

Crowther, a londoni „Economist“ szerkesztője azt írta, hogy az egész nem más, mint a nemzetközi szolidaritásba vetett hit kinyilvánítása. „Eszméi nem különösen újak, a szövegezés nem szerencsés“.

Mindenesetre az Atlantic Meeting jobban tette volna, ha a hatásában veszedelmes és kiszámíthatatlan absztrakt önrendelkezési jog deklarálása helyett Wilsont a tizennégy pont kazuisztikájában követte volna. Akkor legalább tudnók, hogy mit akart.

SZASZ ZSOMBOR

A MAGYAR FILM VÁLSÁGA

NÉHÁNY HÓVAL EZELEŐTT a velencei balsiker váratlanul megzavarta a magyar filmélet belső nyugalalmát. A vihar hirtelen támadt körülötte: a kezdetén a kelleténél dühösebben tombolt, aztán egy-kenőre elült, mint minden olyan jelenség, amelyet külső okok idéznek fel és nem az események mélyéről fakad. Ma már a nagy lármából az utolsó hanghullámok is szertefoszlottak, mintha semmi sem történt volna. Újra derültnek látjuk a jövőt, sőt bosszankodunk pillanatnyi kellemetlen hangulatunkon: megelégedésünk ismét töretlen és zavartalan. Itt az ideje tehát, hogy felhasználva ezt a nyugalmat és tárgyilagos légkört, lehetőleg őszintén beszéljünk a magyar film külföldi balsikerének igazi okairól és gyakorlati tanulságairól. Ezt most már sürgősen követeli a magyar film jövője, de nagy nemzeti és kulturális érdekei is elvárják.

Mielőtt azonban még beletekinthetnénk a magyar film belső életébe, különös jelenségek ütnek meg szemünket. Az elmúlt évtized alatt ugyanis talán mindent összevéve sem olvashattunk annyi szigorú feddést és fölényes dorgálást, mint nem rég, néhány hét alatt a velencei balsiker nyomán. Egyszerre mindenki elemében volt. Politikusok és kritikusok, írók és társadalmi előkelőségek, sőt a közönség egy része is lendületbe jött és felháborodottan nyilatkozott: alaposan ellátták a magyar filmet sikertelen velencei szereplése miatt. Különös, hogy a külföldi balsiker legelső hírfosztlánya egyszerre olyan termékeny talajra talált itthon. A közönség fejszóválással, sietve adta tovább a hírt. A sajtó magából kikelve vonta felelősségre a szakvilágot és a vezető egyéniségeket — holott éveken keresztül egy-két szórványos megnyilatkozást kivéve, nem igen talált kivetni valót senki: a fejlődés iránya és menete, egész művészi felfogása és művészi gyakorlata teljes megelégedésüket váltotta ki. Az egyes magyar filmek megjelenését már előre virágos díszítő jelzők kíséretében harangozták be, a premier után pedig a legszerényebb megállapítások közé tartoztak: „a magyar filmgyártás egyik legsikerültebb alkotása“, „az utóbbi idők legkitűnőbb produkciója“, „pompásan rendezett és tökéletesen eljátszott magyar filmremek“ stb. A legjellemzőbb képet éppen annak a magyar filmnek a beharangozása nyújtja, amely tudvalévően a külföldi balsikernek közvetlen előidézője volt, de kellemetlen fogadtatásban részesült itthon is: a legkényesebb drámai fordulataival nevetésre ingerelte a magyar közönséget: „Az októberi filmidény legnagyobb eseménye a Hunnia Lángok című hatalmas filmjének bemutatója, amely a velencei Biennalen kimagasló sikert aratott s öregbítette a magyar film hírnevét.“ (Pest, 1941 október 8.) Tudjuk, hogy az ilyen merész és gyakran a tényekkel ellenkező megállapítások egyedül a magyar film pillanatnyi üzleti sikere érdekében történnek. Az üzleti reklám-

nak az ilyen komoly kritika mezébe bújtatott formája ellenben — úgy véljük — minden erkölcsi alap híján van már: csöppet sem használ a magyar film fejlődésének és sokat árt a kritikának is. A szakvilág ugyanis (nem hiába áldoz rá annyi pénzt) sokat vár tőle és bízik benne akkor is, ha különben darabjaival nem sok reménye lehetne, a közönség jóhiszeműségével viszont nem sokáig lehet visszaélni.

