaság, 1950. 64 p.
- ILLÉS GYÖRGY: Operatőri ismeretek. /Soksz./ Színművészeti Főiskola, 1949.
- KÁDÁR MIKLÓS: 1. Hangrögzítő. 2. Hanglemez és magnetofon. Kézirat. Budapest, 1953. Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat, 172 p.
- KELLERMAYER GYÖRGY: A műterem és színpadvilágítás technikája. Budapest 1954. Felsőoktatási Jegyzetellátó V., 86 p.
- KOVÁCS LIPÓT: Vetítőszen párosító táblázat. Budapest, 1952. 28 p., Felsőoktatási Jegyzetellátó Vállalat. 1955. 36 p.
- LÉNÁRD ENDRE: Az amatőrmozi. Budapest, 1937. Hafa, 48 p.
- LITTVAY DEZSŐ: Filmlaboratoriumi berendezések. Budapest, 1953. 66 p.
- LOHR FERENC: Filmszínházak és filmműtermek akusztikai tervezése. Budapest, 1955. Felsőoktatási Jegyzetellátó V., 80 p.
- MAKAI ISTVÁN: Hangerősítés-hangfelvétel. Budapest, Hungária, 1944. 190 p.
- POZSONYI GÁBOR DR.: A keskenyfilm vetítése. 5. átdolg. kiadása. Könyvüipari Kiadó, 200 p. 1954.
- POZSONYI GÁBOR DR.: A keskenyfilm. 3. átdolg. és bővített kiadás. Népszava, 1951. 204. p.
- PÁNCZÉL LAJOS: Madame Dubarry. Budapest, 1921. Filmkönyvek kiadása.
- POZSONYI GÁBOR DR.: Vetítéselmélet. Felsőoktatási Jegyzetellátó V., 1956. 90 p.
- POZSONYI GÁBOR DR.: Vetítéselmélet. OMI kiadás. 1953. 94 p.
- POZSONYI GÁBOR DR.: Kérdések és feleletek a keskenyfilm vetítéséből. Felsőoktatási Jegyzetellátó V., 16 p.
- RÓZSA JÓZSEF: A keskenyfilm kezelése és megóvása. OMI. 1955. 24 p.

RÓZSA JÓZSEF: A normálfilm kezelése és megóvása. OMI. 1953.
30 p.

SOMOGYI NÓRA: Miért a film legfontosabb művészet? Felsőoktatási
Jegyzetellátó, 1951. 18 p és 1952. 14 p.

SZÉKELY SÁNDOR: A mozgófénykép és a film technikája. 1. kiadás
1923. 126 p.

SZÉKELY SÁNDOR: A filmtechnika kézikönyve. Budapest, 1936. A
szerző kiadása. 279 p.

VÁSÁRHELYI ISTVÁN: Keskenyfilmzés. Budapest, 1958. Műszaki Ki-
adó 128 p.

VÁSÁRHELYI ISTVÁN: Keskenyfilmtechnika. Budapest, 1949. Szin-
művészeti Főiskola. 66 p.

WUNDERLICH ANTAL: Filmszínházak tűzrendészete. Budapest, 1958.
Moziüzemi és gépkezelői szaktanfolyam.

WUNDERLICH ANTAL: Mozgóképszínházak tűzrendészete. Budapest,
Felsőoktatási Jegyzetellátó, 1951. 18 p, 1953. 28 p.



