

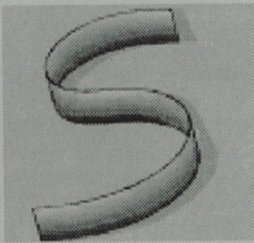
HA OSZK  
4.810  
1998/6

HA 4810

*A Führer ízlése*

*A Párt a filmről*

*Hol a többi részem?*



FILMSPIRÁL

IV. évfolyam (1998) 6. szám  
Megjelent a Nemzeti Kulturális Alap  
és a Magyar Mozgóképek Alapítvány támogatásával

*Szerkesztő:* Szilágyi Gábor

*Szerkesztőbizottság:*

Györfy Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

*Olvasószerkesztő:*

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 200-8739

Könyvterv: Yasar Meral

## A Führer ízlése\*

*Néhány följegyzés Goebbels naplójából<sup>1</sup>*

Semmilyen diktatúra sem tudta még annyira kihasználni a filmet tömegkommunikációs funkciójában, mint a náciizmus: lélektanilag kidolgozott vígjátékok (*Die grosse Liebe*), nagyhatású háborús híradók, antiszemita propagandafilmek (*Jud Süß*) és esztétikai szinten, tudományosan megfogalmazott dokumentumfilmek (*Triumph des Willens*) határozták meg a német filmszínházak műsorát az 1933–1945 közötti években. A magyarázat igen egyszerű: mind az állam, mind a filmgyártás csúcán két olyan filmes „szakember”, sőt igazi mozirajongó állt, mint Adolf Hitler és propagandaminisztere, Joseph Goebbels.

Amíg Goebbelsről számos publikáció szól, Hitlerről csupán néhány sommás ítélet vagy egy-két anekdota létezik. Felmerül tehát a kérdés, hogy a neki tulajdonított nagy tudás megfelel-e az igazságnak, vagy a Hitlerről mint mozirajongóról és nagy stratégáról alkotott kép nem több mítosznál?

Joseph Goebbels naplójából erről valamivel többet tudhatunk meg, és talán levonhatunk némi következtetést, ha csak hipotétikusait is. Goebbels, a filmminiszter Hitler legnagyobb csodálója, aki mindig készen állt, hogy főnöke minden kívánságát teljesítse. Túl azon, hogy sokat volt vele, talán a krónikás szerepében is megfelel, hiszen lejegyezte Hitler film iránti érdeklődését, preferenciáit, a német filmgyártásba történt, esetleges beavatkozásait.

Nem kételkedhetünk Hitler mozi iránti szenvedélyében. Még a hatalomátvétel előtt – meséli Goebbels 1933-ban – esténként, „kimerülve” a mindennapi politikai csatározásoktól, ő és a Führer be mentek „a legközelebbi filmszínházba, hogy elfeledjék a munkával

---

\* *I gusti del Führer. Alcuni appunti dai diari di Goebbels. In: Il cinema dei dittatori. Mussolini, Stalin, Hitler. Gratis Edizioni, Bologna, 1992: 261–268.*

töltött kemény napot, és egy kis kikapcsolódást találjanak”<sup>2</sup>. Ez a mozi lehetett akár a Capitol Berlinben, a Gloria-Palast vagy az Ufa-Palast, esetleg a Luitpold-Lichtspiele Münchenben, műsorukon állandóan vígjátékokkal és politikai filmekkel, közöttük a *Die Niebelungen*, a *Metropolis* és a *Das Flötenkonzert von Sanssouci*, melyek különösen lelkesítették a mozi e két rajongóját, akiket elbűvölt e művek monumentalitása és technikája.

Már ezekben az években érzékelhető volt Hitler, a néző ideológiai rövidlátása; nehezen tudta különválasztani a rendezés minőségét a film politikai mondanivalójától. Amíg Hitler Eisenstein remekművét, a *Patyomkin páncélost* „rakás hülyeségnek”<sup>3</sup> nyilvánította, Goebbels azonnal fölismerte annak forradalmi mivoltát:

„Este megnéztük a *Patyomkint*. Valóban, el kell ismernem, hogy ez a film kivételes módon volt elkészítve. Tömegjelenetei csodálatosak. A technikai megoldások, a képek jelentéssel telnek meg, meggyőzőerejük nagy. A háborús *szlogenek* megfogalmazása oly ügyes, hogy semmi ellenvetést nem támaszt. Valójában ebben rejlik a film veszélye.” (30/6/1928)

Néhány nappal a hatalomátvétel előtt – és nagy valószínűséggel ez volt az utolsó alkalom, hogy Hitler egy moziba bement – Goebbels és Hitler együtt nézték meg Luis Trenker *Der Rebell* (1932) című filmjét, rögtön kétszer egymásután: „Ez a film mindazt megmutatja, amit a film szintjén el lehet érni. És ki tudja, mi mire megyünk még. (...) Hitler teljesen fellelkesült.” (19/1/1933)

Trenker filmje a „nemzeti lázadásról” erősen hatott Hitlerre – aki épp ekkor vált birodalmi kancellárrá – és mély benyomást tett rá. Néhány hónappal később pedig első, a filmet érintő beszédét tartva Goebbels úgy idézte a *Der Rebellt*, mint az „új Németország”<sup>4</sup> filmgyártásának modelljét, Hitler pedig meghívta Luis Trenkert ober-salzbergi házába.<sup>5</sup>

A birodalmi kancellári palotába költözés után Hitler a nyilvános filmszínházaktól nem függött többé, ha filmet akart nézni. Sőt, ki-mondottan kerülte azt a számtalan gálaestet, amelyeket az Ufa-Palastban a premierek alkalmából tartottak (kivételt csak az állami

látogatások jelentettek, Riefenstahl filmjei vagy a párté, mint például a *Hitlerjunge Quex* vagy az *SA-Mann Brandt*). Az új filmek kópiáit egyenesen a kancelláriára küldték, természetesen a feladó költségén. Rendszerint Goebbels minisztériumának filmesztálya összeállított egy címlistát, amelyről Hitler kiválaszthatta, hogy melyiket vetítsék le előtte. Másrészről gyakran megtörtént, hogy a gyártó az új film kópiáját egyenesen Hitler hivatalához küldte, megkönnyítendő annak „szíves megtekintését”, s abbéli igyekezettel, hogy Goebbels cenzori hivatalának esetleges tiltását a Führer kedvező véleménye kivédje.<sup>6</sup>

Vacsora után, de olykor egy koncertről vagy az operából visszatérve (naplójegyzet 31/3/1934), Hitler elrendelte a vászon és a vetítőgép fölállítását, mivel az új kancellári palotába költözés előtt nem állt rendelkezésére kellő vetítőterem. Ezenfelül a Führer kedves vendégként gyakorta megjelent a Goebbels házában tartott filmvetítéseken vagy a német művészek egyesületének, a Kameradschaft der Deutschen Künstler (Kdd) estjén, ahol aztán „késő éjszakáig” elvitakoztak a film problémáiról, ízlésbeli kérdésekről, ahogy épp kedvező volt a hétalvó Hitler életstílusához.

A léggör hol kispolgári, hol hideg volt a szokott bennfentesek szűk köre, hivatalnokok, pártképviselők miatt, hol könnyű, szórakozgató, amikor híres vendégek érkeztek a színház és a film világából. Hitler igen jól érezte magát művészekről körülveve (a szokásos vendégek közt volt Luise Ullrich, Heinz Rühmann, Jenny Jugo, Leni Riefenstahl, Willy Birgel, Viktor de Kowa és Emil Jannings): a kályhát körülülőknek kifejtette „elképzeléseit arról, hogy a művészet hogyan vezesse a népet”, ezzel téve „erős benyomást a művészekre” (17/3/1937). Ezek a filmes esték és összejövetelek a művészekkel semmiképpen nem tartoztak a közönségre: a sajtónak tilos volt beszélni róluk.<sup>8</sup>

Hasonló rítus szerint folytak a filmes estek Berghofban, a hegyek közti felújított házban, mely saját filmtárral volt ellátva, közel Berchtesgadenhez. Albert Speer, Hitler építész, majd későbbi fegyverkezési minisztere írta:

„Miután ettünk, elhelyezkedtünk a nappaliban, amely rendesen csak a hivatalos fogadásokra volt fönntartva. Kényelmes fotelokban ültünk, míg Hitler kigombolta a zakóját, oldalra dőlt és kinyújtotta a lábát. Lassan-lassan kialudtak a lámpák, miközben a hátsó ajtónál bejött néhány kiváltságos személy a háziak közül (köztük nők is). Elkedtek peregni az első játékfilm képei. Ottmaradtunk csöndben ülve három, négy óra hosszat is. Mikor a vetítés véget ért, éjjel egy felé, szinte mindig lemerevedve és kábán keltünk föl. Az egyetlen, aki élénk maradt, az Hitler volt, aki szerette ilyenkor kommentálni a színészek teljesítményét vagy kifejezni, mennyire föllekesítette valamelyik kedvence.”<sup>9</sup>

Hitlernek a filmekre vonatkozó különböző reakciói mind Goebbels naplóiban, mind környezetének följegyzéseiben megtalálhatók. „A Führer véleménye a filmekről”, amely környezetének írásaiban olvashatók, az 1935–1939 közötti időszakon is túlterjed, és számtalan publikációban idézik megjegyzéseit. A mélyebb elemzés azonban nehéz lenne, nem is annyira a történeti források hiányossága miatt, mint inkább a filmek akkori kiválasztásának önkényessége okán, melyek között jócskán akad „közepes”. Ezen túl hozzá kell fűznünk, hogy Goebbels naplóiban van néhány utalás arra, miszerint nem minden vélemény tulajdonítható magának Hitlernek. Úgy tűnik, hogy a hozzá közel álló személyek köréből erősebben befolyásolhatta vélekedéseit Heinrich Hoffman, a személyi fotósa és Philip Bouhler, a „Kanzlei des Führers” igazgatója.<sup>10</sup> Így valójában velük – majd később Martin Bormannal – ütközött össze a propagandaminiszter.

Hitlerről szóló életrajzában Joachim C. Fest a Führer ízlését illetően megállapítja, hogy:

„Hitler mindenekelőtt a lapos humorú vígjátékokat és az érzelmes *happy endeket* szerette. Kedvenc filmjeinek repertoárját olyanok képezték, mint a *Quax der Bruchpilot* Heinz Rühmann-nal, vagy a *Feuerangenberg* az előbbi színésszel, a *Die beiden Seehunde*, egy vígjáték Weiss Ferdillel a farmer szerepében, Willi Forst szórakoztató revüi, valamint számos más, külföldi eredetű produkció (melyek gyak-

ran tiltottak voltak a nyilvános mozikban); voltak köztük olyanok, amelyeket tízszer vagy többször is levetítetett.”<sup>12</sup>

Mindazonáltal bizonyos, hogy Hitler sosem látta Rühmann két filmjét (erről szólunk még később); ami viszont a bizarr osztrák rendező, Willi Forst filmjeit illeti, nemigen találkozhattak az ízlésével.

Hitlernek a filmekről kifejtett ítéleteit jobban szemügyre véve (ahol ilyenek járták: „kivételes”, „jó”, „jól előadott”, egészen a „közepes”, „nagyon rossz”, „undorító”-ig, s a véleménye érdekes módon gyakran ellentétes Goebbelsével), helyesbíteni kell néhány, e tekintetben tett megállapítást. Néhányan például azt állítják, hogy Hitler nem szerette a melankolikus melodramákat, amelyek rosszul végződnek. Ez nem tűnik igaznak, sőt számos pozitív vélemény, amelyeket adjutánsai vagy Goebbels följegyeztek, éppen ilyen drámai művekre vonatkoztak, mint például Carl Froelich *Traumulusa* Emil Janningsszal, amely a Nationaler Filmpreis-t nyerte el 1936-ban („Megőrült érte”, 11/1/1936) vagy a *Mazurka* Willi Forsttól Pola Negrivel („El van ragdatva”, 15/11/1935) vagy a *Verwehte Spuren* Veit Harlantól („Nagyon tetszett”, 26/7/1938).

Megkülönböztetett csodálattal adózott Hitler a női szereplőknek. Valóban nagyon sok az olyan film, amelyben a főszereplő „tényleg belevaló nőcske” vagy „szenvető úrinő”, akiket olyanok játszottak, mint Jenny Jugo, Luise Ullrich, Olga Tschehova és Kristina Söderbaum: nők szalonokból vagy áldozatok<sup>14</sup>; őket fogadta is a Goebbels által sokat emlegetett, művészek közt eltöltött estéken. Az abszolút elsőséget Greta Garbónak adta:

„Aztán megérkezett a Führer Wiedemann-nal (...) és *A kaméliás hölgy* Greta Garbóval. Mindnyájan leborultunk az isteni asszony óriási művészeté előtt. Mélyen megrendültünk, elkábultunk. Nem volt mit szégyellni a könnyeken. Ideális partnere: Taylor. A Führer el van ragdatva. Azt mondja, olykor a nem alkalmas személy által játszott férfiszereplők tönkreteszik a nagy női alakításokat. Ebben a filmben azonban tökéletes minden. Még hosszan beszélünk róla.” (25/1/1937)

Úgy tűnik tehát, hogy a filmekben Hitler jobban kedvelte a női

szereplőket a férfiaknál, mégha ezek nem is emancipált nőket jelenítettek meg<sup>15</sup>. Semmi jelzésünk nincs „harmonikus férfi figurára”, még ha tetszettek is neki filmek Hans Albersszel vagy Gustav Fröhlichhel. Viszont kifejezetten dicsért olyan komikusokat, mint Hans Moser, Attila Hörbiger, Heinz Rühmann vagy Weiss Ferdl. Talán mert ezek ostobára vett figurái nem jelentettek komoly konkurenciát az olyan igazi hős számára, mint Adolf Hitler?

Határozottan ellene volt viszont Hitler Gustaf Gründgensnek, az intellektuális, homoszexuális színházi embernek, és minden filmjét kritizálta: a „legrosszabb alakításnak” mondta például az övét Hans Steinhoff *Tanz auf der Vulkanjában* (1938), a forradalom paródiájának, s ekként a rendszer kritikájának nevezte. Gründgens másik filmje esetében Goebbels is szilárd kifejezését adta ellenszenvének e színész iránt: „A Führer szerint is a *Capriolen* szörnyű.” (17/7/1938) Ezek a vélemények Hitler személyes ellenszenvét, sőt gyűlöletét fedik Gründgenst illetően („Az a véleményem, hogy Gründgensnek teljesen el kell tűnnie.” 29/7/2937): ismét Goebbels naplójából igazolható.

A színészi teljesítmények mellett Hitler csodálta a „környezetrájt”. Ám sok esetben élt azzal a kifejezéssel, hogy a „legrosszabb rendezés”<sup>17</sup>. A film legfőbb erénye a nagy feszültségű cselekmény. Ellenkező esetben Hitler rögtön belefáradt és leállította a vetítést. Ennél fogva nagyon szerette a bűnügyi filmeket (ezt a műfajt viszont Goebbels utálta és próbálta „kipucolni” a német filmgyártásból): a *Der Hund von Baskerville* (Carl Lamac, 1937), Sherlock Holmes történetének német feldolgozása, a *Der Fall Deruga* (Fritz Peter Buch, 1938), egy bűnperre épült film Willy Burgerrel, tartoztak kedvencei közé.

Berghofi filmtárában voltak még klasszikusok filmadaptációi, drámáké, novelláké, mint például a *Der Schimmelreiter* Theodor Stormtól (rendező: Curt Oertel, 1934) vagy a *Der zerbrochene Krug* Heinrich von Kleistől (Gustav Ucicky, 1937). Hogy ezt a filmet ítélték a „legjobb német komédiának”, Hitler tetszésével is találkozott. Az pedig, hogy a háború közepén újra elővetette hatalmas sajtóhírvérés közepette, nem kevés meglepetést és aggodalmat keltett Goebbelsben,

aki attól tartott, hogy a közönség majd összeveti a propagandamisztert Adamónak, az ország bírójának személyével, aki hazug és a lábán visszértől szenved.

Hitler örömmel szedte össze azokat a filmeket, melyek témájukkal a polgárság túlhaladott erkölcsi ideáit, a konvenciókat, a társadalmi kötöttségeket kritizálták a náci polgárelles retorika szerint (Goebbels többször tesz említést Hitler „modern” eszméiről, melyek a házasságon kívüli gyerekekre vagy a családra vonatkoztak, és sajnálatos módon ezek a filmek környezetüket tekintve rendre az első világháborút közvetlenül megelőző vagy követő időszakban játszódtak – amit ő maga is átélt és „megszenvedett” (például a *Tramulus* vagy a *Heimat*.)

Tény, hogy Hitler érdeklődéssel fordult a külföldi filmek, leginkább a franciák és az amerikaiak felé. Ilyenkor is a vígjátékokat szerezte leginkább, míg egyáltalán nem kedvelte sem a *westernt*, sem a „lubitschi” vígjátékokat. Kétségbe kell vonnunk Henry Picker azon megállapítását, miszerint Hitler a kópiák eredeti francia, angol vagy olasz változatát nézte – és értette – volna. A gyártók nemcsak elküldték a filmek cselekményének kimerítő leírását, de már szinkronizált vagy feliratozott változatokat küldtek. Goebbels egyik följegyzésében olvasható ezekről a tipikus moziestekről:

„Az este eljött Jenny Jugo, így hármasban mentünk a Führerhez. A fenti, kisebb szobában ettünk, igazán kellemes volt a hangulat. A Führer már kényelembe helyezte magát. Megnéztük még egyszer azt a filmet, ami annyira tetszik a Führernek. Utána egy francia film került levetítésre, abból viszont nem értettünk semmit.” (11/1/1937)

Ellentmondásos volt Goebbels viszonya az orosz filmekhez (mind a játék-, mind a dokumentumfilmekhez). Olykor titkolt csodálattal beszélt róluk, „veszedelmes”-nek, „éles”-nek nevezve őket, máskor nagy komolysággal kivégezte egyiket-másikat mint „teljes dilettantizmust” (11/8/1940). Hitler a maga részéről – mint már a *Patyomkin* esetében történt – megvetésen kívül mást nem érzett a sztálinista időszak orosz filmje iránt.

A harmincas években Hitler személyesen gyakorolta azt, amit az-

tán a háború során – különösen a nagy politikai feszültségek idején – cinikusan javasol majd: visszahúzódni és élvezni azt a szórakozást, amit a film nyújt. A szudéta válság döntő pillanataiban, 1938. szeptember 18-án Goebbels ezt írja: „Hogy szórakozzunk, megnéztünk egy csomó filmet, nagyon aranyosakat és mulattatókat. Ebben az időben a Führer nem akar komoly filmeket nézni. Érthető.”

Charles Chaplin vagy Buster Keaton filmjei nem álltak nagy becsben Hitlernél, viszont szórakoztatták őt az „aranyos ötletek és intelligens jelenetek” Hal Roach *Blockheads*-jében (1938) Stan Laurellel és Oliver Hardyval. Hitler különös szeretettel viseltetett Disney rajzfilmjei iránt: már 1937-ben a berghofi filmtárban számtalan Topolino-kaland sorakozott, mint például *A sajt kalózái* vagy a *Kutyaverseny*. 1939. április 20-ára, ötvenedik születésnapjára Goebbels már tizennyolcat ad neki ajándékba<sup>24</sup>. És különböző úton-módon az Egyesült Államokból el kellett hozatni a Disney-féle *Hófehérkét*.<sup>25</sup>

A német filmtermésből Hitler nem csupán a lapos vígjátékokat vagy bohózatokat szerette, azt a fajtát, mint a *Wenn der Hahn kräht* (Carl Froelich, 1938) vagy a *So ein Flegel* (Robert A. Stemmle, 1934), különösen ha Heinz Rühmann játszott benne (kedvence a *Wenn wir Engel wären* és a *Mustergatte*) vagy Hans Moser, de tetszettek neki az igényesebb vígjátékok is, Marika Rökk revüfilmjei (például a *Hallo Janine*, Carl Boesé, 1939), a látványosságok világába helyezett filmek (*Menschen vom Variété*, Josef von Baky, 1939), a „sophisticated comedy” német utánzatai (*Sieben Ohrfeigen*, Paul Martin, 1937) vagy a klasszikus „romantikus komédia” (*Fasching*, Hans Schweikart, 1939). A szerep-vétéséget azonban Hitler nem tűrte a komikus filmekben sem: Willy Fritsch-t például egyszerűen „undorítósnak”<sup>26</sup> ítélte, mikor a *Frau am Steuer* (Paul Martin, 1939) című filmben munkanélkülit alakít, akiből végül otthonülő lesz – s mindez akkor, amikor a legnagyobb férfiasság váratik el, azaz kevéssel a háború kezdete előtt. Mindazonáltal a propagandafilmei, dacára annak, hogy a berghofi filmtár harmadát képezték, a vígjátékok számához képest háttérbe szorultak Hitler személyes vetítéseinek programján.

Hitler esetleges megjegyzéseiről nincs tudomásunk Leni Riefen-

stahlnak a kitűnően rendezett két pártkongresszusi filmjét illetően (*Sieg des Glaubens* és *Triumph des Willens*), de hogy tetszéssel fogadta őket, bizonyos. Úgy tűnik hát, hogy az ötlet, miszerint Riefenstahlra bízzák a náci párt nürnbergi kongresszusáról készítendő dokumentumfilmet, magától Goebbelstől származik. Megintcsak nem rendelkezünk jelzésekkel, hogyan kommentálta Hitler az SA-ról készült *SA-Mann Brandt* és *Hans Westmar* filmeket, melyeket maga a párt is vitatott. Nem meglepő viszont, hogy Hitler becsülte a világháborús filmeket, valamint a militánsan „nevelő”, jobbára Karl Ritter, a náciizmus reprezentatív rendezője által készített filmeket, amelyekben a partriotizmus szellemére, az áldozathozatalra, a kötelességteljesítésére kerül a hangsúly. Ezekben a filmekben – *Urlaub auf Ehrenwort* („Mint várható, nagyon tetszik neki”, 1/1/1938), *Patrioten* (26//1937) és a *Pour le mérite* – Hitler mindenekelőtt azt a képet értékelte, amit ezek a Weimari Köztársaságról adtak: romlottságát, olyan tisztekkel a fronton, akik immár haza nélkül maradtak.

Tudható, hogy Hitler „meghatódott” (15/3/1937) a *Der Herrscher*-től, Veit Harlan rendezésétől. Ez az első olyan (politikai jellegű) film, amely a náci társadalom ideáit propagálja. Goebbels megjegyzése: „Modern és náci film. Olyan, amilyennek én a filmjeinket szeretném.” (12/3/1937) Sok náci orientációjú „kortárs” vagy „köznapi” film viszont nem találkozik a tetszésével: az *Am seiden Faden* (Robert A. Stemmle, 1938) például, amely a húszas évek gazdasági spekulációit támadja (Goebbels szerint „jó film az iparról”, Hitler szerint „nagyon rossz”)<sup>29</sup> vagy Wolfgang Liebeneiner *Du und Ich*-je, amely két textilgyáros generáció sorsát meséli el válságokon és háborún át, míg az „új Németországig” el nem érkeznek. Goebbels szerint a film „különleges és mély benyomást keltő” (1/11/1938), Hitler véleménye viszont megerősíti újból, hogy ő a monumentalitást szerette a politikai témák feldolgozásában: „A *Du und Ich* vetítése az első képek után leállt. A Führer úgy gondolja, az ilyenféle témák csak monumentális filmekbe valók.”<sup>30</sup>

A politikai filmeknek Hitler szerint világos helyzetet kell teremteniük és kifejezetten propagandát kifejteniök. Ez esetben a választott

művészi vonal semmi jelentőséggel nem bír. Semmi nem ingerelte jobban, mint a kevésbé világos politikai mondanivaló. A *Gouverneur*t (Viktor Tourjansky, 1939), mely egy elképzelt, korrupt államban játszódik (nyilvánvalóan a Weimari Köztársaságban) egyszerűen úgy kommentálta: „Semmi különös”<sup>31</sup>. Luis Frenker *Der Kaiser von Kalifornien*-jét Hitler így méltányolta: „etika és morál nélküli befejezés”<sup>32</sup>. Hitler véleménye szerint a náciizmus fő vonásainak propagandisztikus kifejezésében nem lehetnek határok. Az *Opfer der Vergangenheit* igen kemény és kegyetlen dokumentumfilm, melyet hivatalosan azért készítettek, hogy „az örökletes betegségekről szóló törvényt legitimálja”, valójában azonban annak a tömegmészárlásnak a jogosságát akarta bemutatni, amelyet az elmebetegeken követtek el 1939-ben. Goebbels szerint „szörnyű anyagokat” mutatott, még Hitlernek annyira tetszett, hogy azt mondta: „Minden német moziban vetíteni kellene.” (11/21/1937) „Következmenyeképp 1937 áprilisában a Reichsfilmkammer bejelentette: „Rövidesen az *Opfer der Vergangenheit* vetítésre kerül Németország mind az 5300 filmszínházában.”<sup>33</sup>

Az eutanázia propagandája iránt tanúsított figyelemmel fordult Hitler az antiszemita *Der ewige Jude* (Fritz Heppler, 1940) felé. 1940 tavaszán ismételt a film kidolgozásával foglalkozik, többször visszadobva a Goebbels által bemutatott, különböző változatokat, és állandóan új „változtatást”<sup>34</sup> sürgetett. Egyetlen más esetben sem mutatott Hitler ilyen igyekezetet filmkérdésben. Ha arról volt szó, hogy a film által terjessze ki kampányát a zsidók ellen, a diktátor felülmúlhatatlannak bizonyult.

És gyakran a Harmadik Birodalomban nemcsak az antiszemita, de a katonai propaganda is jobbára a vezér utasításainak volt alávetve a legkisebb részletekig. A *Feldzug in Polen* című dokumentumfilm-részletekből készült háborús film kapcsán – melynek munkálatai Varsó kapitulációja után azonnal elkezdődtek – írja Goebbels: „A Lengyelországról szóló filmen is változtatni kell a Führer akaratára.” (12/12/1939). Többek közt a bevágott térképeket illetően Hitler

kérte, hogy „a negyedik bevágásnál színekben ne ugorják ki Csehország és Morvaország a Nagynémet Birodalomhoz képest.”<sup>35</sup>

Csak a háború elkezdődésétől kérte Hitler személyes megtekintésre minden alkalommal a *Wochenschauent*, a heti híradót. Goebbels szerzett számára hordozható vetítógépeket, hogy ne legyen probléma se a fronton, se a bunkerében. „Ezekre a vetítésekre hetente egyszer előkészítették az étkezdét. Hitler egyszer vagy kétszer levetítette a különböző filmeket, véleményezte őket, tanácsokat adott vagy a kommentárhoz diktált új szöveget”<sup>36</sup>. Goebbels is számtalan, „kicsi korrekcióról” tanúskodik a Führer munkájaként; általában ezek a filmek nagy sikert arattak. Hitler szerint a híradó feladata az – lévén a politikai propaganda eszköze –, hogy pszichológiailag előkészítse a talajt a katonai hódításra azzal, hogy folyamatosan dicsóít a hadsereget. Így 1938 nyarán a következő kérése volt: „A híradókat most több szellemmel kell elkészíteni, hogy politikailag szórakoztatóbbak legyenek. Például lehetne képeket betenni az ideges készülődésekről Csehszlovákiában. A végén *premier planban* kell egy német katonát.”<sup>37</sup>

Egyike az egyes híradókon végzett korrekcióknak 1941 júliusában néhány olyan kép, melyeken rettenetes állapotú lengyelek láthatók, az orosz hadsereg áldozatai Lemberg (Lvov) közelében. Goebbels inkább szkeptikus volt: aggódott, hogy esetleg negatív reakciókat vált ki a keleti fronton lévő katonák szüleinél. Hitler viszont a legkevésbé sem volt meghiúsítva a jelenetek radikalizmusától, és elrendelte bevágásukat az „antibolsevik hatás”<sup>38</sup> kiváltása érdekében. Maga Hitler akadályozta meg viszont a „nagyobb realizmust” a *Wochenschauben*ben, amit Goebbels kért tőle a Szovjetunió elleni vilámháború megghiúsulása után, hogy tudniillik kevésbé legyen „retusált” a katonai helyzet. Hitler azonban ragaszkodott az olyan képekhez, amelyek csak előnyomulásban lévő német csapatokat mutatnak. Ily módon a Sztálingrád körül 1942 novemberében kialakult katasztrófális helyzetet teljesen elhallgatták. Ettől kezdve viszont az egykor figyelemmel követett *Wochenschauent* nem vették komolyan, elvesztette erős propagandaértékét.<sup>39</sup>

Hitler, aki saját *image*-ét illetően különösen bizonytalan volt, nagy figyelmet szentelt a *Wochenschauen* róla szóló riportjainak. Így mindig megakadályozta a spontán felvételeket nyilvános szereplésekor: „Azt kívánom, hogy a rendezvények során semmiképp ne készüljenek olyan képek, amelyek kizárólag az én személyemet mutatják. A rendezvényeknek vannak sajátos részletei, azokat kell felvenni.”<sup>40</sup> Goebbels kitartó kérése, hogy Hitler hagyjon magáról „személyes” képeket betenni a *Wochenschauen*-be, mivel azoknak nagy hatásuk van a közönségre, nem járt eredménnyel. Ez az oka, hogy ritkák az olyan felvételek, amelyek a diktátor magánéletét mutatják, például amikor Blondie nevű kutyájával játszik. A háború utolsó éveiben pedig talán attól tartott Hitler, hogy fizikai állapotának romlása feltűnővé válik az olyan felvételeken, melyek családi környezetben mutatják, mintsem a szokásos frontlátogatáson vagy állami temetésen. Mindenesetre 1943 áprilisában feltűnő, hogy a *Wochenschauen* felvételei, amelyek ötvennegyedik születésnapján készültek, féltávolban vagy távolban mutatják.

1933 után se Hitler, se Goebbels nem dolgozott ki tervet az új náci film számára arra vonatkozóan, hogy az együttműködésben gyakorlott forgatókönyvírók és dramaturgok miben függtek volna. Nincsenek arról adataink, hogy Hitler beleszólt volna a filmek tartalmába. A „nácibb” filmre való felhívás (21/10/1936) határideje nem volt meghatározva, mindazonáltal az sem volt kellően konkrétizálva, mekkora lesz a „kamat” (hasonló jellegzetességet mutat a sajtó és a rádióállomások helyzete).

Itt az ideje, hogy kétségbe vonjuk azt a sokat emlegetett, alapvető különbséget, amely a Führer és miniszterének szemlélete között lett volna. Állítólag Hitler a filmben „vagy művészetet vagy propagandát”<sup>42</sup> akart látni („hogy mindenki tudva tudja, politikai filmet fog megnézni”), Goebbels viszont eme kettő tökéletes egységét célozta meg. Le kell szögeznünk, hogy ez a különbség semminemű hatást nem gyakorolt a Harmadik Birodalom filmgyártására. A sajtó végül is, pontos útmutatások szerint, nem beszélt se „antiszemita filmről” a *Jud Süss* esetében, se „tendenciájában politikai filmről” az *Ohm*

Krüger esetében, hanem mindkettőt „művészi alkotásnak”<sup>43</sup> nevezte. És ahogy propagandaminisztere, Hitler is meglelégedéssel fogadta az olyan típusú filmet, mely a művészi ambíciókat politikai mondanivalóval tölti meg.<sup>44</sup> Csupán 1939 őszén volt elégedetlen Hitler a filmkínálattal. Ahogy mondja, „épp csak a háború kezdetekor” kevés a komoly film a vígjátékokhoz és a kalandfilmekhez képest. A filmgyártás mintha nem vetne számot eme időszak „nagyságával”, „heroizmusával”, sőt semmivel sem járul hozzá a háborús lelkesültséghez.

„A Führer keményen kritizálta a filmtermést és különösen a *Wochenschau*-t. Meg kell mondanom, nem értek vele teljesen egyet. Hasonlóképp a tiszték, adjutánsok sem. Végül is azonban megvan a joga a kritikához: ő zseni.” (12/12/1939)

Goebbels számára – aki hasonló esetekben, azaz amikor feltételezte, hogy ő áll az igazság oldalán, s naplójában a Führer ment ségüél „isteni zsenijét” hozta föl – a fenti epizód különösen kínos lett, ugyanis ellenségei följegyezték a párt fekete könyvébe. Így Alfred Rosenberg, a náciizmus legfőbb ideológusa és a propagandaminiszter legádázabb ellensége írja e „különösen heves” nézetkülönbségről, a Hitlertől származó vádak alapján, naplójában:

„A nép mozgósításának terén Németországban hatalmas dolgok történnek, de úgy látszik, ezt a filmgyártás nem veszi észre. (...) Dr. Goebbels szerint 'pedig van néhány jó nemzeti filmünk' (Ritteréi). A Führer szerint viszont 'van néhány film, ami általános hazafiságot fejez ki, de nincs, amelyik igazán náci szellemű volna.'<sup>45</sup> És Hitler ezen kritikáit kétségkívül úgy kell tekinteni, mint a filmpropagandába történő komoly beavatkozást, s a propaganda mind agresszívvá válik a „villámháború” időszakában.

A náci szellemiségű filmek készítésére történő buzdításon túl Hitler támogatta az új, „elterelő akciót” is, melyet Goebbels karolt föl a Moszkva elleni támadás megghiúsulása után 1941 telén. A realitásoktól való menekülés Hitler számára is a legalkalmasabb megoldásnak tűnt, hogy elterelje a nép figyelmét, és elkerülje esetleges megisméltődését annak a *traumának*, amit személyesen már megélt 1918-ban, a „haza összeomlásának” idején.

Ezen túl Hitler hatalmas bevételhez jutott a népszerű vígjátékok révén, ami aztán visszakерült a „Führer éves hozzájárulásaként a német filmiparhoz” több millióra rúgó filmek gyártására.

A háború alatt Hitler film iránti érdeklődése jelentősen csökkent. Henry Picker meséli el Hitler egyik „fogadalmát”:

„Ahogy a háborús események kezdetétől nem ment többé színházba, arról a szokásáról is lemondott, hogy filmnézéssel szórakoztassa magát, mivel a frontkatonáknak is le kell mondaniuk az ilyen örömeikről.”<sup>46</sup>

Goebbels feljegyzéseiből is az derül ki, hogy a háború alatt Hitler már semmilyen filmet nem nézett.<sup>47</sup> A háború első éveiben készült, nagy, náci propagandafilmekekkel történő foglalkozást, mint például a *Jud Süss* vagy az *Ohm Krieger*, Goebbelsre bízta („A Führer nagyon örült a *Jud Süss* sikerének.” (26/9/1940)

A híradások nem szólnak filmnézésről.<sup>48</sup> Goebbels számára mindazonáltal ez a filmtől való megtartóztatás semmi okot nem szolgáltat arra, hogy kétségbe vonja Führere kompetenciáját, amit ő mindig „minden területen való jártasság”-ként definiált:

„Vitatkoztam Rosenberggel és Hess-szel a film néhány kérdéséről. Meg kell mondanom, egyikük sem nagyon ért hozzá. A Führer viszont ösztönösen fejt ki mindig helyes vélekedést a filmet érintő minden problémában.” (21/3/1941)

Anélkül, hogy látta volna a filmeket, Hitler továbbra is megtartotta kizárólagos döntési jogát arról, hogy melyik filmet mutathatják be, összegyűjtve a különféle politikai-szociális kérdéseket, egymással ellentétes véleményeket. Így abban az esetben is, amikor a Wehrmacht legfőbb parancsnoka kérte, hogy a *Der grosse König* (Veit Harlan, 1942) című filmből vágják ki néhány *defetista* tábornok képét, akik elhagyták II. Frigyes, Poroszország királyát, nyílt támadásnak tekintve ezt a Wehrmacht azon iránya ellen, melyet Goebbels is gyűlölt. A propagandaminiszternek azonban sikerült meggyőznie Hitlert: „Schaub (Hitler egyik adjutánsa) beszámolt nekem azokról a nevétséges csatározásokról, amelyek a főhadiszálláson folytak a Nagy Frigyeset illetően. Végül a végső döntést a Führer hozta meg, aki

jöllehet nem látta a filmet, de annyit tudott róla, hogy plasztikus képet tudott formálni magának a filmről.” (20/3/1942)

A Berghofban ezidőtől a filmeket csak a hozzá legközelebb állóknak vetítették, különösen szeretőjének, Eva Braunnak<sup>49</sup>. Ebéd után Hitler magára hagyta embereit, akik elvonultak a nappaliba, hogy megnézzenek „egy kedves filmet a háziakkal”<sup>50</sup>.

Az, a krónikások említette kevés beavatkozás, amit Hitler tett volna a háború során, mind kissé abszurdnak tűnik. Nem elfogadható az a föltételezés, hogy megtiltotta volna filmben dohányzó embert mutatni (Hitler nem dohányzott). Az ötlet, hogy Fritz Lang klasszikus némafilmjét, a *Die Nibelungen*-t hangosítsák, lehetetlen vállalkozásnak tűnt. Nem készült el a föltételezett *remake* sem 1936-ban. A tervbe, hogy Linzben, kedvenc városában, filmstúdiók hatalmas komplexumát építsék föl, bele sem kezdtek. És a „német film nagy vállalkozása”, azaz hogy a német birodalom ötven évét filmben dolgozzák föl, el sem indult. Továbbra is nagy érdeklődést keltett azonban benne a filmvilág eminenseinek magánélete. Hitler mindig is különös gyönyörrel foglalkozott a művészek „oly sok problémácskájával”, legyen szó személyi kapcsolatokról vagy terhességről („A Führer igen nagylelkűen viselkedett a szüléshez már közel álló Else Esterrel”, 8/3/1937), és egyáltalán nem fukarkodott a címek osztogatásával, az „állami színész”-től kezdve a „professzor”-ig.

Tény, a harmincas években megszokott, hangos ünnepélyek vagy nagy fogadások nem illettek a háborús időszakba, de ami a szerelmi történeteket, válásokat, a filmszínészek aktuális politikai elképzeléseit illette, Goebbels naprakészen tartotta a Führert a háború utolsó hónapjáig. Mindkettejüknek meggyőződése volt, hogy „politikai szinten a művészeket nem kell komolyan venni” (23/9/1943), mert „a művészek jelentős része, különösen a színészek, rettentő szeszélyesek”. (27/4/1942) Goebbels jegyzi meg: „Ami a filmszínészeket illeti, a Führer elfogadja az én véleményemet, hogy politikai kérdésekben nem kell túl szigorúnak lenni”. Valójában a dolgok másként zajlottak, miként azt a Volksgerichtshof meghozta néhány halálos ítélet tanúsítja (például Richard Dövelle és Albert Selpiné), s a politikai,

katonai helyzet alakulásának következményeképp, mely mind vé- szesebbé vált, Hitler és Goebbels eszméi is változtak:

„Este beszélgettünk néhány órát a kályha mellett. Meg akartam tárgyalni a Führerrel néhány, a színházat, zenét, filmet érintő kér- dést, ami iránt ő élénk érdeklődést mutatott. Sajátos módon aztán érdeklődött néhány igen híres művész állásfoglalásáról a háborús problémákat illetően. Itt (Wilhelm) Furtwängler az elsők között szó- lalt meg, (Emil) Jannings viszont az utolsó volt a sorban. A gyáva in- gadozók iránt a Führer csak megvetést érez. Egyben egyetért az én tézisémmel, hogy ne felejtsünk: a háború után a bátrakat kitüntetni, a gyávákat viszont igazságosan büntetni kell.” (14/3/1944)

Befejezéseképp még egy utolsó idézetet adunk a naplóból, mely jelzi, hogy Hitler milyen feltűnően és könnyen hagyta magát a fil- mek által befolyásolni. Lelkesedése nem korlátozódott csupán föl- kavaró, könnyeztető melodramákra (Greta Garbóval) vagy a nagy *esztétizmussal* bemutatott, lelkesítő pártgyűlések, a Wehrmacht fölvo- nulásai illetve a német csapatok előrenyomulása bemutatására.

Ha hitelt adhatunk Goebbels naplóinak és – ezektől függetlenül – Leni Riefenstahl<sup>54</sup> emlékiratainak, van egy eléggé sajtószerű aspek- tusa a német-szovjet paktum előkészítésének: „A Führer látta Sztá- lint egy filmben, és azonnal nagyon szimpatikus volt neki. Tényle- gesen ekkor kezdődött az orosz-német szövetség”. (15/3/1940) Hit- ler kétségtelenül olyan politikus volt, aki a saját meglátásai szerint járt el, figyelte ellenfelei személyes vonásait is, mégis kevésbé tűnik hihetőnek, hogy egy ilyen lényeges fontosságú döntés esetében film- felvételek befolyásolták volna.<sup>55</sup> Ezzel együtt, a moszkvai megállá- podás eredetét nem bolygatva, még mindig elfogadhatónak tűnik, hogy ez volt egyik magyarázata Hitler csodálatának Sztálin iránt.

Mindent összegezve, Goebbels naplói meglepően halovány képét nyújtják annak, hogy Hitler milyen hatással volt a Harmadik Biro- dalom filmművészetére. Filmes ismeretei épp annyira felszínesnek mutatkoznak, mint amennyire tartalom nélkülieknek; a filmszak- ember látszata mögött a „nagy, ösztönös dilettáns” rejlik, ahogy ez számos más területen lelepleződött. Ténylegesen erős propaganda-

ösztönének köszönhette, hogy sikerült tökéletesen értékelnie a film hatalmas lehetőségeit a tömegek befolyásolására. Alapelve a film-propaganda céljára vonatkozóan viszont konvencionális maradt: a megvalósított politika esztétizálása filmi eszközökkel, radikális, *aberráns* dokumentumok készítése a zsidókról, oroszokról, szellemi fogyatékosokról (melyek demagóg hatásán olykor maga is meglepődött), továbbá propaganda céllal receptek szigorú rögzítése egyszer és mindenkorra (bizonyítékul ott a *Wochenschaufen*). Goebbels írása szerint, ami a játékfilmet illeti, Hitlernek nem voltak megfogalmazott irányelvei, talán annak köszönhetően, hogy a fikciós műfaj még inkább idegen volt tőle, mint a dokumentarista. Sehol sem találkozunk Hitler esetleges elképzeléseivel az új, *innovatív*, náci moziról 1933 után. Néhány sajátosság épp annyira utal a monumentálisra, mint a giccsre. Hitler nagy érzékenységet mutatott a filmkészítés technikai oldala iránt (ez érvényes más művészeti területre is, mint például a színházra vagy az operára, ahol előszeretettel adott tanácsokat a díszleteket illetően vagy a karmester értékelésében). Tény, hogy amikor a művészeteket értékeli, felismer bizonyos formális értékeket, de ha filmeket ítél meg, igen kevésbé vezérlik művészi kriteériumok, sokkal inkább valami, szinte kielégíthetetlen vágy a szóra-kozásra és kikapcsolódásra. Érzelmait elsősorban a patetikus filmek és a vaskos komédiák váltják ki.

Azok a beavatkozások, iránymutatások, amelyeket Hitler érdemben érvényesített a filmpolitikában – néhány kivételtől eltekintve – spontánnak tűnnek, kevésbé megalapozottnak, a logikának híján, és nem az eszköz mély értéke a gyökerük. Ezen túl nyilvánvalónak látszik, hogy maga Goebbels sem vette ezeket mindig komolyan, holott ő nagy mítoszteremtője volt Führérének, aki kompetens mindenben. Negatív ítéletei talán egy filmre nézvést sem jártak következményekkel, már csak azért sem, mert Hitler szinte mindig nyilvános bemutatójuk után látta őket. Azokat a filmeket, mint a *Jud Süß*, *Ohm Krüger*, *Ich klage an* vagy a *Kolberg*, melyek a náci szellemű propagandafilm köréből a legfontosabbak, nem látta, nem is befolyásolta ●

*Jegyzetek*

- 1 Goebbels naplói különböző változatokban kerültek kiadásra (mind elfogyott), köztük Elke Fröhlich gondozásában *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1. 1924–1941*, 4 kötet, München, 1987; Ralf Georg Reuth, *Joseph Goebbels, Tagbücher 1924–1945*, 5 kötet, München, 1992. Sok anyag (másolat és eredeti) található különböző német és orosz archívumokban. Lásd még a témáról Bernd Sösemann, *Inszenierungen für die Nachwelt* in: „Historische Zeitschrift” 1992. A történeti források tudományos földolgozása már folyamatban van, befejezettnek néhány év múlva tekinthetjük.
- 2 „Filmwoche”, 5/9/1933.
- 3 Vö. „Völkischer Beobachter” 26/5/1926.
- 4 Vö. *Rede vom 28/2/1933* in: Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik*, Stuttgart, 1969, 439. o.
- 5 Később Hitler azt terjesztette, hogy négyszer látta a filmet: lásd „Film-Kurier”, 23/8/1933.
- 6 Vö. Klaus Jürgen Maiwald, *Filmzensur im NS-Staat*, Dortmund, 1938, 190. o.
- 7 Az itt és a továbbiakban zárójelben jelzett dátumok a napló dátumai.
- 8 Vö. *Presseanweisung vom 16/5/1935* in: Gabriele Töpser-Ziegert, *Ns-Presseanweisungen der Vorkriegszeit*, München, 1987, 295. o.
- 9 Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Frankfurt, 1975, 325. o.
- 10 Feljegyzés a naplóban 1937/3/18.
- 11 Feljegyzés a naplóban 1936/10/15.
- 12 Joachim C. Fest, *Hitler*, Frankfurt, 1973, 721. o.
- 13 Feljegyzés a naplóban 1936/11/12.
- 14 Vö. Friedemann Bayer, *Die Ufa-Stars im Dritten Reich*, München, 1992, 51. o. és kk.
- 15 Vö. a véleményeket in BA NS 10/48 6 sz. *Ein idealer Gatte* 14. sz.: *Ein hoffnungsloser Fall* 31. sz.: Jette NS 10/45 2. sz.: *Eine Frau geht an Land, Frau Sixta*.
- 16 Gustaf Gründgens, 1937.
- 17 BA NS 10/44 3. sz.: *Andalusische Nächte*: NS 10/45 2. sz.: *Tanz auf dem Vulkan*.
- 18 BA NS 18/352 Bormann Goebbelshöz 1942/5/3.
- 19 Feljegyzés a naplóban 1937/10/21.
- 20 BA NS 10/44 138. sz.
- 21 Vö. Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche*, Stockholm, 1963, 121. o.
- 22 Feljegyzés a naplóban 1940/8/16. Az utolsó alkalom, hogy Hitler néhány orosz filmet kért, 1938 februárjában volt, címe pedig: *Der Matrose von Kronstadt (Kronstadti tengerészek)*.
- 23 BA NS 10/45. 2. sz.
- 24 Feljegyzés a naplóban 1937/12/22: BA NS 10/48 50. sz.
- 25 BA NS 10/44 152. Sz.
- 26 BA NS 10/48 14. sz.
- 27 BA NS 10/44138. sz., 1937. lista.
- 28 Hitler később közbelépett. Goebbels írja (1933/5/177): „Javasoltam neki,

- hogy készítsen filmet Hitlerről, nagyon fellelkesült”, majd (1933/16/14): „Riefenstahl beszélt Hitlerrel. Kezdi a filmet.” Vö. a teljesen eltérő változattal Leni Riefenstahl, *Memorien*, Frankfurt/Berlin, 1987, 204. o. és kk.
- 29 BA NS 10/45 11. sz.  
30 BA NS 10/44 2. sz.  
31 BA NS 10/48 15. sz.  
32 Werner Jochmann, *Monologe im Führerhauptquartier*, Hamburg, 1980, 255. o.  
33 Joseph Wulf, *Theater und Film in Dritten Reich*, Frankfurt, 1966, 424. o.  
34 Vö. Peter Bucher, *Die Bedeutung des Films als historische Quelle: Der ewige Jude (1940)*, München, 1982, 304. o. és kk.  
35 BA NS 10/48. 67. sz.  
36 Henry Picker, id. mű, 45. o.: *Über einen Tag im Führerhauptquartier*.  
37 BA NS 10/44 72. sz.  
38 BA NS 18/282, Feljegyzések 10/7/0941.  
39 Vö. Peter Bucher, *Goebbels und die deutsche Wochenschau*, in: „Militärische Mitteilungen”, 40/1986, 66. o.  
40 BA NS 10/44. 72. sz.  
41 Megjegyzés a naplóból 1941-ben: „Sajnos nem sikerült rábírnai a *Wochenschauen*ben néhány hosszabb jelenetre a ténykedéséről, dacára, hogy jeleztem neki: a közönség hön szeretné látni legalább a Führer arcát”.  
42 Hilmar Hoffmann, *Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit*, Frankfurt, 1988, 123. o.  
43 Vö. Willi Boelcke, *Kriegspropaganda*, Stockholm, 1966. 332. o.,: miniszteri konferencia 1941/4/26; BA Zsq 102/63, 28/3/1941.  
44 Vö. például *Der Herrscher*.  
45 Hans Günther Seraphin gond., *Das politische Tagebuch Alfred Rosenbergs*, Göttingen, 1956, 91. o.  
46 Henry Picker, id. mű, 45. o.  
47 Feljegyzés a naplóban 1943/9/23: „A Führert mindig is érdekelte a film, még ha a háborús években egy filmet sem látott”. Ezek közt lehetnek az említett filmek Heinz Rühmann-nal: *Quax(1941)* és *Die Feuerzangenbowle (1943)*.  
48 Feljegyzés a naplóban 21/3/1941.  
49 Feljegyzés a naplóban 14/3/1944.  
50 Vö. Henry Picker, id. mű, 248. o.  
51 Feljegyzés a naplóban 31/12/1936.  
52 Feljegyzés a naplóban 22/11/1940.  
53 Vö. Werner Jochmann, id. mű 265. o.  
54 Leni Riefenstahl, *Memorien*, München, 1987, 344. o.  
55 Nem lehetséges ma már meghatározni, melyik filmről is van szó.

## A Párt a filmről\*

**A Pártkongresszusoknak, a Sz.K.(b)P. Központi Bizottságának határozatai a filmről és a Párt vezető munkásainak nyilatkozatai a filmről. A Sz.K.(b)P. programja a filmről.**

A Sz.K.(b)P. programja az első alapvető és legfontosabb pártokmány, amelyben a filmről említés történik. A program – amelyet a Párt VIII. Kongresszusa fogadott el 1919-ben – a legáltalánosabb elvi formában határozta meg azt a szerepet, amelyet a filmművészetnek a proletariátus diktatúrájának feltételei között be kell tölteni.

„A népművelés területén” c. fejezet meghatározza az iskola és népművelésügy feladatait. Kimondja:

„7. Minden oldalra kiterjedő állami segítség nyújtandó a munkások és parasztok önképzésének és önfejlesztésének. (Iskolánkívüli népművelési intézmények hálózatának felállítása: könyvtárak, iskolák felnőttek számára, népi házak és egyetemek, tanfolyamok és előadások, filmszínházak, stúdiók stb.) A Sz.K.(b)P. programja.” (A Sz.K.(b)P. kongresszusok, konferenciák és a Központi Bizottság teljes ülésének (plénumának) határozataiban és döntéseiben, 1932, oroszul 334. oldal.)

A Párt ezzel a ponttal óriási és tiszteletreméltó feladatot állított a szovjet filmművészet elé – azt, hogy a „munkások és parasztok önképzésének és önfejlesztésének” eszközévé legyen.

Ez a pont ugyanezen fejezet 10. pontjával együtt a Pártnak a művészet területén való feladatairól beszél. „Ugyanilyen módon szükséges feltárni és elérhetővé tenni a dolgozók számára a művészet egész kincsestárát, amely munkájuk kizsákmányolása alapján jött létre és mindeddig a kizsákmányolók kizárólagos birtokát képezte”. A Sz.K.(b)P. határozatában 334 elvi tételt képez, amelyből kiindulnak a Párt összes többi döntései a film feladatairól, a szocialista társadalom építésében.

\* Állami Filmkiadóvállalat, Moszkva, 1939.

### **A VIII. Pártkongresszus a filmről (1919)**

A VIII. Pártkongresszus példáját adta, hogyan kell kézzelfoghatóvá tenni a program elvi állásfoglalásait a film gyakorlatának irányában.

A kongresszus által elfogadott „a falun végzendő politikai propagandáról és kultúr munkáról” szóló határozat háromszor is megemlékezik a filmművészetről.

Fejlesztve a falun végzendő kommunista propaganda legkülönbözőbb formáinak szükségességéről szóló gondolatot – úgy az írni-olvasni tudók, mint a nem tudók számára – a határozat más intézkedések között a következőt is említi:

„A mozgóképszínházat, a színházat, a koncerteket, kiállításokat stb. amennyiben behatolnak majd a faluba – és erre minden erőfeszítést meg kell tenni – okvetlenül szükséges felhasználni a kommunista propaganda céljából úgy közvetlenül, azaz tartalmukon keresztül, valamint oly módon is, hogy azokat gyűlésekkel és előadásokkal kapcsoljuk össze.” (A Sz.K.(b)P. határozatokban, oroszul 360. oldal.)

(...) Ily módon már 1919-ben a külföldi intervenció és polgárháború viharában, abban az időszakban, amikor az alig megszületett szovjet filmművészet majdnem teljesen el volt foglalva a film kapitalista elemei elleni harccal és a filmipar államosításának előkészületeivel, a Párt legfőbb szerve – a Kongresszus – megállapítja a szovjet filmművészek munkáját, kibontakozásának perspektíváit, a szocialista társadalom építésének egyik legnehezebb és legfontosabb részén, a falun.

### **A Párt Központi Bizottsága a Film felhasználásáról az agitációs munkában (1920–1921)**

Az intervenció és a polgárháború korszakában a Párt óriási agitációs munkát fejt ki, hogy magyarázza a széles tömegeknek a szovjet hatalom politikáját és leleplezze az intervenciók szövetségét a földesurakkal és a kapitalistákkal, valamint azok kiszolgálóival: menlevekekkel, anarchistákkal, eszerekkel, nacionalistákkal stb.

Az Összoroszországi Központi Végrehajtó Bizottság agitációs-oktató vonatokat és gőzhajókat állít fel. A pályaudvarokon és hajó kikö-

tőkben agitációs szerveket állítanak fel, agitációs autókat és fogatokat küldenek a falvakba.

A Párt Központi Bizottsága utasítást ad ezen intézkedések végrehajtásának formáiról és eszközeiről és kihangsúlyozza a film minden vonalon való felhasználásának szükségességét.

A Párt Központi Bizottsága 1920 évi „Az O.k:(b)P. összes kormányzósági és járási bizottságaihoz agitációs szervektől” szóló körlevelében megmagyarázza ezen szervek feladatait.

... A Védelmi Tanács 1920. május 13-ai rendelete értelmében majdnem az összes városokban, különösen a vasútvonalak mentén fekvőkben agitációs szerveket állítottak fel, amelyeknek feladata irodalmi, plakátok, gramofonlemez, mozgóképek és élőszó stb. segítségével megmagyarázni a dolgozó nép legszélesebb rétegeinek a mostani harcok értelmét és megnyerni őket az új élet építéséhez.

A továbbiakban pedig így folytatja:

„...Okvetlenül szükséges elérni azt, hogy minden agitációs szerv a szovjet gondolat és munka egy kis részévé váljon, el kell érni azt, hogy azokban minden, a legelhagyottabb faluból érkező átutazó paraszt legalább lemezen meghallja a proletárforradalom vezérének eredeti hangját és a plakátok segítségével szemléltetően megérthesse a most folyó harc egész gondolatát, valamint, hogy megtalálja a legfrissebb újságot, mozgóképet lásson stb...” (A „Pártmunkás zsebkönyve”, 1921, 65. oldal.)

A Központi Bizottság egy másik, 1921 évi „Az összes kormányzósági Pártbizottságokhoz és agitációs fogatokról” szóló körlevelében ismét felveti a film felhasználásának kérdését:

„A fogatokat fel kell szerelni irodalommal, plakátokkal, gramofonnal és ha lehet filmvetítógéppel” (Uo. 128. oldal.)

A Párt Központi Bizottsága 1921. év áprilisában „A május 1-i ünnepségekről” szóló felhívásban ajánlja a film felhasználását, mint a művészi szórakozás egyik formáját.

„...Az ünnepség figyelmének központjában a munkában kitűnt kollektívák és a Vörös Hadsereg egyes részeinek ünneplése kell, hogy álljon... Az ünnepség eme első része után tömeges utcai szórakozá-

sokat, koncerteket, előadásokat, jeleneteket, sport és gyermekünnepélyeket, filmelőadásokat, kell rendezni...”

### **A X. Pártkongresszus a filmről (1921)**

A Párt X. Kongresszusa döntéseiben a film terén adott elvi utasításai konkretizálásának újabb példáját adja.

„A szakszervezetek feladatairól és szerepéről” szóló határozatában a X. Pártkongresszus a szakszervezetek munkájának egyik alapvető és legfontosabb feladatává állítja fel a termelési propaganda megszervezését. Ebből a célból a kongresszus ajánlja a szakszervezeteknek, hogy használjanak fel minden rendelkezésükre álló eszközt:

„Gyári gyűléseket, technikai tanácskozásokat, minden fajtájú konferenciákat (beleértve az ipari küldöttek tanácskozásait, a sajtót, a művészeket, vándorkiállításokat, filmet, ipari múzeumokat, klubokat stb.) – mindezeket fel kell használni a termelési propaganda céljából. („A pártmunkás kézikönyve”, 1922, 108–190. oldal.)

Ez a pont közvetlenül kifejezi V. I. Lenin fentebb közölt, a filmnek a termelési propaganda céljából való felhasználásáról szóló direktíváját (a tőzegszivattyú népszerűsítése stb.).

A X. Pártkongresszus határozataiban a második említése a filmről „A Politikai Népművelési Főbizottságról s a Párt Agitációs propagandájának feladatai”-ról szóló határozatban találjuk. A határozatban egy külön pont van a vallásellenes agitprop. munkának szentelve, amelyet a Pártkongresszus a „politikai-népművelési főbizottság egyik leglényegesebb feladatának” tart. Ennek a feladatnak a megvalósítására a Főbizottságnak a legkülönbözőbb eszközöket fel kell használni.

„Ebből a célból a „Politikai-népművelési Főbizottság” többek között elérhetővé kell hogy tegye a legszélesebb tömegeknek a természettudományi és történelmi ismereteket, újságok, könyvek, tankönyvek kiadásának útján, rendszeres előadássorozatok megszervezése útján, felhasználva erre a jelenkori technika összes vívmányait (fénykép, film stb.). (A Sz.K.(b)P. határozatában, 889. oldal.)

Ennek a direktívának a végrehajtása terén a szovjet filmszerveze-

tek közvetlenül azután, hogy hozzákezdtek saját (szovjet) filmek elkészítéséhez, ezen produkció legnagyobb részét a nehéziparról, valamint a könnyű- és élelmiszeripar egyes ágairól szóló termelési filmeknek szentelték.

Egyidejűleg egész sor vallásellenes filmet is készítettek: „Csodatevő”, „Vaszilij Grjzanov, az aggastyán”, „Ivanov brigádparancsnok” stb.

### A XII. Pártkongresszus a filmről (1923)

Az új gazdasági politikára (NEP-re) való áttéréssel a gazdasági élet általános felélénkülése és a dolgozó tömegek anyagi helyzetének megjavulása gyorsan mutatkozott a film terén is.

A Nep-nek már első, másfél-két évében a működő mozgóképszínházak száma a többszörösére növekedett.

Egyidejűleg megkezdődött a munkásklubok tömeges *kinofikációja*\* (mozgóképberendezésekkel való ellátása). Óriási mértékben megnövekedett a filmek utáni kereslet.

Mégis a saját filmprodukció gyöngesége arra kényszerítette a filmkölcsonzó szervezeteket, hogy ezt a keresletet a forradalom előtti filmek megjelenésével és méginkább külföldi filmprodukciók tömeges behozatalával fedezzék.

Ily módon azon évek filmművészete gazdasági sikereinek megvolt a maguk árnyoldala is, miután ezek a sikerek legnagyobb részt számunkra ideológiailag idegen filmműsorok felhasználásán alapultak.

A kiút ebből a csődhelyzetből csupán a szovjet film gyártásának gyors kiszélesítése lehetett. Ehhez pedig elsősorban okvetlenül szükségesek voltak jelentékeny tőkebefektetések. Ez utóbbiakat egyrészt a szovjet filmszervezeteknek nyújtandó állami támogatás útján, másrészt pedig a magántőkének a filmprodukcióba való bevonása útján lehetett megvalósítani (természetesen oly feltételek mellett, hogy a Párt és az állam teljesen megőrizte az ideológiai és gazdasági ellenőrzés jogát).

\* Kiemelés a szerkesztőtől.

A szovjet filmszervezetek a pénzhiánynál nem kisebb mértékben szenvedtek a káderhiánytól is, elsősorban pedig a kommunista vezető filmemberek hiányától.

A Párt XII. Kongresszusán ezek a kérdések a propaganda, sajtó és agitáció kérdéseiről szóló határozatban találtak elvi megoldásra. Ebben a határozatban egy külön pontot szenteltek a filmművészet helyzetének. Teljes egészében közöljük ezt a pontot:

„Az új gazdasági politika (NEP) időszakában a filmszínházak száma és befogadóképessége óriási mértékben megnövekedett. Miuután a mozgóképszínházak vagy régi orosz filmeket vagy nyugat-európai gyártmányú filmeket mutatnak be, így ténylegesen a burzsoá befolyás vagy a dolgozó tömegek szétbomlásának hirdetőivé lesznek. Okvetlenül szükséges tehát Oroszországban fejleszteni a filmgyártást, egyrészt a kormány különleges kiutalásainak segítségével, másrészt magán (külföldi és orosz) tőke bevonásával, de azon feltételek mellett, hogy az állam és a Párt részéről teljesen biztosítva lesz az eszmei vezetés és ellenőrzés. Figyelembe véve a film óriási nevelő és agitációs jelentőségét, okvetlenül szükséges a filmügyekhez beszoztani oly kommunistákat, akik a filmszakmában dolgoztak a forradalom előtt, valamint oly gazdasági embereket, akik egyrészt gazdasági alapokra, másrészt pedig a tömegek teljes kiszolgálására képesek helyezni ebben az ügyben a fősúlyt.”

A Kongresszus felhívja a Központi Bizottság figyelmét a „Goszkinó” vezető állományának (kádereinek) felerősítésére.

A Kongresszus ajánlja, hogy ezt az intézkedést a legrövidebb időn belül valósítsák meg.

A Kongresszus figyelmet szentel ugyancsak a „Proletkino”-nak, annak termelési- és forradalmi filmek elkészítésében való munkájához nyújtandó segítségnek.

(A „Proletkino” részvénytársaságot 1923-ban alapították a szakszervezetek kezdeményezésére és pénzén. Az Rt. feladatául tűzte ki maga elé a munkásklubok mozgóképszínházai számára ideológiai-tartalmú filmek gyártását és kölcsönzését.)

Az idézett határozat a legfelsőbb szervnek – Pártkongresszusnak –

első határozata volt a film kérdéseiről.

Együtt V. I. Leninnel Litkenszkhez címzett ismert direktívával, ez a határozat nagy szerepet játszott a szovjet film fejlődésében és elsősorban a játékfilmek gyártásában.

A Párt XII. Kongresszusát követő gazdasági évben a filmek gyártása máris évi 12 filmről 41 filmre, azaz majdnem három és félszeresére szökött fel.

Mégis, tekintet nélkül erre a sikerre, a filmművészet tovább szenved a többi hiányosságok következtében. A filmgyártás további növekedését fékezi a tartós anyagi bázis hiánya. A filmszervezetek általában feszült pénzügyi helyzetben vannak. Ezt a feszült helyzetet fokozzák a magas adók, amelyeket a pénzügyi szervek vetettek ki anélkül, hogy figyelembe vették volna a filmművészet reális lehetőségeit. Mindezek azután a filmszervezeteket egészségtelen kereskedelmi elhajlás felé taszítják.

A Népművelési Népbiztosság a Goszokino részéről a filmügyek gyakorlati vezetésének gyengesége az egyes filmszervezetekben szervezeti zűrzavarhoz, azok között rendszeres, elvtelen veszekedésekhez vezetett, továbbá olyan esetekhez, hogy a magánvállalkozók megtörték a filmmonopóliumot.

Az ideológiai vezetés terén mutatkozó hiányosságok, továbbá a filmművészet kádereinek állhatatlan elemekkel, nem ritkán pedig osztályellenséggel való beszennyezése oda vezetett, hogy eszmeileg és művészetileg kisértékű, néha pedig nyilvánvalóan káros filmek jelentek meg a vásznon. A munkások, vörös katonák és a falusi mozilátogató közönség érdekeit és kívánságait nem veszik figyelembe.

Mint régebben, most is rendkívül éles formában áll fenn a vezető-káderek kérdése. Jobban mint valaha is, szükség volt az összes kérdésben a Párt tekintélyes döntésére. Ilyen döntést fogadott el azután a Sz.K.(b)P. következő XIII. Kongresszusán.

### **A Párt XIII. Kongresszusa a filmről (1924)**

A könyv második fejezetében közzétett Sztálin elvtárs rövid meghatározását, amelyet a Sz.K.(b)P. Központi Bizottságának a Párt XIII.

Kongresszusához intézett beszámoló jelentésében mondott a filmművészet helyzetéről.\*

„Rosszul áll a film ügye. A film a tömegagitáció legnagyobb eszköze. A feladat most az, hogy ezt az ügyet a kezünkbe vegyük.”

V. Sztálin ezen meghatározását a XIII. Kongresszus „Az agit-prop munkáról szóló határozat” külön fejezetében fejezte ki. A filmről szóló fejezetet az alábbiakban teljes egészében ismertetjük:

1. A filmnek a Párt kezeiben a kommunista népnevelés és agitáció hatalmas fegyverévé kell válnia. Okvetlenül szükséges, hogy felhívjuk erre az ügyre a széles proletártömegek, a pártszervezetek és szakszervezetek figyelmét. Mindaddig a Pártnak nem sikerült megfelelő módon felhasználni és birtokába venni a filmet.

Ennek akadályá eddig a fennálló filmszervezeteknél a megfelelő anyagi bázis hiánya volt (forgatóke képében), továbbá egymás közötti viszonyuk rendezetlensége, fogyatékoságuk az ideológiai vezetés területén, valamint a káderhiány.

2. A Kongresszus okvetlenül szükségesnek tartja a szövetséges köztársaságok határain belül a fennálló filmszervezetek egyesítését, oly módon, hogy minden köztársaságban a kölcsönzési monopólium fennmarad. Ezek az intézkedések a súrlódások és konfliktusok – amelyek most komoly mértékben fékezik és dezorganizálják a munkát – kiküszöbölésére vezetnek, lehetővé teszik majd a pénzek racionális felhasználását.

3. Az anyagilag még gyenge filmügy anyagi segítséget igényel, amelynek adók és illetékek csökkentésével kell kifejezésre jutnia.

4. Ezen anyagi és szervezeti alapokon okvetlenül szükséges szélesebb vonalon, mint eddig, agitációs- tudományos és játékfilmekkel ellátni a munkás kerületeket és vörös katonaklubokat, valamint kitűzni a falvak vándor vetítő berendezésekkel való ellátásának reális feladatát.

5. Abból a célból, hogy a filmszervezetek termelési tevékenysége oly mederbe irányíttassék, amely a legnagyobb mértékben biztosítja

---

\* Lásd a *Filmspirál* 15. számában. (A szerk.)

majd a munkás-paraszt és vörös katona tömegeknek egészséges film-anyaggal való ellátását, valamint hogy az úgy ideológiai oldalának szigorúbb és rendszeresebb ellenőrzése és vezetése bizonyíttassék. Okvetlenül szükséges az orosz Föderatív Szocialista Szovjet Köztársaságban, a Bjelorusz Szocialista Szovjet Köztársaságban és a Kaukázuson túli Föderatív Szocialista Köztársaságban egy különleges szerv felállítása, amelynek kebelében a központi bizottság agitprop. Osztályának, a népművelési Népbizottság, a szakszervezetek és filmszervezetek képviselői foglalnak majd helyet.

6. A Kongresszus jóváhagyja a XII. Kongresszusnak azt a határozatát, hogy okvetlenül szükséges aktív munkatársakkal megerősíteni a szovjet filmművészetet, megbízva a Központi Bizottságot, hogy már a legközelebbi időkből erősítse meg a filmügyet úgy gazdasági, mint ideológiai vonalon megfelelő számú káderekkel és a Központi Ellenőrző Bizottsággal egyetértésben vizsgálja át a film dolgozóinak személyi összetételét. (A Sz.K.(b)P. határozatokban, 58–59. oldal)

A XIII. Pártkongresszus határozata egyedülálló szerepet játszott a szovjet filmművészet fejlődésében.

Megoldotta a filmművészet felépítésének alapvető szervezeti problémáit. Kezdetét jelentette a Pártszervezetek részéről a film iránt tanúsított fokozott és mindennapi figyelemnek.

A Kongresszus határozatának megvalósítása céljából a Központi Bizottság agitprop. Osztálya mellett létrejön egy különleges filmbizottság, amely 1924-től 1926-ig működött és ezen időszak alatt óriási munkát végzett a filmügyek rendbeszedése terén. A filmek gyártásának, a falvak *kinofikációjának*, a káderek előkészítésének, a filmcenzúrának kérdései és egész sor más kérdések ezen évek folyamán a Filmbizottság állandó vezetése megfigyelése alatt voltak.

A XIII. Kongresszus határozatainak, a Filmbizottság munkájának eredményeképpen a filmművészet kikerült a szervezeti zavarok kátyújából.

Az oroszországi Föderatív Szocialista Szovjet Köztársaság területén az összes kölcsönzői szervezeteknek Szovkino nevű egységes részvénytársaságban való egyesítése a más szövetséges köztársaságban

foganatosított megfelelő intézkedésekkel együtt végre is rendezi a kölcsönzés ügyét és korlátokat állít a jövedelmek elaprózásának. A filmművészet vezető káderei kiegészítődnek és megerősödnek.

A faluk *kinofikációja* vándor vetítő berendezések kedvezményes árú terjesztésével kezdődik. A falusi és klubkölcsönzés számára különleges kedvezményes tarifákat vezetnek be.

Fejlődik a forradalmi filmművészet szövetsége (orosz rövidítése: ARK), amely maga köré egyesíti az orosz-szovjet filmművészet legjobb művészi erőit és előkészítik a szovjet film barátainak társasága (orosz rövidítése: ODSZK) nevű tömegszervezet megalakulását. Megerősödnek a fennálló nemzetiségi filmszervezetek, a Vukfu Ukrajnában, a Goszkinoprom Grúziában stb., valamint új filmszervezetek jönnek létre oly köztársaságokban, amelyek eddig saját filmművészettel nem rendelkeztek. Így pl. Bjelorusziában, Azerbajdzsánban, Örményországban stb.

Mindez azután megteremti a legkedvezőbb előfeltételeket a filmművészet legfontosabb ágának, a filmek gyártásának fejlődéséhez. A filmhíradó megszervezi egész sor időszakonként megjelenő kiáltvány megjelenését: „Kinoprávda”, „Goszkinokalendár”, „Goszkinozsurnál” stb.

Nagy munka bontakozik ki termelési-oktató és tudományos ismeretterjesztő filmek gyártása terén és ebből a célból egy külön vállalat, a „Kultkino” létesül.

Növekszik a játékfilmek termelése, amely az 1924–25 évben eléri az évi 70 teljes méterszámú filmet.

Igaz, hogy ez a mennyiség még mindig nem fedezi a gyorsan növekvő mozgóképszínház-hálózat szükségletét és a filmrepertoár jelentékeny része továbbra is az import filmprodukciónak marad.

De azok az értékelések, amelyeket a következő években ad a Párt a filmművészet munkájáról, már más hangsúllyal bírnak. A súlypont a szervezési-gazdasági kérdésekről áthelyeződik a filmek *tartalmának, technikájának, eszmei és művészeti minőségüknek kérdéseire.*

### **K. E. Vorosilov a film jelentőségéről a Vörös Hadsereg számára (1925)**

Érdekes ebben a viszonylatban K. E. Vorosilov elvtárs nyilatkozata, amelyet 1925. évben adott. Ez év januárjában a „Kinonyedelja” (A filmhét) hetenként megjelenő lap közölte, amely a „Szevzapkino-Mezsrabpom” egyesített kiadásában jelent meg az 1924-5-ös években. Szerkesztősége újrakezdést intézett a filmről a vezető Párt és szovjet munkásokhoz. E. K. Korosilov válaszolva erre a körkérésre, röviden elmondta véleményét a filmről általában és a film feladatairól a Vörös hadsereg ellátásában, többek között pedig védelmi (katonai oktató) filmek készítéséről.

„A filmművészet – írta Vorosilov elvtárs –, mint a kultúra egyik emelője a Szovjetunióban, tiszteletreméltó helyet vívott ki magának.

Viszont kár, hogy a szovjet film még távolról sem tesz eleget a vele szemben, a munkás-paraszt tömegek által felállított követelményeknek.

Egyelőre még *idegen* filmcsekéket kell nézni, amelyek nem mindig ártalmatlanok, a mi szovjet filmjeink pedig még sok viszonylatban távolról sem tökéletesek.

A film a Vörös Hadseregben nem kevésbé népszerű, mint a munkás és paraszt néptömegek között. De itt is még tátongó űrök vannak. A Vörös Hadsereg nemcsak oly alany lehet és kell, hogy ilyen is legyen, amely használja a jó szovjet filmet, de szükséges, hogy a szovjet filmművészetnek nemes tárgyává (témájává) is váljon.

A mi Vörös Hadseregünk most összetételében megfiatalodott. Jelentékenyen megfiatalodik az egész ország is. De az ifjúság csak halomásból ismeri Vörös Hadseregünk és államunk távoli múltját. A szovjet film feladata, hogy művészileg felidézze a mi nagy forradalmunknak és annak „faltörő kosának”, a Vörös Hadseregnek múltját.

Határtalan és vonzó távlatok ezek a „Gosz kino”, „Szevzapkino”, „Proletkino” és más filmszervezetünk munkája számára. („Szevzapkino”: Észak-nyugat területi foto és filmhivatal gyártással és kölcsönzéssel foglalkozó filmszervezet, amely 1922-től 1925-ig működött Leningrádban.)

Íme ez véleményem szerint az 1925. évi munkaprogram egyrészt. („Kinonyedelja” 1925-ös évfolyam, 1. sz.)

Voroszilov elvtárs nyilatkozatával a filmművészet elé először állítottak fel pontos technikai jellegű feladatot: a Vörös Hadseregnek és annak dicső múltjának bemutatását.

Ezen feladatra válaszul az 1925–1926-os évben egész sor film jelent meg a polgárháború korszakáról („Vörös partizánok”, „Fehérek hátában”, „Aranytartalék” stb.)

#### **F. E. Dzserszinszkij a filmközvélemény feladatairól (1925)**

1925-ben a Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága agitprop. Osztályának vezetése alatt megalakult a Szovjetfilm Barátainak Társasága.

A társaság első moszkvai konferenciáját F. E. Dzserszinszkij üdvözölte és a konferencia címére a következő levelet küldte.

„Tisztelt Elvtársak!

A filmművészet a mi munkás-paraszt országunk felemelkedésének hatalmas fegyverévé válhat és kell, hogy azzá váljon. Elmaradtak, kultúrátlanok, írástudatlanok vagyunk, de azt a nehéz feladatot állítottuk magunk elé, hogy rövid időn belül a legélenjáróbb a legkulturáltabb, legírástudóbb országgá válunk.

Gazdasági fejlődésünk első sikerei, valamint iparunk és gazdaságunk további gyors emelkedésének perspektívái erős bázist teremtenek a munkás és paraszttömegek általános kulturális felemelkedésére.

Ebben az ügyben a filmművészetnek nem kis fontosságú szerepet kell majd játszania.

Üdvözölve a „Filmbarátok” társaságának alakuló gyűlését, sok sikert kívánok jövődő munkájukhoz.

„Filmet és rádiót a falukba és munkásnegyedekbe!” Hadd legyen ez a jelszavunk. „Hadd segítsen a film és a rádió kultúrátlanságunk leggyorsabb felszámolásában.” 1925. November 12. („Kino” c. folyóirat, 1928-as évfolyam, 47-es szám.)

Dzserszinszkij elvtárs vezetése alatt – akit a Szovjetfilm Barátainak Társasága Központi Tanácsának elnökévé választottak – a társa-

ság gyors munkát fejtett ki és sikerrel hívta fel a széles tömegek figyelmét a filmművészet kérdéseire. A társaság sejtjei által megszervezett nagyszámú filmmegvitatások segítettek a filmszervezeteknek és művészi dolgozóknak, hogy megtudják a mozilátogató tömegek igényeit. A Társaság többszáz fotó- és filmköre megismertette tagjait a fotó és filmtechnika alapjaival, valamint a filmművészet elméleteinek és történetének alapfokú ismereteivel. Fejlődtek a filmkéderkek. A társaság sokezer nyi munkás és paraszt aktivistája filmfőiskolákban, technikumokban vetítógépész tanfolyamokra iratkozott be és ezek azután új erővel töltötték fel a filmmunkások sorait.

#### **V. M. Molotov beszéde a filmről a Párt XIV. Kongresszusán (1925)**

A XIV. Pártkongresszus nem hozott különleges döntéseket a filmről, de Vjacseszláv Mihajlovics Molotov a Központi Bizottság szervezeti beszámolójában röviden megemlékezett a film (és rádió) munkájáról:

„Az agitáció és a propaganda terén az utóbbi időben óriási jelentőséget nyer a film és a rádió területén eddig még ismeretlen munkája. Először beszélünk a Pártkongresszuson a rádió jelentőségéről, agitációs, népnevelő munkánkban. A filmről már szó volt és kell, hogy továbbra is szó legyen, de nem kételkedünk abban, hogy a tömegagitáció eme mindkét területén – a filmen és a rádión keresztül óriási sikereket aratunk a jövőben is. Mégis azonban fokozni kell a figyelmet a film és rádió agitpropagandájának minőségi oldalára is.” (A Sz.K.(b)P. XIV. Kongresszusa.)

Molotov elvtárs beszámolójában a Párt XIV. Kongresszusán kifejezte meggyőződését a filmművészet jövő sikerei felől és megállapította, hogy a súlypont most már áthelyeződik az ügy *minőségi oldalának* fokozására.

#### **A Párt XV. Kongresszusa a filmről (1927)**

A XIV. és XV. Pártkongresszus közötti időszakban a szovjet filmművészet több területén jelentékeny sikereket értek el.

A játékfilmek gyártása meghaladta az évi 100 teljes méterszámú filmet. Jelentékenyen megjavult a filmek minősége is. Többek között ebben az időszakban alkottak olyan hatalmas filmalkotásokat, mint amilyenek a „Patyomkin páncélos”, az „Anyá” és a „Szentpétervár végnapjai” stb. voltak.

De a Párt nem elégedett meg ezekkel a sikerekkel, mert úgy látta, hogy a film munkájának méretei a kultúrforradalom követelménye-  
ihez viszonyítva egyáltalában nem elegendők.

Fentebb már idéztük Sztálin elvtársnak a Párt XV. Kongresszusán adott útmutatását a „Vodka” fokozatos felszámolásának szükségességéről és „oly bevételi forrásoknak – mint amilyenek a rádió és a film – növeléséről”. Sztálin elvtárs ebből a célból erősen kihangsúlyozta, hogy a „filmet a Pártnak kezébe kell venni és ehhez az üg-  
höz a valódi bolsevikok közül ütőképes embereket kell beosztani.”

A Párt XV. Kongresszusának a filmművészet építéséhez való viszonya kifejezésre jutott két igen fontos határozatban: „A népgazdaság öt éves tervének összeállításáról szóló direktívákról” szóló határozatban és Molotov elvtárs a „falusi munkáról” szóló beszámolója nyomán hozott határozatban.

A Sz.K.(b)P. XV. Kongresszusa az első határozatban megállapította a Párt gazdasági politikáját az első öt éves tervben, valamint direktívát adott új iparágak és termelési ágak létrehozására és megszervezésére.

Ez a határozat kiinduló pontját jelentette a saját szovjet, filmipari gépeket előállító filmipar megteremtésének.

A Párt XV. Kongresszusa után megkezdődött egyrészt a fennálló filmgépeket előállító háziipari vállalatok újjászervezése, másrészt pedig új, hatalmas filmtechnikai vállalatok építése. Ugyanakkor pedig megkezdődött a filmnyersanyag gyártása – ez a Szovjetunióban egészen új iparág volt –, amelyet eddig teljes egészében külföldről importáltak.

„A falusi munkáról” szóló határozatban, a „Tanácsok a kultúr-  
munka” fejezetben az Sz.K.(b)P. XV. Kongresszusa még egyszer felhívta

az egész Párt figyelmét a filmre, mint a politikai népnevelő munka fegyverére.

„A politikai népnevelési munka a falun megerősítendő és annak minősége emelendő. Különös figyelem fordítandó a falusi rádió berendezések, mozgóképszínházak, könyvtárak ügyének fejlesztésére”. (A Sz.K.(b)P. határozatokban, 26. Oldal.)

Ezen határozat eredményeképpen élesen fokozódott a falu *kinofikációja* és filmekkel való ellátása. Két év alatt (1927–1928) a falusi mozgóképbereendezések száma 1500–2000-ról 7000–7500-ra, azaz majdnem a négyszeresére emelkedett. Többszörösen megnövekedett az a filmkészlet is, amely a falusi mozgóképszínház hálózat ellátását volt hivatva szolgálni.

### **A szovjetuniói filmügyi pártértekezlet (1928)**

A Párt XV. Kongresszusa után három hónappal a Sz.K.B.F. Központi Bizottsága összehívta az első Összövetségi Filmügyi Pártértekezletet (1928. március 15–21.). Az értekezletnek nagy jelentősége volt a szovjet filmművészet fejlődésének szempontjából. Az értekezlet több döntése és gyakorlati tanácsa mind a mai napig sem veszített aktualitásából.

Az értekezlet előtt a Komszomol-szervezetek, a szakszervezetek és a Szovjet Film Barátainak Szövetsége – úgy a fővárosban, mint a vidéken – széleskörű vitákat rendeztek a filmipar felépítésének alapvető kérdéseiről.

A tanácskozásokon 127 szavazati és 64 tanácskozási joggal bíró küldött vett részt. Ezenkívül sok vendég volt jelen. Az értekezleten képviseltették magukat: a Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága, a Pártszervezetek, a Népművelési Népbizottságok, filmintézmények, a sajtó, a szövetséges és nemzeti köztársaságok irodalmi és filmművészeti szervezetei.

Az értekezlet a következő beszámolókat hallgatta végig és vitatta meg: „A filmipar felépítésének eredményei a Szovjetunióban és a szovjet filmművészet feladatai”, „A film a falun”, „Közvélemény a filmben”, „Sajtó és film”.

Az értekezlet legelsősorban is a művészetnek, a kultúrforradalom és az újjáépítő időszak osztályellentmondásai közötti általános feladatait tárgyalta meg.

Az értekezlet a „Filmipar felépítésének eredményei a Szovjetunióban és a szovjet filmművészet feladatairól” szóló alapvető határozatában figyelmeztette a film munkásait a burzsoá és kispolgári csoportok részéről fenyegető veszélyre, amely csoportok igyekeznek megerősíteni pozíciójukat a kulturális arcvonalon és kezükbe akarják kaparintani a tömegek felemelkedésének, nevelésének és a rájuk gyakorolt hatásnak az emelőit, mozgató erőit.”

„A proletariátus és a Párt feladata, hogy a kulturális fejlődés ezen emelőit (mozgató erőit) kezei között tartsa, egyre jobban erősítse a kultúra munkásainak proletár kádereit és biztosítsa a kulturális fejlődés szocialista útját.”

Az értekezlet megállapította, hogy a film, mint „az összes művészetek közül a legfontosabb”, a kultúrforradalom ügyében, mint a széleskörű nevelőmunka és kommunista propaganda eszköze, mint a tömegeknek a Párt feladatai és jelszavai körül való tömörítésének eszköze a tömegek művészi nevelésének, célszerű pihenőjének és szórakozásuknak ügyében „nagy helyet foglalhat el és ilyet is kell elfoglalnia”.

Az értekezlet rámutatva arra, hogy a film éppúgy, mint minden másfajta művészet is – nem lehet apolitikus, a következő módon szövegezte meg a filmművészet előtt álló politikai feladatot:

„A szocializmus építésének korszakában a film a munkások osztálytudata elmélyítésének, valamint átnevelésének legerősebb fegyvere kell, hogy legyen. A filmnek – semmiképpen sem alkalmazkodva a nem proletár társadalmi rétegek ideológiájához – befolyásával, formáival, politikailag olyan irányban kell átnevelnie ezeket a rétegeket, hogy a proletariátus ideológiai befolyása és behatása a lakosság kispolgári rétegeire fokozódjon.”

Az értekezlet a filmművészet lehetőségeinek igen értékes jellemzését adta az alábbiakban:

„A film óriási erővel hat a nézőre. A film a legmozgékonyabb, a

legolcsóbb és rendkívüli módon szemléltető művészet. A filmnek van a legnagyobb közönsége. A film természeténél fogva a legtömegszerűbb és legdramatikusabb művészet. A film, amely bemutatással működik, képes megragadni a kulturális fejlődésben legerősebb néző öntudatát is és képes arra hatással lenni. A film formális és technikai fogásai sokrétűségének és gazdagságának tekintetében nem ismer vetélytársakat. A filmszalag, amely egyszerre rögzített le egy jelenetet, bemutatható bármely helyen és a nézőnek a magas művészet és ragyogó technika mintaképét adhatja vissza.”

A filmművészet mindezen előnyei a többi művészeti ág fölött egy-néhány filmmunkásnál nagyképűséget és a többi művészeti ág iránti hanyag viszonyt idézett elő.

Az értekezlet figyelmeztette az ilyen filmmunkásokat:

„A filmet minden jelentősége és előnye mellett, más művészetekhez viszonyítva hibás lenne kiemelni és elszigetelni. A film csak más művészeti ágakkal való kölcsönös együttműködésben fejlődhet oly módon, hogy ez utóbbinak – az irodalomnak, színháznak, festészetnek – eredményeit elsajátítja és felhasználja, ugyanakkor tökéletesíti specifikus művészi eszközeit.”

Az értekezlet különös figyelmet fordított a filmnek, mint a pihenés és szórakozás eszközének felhasználására. Az értekezlet a film ezen oldalának elsőrendű jelentőséget tulajdonítva mégis figyelmeztetett annak a túrheterogenitására, hogy filmelőadásokat apolitikus, tisztán szórakoztató látványokra alakítsuk át. A pihenést úgy kell megszervezni, hogy a film szórakoztató anyaga is „A proletariátusnak szükséges irányba szervezze a néző gondolatait és érzéseit”.

Az értekezlet megállapította a szovjet filmművészet eredményeit és kihangsúlyozta, hogy

„annak produkciója művészi és ideológiai minőségben nagyrészt megfelel azoknak a feladatoknak, amelyeket a Párt a film elé kitűzött. A szovjet filmművészet történelmi-forradalmi és történelmi irodalmi témákból kiindulva egyre határozottabban megy át a jelenkori aktuális kérdések megvilágítására és elemzésére. Új káderek keletkeznek a proletariátusból és forradalmi értelmiségből száрма-

zó fiatal művészi erők nőnek és fejlődnek. Egyidejűleg kibontakozik a filmnek a Szovjetunió dolgozó lakossága milliós tömegeibe való behatolásának óriási fontosságú folyamata: növekszik a mozgóképszínházak száma, megkezdődött a falu *kinofikációjának* nagy munkája, növekszik a klub, a mozgóképszínház szerepe, stb.”

Ezzel párhuzamosan az értekezlet megállapította, hogy:

„A szovjet film még távolról sem valósítja meg elegendő mértékben társadalmi-politikai feladatait. A film nem elegendő mértékben tölti be szerepét a tömegek kulturális felemelkedésének és politikai népnevelésének ügyében és a szovjet film jelentékeny részében enged a kispolgári és a nyárspolgári ízlésnek és hangulatok nyomásának.

A filmgyártás gyengén ragadja meg a filmek tartalmában a munkások sokrétű igényeit és különösen lemarad a falu igényei mögött. A film egyáltalán nem kielégítő mértékben vezeti a propagandát a Párt alapvető jelszavai mögött és a filmet nem használják fel a Párt folyó agitációja számára. Majdnem teljesen hiányzik a gyermekfilm. Nincs kifejlesztve a kultúr-termelési és a híradó film. A gyártás nagy része nem tud érdekes tartalmat adni a filmeknek, nem tudja figyelembe venni a közönség igényeit oly módon, hogy ugyanakkor biztosítsa a film ideológiai színvonalát is. Egész sok esetben bonyolult társadalmi és életproblémák vulgáris általánosítás felé való elhajlása figyelhető meg.”

Az értekezlet feltárva ezen fogyatékoságok okait, részletesen megtárgyalta azokat a feladatokat, amelyek a szovjet filmművészek előtt állanak: – a falusi filmmunka megjavításának kérdéseit: a nemzetiségi filmművészet munkájának megszervezését: a gyermek- és tudományos oktató filmek kérdését, a *kinofikáció* (mozgóképberendezésekkel való ellátás) és a kölcsönzés kérdéseit, szervezeti és gazdasági kérdéseket, a filmközvélemény, a sajtó és a tudományos-kutatómunka feladatait stb.

Az értekezlet figyelembe véve a káderek problémáinak jelentőségét, elhatározta, hogy az irodalom és színház legjobb élenjáró dolgozóit nyeri meg a film számára. Ezzel párhuzamosan elhatározták,

hogy megjavítják a filmképzés ügyét, szoros kapcsolatba hozva azt a filmgyártással.

Az értekezőlet hangsúlyozva a teljes értékű forgatókönyvek gyártásának döntő fontosságát, elítélte a film dolgozóinak alaptalan panaszait és hivatkozásait a „forgatókönyv-krízisre”.

„Egész sor filmszervezet a filmek fogyatékoságait azzal magyarázza, hogy hiányzik a forgatókönyv anyag. Ez az ok nem kiküszöbölhető és jelentékeny mértékben maguknak a filmszervezeteknek nem kielégítő aktivitásával, a forgatókönyv-ügy háziipari elrendezésével, a film tematikai kidolgozásában a tervszerűség hiányával magyarázható, amely az esetek legnagyobb részében rendszertelen és alkalmi jelleggel bír.”

Az értekezőlet, mint a forgatókönyv kérdés megoldásának egyik legfontosabb útjára, rámutatott annak a szükségességére, hogy a filmszervezeteknek állandó és szoros kapcsolatot kell létesíteniük az írói szervezetekkel.

Az értekezőlet határozataiban különösen kihangsúlyozta a szovjet közvélemény óriási jelentőségét a filmművészet fejlődésének ügyében.

A szakszervezeteknek és a komszomol szervezeteknek, a Szovjet Film Baráti Társaságának és a tudományos társaságoknak – a szovjet közvélemény összes formáinak – segíteniük kell a filmművészetnek a munkás-paraszt nézőközönség igényeinek tanulmányozásában és közre kell működniük a városok és falvak *kinofikációjában* (mozgóképperendezésekkel való ellátásában).

A film intézményeknek viszont a maguk részéről a szovjet filmközvélemény szervezeteivel elvtársi kapcsolatot kell létesíteniük és segítséget kell nyújtaniuk azoknak munkájukban.

Az értekezőlet figyelmeztette a film mestereit, hogy

„a filmek morális művészi minőségének értékelésénél alapvető kritérium az a követelmény, hogy a film nyújtson „milliók számára érthető formát” ... Minden játékfilmnek a nézőre gyakorolt hatását biztosítani kell annak érdekes tartalmával, a munkás- és paraszt nézőhöz való közelségével és oly formával, amely megfelel a széles-

körű nézőközönség igényeinek (természetesen anélkül, hogy alkalmazkodna a nyárspolgári-kispolgári ízléshez, anélkül, hogy ellaposítaná és vulgarizálná a művészeti formákat.)

Okvetlenül szükséges fokozni a harcot az egészségtelen trükk-hajhászás, huligánság és a pornográfia megjelenései ellen.”

Az értekezlet megtárgyalva a gazdasági-szervezeti kérdéseket, rámutatott a filmpiac kiszélesítésének szükségességére. A filmszervezetek figyelme:

„elsősorban a munkás paraszt-tömegek megnyerésére kell, hogy irányuljon, oly módon, hogy mozgóképszínházakat épít munkáskezületekben, fejleszti a filmkölcsonzést a klubokban (ugyanakkor a klubok számára való filmkölcsonzést oly módon kell megszervezni, hogy ne menjen az adott klubot irányító szakszervezet általános kultúrmunkájának rovására), megállás nélkül növelni kell a helyhez kötött és vándorvetítő berendezés számát a faluban. Egyidejűleg okvetlenül szükséges növelni a filmek kópiaszámát, ezzel az intézkedéssel csökkenteni önköltségüket, mindezek eredményeképpen nagyobb bevételeket kapni a mozgóképszínházakból, fejleszteni a filmművészetet egészében, valamint a Párt ideológiai befolyását a széles munkás- és paraszttömegekre a filmen keresztül.

Különösen meg kell csinálni az értekezletnek a szovjet filmművészet elé tűzött azt a feladatát, hogy ez utóbbi a leggyorsabban szabaduljon meg technikai-gazdasági viszonylatban a külföldtől.

„A filmépítés eredményei a Szovjetunióban és a szovjet filmművészet feladatai” című beszámoló nyomán hozott határozat kimondja:

„A Szovjetunióknak a gazdasági építésben a külföldtől való függetlenségének jelszava ugyancsak kifejezésre kell, hogy jusson a film területén is. A szovjet filmiparnak egyre nagyobb mértékben kell emancipálódnia a külföldi filmpiacról, meg kell kezdenie a filmnyersanyag, filmberendezések és kémiai készítmények gyártását.”

Ez a gondolat még konkrétan jut kifejezésre „A szovjet filmművészet szerkezeti-gazdasági kérdéseiről” szóló beszámoló nyomán hozott határozatban. Az értekezlet ebben a kérdésben előrevizsi egy filmnyersanyaggyár építésének kérdését, amelynek teljesítőképes-

sége 25 millió méter lesz egy évben, felveti vándor-mozgóképszínházak számára való dinamók gyártásának és világosító berendezések, stb. gyártásának kérdéseit.

Az értekezlet határozatait a Párt Központi Bizottsága nem hagyta jóvá és ilymódon ezek nem bírnak a kötelező jellegű párthatározatok jellegével. Csupán mint irányító anyagokat hozták nyilvánosságra.

Mégis, ezek a határozatok nagy befolyással bírtak a szovjet filmművészet munkájára és további fejlődésére.

#### **Az Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága a filmművészet kádereinek megerősítéséről. (1929)**

Sztálin elvtárs 1928-ban a Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága júliusi teljes ülésének (plénumának) eredményeiről szóló beszámolójában élesen jellemezte a kedvezőtlen helyzetet a specialista káderek terén, amely különösen világossá vált a sachtii-ügy után.

„A sachtii-ügy lényege és gondolata abban áll, hogy iparunknak a munkásosztályhoz hű specialisták bizonyos minimumának biztosítása ügyében majdnem fegyverteleneknek és teljesen elmaradottaknak, példátlanul elmaradottaknak bizonyultunk” (Sztálin: „A leninizmus kérdései”, 9. Kiadás, 345. oldal)

Sztálin elvtárs élesen kihangsúlyozta annak a szükségességét, hogy „gyorsítani kell a munkásosztály embereiből kikerülő új technikai értelmiség létrehozásának és képzésének tempóját, akik hűek a szocializmus ügyéhez és képesek technikailag irányítani iparunkat”.

A júliusi teljes ülésen (plénumon) napirendre került a káderek előkészítésének kérdése. Molotov elvtársnak „Az új specialisták\* előkészítésének javításáról” szóló beszámolója nyomán hozott határozatban a teljes ülés (plénium) megállapította, hogy „az új specialisták előkészítése az egész Párt legfontosabb feladatává változik át”. (A Sz.K.(b)P. határozatokban, 481. oldal)

A teljes ülés (plénium) kidolgozva az ipar és szállítás követelményeinek, a káderek előkészítése ügyének átszervezéséhez szükséges

\* A szövegben – valószínűleg tévedésből – „szocialisták” szerepel. (A szerk.)

intézkedésének rendszerét, megállapította, hogy hasonló intézkedések foganatosítása az állami építés összes többi ágazataiban a Párt egyik elsőrendű feladatát képezik.

A Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága ezen döntést tovább fejlesztve 1929. I. 11-én határozatot fogadott el a „Filmkáderek megerősítéséről”. Ezen határozat első pontja a film rövid jellemzését adja és megszövegezi a Párt feladatait a filmgyártás ideológiai színvonalának biztosítása ügyében.

„1) A film a kultúrforradalom egyik legfontosabb fegyvere és nagy helyet kell elfoglalnia a Párt munkájában (...)

Az osztályharc kieleződése az ideológiai fronton elő kellett, hogy idézzen a kispolgári csoportok részéről oly törekvéseket, mely szerint azok befolyást igyekeztek gyakorolni a tömegek kulturális felemelkedésének és fejlődésének eme legfontosabb mozgatóerejére. A Párt feladata, hogy egyre erősítse a filmszervezetek munkájának vezetését és biztosítva a filmgyártás ideológiai színvonalát, határozottan harcoljon azok ellen a kísérletek ellen, amelyek a szovjet filmet nem proletár rétegek ideológiájához igyekeztek alkalmaztatni. („Pravda”, 1929-es évfolyam, 28. sz.)

A Párt Központi Bizottsága határozata második részében rámutat az Összövetségi film Pártértekezlet egész sor fontos és vitathatatlan döntésének teljesítésére. Az Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága megkövetelte a pártszervezetektől, szakszervezetektől, és más társadalmi szervezetektől, hogy aktívabban vegyenek részt a film munkájában, a filmszervezetektől pedig megkövetelte, hogy szorosabb kapcsolatot létesítsenek a széles közvéleménnyel.

„2) Ezzel párhuzamosan a Központi Bizottság megállapítja, hogy a Pártértekezlet döntései ellenére a filmszervezetek számára még nincs biztosítva a munkájukhoz szükséges segítség: nem indult meg még a proletárirók szervezetének a filmszervezetekkel való együttes munkája és ennek következtében az élenjáró írókat és színházi dolgozókat nem használják fel elegendő mértékben a film munkájában, a különleges filmsajtó és az általános sajtóban a filmkritika nem áll azoknak a feltételeknek a magaslatán, amelyeket a Párt ezen mű-

vészeti ágtól megkövetel. Művészeti és ideológiai vezetés terén nézeteltérések vannak a műsorpolitikai főbizottság és a filmszervezetek között.

A pártszervezeteknek, szakszervezeteknek, komszomol-szervezeteknek és társadalmi-tudományos szervezeteknek aktívabban kell résztvenniük a film munkájában oly módon, hogy ezen munkához új kádereket osztanak be, továbbá megvitatják a filmszervezetek gyártási és munkaterveit és a film köré az elvtársi segítség atmoszféráját teremtik meg. Mindezen célokból a Szovkino és más filmszervezetek vezetőségének a szakszervezetekkel karöltve széleskörű munkakonferenciákat és értekezleteket kell gyakran összehívniok.”

A Központi Bizottság a határozat harmadik pontjában rátér a káderek kérdésére, meghatározva a Pártvonalat úgy a régi filmspecialisták tekintetében, mint az új káderek képzése ügyében.

A határozat kötelezte a Párt-komszomol- és más szervezeteket, hogy nyerjék meg a filmmunka számára más művészeti ágak proletárkádereit; fokozzák a filmművészeti tanintézetek munkájának minőségét; javítsák meg az abban tanulók szociális összetételét stb.

„3) A filmművészet munkáskádereinek kiválasztása és javítása terén a legfontosabb feladat azonkívül, hogy biztosítsák az elvtársi viszonyt az elmaradt régi filmspecialisták irányában, akik képesek alkalmazkodni a szovjet film követelményeihez; – a proletárerőeknek megnyerése, különösen a szakszervezetek és a komszomol kultúr-munkásai közül, új filmkáderek előkészítése, legfőképpen a proletár-rétegből, eltávolítása a filmművészetből a régi-típusú kalmároknak, akik a munkába az idegen ideológiát viszik bele.

A szovjet filmművészet alapvető kádereinek megerősítése és a filmszervezeteknek nyújtandó támogatás céljából a Központi Bizottság elrendeli:

1) A filmszervezetek vezetősége frakcióinak és a proletár és paraszt írók irodalmi szervezete frakcióinak ajánljuk, hogy erősítsék meg az alábbi módokon a forgatókönyvíró kádereket

a.) librettó- és forgatókönyvek előkészítéséhez állandó munkára

nyerjenek meg proletár- és parasztírókat és létesítsenek állandó kapcsolatot az írószervezetek és filmszervezetek között.

b.) erősítsük meg és fejlesszük tovább a filmgyárak mellett működő forgatókönyv-osztályokat és ehhez a munkához kiváló forgatókönyv írókat vonjanak be.

2) Megbízjuk az A.P.I.O.-t, hogy egyhavi határidőn belül az irodalmi-művészi, – a film és érdekelt szervezetekkel karöltve állítson össze egy jegyzéket, amely biztosítja a legjobb irodalmi és művészi erők aktív részvételét a filmmunkában.

3) A Központi Bizottság okvetlenül szükségesnek tartja, hogy a szövetséges köztársaságok népművelési bizottságai 1 hónapos határidőn belül a filmszervezetekkel karöltve átvizsgálják a filmtechnikumok tanrendjét abból a célból, hogy szoros kapcsolatba hozzák azokat a filmszervezetek gyártási szükségleteivel. Okvetlenül szükséges a filmtechnikumokba tanári munkára megnyerni a film legképzettebb és legnagyobb gyakorlattal rendelkező munkatársait. A filmtechnikumok hallgatóságának utánpótlása nyomán a munkásparaszt csoport arányát 75%-ra kell emelni.

A filmszervezetek és a „Rabisz” szövetség frakcióinak:

a.) meg kell nyerni rendezői munkára fiatal erőket oly módon, hogy kiszélesítik az asszisztensek és segédrendezők körét és ebből a célból felhasználják a filmtechnikumok hallgatóit.

b.) biztosítaniok kell oly rendező és forgatókönyvíró káderek kiválasztását, akik specializálták magukat a kultúr-, falusi- és gyermekfilm területén.

4) A Szovjetunió és szövetséges köztársaságok munkás és parasztfelügyeleti népbizottságai a szovjet intézmények kádereinek átvizsgálásánál vizsgálják meg a filmszervezetek káderei átvizsgálásának szükségességét.

Az Oroszországi föderatív Szovjet Szocialista Köztársaság Munkás és Parasztfelügyeleti Népbizottsága és a Művészeti Főtanács, okvetlenül vizsgálják át a Szovjet Film Barátainak Társasága munkáját abból a szempontból, hogy a társaság munkája a filmszerveze-

tekkel szorosabbá válják és a társaság jellege, funkciója és szervezete pontosabban legyenek meghatározva.

Megbízzuk a szövetséges köztársaságokban a nemzetiségi párt-szervezetek központi bizottságait, hogy tegyenek meg minden olyan intézkedést, amelyekkel biztosítják jelen határozat gyakorlati végrehajtását”.

A szovjet és társadalmi filmszervezetek végrehajtva a Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága határozatait, jelentékeny munkát fejtettek ki a filmkáderek megerősítése és új káderek szerzése terén.

1929. márciusában megtartották az Oroszországi Föderatív Szocialista Szovjet Köztársaság Művészeti Főbizottsága mellett az első Oroszországi Forгатókönyvírói értekezletet. Az értekezlet meghatározta azokat az intézkedéseket, amelyek szükségesek új irodalmi erőknél a film számára való megnyeréséhez és a filmforgatókönyv-ügy rendbehozásához. Az értekezlet után szorosabb kapcsolat létesült a filmszervezetek és az írói szervezetek között.

Moszkvában és Kijevben művészeti káderek, Leningrádban pedig mérnöki-technikai káderek számára létesítettek főiskolákat.

A munkás és paraszt Felügyelet szervei megtisztították a filmintézmények apparátusát. Ezen intézkedés következtében a filmszervezetek jelentékeny mértékben megszabadultak az ideológiailag idegen kártevő elemektől. A Szovjet Film Baráti Társaságának tevékenysége – többek között a proletárfújásnak a filmvállalatokhoz, stúdiókba és tanintézetekbe való megnyerése terén – láthatóan felélénkült. Mindezen intézkedések biztosították néhány év múlva azoknak az új erőknél megjelenését, amelyek megteremtették az előfeltételeit a szovjet filmművészet későbbi sikereinek.

#### **A film kérdései a Párt XVI. Kongresszusán.(1930)**

A Sz.K.(b)P. XVI. Kongresszusa megállapította a Párt általános vonalát, mint átmenetet a kiterjedt szocialista támadásra az egész fronton.

Ez az óriási feladat élesen megnövelte a filmművészet iránt támasztott követelményeket és ismét a film jelentékeny elmaradását

okozta a szocialista előnyomulás általános vonalától. Azok a sikerek, amelyeket a Párt XV. és XVI. Kongresszusa közötti időszakban a filmművészet aratott már nem elégíthették ki az óriási méretekben fejlődő országot. Gyenge pontnak ismét a filmgazdaság bizonyult.

L. M. Kaganovics a Sz.K.(b)P. Központi Bizottságának titkára, a Sz.K.(b)P. Központi Bizottságának a Párt XVI. Kongresszusának adott szervezeti beszámolójában a következőket mondta erről a kérdésről:

A rádió vonalán jelentékeny mértékben előretörtünk. Különösen nagy program bontakozik ki a jövőre nézve. Valamit elértünk a film terén is, de ott még erősen le vagyunk maradva és a film terén a legközelebbi feladatunk a filmgazdaság rendbehozatala. A Központi Bizottság elrendelte, hogy filmegyesüléseket létesítsenek, hogy ezt az ügyet a kellő magaslatra emeljük és hogy a film tényleg a nevelés és a politikai aktivitás megszervezése hatalmas tényezőjévé váljon. (A Sz.K.(b)P. XVI. Kongresszusa, gyorsírói feljegyzés, 74–75. oldal)

A „Szojuzkino” nevű filmegyesülés, amelyet L. M. Kaganovics beszámolójában megemlít, 1930-ban alakult meg a Szovjetunió Legfelsőbb Népgazdasági Tanácsának kebelében. Ez volt az első szovjet filmszervezet, amely a gyártást és filmkölcsozést össz-szövetségi méretekben egyesítette.

Beszélt a filmről Kujbisev elvtárs a Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága politikai irodájának tagja „Az ipar 5 éves tervének teljesítéséről” szóló beszámolójában. Kujbisev elvtárs megállapította az első sikereket a fotó- és filmberendezések gyártásának terén.

„...Az ipar más ágaiban is megkezdődött sok új gyártmány termelése. Ezen gyártmányok felsorolása igen sok időt venne igénybe, szerepel ezek között elektro-technika, foto és filmberendezés is (a fotó- és filmberendezések terén nagyon keveset tettünk, de mindenesetre ez az ügy már megindult...)” (Uo. 488–489. oldal.)

A Párt XVI. Kongresszusa – nem korlátozva magát arra, hogy csupán megállapítsa a filmművészet bizonyos fokú előrehaladását – Kujbisev elvtárs beszámolója nyomán hozott határozatában különösen kihangsúlyozta annak szükségességét, hogy erősen fokozni kell

azon iparágak fejlődését, amelyek a kulturépítésnek – beleértve ide a filmet is – ipari és technikai bázisát képezik.

A Sz.K.(b)P. XVI. Kongresszusa III. fejezet 1.) pontjában ajánlotta: „Különösen figyelem fordítandó oly iparágak fejlesztésére, amelyek ipari-technikai bázisát képezik a kultur-építésnek (papír, sokszorosítás, oktató- és tudományos felszerelések, film és rádiókészülékek stb.) többek között pedig a gépesítés megfelelő ágainak fejlesztésére.” (Uo. 421. oldal)

A filmművészet össz-szövetségi központjának a „Szojuzkino”-nak létrehozása, amelyet azután a Szovjetunió Népbiztosok Tanácsa mellett működő Fotó- és Filmipari Főhivatallá alakították át, lehetővé tette, hogy felszámolják a szervezet háziiparoskodását a film területén és megteremtette a filmipar technikai újjászervezésének szervezeti-gazdasági előfeltételeit.

A XV. és XVI. Pártkongresszusoknak a filmkészülékek és filmnyersanyagok gyártásának fejlesztéséről szóló döntései biztosították a szovjet filmművészet számára a nehézipar részéről azt az óriási segítséget, amely azután lehetővé tette az elkövetkező pár év alatt ennek az újjászervezésnek a megteremtését.

### **A film kérdései a Párt XVIII. Kongresszusán (1934)**

A Sz.K.(b)P. XVI. és XVII. Kongresszusai közötti időszakban a szovjet filmművészet visszatükrözve a szocialista építés óriási sikereit, ugyancsak jelentékeny mértékben haladt előre. Ennek az időszaknak a legfontosabb eredménye a saját ipari-technikai bázis megteremtése.

Az 1930-tól 1933-ig terjedő években felépítették az első két filmnyersanyag-gyárat, a szosztkini gyárat – amelynek évi termelőképessége 50 millió méter nyersanyag volt – és a perejeszlávi gyárat, amelynek évi termelőképessége 20 millió méter nyersanyag volt. A filmkészülékek gyártása fokozódott a Fotó- és Filmipar Főhivatal külön erre a célra felállított filmtechnikai gyáraiban – amelyek Leningrádban, Odesszában és Kujbisevben voltak –, valamint a Nehézipari Népbizottság néhány vállalatánál.

Üzembehelyezték az újonnan felépített filmgyárakat: Moszkvában a „Moszfilm”-et és Kijevben az „Ukrajnfilm”-et.

A Szovjetunió legnagyobb városainak mozgóképszínházait hangosfilmre alakították át. Megkezdődött a kerületi központok mozgóképszínházainak és klubjainak hangosfilmre való átalakítása.

A filmgyárakat hangosfilmek gyártására alkalmassá alakították át és megkezdődött a hangos játékfilmek és filmhíradók gyártása. A mozgóképszínház hálózat majdnem háromszorosára növekedett stb.

Bizonyos – igaz, hogy nem elegendő – előrehaladás volt észlelhető a játékfilmek gyártása terén. Miután 2–3 évig úgynevezett „agitprop” filmek gyártására fektették a fősúlyt – ezek uralták a filmművészetet az 1930–1932-es években – a tárgyalt időszak végén ismét megjelentek a filmművészet egyes magas művészi színvonalú alkotásai.

Ebben a fordulatban jelentékeny szerepet játszott a Párt Központi Bizottságának 1939. április 23-án hozott történelmi határozata, az irodalmi-művészi szervezetek átépítéséről. Felszámolva a R.A.P.P.-t (Proletárirók Oroszországi Szövetsége) és más hasonló szervezeteket, beleértve ide a forradalmi filmművészet munkásainak szövetségét (A.R.R.K.), amely utolsó korszakában már teljesen a R.A.P.P. vezető rétegéből való ellenséges elemek eszmei vezetése alatt állott, a Központi Bizottság határozata ezzel felszámolta az egyik legfontosabb akadályt, amely fékezte a művészi alkotás lendületét.

Ezen határozat eredményeképpen már 1932 végén megjelenik oly, a maga idejében jelentékeny film, mint amilyen a „Találkozó” volt. A következő évben – 1933-ban – egész sor új, érdekes film jelenik meg: „Határszél”, „Vihar”, „Pétervári éjszaka” stb.

Ily módon a XVII. Pártkongresszus idején az elmaradás azon időszakát, amelyben a film három évvel ezelőtt volt, már most felszámoltnak lehetett tekinteni.

A XVII. Pártkongresszus részletesebben nem foglalkozott a filmművészet kérdésével. De a Kongresszuson felvázolták a film fejlődésének általános perspektíváját a második 5 éves tervben. Kujbisev elvtárs a második 5 éves tervről szóló beszámolójában közölte az ország *himifikációjának* a terv által felvetett méreteit.

„A második 5 éves terv, figyelembe véve mennyiségileg és minőségileg a növekvő kultúrigényeket, tervbe veszi klubok, olvasóköri, a szocialista kultúra házainak, színházainak, moziknak, cirkszoknak stb. széleskörű építését. A második 5 éves terv folyamán kilencezer mozgóképszínházat építünk, ezek közül kétezret falun. A hangos vetítőberendezéseknek tizenkilencszeresére kell növekedniök” (A Sz.K.(b)P. XVII. Kongresszusa, gyorsírói feljegyzés, 396–397. oldal)

A XVII. Pártkongresszus „A Szovjetunió népgazdasága fejlesztésének második 5 éves tervéről (1932–1937)” szóló határozatában jóváhagyta az egész népgazdaság technikai újjászervezésének és a termelés növekedésének a második 5 éves tervben foglalt programját, amelyet a Szovjetunió Állami Tervhivatala terjesztett elő és amelyet a Sz.K.(b)P. Központi Bizottsága és a Szovjetunió Népbiztosi Tanácsa elfogadtak.

## Álomgyár\*

A filmnyelv, a mesén kívül is, amelyet életre kell keltenie a vásznon lázasan keresi a szavakat, tagolja a szótagokat, azon erőlködik, hogy megtalálja egy olyan optikai kiejtést, amelyből általában hiányzik az elegancia, vagyis a kellemes könnyedség.

Igaz az, hogy a Film elejétől kezdve megismétli az írás tapasztalatait. Lényegében univerzális nyelv, és nem csak azért, mert vizuálisan közvetlenül képes kifejezni minden emberi érzelmet. *Megújítja az írást.* Hiszen mik is tulajdonképpen az ábécé betűi? Stilizálás vagy méginkább progresszív leegyszerűsítés útján való sematizálása azoknak a familiáris képeknek, amelyek megragadták az első kor emberét. A paleolit korszakból a bronzkorig az ember arra törekedett, hogy az élet tünékeny aspektusát – külsőt vagy érzelmit –, a képeket és a gondolatokat rögzítse, hogy a többiek ismerhessék azokat, hogy közvetítsék másoknak a kapott benyomásokat. A legtartósabb esz- közt választotta, kőbe véste a képeket, letisztítva róluk a feleslegest, csak a lényegét őrizte meg.

Ebből az évszázadokig tartó munkából születtek a nagy nyelvcsaládok; ez a fáradozás szilárdította meg az ember igazi, cáfолhatatlan felsőbbrendűségét az állatok fölött: az a képesség, hogy képes megállítani az élet képét és ezzel diadalmaskodik a mulandóság, a halál fölött.

A képrásos nyelvek, mint a kínai vagy a hieroglifikusak, mint az egyiptomi, még nyilvánvalóan kimutatják „képnyelvi” eredetüket. Maguk az alfabetikus nyelvek, melyek ma *inkább* hangokon, mint figurákon alapulnak, hasonló felfedezésekhez vezethetnek.

A Film a maga részéről a *képi kifejezés* emberi jelentőségét hangsú-

---

\* Az előzményt lásd a *Filmspirál* 15. számában. (A szerk.)

lyozva, amelyet évszázadokon keresztül csak a Festészet és a Szobrászat őrzött meg számunkra – valóban univerzális nyelvet fog életre kelteni, melynek jellemzői egyenlőre még beláthatatlanok.

Ezért a Filmnek az élet „ábrázolását”, vagyis a művészetet vissza kell vezetnie minden érzelem forrásaihoz, *az életet magában az életben keresve* a mozgáson keresztül. A plasztikus és mozdulatlan, avagy a ritmikus és zenei művészetnek nincs más célja, ismétlem, minthogy a belső élet folyamatait megállítsa, és azokat bármilyen formában kikristályosítsa. A Film, mint a művészi alkotás minden módjának, a „tünékeny rögzítésére”, a mulandóság legyőzésére szolgáló minden eszköz megújítójaként lép fel. Az, amit már most bemutat nekünk, a „lassított” felvételek segítségével, egy virág nyílását például, talán az élet képének megújítására irányuló képességének legcsodálatosabb bizonyossága, mivel rögzíti az élőlények és a dolgok mozgását. Olyan részletekbe menően érvényes *plasztikus analízist* nyújt nekünk, hogy ezzel a költő és a festő képzeletét minden határon túl gazdagítja. És azzal a képességével, hogy az eseményeket horizontálisan bontakoztatja ki, vagyis bemutatásuk egyidejűségével, mindenképpen megnöveli érzékleink összességét.

Új és fiatal, tapogatózva keresi hangját, szavait. És visszavisz bennünket, minden elért lélektani bonyolultságunkkal, a nagy és igazi nyelvhez, az elsőrendűhöz, a szintetikushoz, a vizuális nyelvhez, a hangok analízise nélkülihez. Ha nem szöveg-illusztráció vagy egy szöveg alakot öltött folytatása, a Film nem a szavakat helyettesíti képekkel, hanem a mozgókép maga lesz valóságosan egységes új, hatalmas és egész. A Filmvászon, amely egyoldalas könyvhöz hasonló, egységes és végtelen, mint az élet, hagyja, hogy felületére írjuk a külső és belső világ mintázatát.

Ám ott, ahol még nem definiálták a szavakat-eszméket, zűrzavar uralkodik. És a Film tovább keresi nemcsak megvalósulási módjait, de még a neveket is, amelyet determinálnak és tisztázzák azokat. A kutatások ebben az irányban is folytatódnak. Nagyon tanulságosnak találtuk azt, melyet Gaston Tournier közölt az *Echo de Paris*-ban a „cinema” (mozgás) szótőről. Cinegráfia, Cineológia, Cinemania,

Cinefilia, Cinefóbia, Cinepoesia és Cinedia, Cienmaturgia, Cinecrómia... A lista hosszú. Csak az évek és az ismeretlen fogják majd az időtálló és pontos terminusokat kiválasztani. Ami minket illet, a Filmvászon művészete gyakorlójának meghatározására pillanatnyilag megállunk az *Ecraniste* szónál.

#### **IV. A „filmes igazság”-ról**

Az itt következő oldalakat nem inspirálta sem Marcel L’Herbier *Carnaval des Vénités*-je, sem Henri Russel *Vérité*-je, ez a két, stílusában igen különböző, szép film. Mindazok az „igazságok”, melyeket a Film saját kedvére akar bemutatni nekünk, annak az összetett és új *filmes igazságnak* meghatározására ösztökélnek minket, melyről a filmek legnagyobb része még ma sem vesz tudomást. Csakhogy ez az igazság minden művészet művelőjét érdekelheti.

A francia *film* tagadhatatlan és – ó jaj! – egyre fokozódó alacsonyabbrendűsége a többi országhoz viszonyítva éppen a filmes igazság nem tudásából fakad; s ez a tudatlanság megmutatkozik a színháztól kölcsönvett színészek kiválasztásától kezdve a téma, a színhelyek, a tájak, sőt egészen a fény megválasztásáig. Egyre mélyebbre süllyedünk egy művészet ipari szervezetének mocsarában, amely művészet mát ezer és egy szemszögből nem művészet többé, vadul belevetjük magunkat a legbestiálisabban kommersz termékek gyártásába; a nemesség minden maradványát elveszítjük az emberi érték – melyet általánosan már csak árunak tekintünk – felfogásában és meghatározásában. A Film főkolomposai az egyetemes kereskedelem minden részéről verődtek össze, a templomba betolakodó kereskedők hagyományos mohóságával; számukra egy film nem műalkotás, mint ahogy az egy könyv a kiadó vagy a könyvárus számára. Nem egyéb, mint egy áru, melyet lemérnek, méterszámra adnak és vesznek; s aztán csodálkozunk, ha az Állam nem szánja rá magát, hogy másképpen kezelje, mint közönséges, piacra dobott ipari terméket.

S a csömör, mely a Film terjedésével egyenlő mértékben nő, végül elborítja az egész termelést: természetesen a művelt osztályok csö-

mőrére gondolok. A pénz elvégez minden tevékenységet, beleértve az értelmiségét és a művészi kezdeményezést is, ezeknél az osztályoknál jobban, mint bármilyen más környezetben.

Ég mégis, van a Filmnek „igazsága”, melyet néhány filmtermelő ország már megtanult hasznosítani. A nemzetek azok a sűrű lombkoronák, olykor talán túl sűrűek is, melyben a szellemnek a művészek és általában az értelmiségiek által alkotott szintézise virágzik. Franciaországban, amelynek nemzete feltalálta a Filmet, az új virágzás ezidáig igen gyér virágokat hozott. Az új felfedezéssel szemben mindenki annyira zavartan áll, hogy mindenáron igyekeznek magukat meggyőzni, hogy az a régi örökséghez tartozik; hogy a Film nem más, mint a Színház új válfaja. A Színháztól veszik a színészeket, akik folytonosan beszélnek, miközben a film némának kívánja őket; átveszik a szereplők – többé-kevésbé egyensúlyban lévő – ügymond területi, tömeges színpadraállítását, ahelyett, hogy *kizárólag* a fényintenzitás végtelen skálájának változtatására szorítkoznának, a fehérek és feketék tömegét variálnák megszámlálhatatlan árnyalataikkal. A fénynek nem szabad az emberi személyiség ábrázolásának szolgálatába állnia, hanem a személyiségnek kell drámai szimbólumokban humanizált fénné válnia.

Ami az igazi „drámai igazságot” illeti, vagyis a patetikus, emocionális hatást kiváltani képes egyéni érzelmeknek és érzékleteknek a konfliktusait, senki sem törődik azzal, hogy olyan konfliktust keresen, amely valóban *fotogén* lenne. Mindnyájan beérik az arcok fotogéniájával, mintha minden arc, melyet a fények játéka szakszerűen átalakított, nem válna amúgyis mindig fotogénné.

Az irodalom legaljából merítenek, a legalacsonyabbrendűből, a szimplifikáltból, csakhogy ne legyen benne semmiféle pszichológiai nehézség, és széles választékát nyújtsa a sóvárgások és szenvedélyek nyers konfliktusainak, melyek a *cselekményt* jelentik a melodráma minden kufárának.

És ez az *écraniste*-ek\* s az őket uraló üzletelő filmmemberek

---

\* Canudo által alkotott fogalom, jelentése szabadon: *a film művésze. (A szerk.)*

nagyrészének alapvető tévedése. Úgy gondolják, hogy egy filmben, még inkább, mint egy színdarabban, szükség van arra, amit ők cselekménynek neveznek. A valóságban a Színházban a szó az, ami magyaráz, míg a Filmben a gesztusnak kell kifejeznie mindent, a gesztusok készlete korlátozott. De nem gondolnak a filmes igazságra, amely szerint a vásznon szereplő személyek távol állnak attól, hogy fényképezett színészeknek tűnjenek, *fény-lényeket* kell megjeleníteniök. Minden filmszínészt, ha a Film valóban valami más mint lefényképezett Színház, vagy mint *életből ellesett* regény, fényjátékokba kell átültetni, ahogyan a festők is szín-játékokban fejezték ki álmaik jelentését. A film, a megvalósult mű, akkor majd saját módja szerint fog megjelenni, amely különböző minden más művészet módjaitól, túl sok magyarázó felirat, némajátékokkal eljátszott párbeszéd, a színházi jelenetek mindenféle fotografikus vázlata nélkül, a szavától megfosztott színház csökevényei nélkül.

Íme a Mozgóképek egyik lényegi jellemzője. Ha azt, amit az élet valóságának nevezünk, olyan műalkotásba ültetjük át, amely méltó erre a névre, az többé már nem az, amit egy készülék egyszerűen rögzíthet a valóságból. A művész szellemében eresztett gyökeret, annak *megszerzett részévé* vált, mint saját stílusa. Azzal beérve, hogy a felvevőgépet a több-kevesebb hozzáértéssel elrendezett szereplők valóságára, vagy egy több-kevesebb ízléssel kiválasztott szereplőre irányítjuk, még nem hozunk létre műalkotást. Közönséges és közepes dolog ez. A Film nem a fényképezés fejlődésének új foka, hanem új művészet. Az *écraniste* a valóságot saját belső világának képévé igyekszik átalakítani. Ahhoz, hogy látványát stílusba formálja, nem elégedhet meg ennek vagy annak a helynek a lefényképezésével; a fényhez kell nyúlnia, s azzal kell dolgoznia, egészen addig, míg lelkiállapotokat, s nem külsőséges tényeket idéz fel.

A művészet nem a valóság tényeinek ábrázolása, hanem a tényeket beburkoló érzelmek felidézése. Bizonyos, állandó közönségeség – következetesen ugyanazt a szót használom, hogy pontosan definiáljam a Filmet, amely *láttatja* a szereplő gondolatait, mikor az egy eseményre emlékezik vissza oly módon, hogy reprodukálja a

helyszínt és az eseményt, melynek az illető főszereplője volt – tűrhetetlen. A felirat így szól: *arra gondolt, amikor megérkezett a vadonba*, s a film máris megajándékoz bennünket a vadon felé közeledő szereplő látványával. Azonban nem ez a kép hatja meg emlékezését, s bennünket sem hathat meg ezzel semmiképp; az, aki emlékezik, *nem látja önmagát*; s az erdőbe való érkezését csupán az azt kísérő gondolatok és érzelmek rugalmasságával lehet visszaadni. A példákat a végtelenségig sorolhatnánk: a fényképész banális koncepciója majdnem mindig meghiúsítja a felidézés kísérletét.

Az *écraniste* általában elfogadja a külső látványt, amelyet lefényképez, nem pedig megalkotja azt. Nem alkotja meg a lélektani atmoszférát, az egyetlen valamit, ami helyettesíthetné a regény leíró lapjait, vagy a kép különféle jelentéseinek összehangolását. Ahelyett, hogy minden *képet* előbb pontosan elgondolna, mint ahogy a festő is előbb az alakok *részletét* gondolja ki, oly módon, hogy a néző az egész filmet *egyetlen*, egészben megformált képre vezethetné vissza, az *écraniste* beéri azzal, hogy a néző emlékezzék képeire és így szóljon: *szép fotók voltak benne*. Megint a melodikus zenemű alacsonyabbrendűségére gondolok, mely különálló melódiákból áll össze, amelyekre külön-külön emlékezünk, szemben a valóban szimfonikus zenedrámával.

Néhány szerző azonban mégis megértette, hogy a *filmvalóság*\* semmi köze a látható valósághoz. Megértette, hogy ugyanaz a látvány a néző lelkiállapotától függően különböző érzelmeket vált ki, ha az *écraniste* nem tudta egyszer s mindekorra érvényre juttatni a látványban saját érzelmeit. Ha egy testbe behatoló tört mutat nekem, érzelmeim aszerint alakulnak, hogy milyen érzelmeket táplálok a szűrő kézzel vagy a megszárt testtel szemben. Ám ha az *écraniste* a mozdulatot a szükséges pszichológiai atmoszférába be tudta ágyazni, ha fel tudott készíteni a benne meglévő emócióra, akkor én is, az ő akarata szerint, ugyanabba a lelkiállapotba kerülök.

A Filmben, akárcsak a szellem birodalmában, a művészet abból áll, hogy érzelmeket sugalmaz, nem pedig tényeket közöl. Bizonyos,

---

\* Kiemelés tőlünk. (A szerk.)

hogya kísértés, hogy mindent „igazi” képekkel mutassunk meg, nagy; ezért van az, hogy oly sok „igazságot” vélünk látni a vásznon, jóllehet igen ritkán érzünk mély és valóban *esztétikai* érzelmet. Az „igazság” szó, amelyet ebben az esetben a „durva és felszínes valóság” szavakkal kellene helyettesítenünk, nem tartozik egyik műfajhoz sem. Hol az a festő, aki a mi filmeseink értelmezése szerint „láttatott” valamit? Talán Leonardo, hermafroditáinak valószerű pózaival? Vagy talán a „Jézus születése”-k festői, a jászol körüli emberek és állatok eszményi kompozíciójával? Michelangelo a maga kigondolt nagyságával, vagy Watteau századának oly kedves bájában megkövült eleganciák keresésével?

Kevés *ecraniste* értette meg, hogy a *filmigazságnak* meg kell felelnie az irodalmi igazságnak, a festői igazságnak, akarom mondani a „menyegzői” igazságnak, ami a legkevésbé meghatározható. Közülük egyik sem a „valóság”. Egy kereskedelmi utazó szemére vetette Anatole France-nak, hogy olyan Firenzét talált ki, amelyet ő, amikor az Arno partjához érve a Baedekert a *Lys Rouge*-zsal akarta helyettesíteni, nem volt képes megtalálni. Pedig France *kifejezte* a firenzei lelkületet, a végtelen képzelet pontosságának részletekbe menő gondosságával, a *saját* szemlélete szerint, amely elragad és ámulatba ejt minket.

A német filmek, mint a *Caligari*, a *Hajnaltól éjjelig*, a *Torgus*, expresszionista stílusukkal, a svédek havas tájajaik mélyértelmű stílusának való érzelmes alárendelésével; Franciaországban Marcel L'Herbier és Louis Delluc, főleg az előbbi, s olykor Abel Gance, evokatív megoldásaikkal igyekeznek elterjeszteni a *filmigazság* értelmét, egy olyan filmművészeti stílusét, amely képes a Filmnek művészi méltóságot adni. Mások szintén errefelé törekednek.

Ismét mások – ezeknek prototípusa talán Léonce Perret vagy Diamant-Berger – mohón jóllakatják magukat képeslapgyűjteményeikkel, melyekben az égvilágon minden megtalálható, kivéve a művészet igazságát és nemességét.

## V. A Film és az Anyagtalan

Camille Flammarion, miután látott egy filmet az életbenmaradás-ról, hitet tett a vallásról, hozzátéve ehhez a film iránti újabb keletű lelkesedését. Elégedett csodálatát fejezte ki, látván, hogy a Film az anyagtalan megidézésének, ha még nem is az ábrázolásának szentelte magát. Flammarion megjegyzése megerősít bennünket abban, hogy a Filmnek, *ha művészhez illő módon fogják fel és fogalmazzák meg, művészetként* meg kell találnia útját olyan területeken, amelyek minden más művészet számára járhatatlanok.

A Filmnek megvan a maga *kizárólagos* birodalma. Ezek éppen hogy csak felsejlenek, talán nem is képzeljük, hogy vannak ennek az alig megszületett művészetnek jelenlegi, zűrzavaros helyzetében. A Film, ha mint művészetet fogjuk fel – és makacsul ragaszkodom annak szükségességéhez, hogy annak fogjuk fel, s ezzel élesen elválasztom magamat a „filmemberek” nagy tömegétől – valami szent dolog, szinte templom benyomását kelti, melyet hanyagságból nyitva felejtettek a kereskedők előtt, akik viszont eltökélték, hogy megtiltják a belépést minden művészet természetből való papjainak: a művészeknek. És így sok értelmiségi nem tudja, hogy ez a művészet, mint minden más művészet, a magát kifejező lélek új oldalát tárja fel; és nem minden ok nélkül úgy tartják, hogy ez a Tőzsde új értékét jelenti, amely megvetésre méltó, mint minden dolog, amelyhez nekik nincs közük. Ilyen körülmények között senki sem gondolt arra, hogy felismerje és meghatározza a film sajátos kifejezési területeit; s a sietség hevében, hogy keveset kockáztatva sokat nyerjen, ahogy az üzleti életben szokás, a Film nekilátott, hogy kirabolja a művészeti ábrázolás összes tartalékát: a regényt, a színházat; a lehető legmélyebbre süllyedt, hogy a legszélesebb vevőkört megnyerje magának; a vászonra való dráma szellemét feltámasztotta, ami pedig a hangatmoszférát illeti, bármivel megelégszik.

Belenyugszik tehát, hogy „vászonra vigyen” egy bárhol és bárkitől vásárolt szüzsét, mint az egyszeri zenész, lett légyen bár zseni,

bármilyen librettót elfogadott „megzenésítésre”- Aztán jött Wagner és Debussy...

Már megjegyeztem, hogy az operák szép „melódiája”, ami a nagyközönség kielégítését illeti, filmjeink „szép fényképeinek” felel meg.

A Film egyik kizárólagos területe az anyagtaláné vagy pontosabban a *tudatalattié* lesz. Az emlékek és gondolatok megjelenítését már több alkalommal megkísérelte számos *écraniste*. A dráma kiteljesítésére szolgált, a szót vagy a dialógusok és magyarázatok túltengését helyettesítette. Az eszközök durvák voltak, egymásra zsúfolt képek, melyek a népi szentképek madonnáira emlékeztettek, akik felhőbe burkolva jelennek meg a földre boruló szent előtt. Most már előbbre tartunk. Rendelkezőnk már a képi stílus különféle variációival, okos torzításokkal, ráfényképezéssel, árnyalatokkal; ugyanakkor a színháznak csak a konkrét szó maradt, s ha valami tudatalatti, a közvetlen valóságon túli képet akar megjeleníteni, játszhat a fényekkel, fehérbe öltöztetheti Hamlet atyját, ám mégis mindig a hétköznapi valóság jelenségei között marad.

A Film tehát megengedheti magának az *anyagtalán ábrázolásának* fényűző képességét. A példát egyidejűleg kaptuk meg Amerikától és Svédországtól. Láttuk a Svenska Film becses *Körkarlen* (A kísértetkocsi) című filmjét, amelyet Selma Lagerlöf regényéből készítettek; s egy tökéletes drámát, mint az *Earthbound* (A holtak simogatnak, T. Hayer Hunter filmje), melyet a Goldwyn készített.

Szinte máris egy műfaj tökéletesedésénél tartunk, s ez a műfaj még csak a kezdeteknél tart. A *Körkarlen* nem egyéb, mint egy részeg hallucinációja. Az *Earthbound*-ban egy, a szeretője férje által megölt férfi továbbélésének szorongató problémája jelentkezik reálisan; s ez az élő halott magával hurcol mindent, ami a földi élethez köti mindaddig, amíg azok, akiket boldogtalanná tett, meg nem bocsátanak neki, s felesége, kislánya és kutyája fel nem ismerik kísértetét és fájdalmát. Csak a szerelem tudja elszakítani őt a földtől, ahol teste már oszlásnak indult, a szerelem és a megbocsátás, a harmónia visszaállítása ott, ahol életében csak viszályt és fájdalmat szíttott. „A holtak résztvesznek életünkben, de elszigeteltek maradnak”,

mondja keserűen az egyik felirat, az egyik kép fölött, melyen a már halott főszereplőt látjuk, amint karjai között tartja a feleségét, aki szenttelen marad: az asszony nem látja és nem hallja őt, mivel egy halott nem ölelhet át egy élő.

A film némely beállításának ereje, mely beállításokat a valóval és az anyagtalannal, az élővel és a holtakkal hozták létre, oly mértékű, hogy olykor teljesen megzavar minket: arra gondolunk, hogy az ember újabb jogot vívott ki magának, s egy nap lefényképezheti majd a tudatalatti teljes életét, a maga ismeretlen ritmusával együtt.

A szereplő Természet. A feltárt Tudatalatti. Az Anyagtalan, vagy az amit e néven értünk, látható formába öntve és mozgásban. Íme azok a tárgyak, melyekhez egyik művészet sem tudott hozzányúlni, melyet sugalmazni is csak egyedül a zenének sikerült. A Film és csak a Film képes *megjeleníteni*, és meg is kell, hogy jelenítse őket.

## VI. A Közönség és a Film

A közönség kérdése talán a legfontosabb kulcsa ennek a nemrégiben épített, hatalmas épületnek, melynek belsejében a világ egyik hatalmas iparága mozog, a filmé.

Immár minden társadalmi osztály érdekelt ebben, hiszen a film áradata annyira felülmúlta azt, amit laboratóriumaikban a Marey-k, Demények, a Lumière testvérek álmodhattak. S a közönség magatartása, reakciói – melyek nem is annyira erőszakosan, mint a termék kiürülésében jelentkeznek, ha a film nem tetszik – lelkesedése is, kezdik megrendíteni a vászon urait. Azok, akiknek kezében tőke van, valamint azok, akik minden filmstúdióban, ahol filmeket gyártanak, a megszámlálhatatlan „fényeceteket” kezelik, aggódnak emiatt.

A közönségnek, ízlésének, kívánságainak problémája egyre inkább halaszthatatlanul sürgős és súlyos jelleget ölt.

Válság honol Franciaországban és másutt is; s az ezt meghatározó okok között szerepel a közönség problémája is, hiszen a közönség, ha jól meggondoljuk, a piac igazi gazdája. Ám eddig még senki sem törekedett arra, hogy szembe nézzen kívánságaival, azon egyszerű

okból kifolyólag, hogy először is maga a közönség sem tudja, mi is tetszene neki. A Film minden pillanatban várta őt folytatólagosan menő előadásaival, s a néző annyi időt töltött ott, amennyi két elfoglaltsága között, rövid pihenőhöz szükséges volt.

Ám az utóbbi években a mozielőadás olyan hirtelen fejlődésnek indult, hogy a közönség, amely elfogadta a filmet a Színházzal egyenrangú, új és hatalmas kifejező és emocionális eszköznek, egyre igényesebbé vált. Nem fogad már el mindent, amit elébe raknak, elbűvölve a könnyed képektől, az elnagyolt drámáktól, melyeknek megértéséhez még a legcsekélyebb erőfeszítés sem szükséges. Választani akar, s napról napra egyre erőteljesebben követeli, hogy a választék elemeit különleges figyelmességgel állítsák össze.

Így a Film igazi, reális problémája végül abban az öt filmtermelő országban állt elő, amely egyik kontinensről a másikra adja-veszi a képeket és érzelmeket, melyeket milliós és milliós kilométer filmszalagon rögzítettek. A probléma az, hogy úgy gazdagítsuk vizuális nyelvét mindazzal, amely csodálatosan gyors elterjedése révén a közönség kedvére válhat, hogy ne alacsonyítsuk le, sőt inkább emeljük érzékenységét. A Film, mint *par excellence* kollektív művészet, egyre inkább elhagyja az elnagyolt érzelmeket, az immár a tárcairodalomból is kitagadott cselekményszöveget, a felszínes bonyodalmakat és megoldásokat, amelyek valóban lealacsonyító értékű érzelmeket hoznak létre. Franciaországban, Németországban, Olaszországban, Svédországban, sőt még Amerikában is, az alkotók és *écraniste*-ek valóságos hada kutatja érzelmileg magasabb szinten a nagy, emberi, nemes és egyetemes meséket, amelyek hivatva lennének a legkülönbözőbb népeket megindítani.

Tény, hogy ez a hatalmas és modern kifejezési eszköz erősen különbözik egy egyszerű iparágtól. Ez egy képekben beszélt, univerzális nyelv. S a felemelkedés szerves szükséglete oly erős minden egyes lényben, hogy ma azt kérjük a filmtől, hogy nemes és harmonikus látomásokat találjon minden belső konfliktusban; hogy – mint minden művészet – maga is az lehessen, amit a költő a „Jelkek orvosságának” nevez.

Láttam egy párizsi külváros munkásokból álló közönségét, amint kifütyült dagályos melodramákat, melyeket népszerűeknek hinnénk, így követelvéni valamit, ami a hétköznapi banalitásból a szellem nemesebb rétegei felé emelné őket. Sajátságos jellemvonása a művészeteknek, hogy kielégítik ezt az igen elterjedt szellemi szükségletet, amely mindig az alulról felfelé való törekvésből áll, az állattól Isten felé. A művészet sajátága, hogy megújítja a népeket, felfedi előttük az élet mélységét. A Film sem lesz ez alól kivétel.

Ugyanakkor örömmel konstatáltuk, hogy a Film kimutatta azt a hajlamát, hogy minden ifjúi erejével beilleszkedjék a Művészetek birodalmába, hogy megossza velük morális egységüket.

A formátlan, szinte amorf *Hetedik Művészet*\* kilép a bábállapotból. Sokrétúséget ígér, szétterjed az érzelmek megszámlálhatatlan útjain. Ez a mozgás, amely képes a Filmet megsemmisíteni azok szemében is, akik idáig csak megvetették, és az együgyű nép számára gyártott *laterna mágicának* tartották, végzetesen megnövekszik, a közvéleménytől is bátorítva, s mondjuk meg ezt is, a vászon hatalmasságainak akarata ellenére is.

## VII. Egy kísérlet

Az a művészeti mozgalom, amely rövid ideje indult meg a Film körül, eljut odáig, hogy felülkerekedik a kereskedők tömegén, akiknek hatalma azzal fenyegeti a Filmet, hogy elsüllyed mindenféle –fajta érdekek tengerében, melyet egy minden használatra alkalmas elnevezéssel foglal össze: az üzlet. Csupán ha kiköveteljük a műalkotás rangját a Filmnek, és odavonzzuk hozzá a művészi gondolat és érzékenység erejét, akkor fogjuk megtudni, hogy az emberi génusz életünk mélységeinek új kifejezési módjával gazdagított-e bennünket, vagy csupán egy új iparról van szó, mely – a kávéházak helyébe, melyek egyre inkább eltűnnek a bankok inváziója nyomán – mo-

---

\* Kiemelés tőlünk. (A szerk.)

dern menedéket teremt az unalom óráira, vagy kellemes oázisokat, cinkos sötétségükkel a szerelmesek gyengédségeinek.

A *Salon d'Automne* nem habozott kapuit megnyitni a modern művészek e nyugtalansága előtt, akik hisznek a Filmben, mint művészetben, készek ennek szentelni álmaikat és akaratukat, ám eltevelyednek és elbátortalanodnak a ma urinak engesztelhetetlen zsarnokságától, s az egyáltalán hozzá nem értő, szórakozott és gyakran haszonleső sajtótól. A nagy Szalonjaink közül ez utolsóban a Hetedik Művészetnek szentelt vetítéseknek semmi más céljuk nincs, mint hogy mérlegét adják ennek az új erőnek, mely az emberek rendelkezésére áll, hogy a látvány és az érzelmek útján érintkezzenek egymással. Legyőzve a teret és a távolságokat. Egyszerű mérleg ez, a Film művészi lényegére irányuló vitákon keresztül, melyek az ezideig készült legjobb filmekből válogatott részletek vetítésével váltakoznak. Egy ilyesféle előadás megértetheti az értelmiségi világgal, hogy ezek az embernagyságú metszetek, melyekbe az élet lehelt lelket, ez a diadalmas „élő fekete-fehér”, mely a tér és az idő, a távolságok és a halál korlátain túlra nyújtja meg a létezést, miután foglyul ejtette a „mozgást”, új erő, amely azért jött létre, hogy kifejezze az emberek létezését, s hogy bátorságot adjon nekik az élethez.

Ám a kiválasztott példák, a Szalonban vetített filmtöredékek maguk is távol állnak attól, amit a modern művészek jogában áll elvárni korunk géniuszától. A legjobbak vagy bizonyos irányzat legjobb reprezentánsai közül válogatva, kétségtelen, hogy egy nap maguk is majd a primitív művek ártatlan bájával lépnek eléink. Az *écraniste* fest, vés, komponál a fénnel, és soha művész munkája nem volt ennél gazdagabb, és soha tünékenyebb! És ennek az ecsetnek mégis sikerül rögzítenie vonalakat, s a vonalaknak azt a játékát, ami a forma, s végül a formáknak azt a játékát, ami a mozgás. A lencse mágiájával ragadja ezt meg, azokkal az eszközökkel, melyeket az ember meg tudott teremteni, hogy feltartóztassa az élet tünékeny képeit, s a gépek pontosságával garantálva magának ezt a hatalmat. S ez az erő oly nagy, az emberek pedig oly rövid ideje birtokolják, hogy a tökéletlenség, a bizonytalanság, a kompozíciós elnagyolás,

az új szépség harmatcseppjei közé keveredve ma még zavarólag hat, ám holnap már megindít, mint azok a szegényes és isteni falfestmények, melyeket a keresztény festők hada festett a katakombákban, ahol századokon keresztül rejtegették hitüket. És virrasztottak egy kiolthatatlan esztétikai láng fölött.

A *Salon d'Automne*-é lesz az érdem, hogy a művészvilágban kikiáltotta, hogy a Film művészet, mely egyszerre szintetizálja a művészetet és a tudományt, mely egybegyűjt minden művészetet. Az alkotó szellemek, az agyak, melyeknek küldetése az, hogy az életben megragadják a létezés arculatait és ritmusait, a művészek, egyszerűen tudni fogják, hogy ahelyett, hogy megvetően hátat fordítanának a filmnek, vagy következmények nélküli szórakozásnak tekintenek, fel kell, hogy ajánlják neki szellemüket és akaratukat. Elie Faure már kinyilvánította annak a „vizuális szimfóniának” reményét, melyet a Film-től várunk. Ki adhatja meg nekünk ezt? Kitől kell kérnünk? Bizonyos, hogy nem sorsának jelenlegi uraitól, a vak üzletemberektől, akiket jobban elvakít páncélszekerényük sötét tömege, mint a fénycsodákat alkotó áramfejlesztők csoportjainak minden ereje. A művésztől fogjuk kérni; az ízlés embereitől, akik a művészet felé húznak; a nélkülözhetetlen sznoboktól, akik megkönnyítik a találkozásokot és kezdeményezéseket; az íróktól, akiknek habozás nélkül a filmújságok firkászordáinak helyébe kell állniuk – mert ezek az újságok üzleti közlönyökké csökevényesedtek, nem kritikai lapok.

A *Hetedik Művészet* a Művésztől. Íme a példa, melyet a *Salon d'Automne* ad az értelmiségi világnak. S a példára oda fognak figyelni. Mert semmi sem állhat sokáig ellen az egyetemes lélek ama szárnyalásának, melyet Művészetnek nevezünk.

– folytatjuk –

*Zöldy Mihály fordítása*

## A Pespecta Sound hangrögzítő berendezés\*

### A berendezés története

Az első *Cinerama* film 1952-es bemutatása a teljes filmipart felforgatta. Megkezdődött a filmbemutatók történetének harmadik nagy korszaka, a szélesvásznú, sztereo hangú filmeké.

Mindössze egy évvel a *Cinerama* eljárás bemutatása után, a 20<sup>th</sup> Century Fox kereskedelmi forgalomba bocsát egy olyan szélesvásznú filmfelvevő- és lejátszó berendezést, amely egyszersmind sztereo hanghatások rögzítésére is képes. Ennek az eljárásnak a jelentőségét, a *Cinerama*-éval ellentétben, az egész iparág felfogja, és a nagy filmgyárak jelentős része alkalmazni is kezdi. A 20<sup>th</sup> Century Fox célja az volt, hogy a *CinemaScope* eljárásból szabványt teremtsen. A *CinemaScope* eljárás elve, amit 1954 elején vezettek be, és amely szerint fényhangot vettek fel a filmre, lényegében (néhány kisebb változástól eltekintve) mind a mai napig változatlan maradt.

Valójában nem a *Cinerama* bemutatása volt az egyetlen indítéka a Fox kezdeményezésének. A televízió megjelenése és tömeges terjedése a háztartásokban, valamint ennek közvetlen következményeként a jegypénztárak bevételének csökkenése másik, cseppet sem kisebb jelentőségű okot szolgáltatott. Hirtelen szükséges és sürgős lett a közönség egy részének visszahódítása, ehhez pedig a filmeknek új dimenziót kellett nyerniük. (...)

A *CinemaScope* ideje előtt a *Cinerama* társaság, a Warner Bros és más, nagy filmgyártó cég olyan sztereo berendezéseket használt, amelyek egy, a képpel szinkronban lévő, 35 milliméteres mágneszalagra rögzítették a hangot. A 20<sup>th</sup> Century Fox gazdaságosabb

---

\* *Le système sonore Pespecta Sound. Journal of Film Preservation*, 50 (1995): 75–83.

és praktikus megoldást választott. Magán a forgalmi kópián haladt végig négy mágneshangcsík, nem volt szükség külön hangszalagra. A mágneses hangfelvétel ragyogó minősége arra ösztönözte a 20<sup>th</sup> Century Fox mérnökeit, hogy hagyjanak fel régi, 3 hangcsatornás, *ERPI Stereophonic Movietone* néven ismert berendezésük használatával.

1953. szeptember 16-án a 20<sup>th</sup> Century Fox megnyitja a *CinemaScope* korszakot Henry Koster *A köntös* (*The robe*) című filmjének bemutatásával. Az MGM pár nappal később mutatja be Richard Thorpe-től *A herekasztal lovagjai-t* (*Knights Of The Round Table*), a Warner Bros pedig néhány hónap múlva hozza ki a *Csillag születik-et* (*A Star Is Born*), George Cukor filmjét. Eredetileg a négy mágneses hangcsík-rendszer a *CinemaScope* berendezés részét képezte. Megfizethetetlen ára azonban, amit főként a különleges berendezéseknek, mint például a hangfejnek vagy az elő-erősítőknak köszönhetett, megakadályozta az ezzel az eljárással készült filmek széles körű elterjedését. Az MGM volt az első a nagy filmgyártó cégek közül, amelyik reagálva erre a gazdasági problémára, igen rövid időn belül kifejlesztett olyan új, sztereo hangfelvevő eljárást, amely kompatibilis volt a vetítőtermekbe már beépített, fényhang érzékelésére alkalmas berendezésekkel.

Az eljárás a *Perspecta Stereophonic Sound* nevet kapta. Az MGM kezdetben úgy határozott, hogy a *CinemaScope*-pal forgatott produkcióit az Egyesült Államokban négy mágneses hangcsatornával, külföldön pedig *Perspecta Sound*-dal forgalmazza. Néhány évvel később ezt a döntésüket megváltoztatták. *A herekasztal lovagjai* (*Knights Of The Round Table*) az első film, amelyet Európában *Perspecta Sound*-dal forgalmaztak.

A Paramount érdeklődni kezdett az eljárás iránt és bejelentette, hogy minden *VistaVision*-nal forgatott produkcióját ezzel az eljárással fogja készíteni. A valóságban azonban már az éppen készülő produkcióik is éltek a *Perspecta Sound* előnyeivel. A Columbiánál a helyzet másképp alakult, és alig néhány film készült ezzel az eljárással. A Warner Bros ugyanazt a politikát követte, mint az MGM, és a fontosabb produkciókat mindkét féle rendszerben forgalmazták. A mág-

neses hangrögzítés jobb minősége azonban szép lassan arra készítette a nagy filmgyárak vezetőit, hogy gondolják át, érdemes –e rendszeresíteni a *Perspecta Sound* berendezés használatát. A *Perspecta Stereophonic Sound* 1960-tól fogva eltűnt az Egyesült Államok filmgyártásából. A japánok egészen 1965-ig használták, de a világ többi részére vonatkozó információink igen hiányosak. Egyedül a film-kópiák beazonosítása vezethet eredményre, aminek segítségével egyszer majd megismerhetjük a pontos tényállást.

#### A berendezés technikai leírása

Néhány ritka kivételtől eltekintve, a *Perspecta Stereophonic Sound* kizárólag a 35 mm-es, fényhangot alkalmazó filmekkel használható. A *Perspecta* lényege az, hogy a mono hangfeljegyzést három, a vászon mögött elhelyezett teljesítményerősítőhöz vezeti. A mono fényhangfeljegyzést a *pilotjelek amplitudoja* és *frekvenciája* alapján irányítják, amelyeket még előzetesen, a keverés közben rögzítenek. Vetítéskor egy „integrátor”-nak nevezett berendezés állapítja meg a frekvenciák helyét, és egyenárammá integrálja azokat. Ez az egyenáram szabályozza az erősítést egy változtatható lejtésű cső segítségével. Három frekvenciát választottak, amelyek az akkori berendezésekkel érzékelhetetlenek voltak: 30, 35 és 40 hertz-et.

A berendezés a következőképpen működik: a fotoelektromos áram felerősítése után a jel négy áramkörön megy keresztül. Az első áramkör szűrőből áll, amely eltünteti a *pilotjeleket*. A film hangja, immár megszabadulva a kontroll-jelektől, három erősítőn halad át, amelyek mindegyike fel van szerelve változtatható lejtésű csővel. Ezeknek az erősítőknek a kimenetét tripla csillapítótag szabályozza, amelyeket a terem teljesítményerősítői előtt helyeztek el.

Három áramkör szelektív szűrőkből áll, amelyeknek mindegyike egy-egy *pilot*-frekvenciára van beállítva. A kimeneti jel itt tehát egyetlen, tiszta frekvenciából áll, amely aztán egyenárammá integrálódik. Ez az egyenáram szabályozza majd az erősítést a változtatható lejtésű cső segítségével, és így egyben a terem kimeneti szintjét is.

A 30 hertzes frekvencia vezérli a bal csatornát, a 35 hertzes a középső csatornát és a 40 hertzes a jobbat.

A *pilotjel* frekvenciája határozza meg tehát a hangforrás helyzetét a vászon mögött, az *amplitudoja* pedig a terembeli hangteljesítményt. A keverő, egy vagy több különböző szintű frekvenciát használva, a kezdetben mono hangot a vászon bármelyik pontja felé irányíthatja. Az összes frekvenciát a maximális szinten használva pedig gazdagabbá teheti az előadás hangzását.

Lássunk néhány példát:

Képzeljünk el egy dialógust a vászon közepén. A keverő a film hangját 35 hertzes *pilotjellel* látja el. A terembeli hangerősítésnél az *integrátor* érzékeli ezt a frekvenciát, és felerősíti a középső hangcsatorna kimenetét. A nézők így a vászon közepe felől hallják majd a dialógust, függetlenül attól, hogy hol helyezkednek el a teremben. Ha a másik színész, aki a vászon jobb oldalán helyezkedik el, válaszol, a keverő csökkenti a 35 hertzes frekvenciát, és fokozatosan adja hozzá a 40 hertzeset. Az integrátor ekkor a film hangját a jobb oldali csatorna felé irányítja, és felfüggeszti a középső csatorna használatát.

Képzeljük most el, hogy a vásznon egy szimfonikus zenekart látunk, amelynek minden tagja egyidejűleg játszik. A keverő ez esetben a film hangjához hozzáadja mindhárom frekvenciát, és az *integrátor* a hangot mindhárom hangszóróba egyidejűleg továbbítja.

Ebben az esetben természetesen lehetetlen lenne meghatározni a hangszerek pontos helyét. Pontosan ezért vagyunk kénytelenek a *Perspecta Sound* berendezést pseudo-sztereo berendezésként meghatározni.

A *Perspecta Sound* hangfelvételek tanulmányozása annak a felismeréséhez vezet minket, hogy a nagy filmgyártó vállalatok ennek a berendezésnek különböző változatait és különböző elnevezéseit is használták. A Paramount-nál például az eljárást „térhatású hang”-nak nevezték. Mivelhogy ők ebben az időszakban főképpen szélesvásznú filmeket forgattak, 1, 66 : 1 képoldalaránytól egészen az 1, 96 vagy 2 : 1 arányúig, a sztereo hatás mérsékeltebben jelentkezett, mint a *CinemaScope* filmeknél. A *Perspecta* berendezés tehát elsősor-

ban zajszűrőként működött, és sokkal jobb minőségű hangot tudott létrehozni, mint a hagyományos eljárások.

Az MGM-nél vagy a Columbiánál viszont, *CinemaScope*-pal forgatott filmjeik esetén, a felvételek nagymértékben sztereo hatásúak voltak, és a hang követte a cselekményt a vásznon; a *Perspecta integrátort* tehát teljes mértékben sztereo berendezésként és szubjektív zajszűrőként használták.

Meg kell jegyezni, hogy megfelelően beállítva olyan árnyalt hangviszonyok előállítására képes, amilyeneket nem is hittünk volna, és minden esetben a filmet valóban olyan „dimenzióval” látja el, amelyet kár volna veszni hagyni.\*

### A térhatású hang alkalmazása Alfred Hitchcock filmjében

*Az ember, aki túl sokat tudott (The Man Who Knew Too Much) –1956*

Hogy jobban megérthessük a *VistaVision* és a térhatású hang használatát és eredményeit Hitchcock filmjében, kis történeti kitérőt kell tennünk.

Minden nagy filmgyártó cég arra törekszik, hogy különböző berendezések és eljárások fejlesztése révén a vetítésnek soha nem látott minőséget biztosítson. Az új eljárások háborújának kellős közepébe csöppentünk. A Paramount, akárcsak a többi nagy filmgyártó cég, új eljárásait rákényszeríti a korabeli rendezőkre, és *Az ember, aki túl sokat tudott VistaVision*-nal, az egyik legjobb „képi” eljárással készül el 1956-ban. Ami a hangot illeti, egy bonyolult, nehezen kihasználható eljárás mellett döntöttek: a térhatású hang később tisztavirág-életűnek bizonyult. Hitchcock, ez a fáradhatatlan *perfekcionista* később több művében is mesterien használta fel a *VistaVision* eljárást, és képeinek minősége és kompozíciója mindig elsőrangú maradt.

\* A *Cinevolution* tanulmányi és kutatási központ három, különböző típusú *Perspecta Sound* berendezéssel rendelkezik, valamint a különböző hangrögzítő berendezésekkel felvett filmek gyűjteményével. Ez az anyag rendelkezésre áll minden kutatónak, történésznek, tanulóknak, vagy bárkinek, aki tanulmányozni kívánja a vetítés történetét.

A *VistaVision* technikájú filmek szélessége meglehetősen nagy (a képméret-arány 1,96 : 1), ami megközelíti a *CinemaScope*-ot (2,35 : 1 arány). Az ötvenes években a szélesvásznú filmek vetítésekor illető sztereo hangot használni. A Paramount opciót kötött egy térhatású hangot előállító rendszerre, de a berendezés beszerzését nem tette kötelezővé a moziüzemeltetők körében. Ez azt jelzi, hogy a Paramount filmjeit már a gyártás kezdetétől fogva úgy kellett megtervezni, hogy mind térhatású hanggal, mind anélkül élvezhetőek legyenek.

A helyzet a képet illetően is nagyon hasonló volt. A film képeit úgy kellett megkomponálni, hogy a képpoldalak aránya 1,96 : 1, vagy 2 : 1 legyen. A *VistaVision* összetett berendezése azonban lehetővé tette a film különböző formátumokban való vetítését, akár 1,5 : 1-hez formátumban is. Láthatjuk tehát, hogy *Az ember, aki túl sokat tudott* című filmet egyaránt vetíthették kis, például 1,66 : 1 arányú vászonra monó hanggal, vagy 1,96:1-hez vagy 2:1-hez arányú széles vászonra, térhatású hang kíséretében. A film történetét nyilvánvalóan nagyszerűen lehetett érteni és elemezni közepes minőségű vetítés alkalmával is, de széles vászon és térhatású hang nélkül nem fénylik elő a mű minden értéke, és a filmvetítés nem ad igazi többletet a cselekményhez.

Belgiumban, a mons-i Tanulmányi és Kutatási Központban most készül egy tanulmány, amely alaposan és részletesen elemzi a térhatású hang használatát Hitchcock filmjeiben. A témakör megközelítését azonban már most is összefoglalhatjuk, *Az ember, aki túl sokat tudott*-on bemutatva.

Előljáróban elmondom, hogy a térhatású hangot nagyon ügyesen, de diszkrétan, és lényegében két, nagyon pontosan meghatározott cél érdekében használják fel. Az egyik eset, mint azt látni fogjuk, a tér érzetének megteremtése, míg a másik cél a néző figyelmének megragadása, amikor a hang a filmi elbeszélés részét képezi. Néha ez a két szempont összekeveredik.

Fontos leszögezni, hogy céloom egyáltalán nem az, hogy támadjam azt a számos tanulmányt, amely az Alfred Hitchcock filmjeiben megvalósuló hang-felhasználás témakörében született. A választha-

tóan felhasznált térhatású hang nem hozhat jelentős elemeket a film-elbeszélés vizsgálatának terén, így aztán formai, nem pedig lényegi kiegészítésnek kell tekinteni. A térhatású hangot előállító berendezés csak azok számára lesz érdekes, akik fontosnak tekintik a film látványvilágát, a formainak és a lényegesnek ezen kifinomult keverékét.

#### ***A térhatású hangot a film kezdetétől fogva használják***

A Bernard Herrmann által vezetett zenekar játéka szolgál a feliratok háttéréül. A cintányér hangja magára vonja a figyelmet, jóllehet a néző ekkor még nincs tisztában annak későbbi szerepével, fontosságával. A zenét a vászon mögötti három hangfal olyan minőségben állítja elő, amelyre az addigi, hagyományos, fényhangot használó felvevőberendezések képtelenek lettek volna. A főcím után a tér, amelyben a jelenet játszódik, már nem igényli a különleges hangeffektusok alkalmazását, így a hang a középső hangfalból jön.

#### ***A térhatású hang felhasználása a tér érzetének megteremtése érdekében***

Rögtön a főcím után egy autóbusz belsejében vagyunk, a jelenet párbeszédre épül, a hangot a középső hangfalból halljuk. A busz megérkezik Marrakechbe, a piac idején, a hang tehát fokozatosan átterjed mindhárom hangfalba. A hang térhatásúvá válása nyilvánvaló módon hozzájárul a jelenet és a film tere érzetének megteremtéséhez.

#### ***A térhatású hang fontos szerepet játszik a cselekményben***

Hank apja, miután bezárták a kápolnába, a harangtoronyon keresztül kísérli meg a menekülést. A harangok kötelein kapaszkodik fel, amelyek kongani kezdenek. A térhatású hang használata segítségével megnyílik a hangok tere, és akárcsak az odasiető szomszédok, mi is belemerülünk ebbe a harsány hang-örvénybe, és ez érthetővé teszi a történetekre kíváncsi szájítátiak csoportosulását.

Ugyanebben a pillanatban Hank anyja az Albert Hallban van. A térhatású hang ismét feltárja a hang terét, és fejest ugunk a nagy előadótermeket jellemző légkörbe, ahol a hangeffektusok visszaverődése összetorlódik, és hangsúlyozza az ebben a hangzavarral teli világban elveszett szereplő félelmét és elszigeteltségét.

A koncert közben a hangerő a jelenetektől függően alakul. A rendezés a film hangcsíkjának tartalmát viszonylag hangosan reprodukálja a három hangfalon keresztül, a hang dinamikája pedig a maga módján követi a valóságot: ez egyik jellemzője ennek az eljárásnak. Ha az egyik jelenet alacsony hangerőt kíván, a film hangja automatikusan lehalkul, és ez a hatás, hála a *Perspecta* hangjának, sokkal jobban észrevehető.

Hank szülei az Albert Hall termében találkoznak és beszélgetni kezdenek, de a hangerő miatt nem halljuk a párbeszédet. Ez a fajta megoldás többször is feltűnik a filmben, és ez az eljárás hangsúlyozza a jelenetek realizmusát.

Az utolsó példa. A nagykövetségen tartott estély közben Hank anyja igen hangosan éneklő a „Che sera sera”-t, abban a reményben, hogy kislánya, akit az épületben tartanak fogva, meghallja őt...

...a fiú meghallja, és olyan módon fütyül válaszként, hogy anyja megtudja, hogy tényleg ott van...

...a fütyü azonban egyre halkulva jut el a szülőkhöz a szobán, a lépcsőházon és a fogadótermen keresztül. Az egész jelenet alatt a hang tere nagy szerepet játszik a cselekményben, és a térhatású hang használata nagyban hozzájárul ehhez. Ténylegesen a lépcsőházon keresztül haladunk át a fogadóteremből a szobába, a kamera egymást követő plánokban közelít minket a szobához, és távolít el a teremtől, majd ismét visszatér a terembe.

A térhatású hang használatának ez a megközelítése felfedi előttünk azokat a technikai lehetőségeket, amelyeket ez az eljárás magában rejtett, és amelyeket Alfred Hitchcock érzékletesen ki is tudott aknázni.

Meglepőnek tűnik, hogy Alfred Hitchcock egyik filmjének bizonyos effektusait 38 évvel a film bemutatója után fedezték fel. Nos,

ezt a helyzetet a következőkkel tudjuk megmagyarázni: részint a „térhatású hang” eljárás, amely a *Perspecta Sound* berendezésének egyik változata, széles körben nem ismert, másrészt, ami *Az ember, aki túl sokat tudott*-at illeti, az eljárást nem tüntették fel a főcímen. Ezen kívül még azt is el kell mondani, hogy mindössze néhány, a „térhatású hang” alkalmazására képes kópiát készítettek.

Ez több fontos dologra irányítja figyelmünket. A filmek eredeti látvány- és hangzásvilágának tisztelete feltételezi a technikai fejlődés ismeretét és a kópiák pontos azonosítását. Ez szükségessé teszi sajátos berendezések használatát is. Ebben a kérdésben érintett a filmtörténet összes hangosfilmje!

A FIAF tudomásul vette ezt az új problémát, amely a filmarchiválás minden területét egyaránt érinti, és kezdetnek a Jean-Pierre Verscheure *Identification of Image and Sound Formats* című művét ajánlja vizsgálatra. A kézirat most egy, az előzőekben bemutatott történeti bevezetés tárgyát képezi, ami megkönnyíti majd a kópiák azonosítását. Ugyanennek a szerzőnek másik műve is szerkesztés alatt áll, amely a hang felújításának és mai szabványra való átirásának sajátos módszereivel foglalkozik, felölelve 1927-től a *Dolby SR*-ig tartó időszakot●

*Gál Péter fordítása*

## A film filozófiája

(Folytatás)

### FILM A FEHÉR FALON

Minden művészet alapja az ember belső élménye, és feltétele olyan eszköztár, amely lehetővé teszi a művész számára, hogy objektiválja az élményt.

A művészet különös jellege láthatóan rendkívül szoros kapcsolatban áll a technikai eszközökkel. Az alakformálás a változó; más a költészetben, más a festészetben és megint más a zenében és a filmben. A művész alapélménye ugyanaz, amíg nem nyert érzékelhető alakot. Mivel minden művészet saját esztétikai követelményt diktál, a művészetek különbsége csak a kifejezőeszközök különbözőségéből, képességéből és korlátaiból vezethető le.

Nem arról van szó, hogy a játékfilmet technikai sajátosságaiból vezetjük le. A meghatározott végcél nélkül levezetett következtetésekből is lehetőségek származnak és ebből újabb követelmények. Ezek a követelmények vagy „normák” hatnak arra a művészre, aki azzal a művészeti ággal foglalkozik. Ugyanakkor irányvonalak ezek a néző számára is, aki befogadja az alkotást. Ezek csak általános jellegűek lehetnek, hogy az alkotást elősegítő és nem pedig azt korlátozó hatást gyakoroljanak.

A film az optikai élményen alapul, a világot mint láthatót mutatja be. Az idő és a tér fogalmi segítségével olyan szemléletet kapunk, amely az értelem kategóriáival rendeződik tapasztalássá. Az állatoknál, különösen azoknál, amelyeknek fő érzékszerve a szaglás, hiányzik az optikai élmény értelmezésének képessége. A kutyák például, amelyek kifejezetten szaglás után tájékozódó állatok, vagy megugatják a vásznat vagy kedvetlenül elhúzódnak tőle. „A kutya csak felvillanó árnyakat lát, míg az ember a látás és hallás kettős benyomását regisztrálja.” Az állathól mindenekelőtt az a szerv hiányzik, amely ezeket a nem plasztikus és testetlen fénybe-

nyomásokat, amelyeket nem lehet megízlelni, az értelem segítségével tapasztalatokká gyűjti össze.

## A filmkép

A filmkép egészen különös világot közvetít. A hang, az illat, a testiség és a szín világa eltűnik, hogy helyet adjon egy két dimenziójú világnak lapos emberekkel és lapos testekkel, a fényből és árnyékból álló néma mozgás világának.

### 1. A világ mint sík

A való világ három dimenziójú. A film ezt a világot síkként közvetíti. Terei, emberei, tárgyai egysíkúak; testiségük és plaszticitásuk látzat-testiségnek és látzat-plaszticitásnak bizonyul.

### 2. A világ mint fény-árnyék

A film világa nem ismer színárnyalatokat, mint a reális világ, csak két színkategória és azok *leglényegesebb* átmenetei között tesz különbséget.

De a szín benyomása is csak látszólagos. Amit a nézőnek közvetítenek, az anyagtalan és testetlen, fény és árnyék; vagy mozgó, körülhatárolt és intenzitását tekintve különbözően árnyalt fény az elsötétített fehér vetítőtáblán. A szín, a fény ellentettje dinamikussá vált és eloldódott a konkrét anyagiságtól. A film a világot egységesen, egyetlen alapkategóriára vezeti vissza, a mozgásra képes fényelemre redukálja, amely helyileg és erősségében körülhatárolt és árnyalt a fénytelen világtérben, amely a filmben sötét síkká nyúlik el: a térbelileg leegyszerűsített világhoz színbelileg leegyszerűsített világ járul.

A filmművészet jellege szempontjából ez kettőt jelent:

- a) adottságot a valóságtól való fokozott eltávolodás irányában;
- b) a két alapszínen (fehér és fekete; fény!) és a két egyszerű téregységen (hossz és szélesség; síkbeli kiterjedés!) felépült léttel a film erős leegyszerűsítésére törekszik. Ha engedelmessé válnak a természetes nyomásnak, a képformák (és a cselekmény) tudatos sti-

lizálásához és a tipizáláshoz jutunk. K. Lange azt kifogásolja a mai filmdrámában, hogy egyáltalán nem ismerte fel ezt a fontos követelményt, és ezért nincs stílusa.

Otto Stint ezzel szemben nem a stilizálást jelöli meg, hanem a film belső ritmusát.

A sík fekete-fehér világ rögzítésének eszköze a fénykép. Ez a vonalak és a formák abszolút élethű visszaadása. A film azonban teljesen szabadon, személyes iniciativa szerint alkot meg díszleteket, díszítő elemeket stb. A tolmácsolás tisztán másoló jellegében nincs említésre méltó káros hatás.

Az ábrázolás fő tárgya az ember, és pedig a mozgó ember. Itt nem lehet megközelítően sem elérni például a véső művészetének valóságtól távoli eredményeit (ld. például Max Klinger műveit). Még fantasztikus öltözetekben is mindig „abszolút realistán” fogja visszaadni az ember testformáit.

Az utóbbi körülmény erős hátrányt jelentene, ha a film *képzőművészet* lenne. A mozgás segítségével azonban a kép életre kel, cselekménnyé válik, és a film ezzel *ábrázoló* művészetté lesz, személyes élményeket és értékeket közvetít nekünk, nem bábszerű játékmutatvány. A technikai eszközök sajátos jellege a filmet mint ábrázoló művészetet teljesen a valóságtól távoli szellemiséggel terheli meg. Egyébként a valósághoz közelítés teljesen megszűnt az ember alakítását illetően a karikírozó trükkfilmekben, amelyeknek alapját a megfelelő mozgásátmeneteket ábrázoló művészi rajzok ezrei alkotják.

A legnagyobb jelentősége a valóságtól távoli visszaadásának van a filmben.

1. A színárnyalatokat egyáltalán nem adja vissza a film. Urban Gad ezért elutasítja az olyan filmcímeket, mint „Vörös lámpa”, „A sárga dominó” stb., mert értelmetlenek.

2. A pozitív képen a fekete-fehér tónusokból is csak a lényeges átmenetek jelennek meg. A finomságok elvesznek. Az erdő például, amely még jelentősen felismerhető különbséget mutat, a filmben egységes-formátlan tömegként jelenik meg. Ezért több jellegzetes fát szoktak felvenni *premier plámban* (= „pars pro toto”) és azt tekin-

tik „erdőnek”; egy részlet egész tájat pótol, egy mozdulat bemutatja az egész jelenetet, egy pillanatkép az egész történet helyébe lép. A film így rendkívül hatásos, impresszionista. Mert „az impresszionizmus mindig részt ad az egész helyett, és a kiegészítést a néző képzeletére bízta.” (Balázs Béla) Itt világosan megmutatkozik a film hajlama a stilizálásra és a szimbolizálásra.

Ebben az összefüggésben egy nagyon érdekes körülményt kell megemlítenünk. Annak következtében, hogy a film a fehérre és a feketeire korlátozódik, fel kellene tételeznünk, hogy a felvételek is akkor sikerülnek a legjobban, ha a modellek nem színesek, hanem eleve a fekete-fehér ellentétére épülnek. Kísérletekből kiderült, hogy ez a feltételezés téves. Éppen azáltal, hogy *különböző* színeket vesznek fel, amelyek önállóan rendeződnek el a fekete-fehér értékskáláján, érhető el az átmenet finomsága, amely különben nem létezik. Minél világosabban a fény és árnyék ellentétére épül a modell, annál feltűnőbb a hatás, annál szörnnyűbb, csúnyább és árnyalat nélküli a benyomás ott, ahol kedvezőnek kellene lennie.

### 3. A világ mint mozgás

„Kijelentjük, hogy a világ új szépséggel gazdagodott, a sebesség szépségével.” (Futurista kiáltvány)

#### A. A mozgás jelentősége a filmben

A film a mozgás által lesz képes a cselekmény ábrázolására, mert születésétől kezdve néma. A mozgás legjelentősebb alapelemévé válik; csak meglétével lehet túlhaladni a *panorámán*.

Amerikában érvényesítették a legkövetkezetesebben a film e fő sajátosságát. (Vö. Claire Goll: *Az amerikai film*).

#### B. A mozgás jellege a filmben

Elsősorban az egyes filmképen látható mozgásra gondolunk, éspe-dig a normálisra: az emberi test mozgásának mozgóképi visszaadásával a film közeledik a valósághoz. Ebben a mozgásban *immanensen* benne rejlik e valóságközelség legyőzésének a lehetősége is.

A film mozgása síkban való mozgás. Az első filmek hibája az volt, hogy naivan átvették a színpad térbeli mozgását a síkszerű filmben. A mozgás ezért hevesnek, minden átmenet nélkülinek hatott. A síknak egészen más törvényei vannak, mint a térnek.

A film síkbeli mozgása = reális mozgás + kétdimenziójú látszattest. A „lapos” „testek” összekapcsolásából a valóságtól fokozott eltávolodás következik, mindenekelőtt pedig különösen nagy változékonyság.

A film mozgása a fényképen alapul. Ezzel a lefényképezett mozgás javára válik a fényképészet sajátága is.

*Szimbolizálás.* Példa: egy kéz megtapogatása. A mozgások lerövidítése (stilizálása) például egy ember leütésénél.

*Erős ellentét.* Példa: a tömeg menekülése a tűzvészből, zajló hullámmó tenger. A tisztán optikai élvezet képes zajhatások kiváltására is.

A mozgás a filmben tökéletlenséget mutat.

Technikailag minden mozgásfázis között hiányzik a mozgás bizonyos időszakasza a valósághoz képest. Még az olyan mozgást sem reprodukálja a film tökéletesen, amely meghalad bizonyos időegységet (különösen oldalról nézve, keresztsíkban). A következmény a tudatos rövidítés, a stilizálás és a szimbolizálás. A szimbolizálás következetessége a gesztus. Szavakat valójában nem mondanak ki a filmben (a „beszélő filmtől” eltekintve, amelyről itt tényleges elterjedése mértékében csak mint ritka jelenségről teszünk említést), hanem kifejezéseket formálnak, azokra tesznek célzásokat.

Bármilyen magas értéket érhet el metafizikusan a mozdulat mint egyedüli művészi kifejező eszköz, mégis erős korlátozást jelent. Mennyi finom és rendkívül árnyalt lelkiállapotot nem képes kifejezni! Mennyi sejtés, reszkető célzás, amely gyakran csak a szavak mögött vagy a sorok között rejtőzik, nem fejezhető ki általa! Ezért nagyon sokan az irodalmi film mint művészi forma ellen fordulnak. Megpróbálták megfilmesíteni Dosztojevszkijt, Gerhart Hauptmant, Schillert, Vosst, Strindberget, Thomas Mannt, Wedekindet (hogy csak néhányat emeljünk ki). Paul Kornfeld nagyon éles szavakkal beszél az irodalmi filmről mint „hullagyalázásról”. A letisztult, átszellemült,

sőt, klasszikus irodalmi film tipikus országa Svédország (Selma Lagerlöf filmjei).

Másrészt egy öntudatlan mozdulat gyakran sokkal többet tud nyújtani, mintha az illető ember szavakkal tenne vallomást. De az ilyen esetek korlátozottak. A gesztusok száma viszonylag korlátozott. Így könnyen elvesztik eredetiségüket, technikává, modorrá, virtuozitássá merevednek, és a film hazugnak és rendkívül élettelennek hat.

A gesztus mint egyetlen kifejezőeszköz mindig viszonylag primitív. A primitívségre figyel fel Konrad Lange, amikor ezt írja: „Az expresszionista drámák primitívsége kevésbé érzékenyen érintene minket, ha a nekik kimért helyen élnék ki magukat a könyvforma helyett.”

A filmfelvételnél az operatőr manuális munkája a színész normális mozgását eltorzíthatja a technika vagy a kép segítségével. A vágatok irányítását az embertől átveszi a technikai apparátus, vérbő izommozgását magábaszívja mint valami mohó, gépies polip és lapos, hangtalanul tapogatódzó árnyként gyűjti össze a vetítőtársznon. A film, ha mozgásfolyamata ritmikusan kifogástalan, határozott időtartamhoz van kötve (16–18 képváltás egy másodperc alatt), míg önmagában időtlen: a gyorsított és lassított felvételek szélső határértékek, amelyek között az időskála kialakul.

Ilyen módon a természet erős absztrahálását lehet elérni, és pedig mindig az előadás módjától függően drasztikus, komikus, karikírozó vagy fantasztikus, szárazon titokzatos hatást. Itt megkülönböztethetünk:

- normál *mozgást* (torzított testformák, prizmás lencserendszerek torzítása);
- normál *testeket* a torzított mozgásokkal kapcsolatban (: ez nagy szerepet játszik az amerikai groteszkben, amelynek klasszikus képviselője Charlie Chaplin és követői, például Harold Lloyd, Fatty, Harry Sweet, Fix és Fax, Monty Banks és Buster Keaton valamint sokan mások);
- *tozított testformákat* torzított mozgásokkal kapcsolatban. Példa: a trükkfilmek. (Pinsch Ewer, Paul Simmel, Abeking, Fischer-Kösen, Lipse.) A mozgás és a testforma itt erős stilizálást mutat.

*C. A mozgás kidolgozása a filmben*

A képen is van mozgás és cselekmény. Emellett van egy sor esztétikai követelmény is.

Minden mozgásnak önmagában is teljesen érvényesülnie kell, valamint minden jelentésének is. (Ld. később a filmfeliratok beiktatásáról a megfelelő helyre.)

Minden mozgásnak mértékletesnek és igaznak kell lennie. (Urban Gad)

Minden mozgásnak alkalmazkodnia kell a cselekmény jellegéhez, a vonallal és a formával szerves egységgé kell összeolvadnia. A mozgás egy dominánsan érzelmes filmben más, mint egy cselekményre vagy intellektuálisan orientált filmben, egy fantasztikusban vagy például a *karikatúra-filmben*. Konrad Lange ideálként a ritmikus mozgást követeli meg.

A jelenetváltás a képváltással jön létre. Minden jelenet, azaz az egyes, hasonló fázisképek sorának folyamatos egymásutánja a vetítőtáskán olyan képet ad, amelyben mozgás megy végbe.

Szcenikailag a kép időbeli tartalmától nagyban függ a cselekmény tempója. Sohasem szabad elfelejteni, hogy a filmnek megvan az a sajátossága, hogy lehetővé teszi a korlátlanul sok, súrlódásmentes képváltást.

A felvevő és a vetítő apparátust is a mozgás uralja. (Itt figyelembe kell venni az alapvető különbséget a fényképészettel és a diavetítővel szemben.)

A mozgás tovább terjedhet azzal, hogy a felvétel pontja is mozog (utazó objektumról készült felvétel, például autóról, repülőről, hajóról stb.) vagy a visszaadás eszköze maga, a néző egyidejű mozgatásával: képvetítés az amerikai vasúton, hajókon stb.

Eredmény:

A film a cselekmény lapos, leegyszerűsített optikai, néma (de azért mozgó) világát adja. A mozgás alkotja ebben a képsor külső (jelenetváltás) és belső (mozdulatok) összekötő eszközét.

A kifejtett sajátságokból az alábbi következtetéseket vonhatjuk le:

### 1. A világ mint sík

Elszakadást jelent a valóságtól és ezzel a lehetőséget, hogy a filmcselekmény is ezt a formát vegye fel (: a valóságtól eltávolodás vonása).

### 2. A világ mint fényárnyék

A világ mint fényárnyék a valóság eltávolításának, a stilizálásnak és a szimbolizmusnak a jegyeit eredményezte.

A fényképészet reprodukciós eszköze a vonalak és a formák abszolút reális visszaadása következtében a valóság olyan közelségét tette lehetővé, amely egyrészt a tér- és mélységértékek lehetséges eltorzításával a valóság fokozott eltávolítását eredményezte.

### 3. A világ mint mozgás

A film világa néma, tehát távol áll a valóságtól, a nem érzékelhető problémákat is érzéki eszközökkel kell kifejeznie (: a szimbolizmus vonása). A hiányzó szó miatt az ábrázolt jellemeknek viszonylag egyszerűeknek kell lenniük; egy és ugyanazon szereplő megváltozása ugyanabban a cselekményben csak ritkán és nagyon korlátozottan mehet végbe (: a tipizálás vonása). A problémák milyensége is szükségszerűen ugyanabba az irányba mutat; általánosan emberi érzésekről van szó, mondhatnánk, világproblémákról.

A szó hiánya a primitív művészet jellegével ruházza fel a filmet. A hiányzó szót az érzékelhető mozgás pótolja. Ez természeténél fogva a valósághoz közeledik, de magában hordja a természet leküzdésének lehetőségét abban az értelemben, hogy eltávolodik a valóságtól.

A filmben érvényesülő szimbolikus példáját adja Otto Stint az ábrázolásban:

A férfikalap, a nyakkendő vagy inggomb egy hölgy hálószobájában mindig kényszerítően és egyértelműen hat, ha azt akarjuk kifejezni, hogy a férfi szeretője az illető hölgynek. Egy dedikált kép vagy egy friss csokor inkább azt mutatja: ez a fiatal hölgy szerelmes, mint az illető úr dicsőítése, ami a filmben kancsalul néz ki.” (*A film mint művészi forma.*)

Egy tetszőlegesen összefűzött, folyamatos jelenetsor az állandó képváltás segítségével szabadon rendelkezik a térrel az időben. Az

idő és a tér teljes uralását különböző mértékben teszi lehetővé a film számára a technikai reprodukció eszköze.

Csak a kép-váltással nyílik alkalma a filmnek az erős dramatizálásra. Azáltal, hogy az adott cselekmény kizárólag érzéki-látható elemekre épül, a film éles ellentétalkotásra hajlamos mind képen, mind a cselekményben vagy a konfliktusban.

A film a szimbolizmus, a tipizálás és a stilizálás jegyében él.

Az építészet és az iparművészet elterjedése a filmben a hangulat alátámasztását segíti.

A film az egyszerűre, a világosra és a tipikusra törekvő tendenciát mutatja. Az, hogy emberileg jelentős dolgokban mélyed el, világnézeti és világproblémákhoz vezet.

Így Paul Wegener *Golem*-filmjében is az ember áll a középpontban, aki a szervetlenből szerveset mer alkotni: azon erők problémája, amelyeket a természet határait átlépő ember hív életre.

Ahova csak eljut ez az elszabadult világ, a Gólem, tüzet gyújt maga körül, amely fúriaként zúg végig a gettón. Hiszen az ember nem izolált lény, körei túlnőnek önmagán, anélkül, hogy ennek általában és világosan tudatában lenne.

És az a probléma, hogy a gyermeki tisztaság feloldja a bűnt. Egy gyermekkéz csavarja ki a gyutacsot a Gólem homlokából és pecsételi meg sorsát.

Az egyes ember sorsa az egyes korokban inkább az irodalom területe. Csak a szó tud rendkívül kis pszichológiai fejleményekből konfliktusszerű hatást kihozni, amelynek nagy, emberileg jelentős értéke van.

A szórakoztató filmnek rendkívül naturalista vonásai vannak, egyrészt, mert a reprodukáló eszköz ezt lehetővé teszi, aztán mert az effajta filmek nagy sikert aratnak a tömegnél, amelyre a filmnek gazdaságilag támaszkodnia kell (kollektív művészet!); végső soron tehát pénzügyi okok a mérvadóak mind a gyártásban, mind a fogalmazásban.

Éppen az, ami finom, reszkető, illatos, komor és nyomasztó a naturalista színpadi drámában, vész el egyre inkább a filmben, illetve

csak a mozdulat, a ki nem mondott szó kifejező eszközére támaszkodik és korlátozódik. Urban Gad ezzel szemben olyan magasra becsüli a film drámai lehetőségeit, hogy különösen jogosnak tartja az effajta drámákat. Pordes is vezető szerepet tulajdonít a társadalmi drámának. Az amerikai *anyafilmek* sikere e filmfajta jogosságát bizonyítja, ha a számok alapján ítélünk.

### 1. Az előzetes

Az előzetes feladata az, hogy megismertessen a filmcselekmény egy vagy több szereplőjével. Formájában film, és a műsorfüzettel szemben megvan az az előnye, hogy szervesen és minden további nélkül vezet be a cselekménybe.

Ma ugyan többnyire az írott előzetes a megszokott, amely nagyon közel áll a programhoz. Először a színészek vagy a rendező bemutatására szolgált, mivel az különösen a vidéki városokban nem mindig lehetséges. K. Lange a „mozgási adottságot” követeli meg az előzetestől, mivel a film elsősorban a mozgáson nyugszik. Az illető embert lehetőleg személyes tevékenységében kell bemutatni, tehát például „a költőt íróasztalánál, a rendezőt a próbán, a színészt szerepe betanulásában”.

Az előzetest ma többnyire elhagyják a nyilvános mozielőadásokon; már csak személyes reklámul szolgál a forgalmazásban.

### 2. A felirat a filmben

A mozgóképek folyamatát az úgynevezett *filmfeliratok*, azaz az írott vagy – többnyire – nyomtatott szövegek periodikus megjelenése töri meg.

Ahogy a filmzenének eredetileg a zavaró mellézközörejeket kellett elnyomni, a filmfeliratokat arra használták, hogy rejtsek a cselekmény tökéletlenségét. Ebben az értelemben mélyreható változáson mentek át az eredetileg nagyon hosszú feliratok, amelyek dagályosan meséltek és amelyekhez a képek csak illusztrációk voltak. Egyre jobban lerövidültek az érzékelhető-szemléletes képi cselekmény jávára, és lehetőleg a jelenet elejére vagy végére kerültek. Nagyon fon-

tos, hogy a felirat helyesen legyen „bevágva”, ami a rendező feladata. Eddig még mindig megfeneklettek azok a kísérletek, hogy teljesen feliratok nélkül boldoguljanak. Eltekintve attól, hogy az ilyen film csak a lehető legegyszerűbb cselekménnyel dolgozhat, más, tisztán pszichológiai jellegű okok is a feliratok mellett szólnak.

„A doktriner esztéták a feliratok eltüntetését követelik. A felirat nélküli film a filmművészet nagyon érdekes és értékes fajtája lesz, de monopóliumot tulajdonítani neki azt jelenti, hogy lemondunk a kifejező hatáskészségek legnagyobb részéről. Ugyanezek az esztéták az operát is kárhozzatják mint a zene és a szó tisztátalan keverékét. És mégis kár lenne, ha nem lennének olyan operáink, mint a *Figaro*, a *Mesterdalmnokok* stb.” (Balázs Béla)

Valójában ma a felirat nélküli filmek (természetesen mindig olyan filmekre gondolunk, amelyekben nincsenek köztes feliratok) általában trükkrajzok.

A feliratok lényegük szerint a következők lehetnek:

1. A mozgóképek között szabályosan ismétlődő *pihenő* feladatát töltik be. A „törekvő viselkedés”, a „feszült figyelem” és az „érzéki frissesség összérzésének” felfrissítésével fontos feladatot tölt be mint a teljes esztétikai élvezet szükséges feltétele, mert a felirat nélküli film hosszabb távon erősen kimeríti a nézőt.

2. Tartalmuk szerint a cselekmény előrevitelét szolgálják vagy azt az érzést keltik, hogy ismerjük ezeket a képeket.

Ebben az értelemben Pordes a feliratok feladatát a festmény- vagy szoborgyűjtemény képaláírásaival hasonlítja össze. Ezt a célt különösen eleinte szolgálták a feliratok, amelyek megismertettek a cselekmény és a szereplők nevével. Ezt a feladatot töltik be a feliratok az időben és térben váratlanul változó képeknél is, amire a film hajlamos. A szavak és az értelemszerű szókapcsolatok ezzel az „ábrázolandó dolgok közvetlen testi megjelenítésének” előkészítéséül szolgálnak (Volkelt).

A filmfeliratok megjelenéséhez az esetek többségében fontos bizonyos esztétikai feltételek teljesítése is, hogy biztosítsák a főcselek-

mény teljes élvezetét. Ebben az irányban kellemetlen, zavaró momentumok léphetnek fel,

mert a feliratokat rossz helyre teszik be vagy túl hosszúak (a jó feliratban nem szabad sem túl sok, sem túl kevés szónak lennie, hogy ne hasson érthetetlennek vagy fárasztónak), és ezáltal megbontják a cselekmény szerves egységét;

mert a feliratok homályosak vagy rossz a helyesírásuk és ezáltal zavarják az esztétikai élvezetet.

Az organikus egység normája ellen hatnak a rímes feliratok is, amelyek lényegileg idegen és önmagában zárt művészetet hoznak létre oktalanul a képcselekményben.

A teljesség kedvéért még említést érdemelnek azok az írott feliratok, amelyek korábban rendkívül egyenletes és kalligrafikusan pontos írásmódjukkal tűntek ki. Az ilyen írás nem esztétikus, amennyiben azt a kritériumot alkalmazzuk rá, hogy teljesíti-e a tartalom és forma egységének normáját. Még csak szépnak sem nevezhetők, ha követjük Kandinszkij definícióját: „Az a szép, ami belső szükségyszerűségből fakad.”

A feliratokat ma még általában egy feliratíró cégnél rendelik meg, amely kívánság szerint elkészíti ezeket. Ezt eddig erősen rosszalták, akár Konrad Langer, akár Otto Stintre gondolunk, akik mindketten támadták, illetve teljesen el akarták hagyni a filmfeliratok különleges formáját. De már említettük, milyen fontos a felirat a film számára. Mert a filmkép csak látványt és anyagot nyújt, a feliratok azonban a szemlélődést tapasztalássá bővítik. Az ilyen bővítésnek a lehető legkönnyebben kell történnie, hogy az érdeklődés még inkább a képek felé forduljon, és biztosítsa az éppen következő kép esztétikai élvezetét; a feliratok irányadóan hatnak, megkönnyítik a beleérzést és átélést, minden kétséget elhallgattatnak, és a feliratok után megjelenő képek szemlélődését eleve meghatározott pályára terelik. Kiemelik a lényegest, eltakarják, ami lényegtelen a következő képen, továbbpergetik a cselekményt, mint azt a tiszta szemlélődés tenné; ha lehet, még jobban kiemelik a kép vagy a cselekmény feszültségét, és kitöltik azokat a hézagokat, amelyek a képek között

tátonganak. A feliratok teszik lehetővé a film távirati stílusát, csak a feliratokkal lehet elérni a képváltást tarka sokféleségben. A film előtt valóban nyitva áll az egész világ, amennyiben az képileg visszaadható. A filmben „az ég és a föld kész arra, hogy kitárja magát”.

A feliratok azok, amelyek „megelőzik a gondolatokat a mondat felépítésében” (Otto Stint). A feliratok nélküli film, minden előnye ellenére, csak keskeny szeletet adhat valamilyen cselekményből, ha csak a film nem akar eleve érthetetlen lenni. Mert a filmcselekmény már önmagában is tipizálásra és korlátozásra hajlik, az egyszerű, nyers és élesen kontrasztos problémák ábrázolására.

Nagyon fontos, hol állnak a feliratok a film folyamatában, hogy azonos ritmusban épüljenek a filmbe. A felirat hossza, ameddig a felirat „áll”, ügyes „befűzése” a képek közé a rendező feladata, akié mindig az utolsó szó joga a filmben. Ezért sajnálatos, hogy a film „előzetésében”, ha egyáltalán van, általában csak a női főszereplőket mutatják be és már nem (mint korábban tették) a tulajdonképpeni művészi hajtóerőt, a rendezőt.

A feliratok kétségtelenül támadható gyengéi a filmnek, mivel csökkentik a pusztán a képen és a mozdulaton alapuló megértés lehetőségét.

Konrad Lange teljesen elutasítja a feliratokat mint amelyek művészietlenek és stílustalanok. Urban Gad ezzel szemben úgy gondolja, hogy a feliratok hibái csak technikai jellegűek és ezért megtartathatók, csak javítva. Azt is megkísérelték, hogy a feliratokat hangulatilag, szimbolikusan a cselekmény tartalmához és formájához időmítsák. Ebben az irányban jól sikerült kísérleteket láthatunk a *Niebelungok*-ban.

A filmfeliratok kiállítása még ma is vitatott kérdés. Itt is az a felirat tűnik a legjobbnak, amely tulajdonképpen csak akkor tűnne fel, ha nem lenne vagy más lenne. Az a felirat, amely művészi reklámformában sajátos stílust mutat, azzal a veszéllyel jár, hogy külön jelenséggé értékelik, és ezért megbontja a film egységét. Önmagukban az ilyen feliratok természetesen nagyon szépek lehetnek. Általában azonban a világos, jól és könnyen olvasható, nyomtatott fel-

irat tűnik a legjobb megoldásnak. A pszichológiai és fiziológiai kutatások bebizonyították, hogy a szemnek a legkellemesebb a nyugodt, zöld színű felirat fekete alapon. A sárga szín nyugtalanítóbban hat, különösen idegesítő a fehér szín fekete alapon, vagy a fekete szín világos, fehér alapon, valamint a vörös felirat. Ezzel azonban bizonyos körülmények között hangulatkelő hatást lehet elérni.

Paul Ickes (*Film és kultúra*) csak a filmet nézi mint kifogástalan művészi alkotást, amely a folyamatok képi magyarázatára korlátozódhat. Ebből arra következtet, hogy „az élet nem minden eseménye hozzáférhető az ábrázolás számára a kép segítségével”. A felirat nélküli film első kísérlete a *Cserép* című film volt, Werner Klaus-szal a főszerepben, eddig a legsikeresebb ilyen kísérlet pedig *Az utolsó ember* Emil Jannings-szal.

### 3. A filmcselekmény

Rudolf Leonhard egyszer „irodalmi képzőművészetnek” nevezte a filmet. Kafka „fényképezett pantomimnak” jellemzi anélkül, hogy világossá tenné a síkbeli ábrázolás fogalmát. Paul Wegener, a fantasztikus és mondaszerű alkotások egyik úttörője amellet kardoskodik, hogy a filmnek még nincs pontos meghatározása. „A film nem dráma, nem regény, nem kép vagy lefényképezett színjáték, hanem mindez együtt. Olyan új összművészet, amelynek lehetőségeit és képességeit még ma sem mértük fel és fejlesztettük ki teljesen.” Hugo Zehder szerint a film „költemény a látható birodalmában”.

Valóban, a film képekben hordozza cselekményét, és mozgékony-sága miatt képes a drámai feszültségre. A filmművészet a kép és a cselekmény legbelsőbb egysége: egy forgatókönyv önmagában nem képzelhető el önálló műalkotásként.

A kép és a cselekmény azonban nem esik szükségszerűen egybe. Egy képsornak nem kell hozzájárulnia a cselekmény előbbreviteléhez, késleltetését is szolgálhatja. Ez az az eset, amikor az egyik képen elkezdődik a cselekvés, de nem teljesen vagy egyáltalán nem megy végbe, amikor megszakítja a másik képsor. Egy kéz ütésre lendül, a pisztolyt elsütik. Most gyors egymásutánban egészen más tartalmú

képek követik egymást, az egyik a másikba tűnik át, szünet nélkül, nyugalom nélkül, míg a cselekmény látszólag megáll. Az ebből származó hatás rendkívül erős, nyomasztó vagy elragadó, elviselhetetlen. „Éppen a sors lassú közeledése, a képről képre *láthatóan* közeledő konfliktus hozza létre azt a szorongó és feszült hangulatot, amely sokkal rémesebb tud lenni, mint a legnagyobb hirtelen katasztrófa.” Ennek ellentéte később a *premier plámban* alakul ki. Sokkal hatásosabb gyakran egy gerenda lassú széthullása, mint az egész híd összeomlásának képe.

A filmben lehetséges az, hogy a mozgást ne csak keresztmetszetében lássuk, hanem mint abszolút mozgást – vele mozogva – éljük át, amire egyetlen művészet sem képes. És a film e lehetőségének, mint minden más adottságának, képességgé kell válnia, és mint alaptényezőt finoman és részletesen ki kell dolgozni.

A képeknek, mint már említettük, ha elkezdett cselekvést zárnak le, a cselekményre vonatkozóan és irányadóknak kell lenniük, mint a film minden képének, azaz valahol össze kell függniük a cselekmény egészével, másrészt meghatározott irányba kell terelniük a néző esztétikai észlelését, amely vagy előkészíti a következő katasztrófát vagy nyomasztó, terhes hangulatot kelt, vagy pedig ellentétes kedélyállapotot vált ki, hogy a néző gyanútlanására még erősebben hasson a bekövetkező, tragikus befejezés. Más szavakkal: minden egyes képnek hangulatilag szimbolikusnak kell lennie, és a néző összbenyomását valamilyen irányba kell terelnie. De nemcsak a képek tartalma, hanem váltakozásuk *időtartama* és *gyakorúsága* is képes ebben az értelemben különös hatást kifejteni. A jelenetek hossza, rövidsége és tartalma nemcsak a film ritmikus folyamata számára mértékadó, hanem azon hangulat számára is, melyet ki akar váltani.

Balázs Béla egyszer a filmcselekményt a hangyabolyhoz hasonlította, az anyag atommozgásának szimbólumához, ahogy azt a modern kutatás bemutatta. Mint ismeretes, technikai segédeszközök nélkül nem vagyunk képesek arra, hogy megszemléljük az atommozgást, láthatóvá lehet azonban tenni azzal, hogy a kis részeket még kisebb részekre osztjuk, amelyeket azután fel lehet ismerni az

elektroszkóppal. Zsigmondy Göttingenben kolloid aranyoldatot használt, folyékony formájú aranyat, hogy az elektromikroszkóp segítségével megmutassa az atommozgást az aranyrészecskék mozgásában. A hangyaboly – messziről nézve – egységes, nyugodt, fekete komplexumnak tűnik. De látszólagos mozdulatlansága valójában a legteljesebb elevenség, és erős mozgásban van. Így van ez a filmben is. Egy tovasuhanó képen tudomásul vesszük az eseményt. A hosszú párbaj izgalmasabb jelenet, mint a villámgyors karddöfés. Látnunk kell a mozgást ahhoz, hogy tempóvá váljon számunkra. Ehhez időre és térre van szükség. A *téridő* szónak ezért különös jelentősége van a film esetében.”

### **Bevezető a drámai felépítésről**

A konfliktus ábrázolása a filmben lényegesen egyszerűbb, mint a színpadon. „A színpadon nagyon is lehetséges az olyan darab, amely szórakoztató tartalmával, dialógusaival vagy gondolatmenetével egy estén át teljesen le tud kötni, mégha nincs is benne különösebb drámai effektus. A moziban nem. A filmből hiányzik a szó.” (Dupont) Csak annyira lehet pszichológiai elmélyülést adni, amennyire ez külsőleg elmélyíthető. A konfliktusoknak is ellentétesnek és világosnak kell lenniük a filmben: „Fiatalok az öregekkel szemben, gazdagok a szegényekkel szemben. A konfliktusoknak megfogható, látható dolgokkal kell foglalkozniuk.” (Urban Gad) A legkisebb képegyeségnek is értelmesnek kell lennie, akár azzal, hogy előreviszi a cselekményt, akár azzal, hogy hangulatkeltően mutatja be a természetet.

Itt egy veszélyre hívja fel a figyelmet Paul Wegener: „Ma, amikor azon dolgozunk, hogy a különböző álláspontok megtanulják jobban érteni egymást, éppen a mozi rendkívül veszélyes arra nézve, hogy minden lehetséges dologra kiterjeszti ezt a hazugságot.”

A filmdráma cselekménye három részből áll: az expozícióból, a főcselekményből és a fordulópontból (konfliktus, katasztrófa).

### A. Az *expozíció*

Az *expozíció* lehet *deduktív* vagy *induktív* jellegű. Ez azt jelenti:

- vagy az egyes eseményből vezeti le a további cselekményt sugár-szerűen, vagy
- megvilágítja az egyes szereplőcsoportok egymáshoz való viszonyát, és a különböző részcsoportokból és jellemvonásokból lassanként összehozza a cselekmény összképét.

### *Az exposíció jellege*

„Nagy körültekintéssel kell megszakítani a jelenetsort, mert ha a jelenetek túl rövidek, akkor az egész *expozíció* nyugtalan és villogó lesz” (Urban Gad). Ellenkező esetben dagályos, jellegtelen és unalmas. Már az *expozíció*ban megjelenik a film korlátozottsága és kötött kifejezőkészsége. Minden szereplő – kénytelen-kelletlen – olyan feltételek és viszonyok között jelenik meg, amelyek minden további nélkül megvilágítják alapvonásaikat. A szereplő vagy ostoba vagy feltűnően okos, vagy jó vagy szívtelen. Az a gondos átmenet, amelyet a színház a test és a lélek, a cselekmény és a szó összekapcsolásával old meg, elvész a filmben, amelynek egyetlen kifejezőeszközként az egyszerű, érzéki szemléltetés áll rendelkezésére.

A nézőnek a hőst lehetőleg már a cselekmény elején meg kell ismernie, hogy egészen át tudja érezni figuráját. Az átlagfilmben fennáll az a veszély, hogy a cselekmény hőseit a lehető legszeretetre-méltóbbnak és legkedvesebbnek mutatják be, felruházzák őket tehetséggel és kiváló tulajdonságokkal, másrészt pedig egészen feketére festik a gonosztevőket. Otto W. Stunt ezt írja: „Egy hős, aki olyan szép, mint egy kép, gazdag és rendkívül elegáns, nagyon okos; aki mint autóversenyző, repülő, evezős vagy golfozó minden első díjat megnyer; akinek ragyogó sikere van mint írónak és festőnek és vérbeli muzsikusként, még komponál is: a róla szóló filmben keverednek a stílusok és giccses lesz. Az ilyen felsőrendű emberen a néző csak mosolyogni tud, láthatóan túl magasan áll ahhoz, hogy együttérez-zünk vele.”

A film *expozíció*jában már alapvető különbség van. A színdarab-

nak semmitmondó bevezetésre van szüksége (hogy levezesse a néző nyugtalanságát a darab, illetve minden jelenet kezdeténél). A színészeknek csak kontaktust kell találniuk a közönséggel, hangjuknak és a néző fülének alkalmazkodnia kell az akusztikához. A filmben ezzel szemben már az első kép is ugyanolyan fontos, mint a későbbiek.

Beyfuss három kifejezési formát különböztet meg az expozícióban és a filmcselekményben: az epikus, a lírai és a teátrális beállítottságot.

Az expozíció a színházban (a drámában) könnyedén bemutatthat olyan dolgokat és viszonyokat, amelyek időben a cselekmény kezdete előtt helyezkednek el. A filmben „minden esemény közvetlenül ábrázolva erősebben hat, bármilyen eszközzel történjen is ez. Mert tisztában kell lennünk azzal, hogy a kép mindig csak jelenidejű. Csak a képközi feliratok teszik lehetővé az epikus hangvételt, viszonyítják a képet másikhoz, és tetszés szerint fűzik össze a képsorokat időben és térben.

A regényben, gyakran a színházban is (itt még zavaróbb, mert kulisszák vannak) a lírikus beállítottság többé-kevésbé a természet ecsetelésében jut kifejezésre. A film itt előnyben van: az embert a természet közepébe állítja és egésszé mossa össze őket, azzal a megkötéssel, hogy a természet itt célt szolgáló eszköz marad és nem válik öncélúvá.

Továbbit erről Beyfuss film dramaturgiájából tudhatunk meg.

## **B. A filmcselekmény**

A cselekmény vagy lassan és nyugodtan bontakozik ki és a tetőpontra halad vagy fluktuáló jelleget ölt.

A jelenet- vagy képváltás rövidsége vagy hosszúsága által a cselekmény logikus és ügyes felépítésével jön létre a feszültség. Rendkívüli feszültségű hatásokat lehet elérni a cselekmény visszapergetésével vagy előrehajtásával. A film hossza is a javát szolgálja azzal, hogy erősítheti a rendkívül feszült jelenetet azzal, hogy hirtelen új képsort iktat be, mielőtt a cselekmény az elsőben befejeződött volna.

Technikai sajátosságai következtében a film szabadon rendelkezik a térrel és az idővel. Az anyagot ezért „nem lehet a cselekmény egyes helyein visszafogni, mint a színpadi drámában, hanem éppen ellenkezőleg, a lehető legkülönbözőbb és legváltozatosabb képekben kell biztosítani természetes folyamatát. Ezt a filmnek meg kell tennie, mert meg tudja tenni.” (U. Gad)

Itt lényegbeli és alapvető különbséget látunk a színházzal szemben. A színház rendkívül korlátozott (az idő és a tér egysége), a film mindkét kategóriát kiterjeszti (sokfélesége). A filmnek *intenzíven* rendelkezésére áll a múlt, a jelen és a jövő, *extenzíven* az egész világ, amennyiben a dolgok képileg megfoghatók vagy megfelelően lehet őket leképezni. Ez a képesség a film dramaturgiáját nagy lehetőséggel ruházza fel. Otto Stint ebből vezeti le a regény megfilmesítésének lehetőségeit, mivel a regény irodalmilag a színház és a film között áll. Természetesen megfilmesítés sohasem lehet csak másoló, hanem a regény alapjaihoz kell visszanyúlnia, hogy szemléletesen ábrázolja a nyomtatott műalkotást, és önálló komplexummá alkossa újra.

„Az utolsó képnek összegeznie kell a hangulatot, hogy úgy hason, mint egy végső, lezáró ismétlés.” (U. Gad)

A feszültség akkor a legnagyobb, ha egy jelenet (akármilyen rövid is), a valódi véghez képest ellentétes véget tesz valószínűvé. Amikor egy vígjátékban minden tragikusra látszik fordulni, a drámában pedig minden jóra. A benyomás olyan erős lehet, hogy a néző fellélegezve távozik, a másik esetben különösen nyomasztó érzés benyomásával.

### C. A konfliktus

A konfliktusnak természetesnek, tehát a cselekménnyel logikusan összefüggőnek és emberileg jelentősnek kell lennie. A film érzékileg szemléletes művészet. Ezáltal könnyen a konfliktusok olyan formában történő megjelenítéséhez vezethet, hogy a konfliktus megoldását kiragadja az emberből és a természetbe helyezi át (robbanás, tűzvész, vasúti szerencsétlenség stb.). Az ilyen lezárás csak akkor jogos,

ha egy intrika kiváltásaként jelentkeznek. A cselekmény különösebben nem elégti ki a nézőt, mert teljesen hiábavalóan élte át. Ez a fajta megoldás azonban előnyös lezárásnak bizonyul a groteszk játékfilmben.

Mit lehet elmondani a konfliktus bevezetéséről? „A komoly drámában a katasztrófa előtti jelenetsor többnyire rövid jelenetek egyre fokozódó sebességű egymásutánja, amelyek nagy, döntő jelenetté állnak össze. Ezzel szemben a szenzációs hatásra épülő drámák és vígjátékok többnyire olyan katasztrófában csúcsoznak ki, ahol a gyors ütemben bemutatott és gyorsan váltakozó szenzációknak az a céljuk, hogy a nézőnek a lélegzete is elálljon a benyomások tömegétől.” (Urban Gad)

A jelenetek hossza nagyon fontos. A jelenethossz, a filmszalag méterszáma, az az időtartam, ameddig egy kép „áll” a vetítésnél, figyelembe veendő a drámai hatásnál, ha nem akarunk „drámai üresjáratokat”. A belső ritmus fokozódásának oka (amíg a cselekmény meredeken le nem ereszkedik a tragikus vagy vidám végig) a megfelelő koncentráció, amely mind az egyes képben, mind a jelenethosszban, mind a bevágott, közbeeső feliratok milyenségében és időtartamában megmutatkozik.

„A film ritmusa”, a „belső zeneiség” végső soron a képek, jelenetek és feliratok váltakozásának módja. Önmagában a film jelenidejű képek sora, a mechanikusan, pillanatra megálló kép mozgásának váltakozása, amelyet a *máltai kereszt* egy képpel tovább húz, majd ismét megállít egy bizonyos ideig.

A váltakozás időtartamáról többéves kísérleteket végeztek, amelyek gazdag számadataiból itt néhány különösen érdekes és ellentmondásos példát ragadunk ki. Lírai pillanatok – verekedés, üldözések: a *Lavinia Morland büne* című May-filmben például a kezdet a következő: az újságpalotából a küldöncök a legfrissebb lapot hordják ki. Ez így néz ki:  $\underline{4} - 3 - 5 - 2 - 2 - 3 - \underline{8} - 3$  stb. (Az aláhúzott számok a feliratokat jelölik, amelyek négy vagy nyolc másodpercig tartanak). Üldözés (George Melford filmjében, *A sejk*-ben:  $3 - 3 - 2 - 3 - 1 - 3 - 3 - \underline{4} - 4$  stb.; vagy Edward Cline filmjében, *A kölyök*-ben

Jackie Coogan viharos éjszakai utazása: 2 – 2 – 3 – 4 – 1 – 3 – 1 – 2 – 2 – 4 – 3 stb.; az éjszakai cirkuszégés (Rupert Hughes filmje, *Lélekkereshedelem*): 1 – 4 – 2 – 1 – 1 – 1 – 2 – 1 – 2 – 5 – 1 – 2 – 1 – 3 stb.; őrült tempó, amely valóban lélegzetelállító a néző számára.

Némileg másként néz ki a boxharc (Howard Frobes – M. Tourneur *Az elveszett hajók szigete* című filmjében): 1 – 2 – 9 – 10 – 1 – 4 – 1 – 6 – 3 – 8 – 3 – 4 stb., itt a kezdők eltűnése és feltűnése lassú ritmusban gondoskodik a képen belüli tempóról.” (Otto W. Stint)

Gondoljunk Krimhildára Siegfried holtteste mellett. A jelenet húsz másodpercig tart, szinte cselekmény nélkül, de óriási ritmus reszket a zenében (hegedű *tremolo*, szóló) és megráz minket. A ritmus tehát nem mindig a képé, hanem a zenében is lehet a súlypontja (mint itt: a *Niebelung*-filmnek saját zenéje van). Már hangsúlyoztuk, hogy mennyire fontos a zene a film ritmizálásában. Itt még egyszer, nyomatékosan utalunk erre.

A film érzékelhető, szemléletes látható cselekmény. Egyetlen művészet sem képes arra, hogy olyan váltakozásban pergesse le szemünk előtt a legkülönbözőbb képek sorát, mint a film. „Mechanikus korunk fantáziátlanságába a kinematográf tarkasága olyan változékony kombinációk egyenes lehetőségeit hozta el, amelyet eddig csak a keleti fantasztikus népek ismertek szájról szájra szálló elbeszéléseikben és meséikben. A film józan korunk nagy mesemondója.” (P. Ickes)

---

Megjelent 1938. évi április hó 1-én.  
MAGYAR KIRÁLYI SZABADALMI BÍRÓSÁG

## Szabadalmi Leírás

117909. szám.

IX/h. Osztály – T. 5034. Alapszám.

Eljárás tájékoztató szöveg utólagos előállítására kész filmen.

**Turcsányi Olivér filmoperatőr, Budapest.**

A bejelentés napja 1933. évi augusztus hó 2-ika.

A filmek szöveggel való ellátása – amennyiben azok idegen nyelvűek, – szükséges a film megérthetősége céljából.

Ennek gyakorlati megoldása több módon történik, de valamennyi ismert eljárás megegyezik abban, hogy a film fényképészeti réteget távolítjuk el, amikor a szabaddá vált celluloidszalag átbocsátja a fénysugarat s így a fény ezen a felületen szabadon áthalad és tiszta fehér betűket mutat.

A szöveg felvitele vésés, nyomás vagy bélyegzés révén már ismeretes, mely régebbi eljárások azonban nem adnak kellő éles körvonalú és tartós feliratot, már csak azért sem, mert azok hideg úton készülnek, amikor a szélek beszakadoznak.

Ugyancsak ismeretes volt már felirat előállítása meleg és nyomás együttes alkalmazásával.

A találmány szerinti eljárás lényege az, hogy a kész film fényképészeti réteget hevített klisével vagy betűdúcokból álló szedéssel hozzuk érintkezésbe és ezzel az alulról felfelé mozgatott film fényképészeti réteget nyomás alkalmazása nélkül az érintkezőhelyen megolvasztjuk, mikor is a megolvadt anyag részben elpárolog, részben az érintkezőfelület körvonala mentén a meg nem olvadt rétegen helyezkedik el.

A felírásnak megfelelő helyen ily módon megolvasztott, zselatinból és ezüstvegyületből álló anyag az érintkezés fenntartása folytán e helyekről távozik úgy, hogy a celluloidszalag csupasz és ennélfogva tisztán átlátszó lesz.

A klisé vagy betűdúcokat célszerűen oly hőfokra hevítjük, melyen a mindenkori fényképezési réteg megolvad. E hőmérséklet rendszerint 80 és 100 C° között változik

A klisé vagy betűdúcok hevítése történhet elektromos árammal vagy magas forrponotú folyadékkal és pedig úgy, hogy a klisé vagy betűdúcokat mint szerszámot hordozó, előnyösen fémből való szerzőszámartót elektromos fűtőellenállással vesszük körül, vagy ilyet helyezzünk el benne, melyekben a hevítőfolyadékot keringetjük.

Az eljárás kivételére előnyösen oly készüléket használunk, melynél a klisétartó áll, a periodikusan egy-egy képmezővel továbbmozgatandó filmet pedig, melyen a fényképezési réteg a felső oldalon van, a haladás szünetelése alatt, alulról felfelé mozgatva hozzuk érintkezésbe a hevített klisével vagy szedéssel.

Az érintkezőhelyeken a fényképezési rétegtől megszabadított film megfelelő festékanyaggal színezve (különösen világos háttérű képeknél) vagy tisztán hagyva, a klisé vagy szedés formáját élesen visszaadja és jól olvasható, tiszta szöveget eredményez. (...)

Megjelent 1938. évi április hó 15-én.  
MAGYAR KIRÁLYI SZABADALMI BÍRÓSÁG

## **Szabadalmi Leírás**

117886. szám.

IX/h. Osztály – S. 13070. Alapszám.

Eljárás és berendezés filmfelirat (mutáció) készítéséhez.

**Balogh István építész, Budapest.**

A bejelentés napja 1935. évi május hó 20-ika.

Filmfelirat (mutáció) készítésére azóta van szükség, mióta a szóra-koztató és ismeretterjesztő filmek bemutatásra kerülnek. A felirat készítése úgy történik, hogy a vetítésre kerülő szöveget kézzel leírják, vagy pedig nyomdai úton állítják elő s ezt fényképezik, vagy klisé-t készítenek róla és benyomják a vetítendő filmszalagba. Mindkét eljárás tökéletlennek mondható, mert az előbbinek az a hátránya, hogy a betűk egyenletessége szinte kizárt dolog, a felírás előállítására lassú és költséges, az utóbbi pedig nem olcsó, azonfelül a betűk élessége a leggondosabb nyomdai eljárás mellett sem érhető el, s ez a vetítésre zavarólag hat.

Felmerült tehát annak szükségessége, hogy a felirat megfelelő technikai eszközzel állíttassék elő, de néhány sikertelen kísérlettől eltekintve ezt a kérdést megoldani nem sikerült. Ugyanis nemcsak azt a követelményt kell kielégíteni, hogy a felirat széle tökéletes élességű legyen, hanem tekintettel kell lenni arra is, hogy az előállítás gyors és olcsó legyen. E követelmények szem előtt tartásával készült az alábbi készülék, amely tökéletesen, gyorsan, megbízhatóan s főleg pedig az eddigi készítési költségekhez viszonyítva, olcsón állítja elő fényképezési eljárással gépi úton, a fotografálásra, vagy klisé készítésre alkalmas filmfeliratokat.

A csatolt rajz a készüléket oldalnézletben és felülnézletben szemlélteti.

A találmány szerint a cserélhető és átvilágítható (C) lemezen betűk, számok és írásjelek vannak. A (C) lemez az (I) fényforrás felett

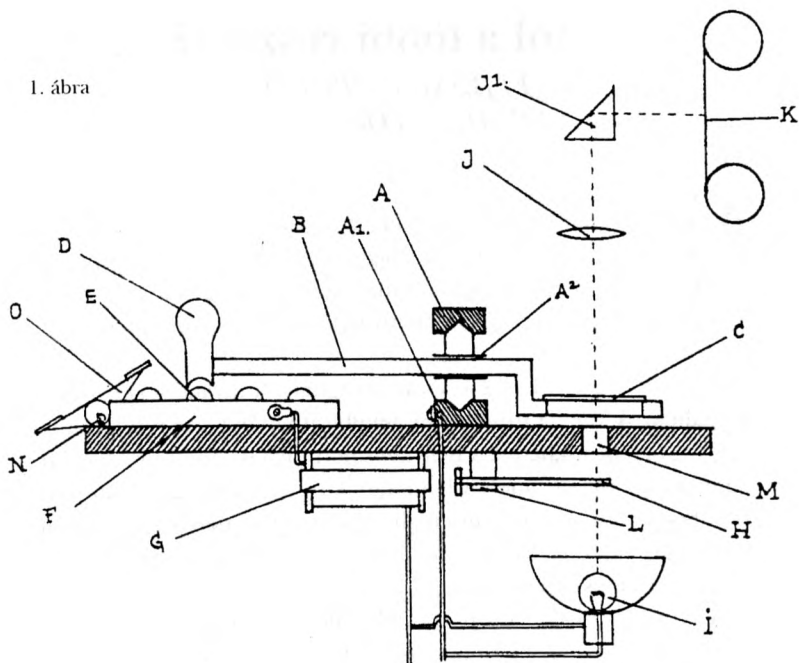
van elhelyezve. Az (I) fényforrás és a (C) lemez között (M) nyílás van, melyet a (H) fénytakaró fed be. A (H) fénytakarót az (L) csapágóban (G) elektromágnes mozgatja az (M) nyílás előtt és így a fény az (I) fényforrásból az (M) nyíláson, a (C) lemezen át a (J) objektív és (J<sub>1</sub>) prizma segítségével a (K) mozgathatóan felszerelt fényérzékeny filmre, papírszalagra, vagy más anyagra vetítődik. A (C) lemez az (A, A1., A2.) csapágókban mozgó (B) kar egyik végéhez erősítve, a másik végéhez pedig a (D) elektromos érintkező van szerelve. A (D) elektromos érintkező alatt van az (E) fémgolyós érintkezőkkel felszerelt (F) tábla, melynek jelei megegyeznek a (C) lemez jeleivel. Az (F) tábla az (N) csapágóban mozgó (O) váltókarral felosztásnyira előre és hátra mozgatható.

A készülék működése a következő:

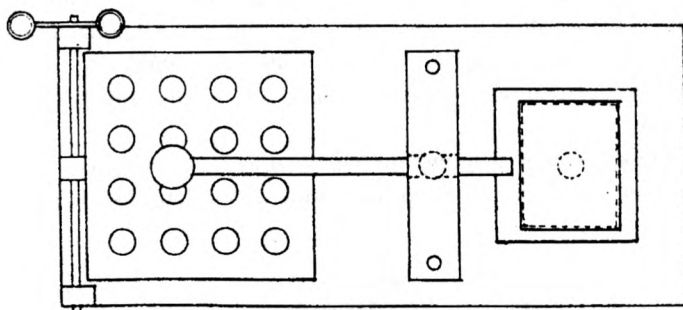
Ha a (D) elektromos érintkezővel az (F) táblán levő (E) fémgolyók valamelyikét megérintjük, a (C) lemezen az (E) fémgolyók jelével megegyező jel kerül az (I) fényforrás felett elhelyezett (M) nyílás fölé. Ugyanekkor a (G) elektromágnes az (L) csapágóban mozgó (H) fénytakarót elmozdítja az (M) nyílás elöl s így az (I) fényforrás fénye áthalad az (M) nyíláson, a (C) lemezen, a (J) objektíven, a (J) prizmán és a (K) film, vagy papírszalag fényérzékeny felületére a kívánt jelet vetíti.

Készülhet a találmány a feltüntetett kiviteli alaktól eltérően még mechanikus mozgatással is, – vagyis a (H) fénytakarót rugós szerkezet mozgatja el az (M) nyílás elől az érintkezés pillanatában. (...)

1. ábra



2. ábra



## Hol a többi részem?

A „TELJESSÉG” PROBLÉMÁJA  
A FILMKATALÓGUSOKBAN\*

A film mint médium és az archív gyűjtemények gyarapodásának természetéből adódik, hogy a világon minden filmarchívum anyagában vannak hiányos kópiák. Ennek a hiányosságnak több oka lehet: az alábbiakban csupán néhány nyilvánvaló példára hívjuk fel a figyelmet.

Egy adott filmet létezése során átvághatta a hivatalos cenzúra. A forgalmazók vagy a producerek felülbírálhatták a cenzorok döntését, vagy elébe mehettek a nyilvános botránynak, és sajátkezűleg átvághatták a filmet, mielőtt bemutatták új közönségnek. Előfordulhat, hogy a filmet a forgalombahozatal (vagy éppen a felújítás) során megrövidítették vagy átvágták a kritikusok véleménye vagy előzetes nézői reakciók alapján.

A rövidítés oka a moziprogramba illesztés megkönnyítése is lehet; számos országban a reklámszünetek beiktatása miatt csonkítanak meg televízióban sugárzott játékfilmeket.

Egy film csonkulását okozhatja véletlen sérülés, egyes részei elveszhetnek, vagy – régi filmek esetén – fizikai romlás martalékává válhatnak.

A magángyűjtőktől származó anyagok gyakran „nem véletlen” sérülésekkel kerülnek az archívumba: a gyűjtő például eltávolítja a film egyes részeit (leggyakrabban a főcímet és a stáblistát), ezzel próbálva leplezni, hogy az anyag talán nem legális úton került a birtokába.

A filmkereskedők gyűjteményéből átvett anyagok általában más-képp csonkulnak: egyes részeket kivágnak az eredeti filmből, hogy

---

\* *Where is the Rest of Me? The Problem of „Completeness” in the Film Catalogue.* Film Preservation Journal, 50 (1955): 49–54.

újra eladják vagy felhasználják más összeállításban, vagy „aktuális-sá” tegyék az adott filmet.

A képtartalom egy része is áldozatul eshet, ha ügyes kezek átala-kítják, hogy az eredetitől eltérő formátumban is vetíthető legyen. Ilyen például, amikor némafilmet fényhangra kialakított kopírgépen másolnak át; amikor a szabvány, ún. akadémiai képméretet alul és felül kitakarják, hogy kvázi szélesvásznú hatást érjenek el; vagy el-lenkezőleg, amikor a szélesvásznú filmek széleit kitakarják (vagy *pásztázásos*, ún. „pan and scan” módszerrel kiválasztják a fontosabb-nak ítélt képrészt), hogy a filmet alkalmassá tegyék keskenyebb for-mátumban való vetítésre, például televíziós sugárzásra, és még so-roolhatnánk.

Maga az archívum is hozzájárulhat egy film csonkulásához: volt olyan idő, amikor számos archívum átrostálta a gyűjteményében lévő filmeket bizonyos szempontok szerint; előfordult például, hogy meg-őrítették a korabeli híradók képanyagát, de megsemmisítették a han-got.

Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy ennek az ellenkezője is ugyan-olyan gondot okoz. Léteznek olyan filmek – és mi tagadás, ebben az archívumok is ludasak – amelyek úgymond *teljesebbek*, mint az eredeti verzió. „Rendezői változatok”, „Speciális összeállítások”, „Nemzet-közi verziók” és restaurált archívumi kópiák tartoznak ide, amelyek hosszabbak, mint az adott film eredeti változata. Az egyszerűség ked-véért a továbbiakban jórészt „hiányos” filmeket fogok emlegetni, de a felvetett problémák éppúgy vonatkozhatnak az ellenpéldákra, amire még nincs kialakult terminus.

A hiányosság számos probléma forrása az archívum katalogizálá-sával megbízott szakembereknek. A dolog egyszerű része, amikor a szakember tisztában van vele, hogy a katalógus számára megnézett film hiányossága nem feltétlenül jelenti azt, hogy az archívum leg-jobb, ún. köteles kópiája is ugyanilyen. Ilyenkor a megtekintett kó-piát összehasonlítják más, rendelkezésre álló anyagokkal: a kérdés akkor nyer jelentőséget, amikor maga a köteles kópia is hiányos. Ha ez a helyzet áll elő, akkor a következő kérdéseket kell feltenni ma-

gunknak. Milyen mértékben kell a katalógusban jelezni a film hiányosságát? Egyáltalán, mennyire lehet a „teljesség” mértékét megállapítani? Hogyan írható le a legkézenfekvőbbben a teljesség vagy annak ellenkezője? A jelen dolgozat ezeket a kérdéseket igyekszik körüljárni, de nem vállalkozik arra, hogy pontos és határozott válaszokat adjon.

A FIAF és annak Katalógus Bizottsága már jó ideje azon az állásponton van, hogy a film mint médium nemzetközi jellegét hangsúlyozva, katalogizálásnál – függetlenül attól, hogy milyen országban katalogizálják az adott filmet – *a származási országban használt eredeti cím* legyen a mérvadó. Ez az alapelv azt jelentette, hogy az archívumok katalogizálási gyakorlatában mindig keveredik az eredeti film leírása az archívumban őrzött példány leírásával.

Ha ez esetben eltekintünk a FIAF álláspontját érintő összetettebb kérdésektől (mi az, hogy *eredeti* cím, mi számít származási országnak egy nemzetközi koprodukció esetében? Stb.), itt maga az elv tűnik döntő fontosságúnak. Ha egyszer az a döntés született, hogy a filmet az eredetileg forgalomba hozott kópia alapján *nevezik el*, logikusnak tűnik, hogy a katalógus *leírja* az olvasó számára, hogy az archívumban őrzött kópia milyen mértékben egyezik meg vagy tér el az eredeti változattól. Annak az eshetősége, hogy a film rövidebb az eredeti verziónál, fontos eleme a leírásnak.

Sok más elvi nyilatkozathoz hasonlóan, ezt is könnyű kimondani, de nehezebb foganatosítani. Bizonyos hiányosságokat könnyű katalógusba foglalni. Ha az archív kópiából hiányzik a többfelvonásos film egy vagy több tekercse, vagy ha nincs meg a film hangja, vagy amikor a teljes főcímet és stáblistát kivágták a kópiából, a hiányosságot könnyű észrevenni és dokumentálni. Ugyanakkor a nyersanyag fizikai sérülése vagy bomlása miatt végrehajtott kisebb kivágások esetében, még ha azokat ugyanolyan könnyű is felismerni, felmerül a kérdés, hogy az ilyen hiányosságot *szükséges-e* dokumentálni – legalábbis a katalógusban, hiszen az archívum technikai jegyzőkönyvei egészen más elbírálás alá esnek – vagy nem érdemesebb-e azt feltételezni, hogy az archív film közönsége (jóllehet szeretné a filmet a lehető legjobb mi-

nőségben látni) elfogadja a kisebb, véletlen sérüléseket, ugyanúgy, ahogy a könyvtár olvasója elsiklik a megsárgult papír vagy szakadozott kötés felett, ha egy ritka antik kiadást tart a kezében?

Megint másfajta hiányosságok egészen eltérő problémákat jelenítenek a katalógust összeállító szakembernek. Ha egy filmet – különösen külföldi filmekről van itt szó – gondosan átvágtak azért, hogy politikailag korrekt legyen, vagy hogy megfeleljen olyan erkölcsi szabályoknak és józylésnek, amelyek eltérnek a normáktól, ott és akkor voltak érvényben, ahol és amikor a film készült (a cenzori hivatal rendelete alapján, vagy egyszerűen a forgalmazó vagy televízió-csatorna öncenzúrája nyomán), rendkívül nehéz feladat pontosan leírni a változásokat. Nem is mindig lehet bizonyos a katalógus készítője, hogy történt-e kivágás egy adott helyen; vagy éppen általában érezhető, hogy kivágtak a filmből, de – nyilvánvalóan a körülmények miatt – nagyon nehéz pontosan leírni, hogy mennyit és honnan.

További bonyodalmakat okoz az úgynevezett „rejtett cenzúra”, ami elmos egy bizonyos kérdést anélkül, hogy kivágná a filmből: egy nemrégiben megjelent könyv<sup>1</sup> nemcsak azt állítja, hogy a *Robin Hood a tolvajok fejedelme* című film Angliában forgalmazott verziójának nyitójelenetében tizennégy átvágást eszközöltek, hanem hogy abban a jelenetben, amikor Robin katapultal átlöveli magát a várfalon, Will Scarlett eredeti felkiáltását az illetudó „a francha” (*Blimey!*) kifejezéssel helyettesítették be. Az ilyen nyelvi megtisztítás bevett gyakorlat Angliában, különösen a televízióban sugárzott filmeknél, ahol néha neveléséges megoldások születnek. Ez azonban nem az egyetlen olyan cenzúra, ami vágások nélkül operál. A fent említett könyv olyan esetekről is beszámol, amikor bizonyos jeleneteket újrakopíroztattak más kivágásban, hogy a néző nehezebben tudja követni, mi történik valójában, vagy hogy bizonyos testrészek kevésbé legyenek láthatók. Ha maximalisták akarunk lenni, akkor ezek a mó-

1 Tom Dewe Mathews: *Censored*. Chatto and Windus, London, 1994, 259. old.

dosítások hiányként könyvelhetők el, viszont katalógus-szerkesztő legyen a talpán, aki azonosítja és dokumentálja őket.

A fenti megoldások alapján állítottunk össze egy kérdőívet 1992-ben (ezúton kérek elnézést azoktól, akik kitöltötték a kérdőívet, hogy csak most számolok be róla). A kérdőívben a FIAF égisze alatt működő intézményeket kérdeztünk meg arról, hogy a katalógusukban jelölik-e egy film (vagy egy bizonyos kópia) teljességét vagy hiányosságát; hogy van-e írott szabályrendszerük a leírás módszerének meghatározására; hogyan jelölik a teljességet; illetve hogy milyen szabványok alapján ítélik meg, hogy egy kópia teljes vagy hiányos. Az első kettő kivételével a kérdésekre egynél több választ is lehetett adni – vagyis az archívumok több leírási módszert, vagy a teljességnek több eltérő mércéjét is megjelölhették. A végeredményt a következőképpen foglalhatjuk össze:

37 archívum válaszolt a kérdőívre, amelyek közül 34 azt állította, hogy katalógizálásnál jelöli a filmek teljességét vagy hiányosságát.

A 34 archívumnak, amelyek jelölik, hogy a gyűjteményükben levő filmek mennyire teljes állapotban vannak, majdnem pontosan a fele írott szabályokban rögzítette a leírás módját: 16 archívumban létezik ilyen szabályzat, 18 nem használ semmilyen írott szabályt.

A teljesség leírásának módszereit illetően 28 archívum jelezte, hogy – a kérdőív szavait idézve – „egyfajta törtszámot (pl. 4-ből 3 tekercs) használ: vagyis a hiányosságnak azt a formáját veszik figyelembe, ami a legkézenfekvőbb és a legkönnyebb felismerni, a teljes tekercek hiányát. Csak két archívum jelezte, hogy százalékban adják meg a hiányosság mértékét. 22 válaszadó állította, hogy szöveges megjegyzéssel dokumentálják a hiányosságot.

A kópia teljességének megítélésére kialakított szabványt illetően a leggyakrabban (22 archívum által) alkalmazott módszer az adott kópia összehasonlítása az archívum tulajdonában levő teljesebb verzióval. 19 archívum jelezte, hogy egyetért a FIAF alapelvével, miszerint a származási országban forgalmazott eredeti verzióval kell összevetni a kérdéses kópiát, míg 18 intézet az abban az országban forgalmazott eredeti verziót (vagy azt is) veszi alapul. Csupán 7 archí-

vum jelezte, hogy a rendező szándékait is igyekszik figyelembe venni („ha köztudottan eltért az eredetileg forgalmazott változattól”).

A válaszadókat megkértük, hogy bátran mondják el véleményüket a témában: sokan elfogadták a felhívást és felvetették azokat a problémákat, amelyeket a jelen dolgozat bevezetőjében is említettünk. Sokan rámutattak arra, hogy nem egyszerű feladat alkalmas szabványt létrehozni a „teljesség” meghatározására, és legalább annyian emelték ki, hogy az eltérő verziók egyaránt lehetnek az „eredeténél” hosszabbak és rövidebbek is.

Több válaszadó is felvetette a véletlenül csonkolt kópia, a szándékosan megrövidített kópia, a film egészéből célzatosan (például tanulmányozásra vagy demonstrációra) kiemelt részlet, a véletlenszerűen kiemelt részlet vagy töredék (például egy hosszabb film elkalódott felvonása), vagy egy film önmagában egységes részlete (például egy filmhíradón belüli önálló blokk) közötti különbségtételt. Szintén sok válaszadó érintette a kimaradt, kivágott részletek, *muszterek*, próbafelvételek és egyéb „extra” anyagok problémáját, melyek esetleg egy meghatározott film anyagához tartoznak (akár elkészült a film, akár nem, sőt, függetlenül attól, hogy ha elkészült, akkor megtalálható-e az archívumban vagy sem). A válaszadók észrevételei alapján úgy tűnik, hogy mihamarabb egységes terminológiát kellene kialakítani ezeknek az anyagoknak a megjelölésére: helyenként magam is bizonytalan voltam abban, hogy a különböző válaszadók mikor melyik „másodlagos” anyagra utalnak éppen.

Remélem, nem fog igazságtalan következtetésnek tűnni, ha azt mondom, hogy a kérdőívre adott válaszok alapján a FIAF archívumai láthatóan tisztában vannak azzal, hogy a filmek teljességét jelelniük kell a katalógusban, mégis a viszonylag egyértelmű hiányságok jelölésén kívül (például hiányzó tekercsek) csak kevesen dolgoztak ki megfelelő módszert a feladat teljesítésére. Ennek eredményeként erősen megkérdőjelezhető, hogy vajon a katalógusokban mindig a legpontosabb információt találják-e meg a felhasználók. Nyitottan kell kezelni a birtokunkban lévő anyagokat, még ha azok nem is a legjobb állapotban vannak, mert csak így lehet a kutatók és

archív szakemberek filmtörténeti tudását a lehető legmagasabb szintre fejleszteni hosszútávon. Ezen túl azonban a történelmi értékű filmek felújítása és megőrzése is jelentősen könnyebb lesz, ha készen és pontosan tudjuk, mennyire teljesek vagy hiányosak a megmaradt anyagok.

A következő megfigyelések az első lépcsőfokot jelentik afelé, hogy megtaláljuk a fejlesztés módját.

Saját nemzeti filmtermésüket katalogizáló vagy egyéb nemzeti filmográfiák összeállításán fáradozó FIAF archívumoknak kiemelt felelőssége, hogy felkutassák és közzétegyék az érintett filmek „eredeti” verzióinak pontos hosszára vonatkozó információt, amit aztán más FIAF archívumok a saját kópiáik teljességének megítélésére használhatnak fel. Ha valamilyen vitás kérdés merül fel, azt is világosan jelezni kell, hogy milyen verziót tekintettek *eredetinek*.

Az archívumoknak ugyanakkor dokumentálniuk kellene más verziók adatait is, melyek megítélésük szerint joggal elfogadhatók, mint alternatív teljes változatok, bár tudvalevőleg nem „eredeti” verziók – így lehetne kezelni a „rendezői változatokat” vagy „nemzetközi verziókat” – gondosan rögzítve a változat hosszát, illetve megjelölve azokat a pontokat, ahol eltér az eredetitől.

Ugyanígy, ha egy FIAF archívum egy másik helyről származó filmnek az adott országban elfogadott hivatalos verzióját a katalógusába iktatja (függetlenül attól, hogy a film hosszát és tartalmát a cenzor vagy a forgalmazó változtatta-e meg), gondos kutatómunkával ki kellene deríteni a katalogizált hivatalos és az „eredeti” változat közötti eltéréseket, a lehető legtöbb pontos információ megadásával.

Az így keletkezett információtömeg segítségével lesz más archívumoknak – nem beszélve a filmrestaurátorokról és kutatókról – a „teljes” és „hiányos” kópiák feltárásában, és talán fény derül arra, hogy a hiányos kópiák hol, hogyan és miért keletkeztek.

A FIAF archívumoknak ki kellene alakítani olyan terminológiát, ami segít meghatározni egy film hiányosságának mértékét és természetét. Minden egyes archívum ki tudna dolgozni terminológiát saját magának, de természetesen sokkal kívánatosabb, ha egysége-

sen elfogadott szabvány jön létre. Talán ez lesz a Katalógus Bizottság feladata a jövőben? Egy alkalmas terminológia többek között a következő ismérveknek kell hogy megfeleljen:

- jeleznie kell, hogy a hiányosság szándékos változás vagy véletlen (gondatlanság vagy sérülés) következménye; ha szándékos módosításról van szó, jelezni kell az okát (cenzúra, ismételt forgalombahozatal, részlet kivágása más célra stb.);
- jelezni kell, hogy a hiányosság olyan mértékű-e, ami meggátolja a film megértését vagy esztétikai élvezetét (A fenti analógiánál maradva, egy könyvtári példány olvasható marad bizonyos sérülések ellenére is, de van egy határ, ami után olvashatatlanak minősül.) Ajánlott témák ebben a kérdésben például a helytelen vetítési formátum okozta módosítások.
- megfelelő módszert kell kidolgozni az olyan filmekhez, melyek „teljesebbek”, mint az eredeti változat;
- rögzíteni kell egy egységes terminológiát az adott filmhez tartozó egyéb anyagok megnevezésére (például *muszter*, kimaradt és kivágott *snittek*, próbafelvételek stb.).

A nyilvánvalóan vagy valószínűsíthetően hiányos filmek katalógizálásánál világosan és a katalógus jól látható részén fel kell tüntetni, hogy az archívum sejtése vagy meggyőződése szerint honnan és mit vágtak ki a filmből.

Minden hiányosságra utaló katalógus-bejegyzésnek utalnia kell az összehasonlítási alapra. Csak szélsőséges hiányosság (például hiányzó felvonás) esetében felesleges az ilyen megjegyzés.

Természetesen minden ilyen munkát a *FIAF Katalógizálási szabályok filmarchívumok számára (FIAF Cataloguing Rules for Film Archives, Saur 1991)* irányelvei alapján kell végrehajtani. A *Szabályok* az 5. Fejezet (*Fizikai leírás – Physical Description*) 5.3.2 pontja alatt tárgyalja a hiányosság és teljesség alapkérdéseit. A hiányosság jelölésére tett javaslatok a 7. fejezet (*Jegyzetek – Notes*) 7.2.1.3 pontjában található. Az 1. fejezet (*Cím és felelősségvállalási nyilatkozat – Title and statement of responsibility area*) 1.4.3 pontja (*A címre vonatkozó kiegészítések – Additions to titles*) arra tesz néhány javaslatot, hogy a hiányos kópiá-

kat és másodlagos anyagokat milyen kiegészítésekkel lehet jelölni a film címében.

Talán joggal mondhatják, hogy az itt felsorolt kívánalmak és javaslatok irreális elvárásokat fogalmaznak meg, mivel a szükséges információ nagy részét igen nehéz lenne felkutatni vagy mások rendelkezésére bocsátani. Ezt el lehet fogadni, de ugyanakkor semmi baj sem származik abból, ha hangot adunk az optimális elvárásnak, még akkor is, ha tudjuk, valóban nehéz annak megfelelni. Visszatérve a dolgozat elején felvetett megjegyzésekre, a film sajátosan nemzetközi médium, ugyanakkor könnyen lehetséges, hogy egy adott film a világ több archívumában számtalan, helyi verzióban fordul elő. A katalógust készítő szakember feladata legalábbis részben az, hogy segítsen a többi filmarchívumban dolgozó szakembernek és a film iránt érdeklődőknek, hogy azok egyszerűen és könnyen kiigazodjanak a variációk dzsungelében●

*Farkas Csaba fordítása*

## A filmdráma fejlődése, művészete, jövője

– folytatás –

### III. A JÁTSZÓTÉR ÉS DEKORÁCIÓ

Az ó-görög isten – és hősi tragédiákat, úgyszólván, minden díszlet nélkül játszották le az amfiteátrumok porondján, szabad ég alatt. Nagy idő múlt el, míg a dráma viszontagságos útján elérte először a középkori misztériumok háromrészű, nyitott, piaci játékát, majd Shakespeare halhatatlan műveinek ugyancsak vásártéri, összetákolt dobogóból és primitív díszletekből álló, de már részben fedett ó-angol színpadát.

Ez utóbbit és az 1600-as években az olaszok által operaelőadások számára először tervezett színház alapköletétele között már kevés az időköz. Ez, az olasz színpadi és nézőtéri zárt rendszer a bölcsője napjaink minden technikai raffinériával felszerelt színházának. Külsőleg azóta is alig változott, csak mechanizmusában lett tökéletesebb. Az évszázadok előtt megírt darabokat bizonyos metamorfózis nélkül a XX. század embere nem élvezné eredeti köntösükben. De a fundamentumot a költő zsenije tette le, azon lényegileg változtatni nem lehet. A klasszikus drámákat tehát nem szabad az ő sajátos levegőjüktől megfosztani. A jelenkor dráma-írója munkájához viszont más, modernebb, tökéletesebb kereteket kíván. Mivel pedig ezen irány előtérbehelyezéseért, kizárólagos kultuszáért a klasszikusokat nem lehet és nem is szabad mellőzni, a színpad konstruktorjának mindkettővel meg kell alkudnia. Oly módon állítja fel tehát és rendezi be a színházat és benne a színpadot, hogy egyik irányzat sem szenved csorbát.

Abban az időben minden idők teátruma megegyezett, hogy nem annyira a természetes, mint inkább úgynevezett „színpadias” hatást, artisztikumot, illúziókeltést keresett s e tekintetben velük egy

húron pendül még a Wagner Richárd lánghelméje tervezte speciálisan modern színtér is.

Hogy így is lehet szépet, csodásat teremteni, az tagadhatatlan, viszont tény, hogy nélkülöz minden realitást.

Realitás! Valóság!

Fejtsük le a fogalomról szürke, megszokott értelmét s ami ekkor elénk tárul, az maga a természet, az élet. A legnagyobb költő, a legzseniálisabb festő, szobrász, építész, díszletmester: a természet. Az ember csak utánozza őt, csak gyarló epigonja neki.

És itt, ebben találja meg a film az ő igazi színpadát, amelyet tökéletesen uralhat és felhasználhat.

Uralhatja a természetet, mert a fényképezőgépnek mindegy, hogy mit rögzít meg, természetest-e vagy sem: egyformán lefotografálja mind a kettőt. Ami pedig az esztétikai és művészeti hatást illeti, révén a gép nagyon is becsületes és pontos, a felvételhez szükséges intenzív megvilágítás mellett igen élesen megkülönbözteti az igazit a hamistól, ahol azután a valódi még tökéletesebb és így szebb is, mint az utánzat.

Másrészt pedig teljes egészében felhasználhatja a természetet, mert a tulajdonképpeni előadás nem a különböző, egymástól gyakran távollevő felvételi helyeken pereg le, hanem a mozgógép-színházban, a filmszalagon, a vásznon.

A gépnek tehát művészi joga, hogy a valóságot tárja fel. Joga van hozzá, mert meg tudja tenni.

Erdő, mező, hegy, völgy, kert, ház, városrész vagy akár egy egész vidék panorámája, mind felvehető és levetíthető teljes valóságában. Az interieur berendezésének, magától értendődik, hogy igazinak kell lenni. A filmen tehát mellőzni kell nemcsak a külső – pl. mesterséges fa – hanem a belső hamisítványokat is – mint pl. kép-, tükör-, ablak-, kandalló- és egyéb utánzatot. Valódi tere a filmnek csak a valóság lehet. Igazi színtér, igazi dekorációval, ha csak ez nem ütközik legyőzhetetlen akadályba, pl. a dráma színtere az athéni Akropolis, Ninive, esetleg a babyloni torony vagy pl. egy idegen planéta, teszem azt, a hold volna, vagyis az eredeti már nem ép, nincs

meg, illetőleg csak sejtelmünk lehet kinézéséről. Ez esetben kénytelenek vagyunk az utánzáshoz fordulni. De ennek az utánzatnak is igazi anyagból kell készülni. Nem lehet pl. egy kőfal szemléltetésére rosszul kifestett és kifeszített papírfalat használni. A képen nagyon szépen lehet látni, mint mozgatja a szél – a köveket.

Itt, a játékterek megválasztásánál, nemkülönben az interieurök-nél ismét és fokozottan előtérbe lép a kosztümnél már említett stíluskérdés és a korszerűség lelkiismeretes épségben tartása.

#### ***IV. A FILM PRIMAER MUNKÁSAI.***

Az író, a dramaturg, a rendező és az operatőr együtt a film alapköve, fundamentuma. A három elsőt illetőleg legritkább eset, ha külön-külön szerepelnek; gyakoribb, ha ketten osztoznak meg a munkán: egy személy az író és a dramaturg és egy a rendező, vagy pedig – és ez a rosszabb, ha egy az író és egy személy a dramaturg és a rendező. A legrosszabb, amikor – mint egy szentháromság – egy személy képviseli mindhármat. Hiába mondják, hogy a filmrendező a szakember, ő tudja a legjobban, mi való a filmre s így filmdarabot is csak ő tud írni. De tud-e egyáltalán darabot írni? Végre is neki csak film *meglátásának* kell lennie, de darabot, mesét, cselekményt *hitalál-ni, felépíteni*? Ezzel a tehetséggel még a legjobb filmrendezőnek sem kell okvetlenül bírnia. Mint ilyen, lehet első klasszis, anélkül, hogy a legparányibb írói, – drámaírói vénája lenne. Nem ajánlatos az elmondottakon kívül már csak a túlságos munka-megterhelés miatt sem, három különböző agy gondolatát egyesíteni. Nem sikerül az – s még rosszabb lesz az eredmény, ha a főhős (vagy bármely játékos) szerepét is hozzájuk csatolják. A kisebbeket nem is említve, még egy Paul Wegener is néha-napján melléje kap a húroknak, pedig e tekintetben ő ma primus inter pares.

## 1. Az író.

Specialistának kell lennie, filmszemmel és fantáziával kell bírnia. Ne higgye az író, ha novellái, regényei, drámái révén esetleg világhírré is tett szert, hogy mindjárt filmdarabot is tud írni. Ehhez nem *különös* de *külön* tehetség kell. Minden bizonnyal valószínűbb, hogy egy jó író jobb filmdarabot fog írni, mint egy rossz, de ezt a tapasztalatok után nem lehet szabálynak tekinteni. Ezer esetben megtörtént, hogy elismert, jó írók csapni valóan rossz scenáriumot írtak, míg a szépirodalomban egészen jelentéktelenek akadémikus példáit produkálták a jó film-scenáriumnak.

A filmgyárak általános és régi adminisztratív hibája, hogy két megoldás között ingadoznak, csak ritkán találva el a helyes középutat. Vagy igen csekély honoráriumot nyújtanak az önként beküldött darabért, s általában nem is veszik komolyan az ilyen kéziratot, miáltal minden jobb, önérzetesebb író elriasztanak attól, hogy film-darabot írjanak, vagy pedig kiszemelnek egy elsőrendű író (aki mellest, minden külső kvalitása mellett talán éppen azok közé tartozik, akik nem tudnak film-darabot írni) s ennek horribilis díjat fizetnek. Természetesen egyik sem jó. Az utóbbi különösen nem, mert a *megrendelt* szellemi munka sohasem szokott úgy sikerülni, mint az, melyet a költői zseni, fantázia, inspiráció *szabadon önmagától teremtett*.

A darabnak általában csak a tartalmát, meséjét szokás elkészíteni. A scenárium megírása a dramaturg dolga; ehhez már szaktudás kell. Ami azonban a darabban előforduló felírásokat illeti, nagyon jó, ha a szerző azokat maga szövegezi meg, így legalább biztosítva van az oly nagyon fontos irodalmi stílus. Mindenesetre nagyobb értéket képvisel munkája, ha a scenáriumot is meg tudja írni. A scenárium megírásához vezérfonalul a következők szolgáljanak:

Az áttekintés megkönnyítése érdekében ne sajnálja az író a papírt. Minden – mondjuk – határkőnek szenteljen bekezdést, új sort. Külön lapra kerül a cím, alája a drámai faj megjelölése, felvonások (részek) száma. A cím kidolgozásnál ne felejtse el az író, hogy bármiképp színezzük, virazsírozzuk is a filmet, alapjában az mégis színtelen, ne

használjon tehát olyan elnevezéseket, melyek megfejthetetlen okból oly nagy közkedveltségnek örvendenek, mint pl. „A vörös gyűrű”, „A vörös folt” stb. Senki sem látja azokat a filmen vörösnek. Új ívre kerülnek azután a szereplők: a főalakok egyenkint, a tömegek csoportosítva (zárjelben, hogy hány emberből állnak). Ismét újra a felvonás, annak megjelölésével, hogy hány jelenetből áll. Külön íven kezdődik végül a cselekmény tulajdonképeni leírása.

Nem tévesztendő szem elől, hogy a filmen nem úgy bonyolódik le a dráma, mint a színpadon. Utóbbinál – az esetleges színváltozásokkal bővítve – annyi felvonásból áll a darab, ahány helyen történik a cselekmény, vagyis annyi kép tárul elénk, amennyi a felvonások száma. Ezekben belül, ha új személy lép be, vagy a régi távozik, az egy-egy külön jelenet keretében történik. Így követeli ezt a színpadi technika, aminek folytán azután kevesebb lesz a kép (együttal felvonás), mint a jelenet. Ezzel szemben a filmben a felvonások tagolása teljesen független a cselekmény helyének, a jeleneteknek és ezen belül a képeknek változásától. Nem a képek alkotják a bontó elemet, hanem tisztán a drámai beosztás: a bevezetés, tárgyalás és befejezés. A felvonásokban annyi jelenet s ezeken belül annyi kép fordulhat elő és ismétlődhetik, amennyi csak szükséges; 200–300, vagy akár több is. A jelenetek cselekményei a filmszerűség technikája következtében többféle beállításban is mutatkozhatnak (ami szükséges is) pl. premier-, second- vagy totalplanban, esetleg panorámában, ennek folytán a filmen több a képek, mint a jelenetek száma. A színpadi felvonás fogalmára tehát még csak gondolni sem szabad a filmnél, nem hogy a szerint tagolni. Ellenben a cselekmény helyeit: a jeleneteket és ezek beállításait: a képeket különválasztva, sorba véve, arra kell a főfigyelmet fordítani, hogy azok tagolása éles legyen s a felvonásokra osztás a már korábban tárgyalt drámai pont, lélegzetvétel arányos, de szinte ösztönös érzete alapján történjék.

Kezdjük a felvonást azzal, hogy sorba vesszük, megszámozzuk a jelenetet, megjelöljük annak színhelyét, nagy vonásokban kinézést, berendezést, a cselekmény idejének napszakát, utóbbi a világítás megjelölése végett. Nem szokás, de jó a benne közreműködő szemé-

lyeket is csoportosítani. Ezután hozzáfogunk az akció leírásához. Ezt úgy kell papírra vetni, ahogyan a vásznon lepereregve képzeljük: pontosan megjelölve a képek beállítását pl. „premier-plan”, „panoráma”, vagy „körblende” stb. A megfelelő helyen külön sorban „*Felírás*” avizóval ellátva kell elhelyezni a szöveget.

Nagy gonddal kell kidolgozni, értelmezni a szereplők cselekményét, jellemükből fakadó külső megnyilatkozásaikat, a pantomim karakterét. Meg kell adni, ha csak tematikusan is, vagy vezérszavakban a beszélgetések tárgyát, aminőt ezrével olvashatunk, pl. „X. belép, Y.-hoz megy, mond valamit neki.” Mit mond? Tessék meghatározni! Tessék témát, mondani valót adni annak a szegény X.-nek! Nem érdektelen az! Nagyon élesen látni a képen, ha a színész beszélgetést játszva improvizálni kénytelen. Lelkiismeretlen hanyagság ezt egyszerűen a színész kontójára írni.

A kidolgozást természetesen stílusos tónusban kell megírni. Tartsa az író szem előtt, hogy egy szépen megírt darab a rendezőt is jobban inspirálja. És ne engedje meg magának azt a némely rendező, vagy dramaturg által fölényes gesztussal készített scénáriumokban oly gyakori, durva apacsmodort, azokat a szinte válogatottan közönséges kifejezéseket, amelyekre itt még csak példák sem hozhatók fel, mert nem bírja el őket a nyomdafesték.

A pongyolán kidolgozott scénárium, ha a rendező is hajlamos a pongyolaságra, úgy rajta keresztül hatással van a színészek játékára s ha nem is indokolt, de érthető, ha ez az örökké gyermek, naiv, bohém nép szinte ösztönösen keresi a szélsőségeket és a legtragikusabb jelenet játékát, gesztusait, mimikáját képes válogatottan humoros, a keretbe nem illeszkedő társalgásokkal fűszerezni; ismétljük: ha a rendező elég pongyola ahhoz, hogy ezt megengedje. A figyelmes szemlélő azonban – különösen, ha a játszó színészek nyelvét is bírja – az arcjátékból, egy elejtett mozdulathból, főleg pedig a szájmozgásról feltétlenül kisüti a turpiságot. Urban Gad írja könyvében, hogy egy amerikai filmgyár ellen feljelentést tett egy siketnéma intézet, mert egy, a szóban forgó gyár által készített film felvételénél a színészek – enyhén szólva – holmi pikantériákat mondogat-

tak egymásnak, amiket azután egy mozgóképszínházban, az előadást történetesen végig néző süketnémák szépen leolvastak a szereplők szájáról.

Két praktikus függelék helyezzen még az író a scénárium végére és pedig: vegye sorba egymásután az összes felírásokat a darab címétől kezdve a befejező „Vége” szóig, továbbá szenteljen egy oldalt a képek csoportosításának, vagyis külön-külön gyűjtse össze az egy helyen lejátszódó képeket. (...)

## 2. A dramaturg.

Rendelkeznie kell mindazon tehetséggel és gyakorlattal, mely képessé teszi őt arra, hogy megtalálja, meglássa, megbírálja a témát, vajjon technikai felépítésében, anyagában, művészi kvalitásában megfelel-e a dráma, főleg a film-dráma követelményeinek.

A dramaturg feladata a filmgyárat drámai anyaggal ellátni. E munkakör két részből áll.

Először is saját magának kell scénáriumokat készíteni. Ebben természetesen egyesíteni kell az író dramaturg tehetségét a filmszerűség meglátásával, a szakember tudásával, filmfantáziájával, technikai készségével. Semmi szín alatt nem szabad neki megfélemlkezni két dologról és pedig (a technikai és játék kérdésétől eltekintve, melyekben az intézkedés korlátlan joga a rendezőt illeti): dramaturgiai tekintetben, a scénárium felépítésében, megoldásában minden körülmények között biztosítania kell szuverenitását, továbbá munkája művészi színvonalának és értékének megóvása érdekében nem szabad kötelezettséget vállalnia az írást, hogy bizonyos időn belül, hány scénáriumot kell elkészítenie. Tekintse ezt becsületbeli kérdésnek, művészi ambíciónak, vagy bárminek, de sohasem megrendelt, gyári munkának.

Másik feladata a benyújtott darabok átvizsgálása, érdemleges elbírálása. A bűvár kutató lázával kell a kéziratok tömegéből a jót, az értéket kikeresnie. Nem szükséges neki e célból azokat első olvasásra elejétől végéig áttanulmányozni. – „Hogy a bor minőségét meg-

bíráljuk, – mondja Wilde Oszkár – nem kell mindjárt az egész hordót meginni.” Gyakorlott szemnek elég minden felvonásból egy-két képet kiragadni s már tudja, hogy érdemes-e vele bővebben, részletesebben foglalkozni.

A filmgyár egész akcióképessége, produktivitása – nem is beszélve a felmutatott eredmény artisztikus minőségéről – első, legelső sorban a dramaturg munkájától függ.

Ahhoz az iramhoz, amelynek tempóját a rendező diktálja a filmgyár művészeti pályáján, neki kell megadni az impulziót. Át kell őt hatni a tudat, az ambíció és a felelősség azon nézetének, hogy ő a tervezője annak a filmalkotásnak, melynek anyaga a színész és építője a rendező. A legzeniálisabb rendező, a legjobb anyagból sem tud rossz tervek után szilárdat, szépet, művészt alkotni.

### 3. A rendező

A darab sikerének ő a letéteményese. Benne sűrítve kell meglenni mindannak, amit a film többi közreműködői szétosztva, tagolva bírnak. Az író és dramaturg stílus érzékét a scenikus és dekoratőr, szobrász, fodrász artisztikus ízlését, az operatőr, a világosító éles szemét, a színész játéktehetségét neki kell érvényesíteni, kifejezésre juttatni.

Munkájában praktikus logika vezérelje. Feladatát alaposan áttanulmányozva, végiggondolva, megtervezve kell kitűzött útján haladnia. A legkisebb eltérés, mi több, visszafordulás mindenkor ismeretlen fogalom előtte.

Munkarendje nagy vonásokban a következő:

Első feladata a scénárium alapos áttanulmányozása. Ismernie kell annak minden vesszőjét, pontját, úgy, ahogy lelki szemei előtt már a legtisztább projekcióban pereg le az egész cselekmény.

A scenikussal, díszletmesterrel és operatőrrel összeállítja minden egyes jelenet helyét, berendezését. Ekkor – és nem a felvételezés közben – keresi ki a külső felvételekhez alkalmas pontokat (amikor is ajánlatos más, előre nem látható esetekre, felvételekre az útközben talált karakterisztikus motívumokról előjegyzéseket vezetni). Ez

alapon csoportosítja a jeleneteket és rendezi a felvételek időszerinti sorrendjét, ahol azután ügyelnie kell arra, hogy a belső felvételeknél ne kelljen ugyanazon díszletet ismételten felállítani, hanem az illető keretben lejátszódó jelenetekkel lehetőleg egyszer és mindenkorra végezzen. A külső felvételeket ugyancsak azért csoportosítja, hogy ne kényszerüljön egy helyre kétszer vagy többször is elmenni, ha munkaidő tekintetében egyébként egyszerre is elvégezhetné. A külső felvételek helyeit – céltalan ide-oda futkározást kerülendő – azonkívül úgy csoportosítja, hogy az egymáshoz közel fekvő helyeken felveendő jeleneteket ugyancsak egy felvételi napra gyűjti. Általában nagyon szem előtt kell tartani, az idővel való takarékoskodás elvét. Ha a gyárnak saját bútorraktára van, vagy a bútorkölcsönzővel való szerződése nem használati napokra, hanem az elkészítendő filmmű egész felvételi idejére van megkötve, úgy ahelyett, hogy egyszerre végezze az összes külső- s azután valamennyi belső felvétellel, ajánlatos a külső felvétel napjai közé egy-egy interieur munkanapot beszúrni, ezáltal a díszletek felállítására s a berendezésre 24 óra szabad ideje van (a külső felvételi napon) a dekoratőrnek.

A munka további rendje a szereplők kiszemelése.

A dramaturg és a segédrendező támogatásával összeállítja az egész személyzetet a főalakoktól a legutolsó statisztáig. E feladat helyes megoldásához támpontul a következőket tartsa szem előtt:

A színpadi színész és játék-eszközei a megjelenés és a hang: az orgánus. A megjelenés a mimikával és gesztussal kibővítve látás, a hang pedig a beszéd, vagy ének formájában a hallás által érzékelődik. A film-színész beszéde, éneke a vásznon hangtalan, egész játéka tehát csak a látás útján fogható fel. Beszéde, éneke ennél fogva, mint ilyen, teljesen értéktelen s csak bele kapcsolódik a mimikába. Főfegyvere tehát a *megjelenés*. Játékának, mimikájának, gesztusának ez a bázisa, a kiinduló pontja. Nemcsak a játékának kell tehát tökéletesnek, művészinnek lenni, hanem a külsejének is. *Karakter alakot kell a filmen látnunk; egyéniségeket, amelyek már megjelenésükkel beszélnek.*

(...) A kiválasztott szereplőkkel megbeszéli, meghatározza külső megjelenésüket a haj színétől a cipő csattjáig. A munka beosztást

most már mindezen személyi adatokkal is kibővíti. A munkabeosztás tehát tartalmazza: a felvételi napokat időrendben, minden egyes napon, mely jelenetek lesznek felvételezve, a helyet (vagy helyeket), ahol a felvétel történik, a szereplőket név és szám szerint, külső megjelenésük, öltözetük pontos leírását, végül az összes kelléket és díszleteket.

Az előmunkálatok előkészítése után most már kezdetét veheti a tulajdonképpeni munka: a betanítás s a játék- és felvétel-rendezés.

Nagyon kevés helyen van bevezetve, pedig rengeteg időmegtakarítást jelent a betanításnál egy általános olvasó-próba, amelyen a rendező az összes szereplők és közreműködők előtt teljese egészében ismerteti a scénáriumot, úgy, hogy általános, nagy vonású s esetenkénti magyarázatokra nem kell többé az időt pazarolni és a felvételek alkalmával nyugodtan lehet már csak a részletekkel foglalkozni.

A felvételi napon a foglalkoztatott szereplők a szükséges előzetes és pontos értesítés alapján, előírt kiállításukban, vagy azzal ellátva a segédrendezők által a megfelelő időre és helyre összegyűjtendők s a munka – lehetőleg már korán reggel – a rendező *korlátlan* vezetése mellett kezdődik. A rendezőtől a segédszemélyzet egyetlen tagját sem szabad elvonni. Munkájában rendelkezésre álljon és támogassa őt mindenki: az operatőr, segédrendezők, kellékes, fodrász, díszítő, világosító stb. stb. Ezekkel szemben neki a legteljesebb intézkedési jog biztosítandó.

A rendezésnek két munkaköre, feladata van: a betanítás és a lejátszás, vagyis a felvételezés.

A betanítás már az olvasó-próbánál kezdődik. A színésznek tiszta képet kell nyújtani az *egész* darabról, szerepe *egész* cselekményéről és a megjátszandó személy jelleméről. A felvétel helyén folytatódik a betanítás *részletes* munkája. A szereplőknek most már külön-külön, az együtteseknek egyszerre ismerteti a rendező azt a jelenetet, amely éppen soron van, magyarázza feladatukat s velük külön-külön, illetőleg az együttesekkel egy összesített, vázlatos alakítást csináltat. Ezekután összeveszi a jelenet összes szereplőit s most már a színkeretében az egészszel – de ugyancsak magyarázó-próbát tart s ha ez

nagyjában összevág, csak akkor következik a tulajdonképpeni kialakított játék-próba.

Ez: a betanítás képezi a rendező művészi rátermettségének egyik legsúlyosabb alapkövét. Két végtőlől kell nagyon óvakodni: a pongyolaságtól és a túlrészletességtől.

Az elsőhöz alig kell bővebb kommentár: felületes munka – felületes eredmény. Az alakok homályosak, bizonytalanok, élettelenek, nincs játék.

A másik esetben a rendező nem elégszik meg azzal, hogy egyszerűen csak értelmezi a megjátszandó szerep jellemét, kiemeli, előmutatja a tipikus karakter-vonásokat anélkül azonban, hogy a színészt *egyéniségében* befolyásolná (ami egyet jelent az individualitás épségben hagyásával s a felfogás szabad érvényesülésével), hanem az önegyénisége előrajzolta jellemet rákényszeríti a színész egyéniségére, amikor aztán utóbbi nem a saját felfogását, hanem a rendezőt fogja kifejezésre juttatni.

A következők: míg a helyes, szabad betanításnál minden szereplő a saját – különböző – felfogásalkotta más-más egyéniséget fog mutatni, a személyek úgy külső, mint belső megjelenésükben elütnek egymástól, addig a másodikban a rendezőt fogjuk multiplikálva látni. Az összes szereplő egy-egy miniatűr kiadása lesz neki, valamennyi egyformán fog mosolyogni, beszélni, mozogni, hasonló lesz a gesztusuk, a szemöldök-, a homlok ráncolásuk stb. *Amit* tesznek, az a szerepük szerint természetesen különböző, de *ahogyan* végrehajtják, az teljesen egyforma lesz, mert egyről, a rendezőről van mintázva. Az egész egy jól megkonstruált gépezet benyomását fogja kelteni, élő, szabadon mozgó emberek helyett.

A rendezőnek be kell látni, hogy a színész nem egy minden önállóságot nélkülöző, automatikus utánzó gép, nem dróton rángatható marionett, hanem szabad felfogással rendelkező, önállóan gondolkozó egyéniség, akinek fantáziája, alakítóképesége, intelligenciája van. Nem lehet neki minden lépést, gesztust előírni, mert ezzel leköti, sőt megsemmisíti egész formáló képességét. Ellenkezőleg úgy ezt, mint az egyéni felfogást az általánosan precizított támpontok

határain belül a legteljesebb szabadságban kell érvényesülni hagyni. Óvakodjék tehát a rendező úgy a szereplők, mint a darab úgynevezett „agyonrendezésé”-től.

A túlrészletezésnek egy másik hátrányos neme a sokszori, az ismételt próba. Ennek a következménye, hogy a színész elfárad, elveszti lelkirugalmasságát, játékanak elánja csökken s mindinkább gépiessé válik. A *kidolgozást, a megjátszást* a felvételre kell hagyni. A próbánál ezt csak markírozni kell.

Amikor a rendező a betanítás munkájában odáig jutott, hogy a szereplőket a színre állíthatja, akkor (ha belső felvétel van) először is működésbe hozhatja a fényforrásokat s a felvevő-gép keresőjén megnézi, helyes-e a megvilágítás, jól van-e beállítva az egész interieur, (külső felvételnél a háttér) jó-e a színészek elhelyezkedése. Mozgó, járó-kelő szereplők részére zsinórral, kréta-vonallal meghatározza a mozgási teret, vagy irányt, nehogy az akció valamely része kiessék a kép keretéből. Az együttes próba csak ezután kezdődik.

Végre mindezekon átvérgődött a rendező s most munkájának második fázisához ér. Talán a karmester feladatát lehet e tekintetben leginkább az övéhez hasonlítani. A próbák alatt nála is előfordulhatnak zökkenések, megállások, hibák, de az előadásnál egy helytelen intés, egy hamis hang mindent elronthat. Tényleg, dirigálni kell a rendezőnek. Az operatőr, a szereplők, világosító stb. – míg a cselekmény halad a partitúra, a scenárium előírta úton – mind várják az ő közbevetett intéseit, utasításait. A legfeszültebb figyelemmel, minden idegszálával benne kell lennie a játékban, annak is a középpontjában. A figyelmetlenség, a bizonytalanság legkisebb nüansza nagy, helyrehozhatatlan anyagi károkat idézhet elő.

A felvétel alatt a közreműködőkön kívül senkit sem szabad maga körül megtűrnie. Miután meggyőződött arról, hogy mindenki és minden együtt van, a színészeket helyükre rendeli, a lámpákat működésbe hozhatja, a felvevő-gépet a szükséges beállításba helyezteti, megadja a jelet, – „Los!” – és az operatőr már „kurbliáz”.

E pillanatban kezdi meg a rendező a dirigálást. Ahány közreműködője van, annyi személynek kell benne egyesítve lenni. Annyinak

kell egyszerre és külön-külön utasításokat adni, sügni, ösztönözni, mozgatni, diktálni a játék tempóját, közben fél füllel az operatőrnél lenni, aki állandóan bemondja a lepergetett méterek számát. Mint az orvos, aki ujjait a páciens ütőerén tartja, úgy kell neki minden közreműködőjét ellenőrizni, érezni, hol kell egy pillanattal előbb egy szóval, egy figyelmeztetéssel közbelépni, segíteni. Előre mondja a párbeszédet s itt különösen ügyelnie kell arra, hogy *természetesen* legyen visszaadva. Nem szabad túrni a beszéd – a szavak kiejtésének – elhanyagolását. Az ajkaknak a legtökéletesebb pontossággal kell működniök. A film hangtalan beszéde megköveteli a kimondott szó legmarkánsabb ajak-játékát. Tisztának, érthetőnek, – ha kell, suttogónak – de mindig olyannak kell lenni a kiejtésnek, amilyent a cselekmény, a lélek szavakban való megnyilatkozásának dinamikája megkíván.

Ha egy jelenettel készen van, rögtön elkészítteti a közeli (premier-plan) képeket és – hogy a reklámnak is eleget tegyen – az álló felvételeket.

Ha valamely helyen hosszabb jelenetet kell lejátszani, akkor, ott, ahol azt úgy a drámai, mint az artisztikus hatás megengedi, különböző irányú gépbeállítással csökkenti a képeknek ilyenkor előállható egyhangúságát. Lényegesen egyszerűbb lesz a munka, ha mindazon irányba, ahonnan a játékot fel akarjuk venni, már eleve egy operatőrt állítunk, akik azután anélkül, hogy a játékot az irányváltás miatt meg kellene szakítani, a rendező adott jelére külön-külön folytatják a felvételt.

Nagyon ajánlatos az elkészült negatívot a laboratóriumban rögtön előhivatni, megállapítandó, hogy nincs-e valami javítani való, így azt még azon melegében el lehet végezni, ami egy későbbi ismétlésnél a munka-rend teljes megbolygatásán kívül tetemes időparlással jár.

A munka így folytatódik. A külső felvételek a közbeiktatott napokon ugyancsak leperegnek, ezeknél főleg a zavartalan munkát kell biztosítani azáltal, hogy az egyébként is mindenre kíváncsi, különösen azonban a „filmezésért” rajongó érdeklődőknek úgy imponzás,

mint alkalmatlan tömegét, személyzetével a színhelytől kellően távoltartsa. Külső felvételen különösen ügyelni kell a rendezőnek arra, hogy személyzete kézben legyen. Nagy területen folyó több, egymástól távol levő csoport tömegjeleneteinél az amerikai főrendező – hadvezér módjára – szócső-, kürt-, vagy zászlójelzéssel osztja parancsait e tömegeket közvetlenül mozgó rendezőinek.

A felvételek befejezése után még csak a színezés megállapítása van hátra, végül az egész filmet összeállítja, beleértve e munkába a felírásoknak a megfelelő helyekre való beillesztését is.

Ismételten hangsúlyozni kell, hogy a rendezőt, ezen minden figyelmét és idegszálát a legintenzívebben lekötő munkájában senkinek – szerzőnek, dramaturgnak, igazgatónak stb. – zavarni vagy befolyásolni nem szabad.

Előzetesen, az általános megbeszéléseknél még lehet egyes vélemény-cserének, ötlet-, gondolatadásnak, tanácsnak helye, az alkotó munkában, a felvételnél azonban csak egy embernek lehet szava és ez a rendező. (...)

#### **4. Az operateur.**

Az ő munkája – amiről melleleg kótetekre menő technikai tanulmányokat lehetne írni – tulajdonképpen nem e mű keretébe tartozik. Annyit azonban le kell szögezni, hogy ha a film drámai részének sorsa a rendezőtől függ, a film-mű beállításában, kifejezésében, szépségében való művészi megnyilatkozása viszont az operatőr ízlésén, artisztikus felfogásán és technikai tudásán fordul meg. A jó operatőr munkáját nem lehet eléggé megbecsülni. Minél inkább áll hivatása magaslatán, annál több jogot és felelősséget kell neki biztosítani. Jogot kell adni, hogy a rendező intézkedéseit a fényképezés szempontjából megbírálhassa, önálló véleménye lehessen, sőt ellenjavallatot is tehesen, viszont minden fototechnikai kérdésben a legteljesebb felelősséget kell vállalnia.

## V

### 1. Irodalom.

Végre itthon vagyunk! Ez már olyan terrénum, amelyen a külföldről alig van mit mondani. A külföldről eleget beszél az a hatalmas irodalom, melynek tömegéből csak ízelítőül szolgálhat a „Függelék”, ahol a lehetőséghez képest össze vannak gyűjtve a film-irodalom azon internacionális termékei, melyek speciálisan a filmgyárost, kölcsönzött, író, dramaturgot, rendezőt, operatort, scenikust és színháztulajdonost érdeklik. De hol vannak még azok, amelyek a filmet a természettudományok, gyógyászat, hadviselés stb. szolgálatában tárgyalják. Hol vannak, amelyek létezéséről nem volt módunkban tudomást szerezni, hol vannak az essayk, tanulmányok, kritikák stb., melyek minden külföldi napilapban, heti-, havi, művészeti- és szépirodalmi folyóiratban állandóan foglalkoznak a filmmel. Végül hol vannak azon művek, amelyek a film-művészetet indirekt támogatják: az építészeti, szobrászati, festészeti, kosztüm, játék-technikai, fényképezési, optikai és még sok-sok, itt fel sem sorolható témákkal foglalkozó munkák könyvtárakat betöltő kolosszusa. Egy katalógus-foliansba lehetne csak valamennyit összefoglalni.

És mind-mind a német, angol, francia és olasz irodalmat gazdagították. Magyar nyelven megjelent szakmunkák? A legnagyobb utánajárás mellett sem lehetett a felsorolt pár darabnál egyebet találni. Pedig a szakirodalom nagysága és minősége a legpontosabb fokmérője annak, hogy a szakmával (de csúf szó!) foglalkozók milyen kvantumot képviselnek és milyen képzettséggel, tudással rendelkeznek. A magyar film-irodalom, sajnos, elszomorítóan hátramaradt a külfölddel szemben.

Égetően sürgős feladat tehát egy nagy, egészséges, komoly magyar filmszakirodalmat teremteni. Mert az nincs és mert szükség van rá! És meg kell hívni állandó konzultációra a művészetek legjobb kirurgusát: a kritikát, – mert az sincs! Csak művészi szakirodalom és művészi kritika terelheti a filmet az igazi, művészi útra. A

film nagyon megérdemli, hogy mód adassék neki, együtt haladni a többi művészettel a fejlődés, a tökéletesedés pályáján.

A legnagyobb hiba azonban kétségkívül az, *ami van és ahogy van*. Mert az sem irodalom, sem pedig kritika, hanem közönséges hirdetés, amelyet még ríkítóbbá tesz, hogy nem ebben az igazi valójában mutatkozik, hanem bele van bújtatva az irodalom és kritika köntösébe. Persze nagyon jól látszik rajta a rizspor és hogy ez a díszes öltöny sehogy sem illik rá.

A terület, amelyen a film-riportok tenyésznek: a sajtó különböző orgánumai. Tekintsünk szét itt egy pillanatra, nem lesz eredménytelen egy kis barangolás ebben a dsungelben.

A könnyebb eligazodás és áttekintés végett osztályozzuk a sajtó különböző termékeit a következőképen:

1. a napi sajtó,
2. társadalmi, szépirodalmi lapok,
3. tudományos folyóiratok,
4. szaklapok,
5. művészeti – speciálisan színművészeti – lapok.

1. *A napi sajtónak* a filmmel szemben tanúsított egész eljárása rögtön világos és érthető lesz, ha a művészetek iránti általános magatartását vesszük kiinduló pontul.

A napi sajtó mind azzal, ami komoly művészet, komolyan is foglalkozik. Meg kell ezt tennie, mert megkívánja, elvárja tőle az olvasók tábora. A közönség viszont nem fogad el a laptól mindent, az megkritizálja magát a kritikát. S ez teremtett meg sok ferde kinövésen, tüskén-bokron át azt az objektív hangot, ami hál' Istennek végre áthatotta a napilapok művészeti- és irodalmi rovatát. A napi sajtó e téren ma már hivatást tölt be: ápolja, neveli kritikáiban a művészetet, tanítja azt a maga módja szerint, sőt éppen, mert mentesíteni akarja hibáitól, mert ki akarja belőle küszöbölni az észlelt fogyatékoságokat, néha kissé rigorózusan kezeli, de végtére a reszelő is akkor csiszol, ha érdes.

Minden művészi eseményhez elküldi a sajtó a maga szakreferensét: a kritikust; a mozgóképszínházakba, bemutatókra azonban nem.

Miért ez a splendid isolation? Mert meg sem hívják azzal a célzattal, hogy kritikát gyakoroljon.

Ha ennek dacára is szerepelnek a napi lapok hasábjain bizonyos kritikai színezetű film-közlemények, úgy ezekkel szemben le kell szögeznünk, hogy a szerkesztőségek ezekhez egy betűvel sem járulnak. E közleményeket maguk az érdekelt felek szerkesztik meg, fizetnek érte soronkint egy bizonyos, előre megállapított összeget s a lapok azokat leközlík – minden szignálás nélkül – mint minden egyéb hirdetését.

A napilapok tehát nem közölnek film-kritikákat s ennek bizony csak a film-művészet vallja kárát.

2. *A társadalmi, szépirodalmi lapok* nézőpontja azonos a napisajtóéval. Ők is csak a saját reputációjukat óvják, ha meggyőződésük ellen nem adnak véleményt. Ezért emlékeznek meg oly ritkán a mozgóképekről.

3. *A tudományos folyóiratok* csak annyiban foglalkoznak a filmmel, amennyiben szakmájukat érinti, így pl. optikai, fényképészeti, orvosi vagy egyéb vonatkozásban.

4. *Szakirodalom-szaklapok*. Míg az eddig elmondottak nagyobb részét hazai viszonyainkat óhajtják visszatükrözni, a következők a külföldön is feltalálhatók, legfeljebb nem oly nagy mértékben.

A hiba a szakirodalom egész irányzatában rejlik. Egész tartalma ugyanis a hírekben és hirdetésekben merül ki. Elvértve ugyan megjelenik egy-egy vélemény, ötlet is, néhanapján feltűnik egy-egy szerencsés eszme, kívánság vagy terv is, ezek azonban csak nagy ritkán felbukkanó apró oázisok. A tanítást és a kritika gyakorlását azonban az összes szaklapok messze elkerülik. Miért? Hiszen csak hasznára lenne az egész film-ügynek. Ki a legilletékesebb bíráló, ha nem a szaklap? S kinek a lelkiismeretbeli kötelessége az, ha nem neki? Miért nem szólal meg, miért nem tanít, kritizál? Nem tud, nem akar, nem tartja szükségesnek, vagy nem mer hozzányúlni? Egyaránt szomorú mindegyik feltevés. Mert ez volna a legelső és legnemesebb feladata. Megbírálni a filmet legszubjektívebb gondolatától kezdve a mozgóképek előtt éktelenkedő ízléstelen és művészietlen kimeresztett szemű

hirdető plakátig. Megkritizálni mindent és mindenkit, ha kell, még a bürokrata levegőben, poros akták között termett hatásági intézkedéseket is.

Ehhez azonban nemcsak szaktudás kell, – ami még csak megvolna –, nemcsak jóakarát kell, amivel szintén rendelkeznek, hanem anyagi függetlenség is, amihez viszont magának a szakmának kellenie a szaksajtót segíteni, hiszen az övé, önmagát szolgálja vele.

A tanítással, neveléssel megszereznie a szakirodalom a filmnek további fejlődéséhez annyira nélkülözhetetlen művészi alaposságot, tudást, tekintélyt. Az 1870–71-i hadjáratban nem a német hadsereg, hanem a német „Lehrmeisterek” győzték le a franciákat. Legyen ez a szaklap: tanítómester! És ha tanít, ha jól tanít, akkor a magyar filmnek nem kell félnie a külföldi versenyétől; a nemzetközi film pedig kifogja vívni magának a művészetek között megérdemelt, nem utolsó helyet.

5. *Színművészeti lapok.* A színházak intimitását tárják a nyilvánosság elé. Céljuk a publikumnak rózsaszínű szemüvegen át, derűs nézőpontból bepillantást nyújtani a kulisszák mögé. A jóhatás, a szimpátia elérése, megszerzése végett az érdekesség olyan intenzív erejű reflektorát állítják szolgálatukba, hogy a néző szinte beleszédül a nagy fénybe, ragyogásba és – nem látja meg a háttér szegleteiben meghúzódó alattomos árnyakat.

Ha az ember egy ilyen lapot átnéz, úgy annak minden sorában csak azt olvassa, hogy milyen szép, milyen jó a színészet s annak összes kapcsolt része.

Ezek szerint a darabok mind remekbe foglalt gyöngyei a színműirodalomnak, amelyek egytől-egyig milliókat hoznak a színháznak, az örökké mosolygó direktornak és a szerzőnek egyaránt

A színész – főleg színésznő élete egy gyönyörűség. Ő már itt a földön ízelítőt kap a hetedik paradicsomból. Délfelé felkel, elmegy egy kevéske próbára, este pedig az előadásra, ahol aztán kezdődik a bálványimádásnak egy modernizált típusa, ahol csillog, ragyog, hódít, bódít a szépségével, kosztümjeivel. Hogy tud-e valamit? Oh, arról még beszélni is shocking! Közben természetesen szórakozik, mulat,

egyedüli gondja a fodrász- és manikűrözőnő, a tailor-made, a nyári fürdőhely kiválasztása – és az autogramm adás. S mindezekért csak úgy zuhog rá az égi manna: taps, virág közé rejtett buton, kritikai dicshimnuszok és last not least: milliós gázsi.

Hiszen igaz, láthat az ember néha napján jó darabot is, vannak szezonok, melyek impozáns nyereséggel zárulnak, akad szerzői tantiéme, no meg gázsi is, amelyből szerényebb család talán holtanapjáig is élélhetne, járkálnak a művészet útjain olyanok is, akiknek az életük *majdnem* gondtalan, de –

Vajjon minden darab meghozza-e direktornak, szerzőnek azt a bizonyos négyemeletes, tehermentes házacskát, amivel minduntalan meggrágalmazták őket? Vajjon minden színész pályája a fény, pompa végnélküli láncolata? Kérdezzük meg őket magukat. Majd meg fogják mondani, hogy van az éremnek egy másik oldala is, hogy van a fény mellett árnyék is: mellőzés, méltatlanság, irigység, féltékenység, késhegyremenő konkurrencia, hogy van művész nyomor, sőt éhhalál is. És azt is meg fogják mondani, hogy hány idealista élet, hány neki-buzdulás zuhan majd mindennap a letört álmok, vágyak és ambíciók után a mélybe, a helyrehozhatatlan, végleges megsemmisülésbe.

Ezek a színművészeti lapok pedig abba a nagy hibába estek, hogy állandóan csak a választottokról, a művészet, főleg pedig a szerencse választottjainak *elenyésző* számáról beszélnek. A művészet páriáinak tömegéről azonban sohasem tesznek említést.

Ebben a keretben természetesen a filmre is kiterjeszkednek, ott is minden szép, minden jó s kezdhetnénk az elmondottakat da capo.

Tény, hogy e közlemények szerzőire nem lehet az immoralitás bélyegét sütni. Végre is az ő egyedüli céljuk a színművészet iránt érdeklődőket kedélyesen elszórakoztatni, sőt magát az érdeklődést megteremteni, de csak kívülről: a nézőtérről. Hallgatólagosan: a publikum csak maradjon az, ami! Naiv cél! Örök emberi ösztön, amely a tetszetőset, a csábítót elérni igyekszik. És így is van. E lapok olvasóköztségének csak kis töredéke az, amely *csak* érdeklődik, *csak* szórakozást keres bennük. A többi már támpontot kutat, tájékozódni akar, mert a kezébe jutott első számtól kezdve folytonosan csak a

színész-élet gyönyörűségét olvasta. Teljesen megrészesgült, elbódult az ópiumok eme legveszedelmesebbikétől s most már ellenállhatatlan vágy vonzza Thália berkei felé. Csak el kell olvasni egy szám szerkesztői üzenetét. