

HAGYOMÁNY, FEJLŐDÉS

Nemzetközi befogadhatósága és az eredetivel egyező formában való sokszorosíthatósága miatt a mozgófénykép és művészet minden más művészetnél gyorsabban és könnyebben hatol át országhatárokon, földrészeken. (Sőt, a legújabb tapasztalatok szerint a Holdról Földünkre küldött első tájékoztatásnak is a mozgókép a legalkalmasabb eszköze.)

Eltekintve a film ábrázolóeszközök egyetemességétől, műalkotások tekintetében is jogosnak tűnik a filmmel kapcsolatban minden más művészetnél internacionálisabb jellegének hangsúlyozása. Ha azonban e hiedelmet tápláló, futószalagon gyártott szabvány kommersz-filmek kozmopolitizmusa mögött a művészi törekvésekre is figyelünk, kiderül, hogy a filmművészet éppoly egyenlőtlenül fejlődik, mint a hagyományos művészetek. Nemzeti fejlődése — az általános társadalmi viszonyok mellett — erősen függ más művészetek fejlettségétől is.

A magyar szocialista filmművészet — az elmúlt 25 év során — szerves és összefüggő folyamant eredményeként jutott el mai, nemzetközileg is elismert színvonalára. Ennek a fejlődésnek szocialista törvényszerűségeiről és stílus-jegyeiről már sokat cikkeztünk. Erdemes azonban áttekinteni azt is, hogy ebben a folyamatban milyen szerepet játszottak más művészetek és főként az egyetemes filmművészet eredményei.

A forradalmi szovjet filmművészet első európai sikereinek idején már a Nyugat 1926. évi augusztusi számában azt írta Kassák Lajos, hogy „a gyáripár sémáin túlnőtt művészi formanyelv türelmetlenül követeli a tipikus filmszerzót, az irodalom és képzőművészet költői helyett a mozgófényképekben vizionáló költőt, a képköltemények új típusú alkotóját”.

Ettől a — szocializmushoz is kapcsolódó — törekvéstől azonban nemcsak az akkori hivatalos szervek zárkóztak el, de nagy közöny kísérete szakmai berkekben is. Baloldali író-

kon és kritikusokon kívül, mint Balázs Béla, Bálint György, Gró Lajos, Hevesy Iván, Kassák Lajos, csak egy-két, a haladással is rokonszenvező filmrendező kísérletezett a magyar filmművészet megteremtésével.

A sikereinek elismeréseképpen moszkvai vendégrendezésre is meghívott Fejős Pál a képekben fogalmazó Chaplint vallotta mesterének, és felfogása megegyezett Pudovkinak nézeteivel, miszerint: „eszményi megoldás volna, ha a filmíró és rendező egy személy volna”. A film művészet voltának gondolatát a Horthy-reneszter alatt főként irodalmi berkekben ápolták. Pudovkin: A film technikája c. könyvét a népi irodalmat istápoló kiadó adta ki 1943-ban, azzal a kritikai fogadtatással, hogy „a könyv megjelenése serkentő oltás lesz a magyar műtermek robotoló életébe és elősegíti a magyar filmművészet kialakulását”. (Magyar Film, 1944. márc. 15.) Ugyanebben az időben Szóts István filmrészletekkel illusztrált előadásban ismertette a szovjet filmművészetnek az egyetemes filmművészet jövőjét formáló szerepét. Várakozásainak jegyében még Budapest ostroma alatt megírta a „Röpirat a magyar filmművészet ügyében” c. 1945-ben kiadott könyvecskéjét. Könyve mottójaként ő is Chaplint idézi és — az eredetiség igénye nélkül — újból hangsúlyozza: „Értsük meg végre, hogy a film önálló, új művészet. Reformját ne várjuk se az írótól, se a színpad embereitől. Filmművészre van szükség, aki mondani- valót, elképzelését nem egy más művészet nyelvéről fordítja filmre, hanem a film önálló törvényei szerint gondolkodik és önti formába elképzeléseit.” (Id. mű. 24. oldal.) A leendő magyar filmművészek élé Balassi Bálint, Zrínyi Miklós, Ady Endre, Móricz Zsigmond, Kodály Zoltán példáját állította.

Ezekhez az elképzelésekhez társult a moszkvai emigrációból hazatért Balázs Béla. Nemcsak a művészi értékét máig frissen őrzött két film, Radványi Géza: *Valahol Euró-*

pában és Szóts István: *Ének a búzamezőkről* c. műveinek megalkotásában vett részt, hanem a Filmművészeti Főiskola és az első Magyar Filmtudományi Intézet megalapításával, lapszerkesztéssel, számtalan előadással, cikkel szolgálta a magyar filmművészet megteremtését. Ő irányította a fiatalok figyelmét az egyetemes filmművészet 1945 előtt készült, nálunk hozzáférhetetlen műalkotásaira. Ő ismertette meg velünk Eizensteint és művészetét. Máiig sem homályosult el az emléke azoknak a tanácskozásoknak, amikor többször levetítettünk és megvitattunk olyan filmeket, mint O. Welles: *Aranypolgár*, N. Camé: *Ködös utak*, A. Sjöberg: *Égi vándor* c. alkotása.

A játékfilmnél is nehezebb volt a helyzete a híradó- és dokumentumfilmek készítőinek. A nemzetközi dokumentumfilm-művészetnek sem a szocialista D. Vertov, E. Sub, V. Turin készítette híres művei, sem a nyugati, polgári demokratikus alkotásai nem voltak láthatóak Budapesten. Amikor pedig a hozzánk történelmi fáziskülönbséggel megkésve, szórványosan eljutott művész-filmek tapasztalatai beérhettek volna, elkövetkezett a bürokratikus kulturpolitika időszaka, amikor is az időszerű politikai agitációs feladatokat sematikus feldolgozó műveknek kedvelt mind a játék-, mind a rövidfilmgyártás. A képi kulturáltságra és vizualitásra való törekvés többnyire formalizmus-kozmopolitizmus gyanúját vonta maga után.

Nem véletlen tehát, hogy Fábri Zoltán, Máriássy Félix, Makk Károly, Ranódy László és mások 1953—56 között készült filmjeiben az egyetemes filmtörténet máshol már lezárt, de nálunk addig nem alkalmazott fejlődési szakaszainak jegyei robbanásszerűen jelentkeztek. Ez egyik magyarázata Fábri *Körhinta*, és *Hannibál tanár úr* c. filmjeiben a némafilm klasszikusaira emlékeztető formai gazdaságnak, újszerűségének, Gertler *Gázolás*, Makk *Kilences kórterem* c. műveiben a neo-realizmus kritikai szemléletének.

Fellini, Bergman, Antonioni, az 1950-es évek közepén kezdi filmjeiben a hősök bonyolult lelki világának árnyalt képi eszközökkel való ábrázolását. Fellini: *Országúton* cí-

mű filmje 1954-ben, a *Cabiria éjszakái* 1957-ben készült el. Antonioni *A barátinők* c. műve 1955-ben, *A kaland* pedig 1960-ban került közönség elé.

A szocialista filmművészeti megújodást kereső lengyel filmek is némi késéssel jutottak a hazai közönség elé. És a szovjet Csuhráj, Kalatovoz és Bondarcuk nemzetközileg elismert filmjeire is többen úgy tekintettek, mint átmeneti útkeresésre és nem pedig, mint a szocialista filmművészet lényegéből fakadó, annak jövőjét formáló alkotásokra. A francia újhullám egyik legjelentősebb műve A. Resnais: *Szelemem, Hirosima* is 1959-től fejtette ki hatását.

Az 57 után kibontakozó kultúrpolitika, a nemzetközi helyzet kedvező alakulása, a világ filmtermésének a Filmművész Szövetség vetítőjében való áttekinthetősége, a személyes külföldi kapcsolatok és rendszeres tapasztalatsere-utak mellett a megelőző évek sok elvetélt kísérletének és előkészületi kudarcának is köszönhető, hogy az 1960-as évek közepére a magyar filmek már nemcsak felzárkóztak a nemzetközi filmművészet kortársi élvonalához, hanem az évtized közepétől együtt haladtak azokkal.

Nem volt még filmtörténeti korszak, amikor a külföldi szakirodalom annyit foglalkozott volna a magyar filmművészetrel és filmrendezéssel, mint ebben az időben Jancsó Miklós, Kósa Ferenc, Kovács András, Sára Sándor, Szabó István és mások munkásságával. Ezekben a méltatásokban a tartalmi útkeresés és a formai gazdagság elismerését egyaránt megtalálhatjuk.

Ez az előkelőség ugyanakkor többre kötelezi filmművészetünket, mint bármely eddigi korszak rendezőit.

Filmművészetünk továbblépése azon is múlik, hogy az egyre bonyolultabb körülmények között épülő szocialista világrendről és életünkről sikerülne olyan átfogó — és nem elszigetelt — konfliktusokat felkutatnia és egyenértékűen ábrázolnia, amelyek nemcsak egy országban, hanem a szocializmus iránt érdeklődő egész világon eredménnyel végighullámanak.

MOLNÁR ISTVÁN