A hazai sikereken felül még káprázatos külföldi eredményekről is olvashattunk nap-nap után, nem csoda tehát, hogy egy kissé váratlanul érkezett éppen külföldről a balsiker híre. Erre aztán a sajtóban is egyszerre megfordult az értékelés szempontja. Ahol éveken keresztül „legkitűnőbb produkciókról“, „pompásan rendezett magyar filmremekéről“ olvashattunk, most a külföldi hírek hallatára egy csapásra tragikusnak látták a helyzetet és egyszeriben gyökeres javulást követeltek ott, ahol eddig — éveken keresztül — nem akadt kivetni való. A sajtó nyomán aztán itt is, ott is felbukkant egy-egy megbotránkozó kritikus, sőt a külföldi kritikáktól rögtön kinyílt a szemük olyanoknak is, akiknek alig néhány nappal előbb még halvány sejtelmük sem volt a magyar film művészi gyakorlatának tévedéseiről. A külföldi szakvélemény szilárd talajt varázsolt a lábuk alá; pótolta a hozzáértést azoknál, akik a saját belátásuk alapján sohase merészeltek volna a kérdéshez hozzányúlni, hiszen a film nemrég még messze esett érdeklődési körüktől, csak azóta játsszák szinte idegesen a szakemberek lírai szerepét, amióta merész hírek keringenek arról, hogy a magyar film az utóbbi időben sajátos lelki beállítottság és lelki felkészültség nélkül is mesés eldorádója lett — a szerencséseknék.

E sorok természetesen nem a velencei ügy védelmét szolgálják! A magyar filmélet nem olyan érzékeny! Korántsem félünk tehát, hogy a támadások szokatlan energiája vagy a különös mód, ahogy idegenek és laikusok megsebeztek, megártottak volna neki! Inkább amiatt aggódnunk, hogy a nagy felzúdulás — amely kellő hozzáértés nélkül, saját kritikái belátás híján inkább csak a külföldi hírek visszhangja volt, nem a magyar filmművészet tévedéseinek és félreértéseinek az őszinte átéléséből fakadt — igen kevés konkrét eredménnyel jár majd a magyar film művészi fejlődése szempontjából. Úgy véljük, hogy talán eredményesebb lett volna, ha a felszólalások hangjának teltsége és nagy száma helyett többet hallottunk volna azokról a szakszerű lehetőségekről, amelyekkel a bajokon segíteni lehet! A nagy perpatvarból a szakvilágnak valóban nem sok tanulsága maradt. Tárgyi adatok, szakszerű tanácsok és hozzáértő útmutatások híján az egész láрма belerohant a személyeskedések útvesztőibe, a magyar film gyakorlati élete pedig gondjaival és bajaival ismét egyedül maradt.

Két évvel ezelőtt, amikor a magyar film körül a kritikai életben ezek a tünetek első ízben mutatkoztak veszedelmesebb arányokban, felhívtuk a figyelmet az esetleges súlyos következményekre. Már akkor megállapítottuk azt, hogy míg „egyfelől az erkölcsi függetlenségnek nagy hiányát érezzük: a tőkével való szoros kapcsolat, sőt a tőkétől való teljes függőség .a kritika nagy részét reklámmivóra süllyesztette; ugyanakkor a másik oldalon éppenséggel vakmerő szabadság garázdálkodik, a kelletténél tágabb a lelkiismeret: mindenki arról ír, amiről éppen akar“. (Magyar Szemle, 1939 február.) Ezek a tünetek alig két év alatt csak elmélyültek, s immár aggasztó arányokat öltöttek, ami az erkölcsi színvonal általános hanyatlásán kívül annál sajnálatraméltóbb jelenség, mert a magyar film számára ismét egy nagyszerű fellendülés lehetősége nyílt, amelynek szüksége lett volna egy művelt és független szakkritika segítségére. Ha egy komoly szakkritika kellő eréllyel figyelmezteti a művészi gyakorlatot a tévedésekre és a hiányokra, erős a meggyőződésünk, hogy aligha következtek volna be oly váradanul a velencei események. Erre a független szakvéleményre annál inkább szükség volna, mert a balsiker okát még ma is egészen téves utakon keresik azok a kevesek, akik mégis a szívükre vették a külföldi kritika megállapításait. Ezért most már sürgősen követelnünk kell a magyar

film jövője érdekében azt, hogy legyen vége a kritika minden fajta területén a tőke határtalan befolyásának, amelyért a felelősséget elsősorban nem a tőkének, hanem a kritikának kell vállalnia. Tehát elsősorban a kritika szajbon megállapításainak határt és mértéket.

De nem kevésbé sürgős a követelmény, hogy véget vessünk a dilettantizmus elfajult tobzódásainak is. Nem csoda, hogy a vezetők, de a gyakorlati szakember is már belezavarodik a naiv jótanácsok és vélemények roppant áradatába. Ez a követelmény ma már annál sürgősebb, mert a dilettantizmus igen veszedelmes formája kezd napjainkban lábra kapni. A magyar film a háború kezdete óta nagy üzleti lehetőségek előtt áll, nem csoda, hogy vonzó ereje azóta lehetőségeinél is hatalmasabb arányokat öltött. A magyar filmmel kapcsolatos utolsó események: a velencei balsiker és a művészi gyakorlat súlyos tévedései most már sürgősen követelik, hogy maradjon végre mindenki a maga szakterületén, a maga portáján. Ne érezzünk rögtön új hivatást magunkban, mihelyt a szomszéd területen nagyobb „lehetőségekre“ nyílik alkalom.

Erre az általános megtisztulásra annál inkább szükség van, mert az utolsó időben elharapódzott viták és hozzászólások filmszemlélete, problémaköre és elvi állásfoglalások arról tesznek tanúbizonyságot, hogy közülük a legnagyobb hányadának művészi felfogása egy teljes évtizeddel elkésett a külföldi szakirodalom és művészi gyakorlat eredményei mögött. Olyan események előjelei mutatkoznak tehát, amelyek a külföldi filméletben a harmincas évek tájékán voltak divatban, amelyekért azonban a külföldi tőkecsoportok hamarosan nagy árat fizettek. A magyar filmnek azonban jelenleg sem felesleges ideje, de elegendő tőkéje sincs ahhoz, hogy olyan kísérletekkel foglalkozzék, amelyek csupán egy fejlődési korszak tapogatózásai voltak és tanulságait a külföldi szakvilág már egy évtizede levonta. Külföldön a hangosfilm legelső éveinek művészi káoszában, amikor a hang még az újság ingerével hatott, hallottunk hasonló megállapításokat, mint nemrég nálunk, a filmre vonatkozó nyilatkozatokban. De még az akkori idők filméletének művészi zürzavarában is feltűnést keltettek volna az olyan megállapítások, amelyek a film kifejezési eszközét, a képet, illetve a mozgó képet, amelyen tulajdonképpen a film egész kultúrtörténeti jelentősége nyugszik, csupán „mesterségbeli rész“-nek tartják, a „dialógus“ illusztrálására szánt segédeszköznek nyilvánítják, amelyhez inkább csak „technikai ismeret kell, mint fantázia“. A film művészi lehetőségeinek alapját és lényegét a „dialógus“-ban vélik felfedezni (Orbók Attila). De nem kevésbé érdekes az a vélemény is, amely azt vallja, hogy a film belső felépítése szerint tulajdonképpen nem más, mint „jelenetekre felépített színdarab“ (Babay József). Művészi felfogásunk ideálja ezek szerint a „színpadi reprodukció“ és az „irodalmi illusztráció“, amelyektől évek óta óvjuk a gyakorlati törekvéseket. Több mint egy évtizede azért küzdünk, hogy a magyar film végre ne csak az idegen művészetek (az irodalom, a zene, a képzőművészetek) eredményeiből több-kevesebb illúzióval összetákolt egyveleg színpadi reprodukciója, illetőleg technikai közvetítése legyen s íme annyi év tanulságai után még mindig akadt valaki (még pedig egy filmíró), aki azért kesereg, mert a forgatókönyv még mindig nem tart ott, hogy „irodalmi alkotás“ legyen (Asztalos Miklós). Találóan jegyezte meg Papp Antal a három író véleményére vonatkozólag: „Mindhárom író szinte válogatva sorolta fel filmgyártó elveknek azokat a hibákat, amelyek ellen a film megszületése óta szakemberek, művészek és kritikusok harcolnak“ (Magyar Nemzet, 1941. 14.)

Az egész felfogásnak a lélektani háttere nem más, mint egy mindjobban elmélyülő félreértés, hogy a magyar filmek művészi színvonalát a

magyar íróknak kell megmenteniök. Ez a törekvés azonban, bármennyire tiszteltetreméltó felelősségérzetből fakad, ugyancsak egy évtizede elavult művészi tévedésből táplálkozik, abból t. i., hogy a film művésze a film írója s így rajta múlik, az ő szerepétől és befolyásától függ elsősorban a film művészi sorsa.

Ez a késői vita különösen azért sajnálatraméltó, mert azokban a hónapokban éli ki magát, amikor az elméletnek már régen biztos talajon kellene mozognia, hogy a gyakorlatot, ellentétes nézeteivel és következetlen kritikáival ne zavarja éppen olyan időben, amikor a magyar filmgyártásnak új lehetőségei támadtak.

Azok után, hogy egyesek a film belső felépítését színpadi jelenetek formáiban látják, a film képeit pedig csupán a dialógus illusztrálására óhajtják felhasználni, már nem is csodálkozunk azon, hogy mások meg arról vitáznak, hogy van-e egyáltalán különbség színpadi játék és filmjáték között, sőt arra az álláspontra helyezkednek, hogy a jó film-színésznek jó színjátszónak kell lennie. Véleményük szerint tehát a filmjáték és a színpadi játék végső elemzésben ugyanaz (Magyar Film, 1941 jan. 4. Pozsonyi Gábor: A filmszínész-képzésről). Külföldön a szakirodalom és a gyakorlat is régóta tisztázta a kérdést, hogy a kettőt lényeges különbségek választják el egymástól, mégis az utánpótlás kedvezőbb feltételei között is szükségesnek tartották, hogy erre a célra külön felsőbb tagozatú iskolát állítsanak fel (1. a német filmakadémiát). De a két játék különbségeire itthon is nem egy ízben mutattunk rá, ennek ellenére ismét előlről kezdtük a meddő vitát éppen a legkedvezőtlenebb körülmények között. Nem is olyan régen cikkeinkben és előadások útján eleget hallottunk arról, hogy a magyar filmgyártás a legutolsó években milyen óriási tőkét forgatott meg s hogy a film a magyar kereskedelmi életnek is milyen fontos tényezője lett. Annál szomorúbb, hogy ebből a tőkéből nem jutott komolyabb összeg az utánpótlásnak, holott művészi gyakorlatunk tévedései miatt talán égetőbb szükség volna rá, mint külföldön. A gyakorlati kérdések tárgyalásánál most már látni fogjuk, hogy a két játékmódor határainak elmosódottsága milyen károszt teremtett a film és a színpad művészi törekvéseiben, továbbá, hogy a velencei balsiker gyakorlati okát is elsősorban itt találjuk meg, ahol pedig a legkevésbé kerestük. Bele kell élnünk végre magunkat abba, hogy komolyabb tőkebefektetés nélkül a film művészi kérdései sem oldhatók meg, ez a film anyagi-technikai alapfeltételeinek és művészi ábrázolásmódjának bonyolult adottságaiból önként következik. A tőkebefektetés azonban egy művészi területen sem hoz olyan busás kamatokat, mint éppen a filméletben.

Így fest tehát a mai magyar filmkritika és a filmélet nagy részének a keresztmetszete. Az érem másik oldala viszont a magyar film gyakorlati ügye. Ha a kérdés egyik oldalán őszintén tártuk föl a hibákat, a magyar film művészi gyakorlatáról sem táplálhatunk illúziókat. Ezért kell előre bocsátanunk, hogy a magyar film művészi felfogásának és gyakorlati törekvéseinek a balfogásai már évek óta érlelődtek. Bélyegét nemcsak a velencei balsiker filmjei hordják magukon, hanem rajta van egy-két kivétellel a magyar filmgyártásnak majd minden alkotásán.

Már két évvel ezelőtt, még a háború kezdetén felhívtuk a filmszakma figyelmét arra, hogy a háború alatt lecsökkentett külföldi filmgyártás nagy-szerű lehetőségeket nyújt majd a magyar filmnek a fölemelkedéshez. A külföldi piacokon, ahol eddig a nagy konkurrenciával nem vehettük fel a versenyt, kényelmesebb utak nyílnak majd az érvényesüléshez. Már akkor aggódva mutattunk rá azonban arra, hogy a sikerek, amelyek majd a körülményekből önként adódnak, ne ringassanak illúziókba bennünket. A kedvező körülmények nyújtotta előnyökből fakadó érvényesülést ne tulajdonítsuk rögtön saját érdemeinknek. Fel kell készülnünk arra, — mondtunk — hogy a háború után, ha újra megindul régi méreteiben az európai filmgyár-

tás — ne maradjunk le a versenyben. Emlékezetébe idéztük a filmszakmának a világháború tanulságait: miként lendült fel akkori elszigeteltségünk kényszerítő körülményei között hazai gyártásunk (1. a háború alatti kolozsvári és budapesti filmgyártást), viszont a háború után a meginduló külföldi gyártás hogyan vágta el egy-kettőre a továbbfejlődés lehetőségét.

Jóslatainknak — sajnos — nemcsak a kedvező tételei váltak valóra. Azóta a hazai gyártás — örömmel állapíthatjuk meg — valóban erősen nekilendült. A külföldi piac is megnyílt a magyar film számára. Az igazság kedvéért azonban le kell szögeznünk, hogy ebben nagyobb része volt a kedvező körülményeknek, mint saját erőfeszítéseinknek. Nagy nemzeti érdekek fűződtek volna ahhoz, hogy egy kissé előre tekintve egy valóban nagystílusú elgondolással nyugodtan és fokozatosan magasra emeljük gyártásunk színvonalát, hogy ezáltal a középeurópai filmgyártás irányítói maradassunk később is, az újra meginduló európai filmgyártás lendületében. Éppen az ellenkezője történt. Az őrségváltás óta felszabadult hazai filmpozíciókat gyakran belső adottság és kellő felkészültség nélkül rohantuk meg. Idegesen és kissé mohón, kellő mérséklet nélkül a film pillanatnyi üzleti sikereit hajszoltuk, mint aki attól retteg, hogy nem sokáig tart a konjunktúra ideje. Így aztán szakemberben ugyan nincs hiány, de el lehet mondani, hogy sokan vannak a hivatalosak, kevesen a választottak. A nagy keresletben a magyar filmek mennyisége felszökött ugyan, minőségükért viszont megkaptuk az első kellemetlen figyelmeztetést külföldön, ahol pedig tekintélyt és tiszteletet óhajtottunk volna szerezni magunknak.

Ebben az ideges nyugtalanságban természetesen nem maradt elegendő idő ahhoz, hogy végre rátaláljunk arra a tárgykörre, amely a filmen nemzeti-népi életünk és kultúránk tökéletes kifejezője lehetett volna. Pedig ez az idő elsősorban erre a célra lett volna alkalmas. (Ahogy pl. a svéd filmgyártás felhasználta ezt az időt s a film számára is megtalálta sajátos egyéni mondanivalóját. Erről a magyar közönség is meggyőződhetett, 1. Fél vér.) Ez a kérdés pedig most már nemcsak a magyar film jövője szempontjából volna égetően sürgős. A közeledő nagy európai újjárendezés előtt az európai népek versenyében nem lehet közömbös, hogy faji adottságainkkal, nemzeti értékeinkkel, egész életünkkel és kultúránkkal miképpen élünk a többi nép tudatában. Erre a célra pedig aligha találhatnánk alkalmasabb kifejezési formát, mint a filmet, kifejezési eszközeinek közös emberi adottságai miatt. Filmjeinken azonban nemcsak a sajátos magyar világ mesanyagát nélkülöztük, azt a tárgykört és problémakört, amely megkülönböztetett volna minket a hasonló német, francia, angol, stb. népek filmjeinek eredeti tárgykörétől, hanem a film kifejezési eszközeinek éppen egyetemes hatású formáit nem aknáztuk ki. Az a néhány szórványos kísérlet ugyanis, amely tárgyi érdeklődésével helyes irányban tapogatózott (Földindulás, Bors István, András, stb.), teljesen elveszett, mert nem találta meg a tárgyának megfelelő filmszerű formát. A magyar filmek másik nagy része a régi utat taposta, külföldi érdeklődésre nem számíthatott, csak a főváros közönségének egy rétege szórakozott jelenetein és „bemondásain“. Éppen a nagyobb igényekkel készült filmjeinkkel kapcsolatban viszont azt kellett tapasztalnunk, hogy saját mondanivalónk híján más népek problémáit és életszemléletét majmoltuk (Halálos tavasz, Vissza az úton, Lángok, stb.). Elgondolásban, a részletek kidolgozásában, sőt a képek felépítésében is az idegen lelkiséget, életszemléletet és művészi gyakorlatot utánoztuk. A legutolsó évek francia filmjeinek a babérajaira és üzleti sikereire vágyódtunk, amelyek viszont maguk is eltértek már az első nagy francia filmek (Moszkvai éjszakák, örvény, Táncrend) tiszta filmszerű formáitól. Ezzel az idegen tárgykörrel akartunk a külföld előtt tetszelegni, ahol pedig — egészen természetes — inkább saját életünkre és művészi felfogásunkra lehettek kíváncsiak. Így többéves filmgyártásunk eredményei után is még mindig úgy tűnhettünk fel a külföld előtt, mint aki még mindig nem tud a saját lábán járni.

De ha nem találtunk rá a magunkhoz illő magyar tárgykorre, még kevésbé oldottuk meg a már több mint egy évtizede vajdó kérdést, hogy a szó művészi értelmében vett eredeti filmet gyártsunk. Az az egy-két kivételes kísérlet, amelyről megemlékezhetünk (Halálos tavasz, Hazajáró lélek), azokból a filmekből kerül ki, amelyek nem sajátosan magyar tárgykort dolgoztak fel. Filmszerű formatörékvéseik tárgyuk sajátos kidolgozásával együtt a francia filmművészet befolyása alatt születtek meg, amit egyes képeik és képrendszereik világosan szemléltetnek.

Az említett egy-két kísérletet kivéve azonban egész filmgyártásunk évek óta teljesen színpadi befolyás alatt áll és máig sem önállósította magát. A rendezés, alig egy-két filmet kivéve, nem tudja a kezében tartani a film művészi sorsát, azért nincs egységes hatása és sajátosan egyéni formastílusa a magyar filmeknek. Ahelyett, hogy a rendező végigkísérné művészi elgondolásával a filmet születésétől a filmlaboratóriumig, az egyes részletmunkakörök képviselőinek az akarata szabadon érvényesül, így megbomlik a film egysége és művészi stílusának eredetisége elmosódik. A rendezés a darab tartalmi követelményeinek megfelelően felépített és rendszerezett képek helyett színpadi jelenetek keretei között mozog, ezen az úton halad előre a mese bonyolításával. A mese így széles epikai természetű kibontakozás helyett erősen drámai jelleget nyer s megbontja a film történéseinek gáttalan, gyors folyását. A cselekmény bonyolítása teljes súlyával a színészek játékára nehezedik, ők a darab hordozói. A színészek — majdnem kivétel nélkül — közvetlenül a színpad világából jönnek és magukkal hozzák a színház művészi légkörét: megjelenésük, mozgásuk, egész játékmódoruk a színpadi játék bélyegét hordja magán. A párbeszédnek nagy száma, felépítésük, sőt nyelvi formájuk is a színpadot idézi emlékezetünkbe. A színészek beszédtechnikája és előadásmódora, kiejtésük és hanghordozásuk a színpadi előadásmód tipikus példái. Egyszóval filmjeink egy-két kivétellel, nem filmek, hanem színpadi reprodukciók. Nincs elegendő levegőjük és mozgási területük: szűk korlátok közt fuldokolnak, ahová a tárgykor szégyensége, de különösen a színpadi keret határai szorítják bele őket. Ezeknek a téves törekvéseknek a kialakulásában — mint láttuk — az elmélet és a gyakorlat az utolsó években egymást vállvetve támogatták. Nagyszámú filmjeink közül csak egy-két jellemző darabot említünk meg. Erre a szomorú sorsra jutott még régebben a Földindulás, amelynek filmváltozatán szinte teljesen a Belvárosi Színház előadását láttuk viszont, nem csoda, hogy a fővárosi közönség nem óhajtotta a színpadi előadást másodsor, „reprodukcióban végigélvezni. Pedig őszintén nagy kár érte, hiszen magyar levegője és problémaköre igazán megérdemelte volna a filmszerű formát. A közelmúltban pedig ennek a művészi gyakorlatnak klasszikus példáját láthattuk A szűz és a gödölye című filmen, ahol a színpadi játékmódor leg-tökéletesebb megnyilvánulása (legnagyobb színpadi színésznőnk játéka) is teljesen hatását veszítette, sőt legtöbb jelenetében éppen tipikus színpadi játékmódora és beszédművésze miatt — sajnálatos módon — a némafilmek játékmódorát idézte emlékezetünkbe. Végül ez a kérdés lett a Lángok című filmnek is a bukása. Igaz ugyan, hogy szerfölött csodálkozunk a film íróján is, aki bizonyára nem érezte kora problémáinak roppant sú'ját, elsősorban a magyarság nagy erőfeszítéseit és jelen gondjait, hogy ennyire bele tudott temetkezni az egyéni élet szenvedélyeinek egészen in ím kérdéseibe — faji adottságainktól és problémakörünktől távoleső idegen életszemléletbe.

Vájjon külföldön mit gondolhattak rólunk, amikor filmgyártásunk egyik reprezentatív darabjának tárgykorét és problémáit végigszemlélték? A jóakaratók csak ennyit jegyeztek meg: „Meg vagyunk róla győződve, hogy a film tárgyát nem a mai Magyarország légköréből

vették“. (L'Osservatore Romano). Bukását mégis a színpadi keret, elsősorban a színpadi játékmódor készítette elő. Aki jól megfigyelte a magyar közönség viselkedését, az megállapíthatta, hogy azokban a jelenetekben veszítette el komolyságát, amikor a film két férfiszínésze a fájdalom és szenvedély drámai kitöréseit „alakította“ — színpadi játékmódorban. Aki azonban kételkedik megállapításaink hitelességében, azt talán meggyőzik a külföldi megállapítások, amelyeknek nagy százaléka — talán senki sem vette észre eddig — megegyezik ebben a kérdésben. „A színészek valamennyien színházi művészek, ezt látni is lehet“, állapítja meg a Resto Del Carlino. Vagy: „A mű felépítése lényegében színpadi, még pedig az évszázad első évtizedére emlékeztet — Bataihera, Nicodemire“. (L'Osservatore Romano.) Az utóbbi szerint „Kiss és Mezey árulják el színházi eredetüket“. Végül: „A téma színházi, még pedig kissé régi színpadi íze van.“ (Lavoro Fascista.) A megállapítások tehát más és más formában ugyan, de mind az eredeti filmszerűség hiányára utalnak. Magyar közönség előtt mindenestre a színpadi játék miatt bukott meg, hiszen a Halálos tavasz is korszerűtlen, kényes témát pendített meg, de filmszerűbb játékmódora lenyűgözte a szemlélőt.

A bajokon most már sürgősen segíteni kell, ha meg akarjuk menteni a jelent és a jövő magyar filmjei számára komoly, de főleg maradandó külföldi piacot akarunk teremteni. Ebben a kérdésben talán mindnyájan egyetértünk. Két évvel ezelőtt, még a fellendülés kezdetén, azt ajánlottuk a filmtőkének, ne aprózza fel magát. Itt volna az ideje, hogy a sok apró film helyett, az egyes tőkecsoportok időnkénti egyesülésével, évente néhány nagy film is szülessék, amelyik kifelé reprezentálni tudná a magyar filmgyártást. Ennek a gondolatnak a kivételéhez kellene állami segítséget nyújtani. Ugyanazzal a tőkével készült nagy film jóval nagyobb támogatást kapjon, mint a hasonló tőkével készült kis filmek összesen. A keresztény tőkének pedig nagyobb fantáziával és érettebb kereskedelmi felfogással kellene bekapcsolódnia a film üzleti lehetőségeibe. Ma még mindig ott tartunk — bár örvendetes, hogy vannak már kivételek is —, hogy az u. n. keresztény tőke, ha hozzájárul egy-egy film előállításához, száz százalék biztosítékot kíván. Ez viszont már nem üzleti vállalkozás. Nagy kockázat nélkül nincsenek nagy eredmények, ezt a keresztény magyar tőkének is meg kell tanulnia. E tekintetben a német filmtőkétől sokat tanulhatnánk.

A másik kérdés az eredeti magyar — elgondolásában és kidolgozásban, problémáiban és életszemléletében sajátosan a magyar föld tájain és éghajlatában született — filmmesék hiánya. Zilahy Lajos, aki az utolsó években nagy kedvvel vesz részt az új magyar filméletben, nemrég a magyar írókhoz fordult azzal a kéréssel, hogy műtermi látogatásokkal sajátítsák el azokat a technikai fogásokat, amelyek egy forgatókönyv elkészítésének alapfeltételei. Zilahy jó szándéka kétségbevonhatatlan, az út azonban, amelyet kijelölt, nem célravezető. Maga is bevallja, hogy ezekben a lehetőségekben eddig még mindig csalódott. De hozzá kell tennünk, hogy minden valószínűség szerint még akkor is csalódnai fog, ha az általa megnevezett írók eleget tennének kívánságának. A film technikai gyakorlatának és mesterségbeli fogásainak tökéletes ismerete sem avatott még senkit sajátos filmíróvá, pláne film-művésszé. Egy vérbeli író képzeletének alkotó tevékenysége és egy forgatókönyv írójának alkotó munkája között igen lényeges különbségek vannak: egészen más alkotási területeken mozognak. Az egyik nyelvi képekkel dolgozik, a másik mozgó képekkel. A nyelvi képek lélektani és kifejezési hatásai egészen más törvényszerűségek szerint érvényesülnek, mint a film képei. Ezért van az, hogy a legtöbb hazai kísérlet, amely kétségkívül sok jóakarattal törekedett filmszerűsége, inkább a képkalkotás és a képszerkesztés külsőségeit leste el: azaz a képek felépítése és rendszerezése inkább a hasonló problémakörben mozgó külföldi filmek fogásait utánozta és nem a kifejezésre törekvő belső kényszeréből született meg.

(L. a Halálos tavasz első képeit, a Hazajáró lélek néhány képrendszerét és a Vissza az úton című film egész felépítését.) A legegészségesebb megoldás az volna, ha egy ízig-vérig magyar írói gárda nevelődne, amely meseanyagát közvedenül a film számára alkotná meg. Nem színdarabot, elbeszélést vagy regényt készítené a meséből először, hogy aztán az irodalmi alkotás formájától kísértve, később „erőszakolja át” a film kifejezési területére. Így már születése első pillanatában a film kifejezési törvényeinek a szellemében gondolná el, szóné tovább és dolgozná ki forgatókönyvvé meseanyagát. Mert irodalmi alkotásaink nagyszámú film-illusztrációival és színpadi alkotásaink reprodukcióival sohasem fogunk kievickélni egy szűk körből, amelyben gyámoltalanul ide-oda topogunk. (L. „Az őszi film-évadról” című cikkünket a Magyar Szemle 1939 februári számában.) Ily módon talán eljutnánk idővel a legtökéletesebb és legfilmszerűbb alkotási folyamathoz, amikor a kép és a képkompozíciók a mesével együtt születnek meg.

Végül teremtsünk rendet már a filmen a színészek játékában is. Ez kétségkívül nehéz kérdés, ha tekintetbe vesszük, hogy jelenleg szinte kivétel nélkül kiforrott színpadi színészekkel dolgozik a magyar film. Egy erős kezű, határozott rendezői egyéniség ebben az esetben is sokat tehetne. A magyar film művészi sorsának jobbrafordulását elsősorban tőle kell várnunk. Hozzá kell tennünk azonban rögtön, hogy ebben az esetben csak külföldi értelemben vett nagy rendező egyéniségről beszélünk. Olyan művésztől, aki képzeletével uralkodni tud a film minden egyes részlet-munkakörén. Kezében tudja tartani a film felépítését, az első pillanattól kezdve a teljes befejezésig. Aki legalább is jelentékenyen vesz részt a forgatókönyv létrejöttében és ettől kezdve előre látja a képeket és képrendszereket, melyeket felépíteni óhajt; kezdetől fogva magában hordja és érvényesíteni tudja munka közben a darab egységes stílusát. Hogy mindez mit jelent, annak a konkretizálására a mai európai filmgyártás egyik legnagyobb filmrendező egyéniségének a nevét említjük meg, Willy Forstot. Utolsó három nagy filmje: a Mazurka, a Bel Ami és az Operett a filmrendező művészi alkotó tevékenységének klasszikus példái.

Reméljük, hogy a jövő megteremti nálunk is a filmművészet utánpótlása számára a megfelelő felsőbbfokú szakiskolát. Erre már azért is szükség volna, mert már a színpadon is aggasztó tünetek jelentkeznek: legnagyobb színházainkban a rendezés mind több és több filmszerű motívumot kever az előadásba. Színpadi színészeink egyikében-másikában pedig már annyira elmosódott a két játékmodor különbsége, hogy nem egyszer — legnagyobb meglepetésünkre — filmjátékot játszik már a színpadon is. Minden jel arra mutat: ha ezen az úton haladunk tovább, a kétféle művészet belső határai teljesen elmosódnak.

KISPÉTER MIKLÓS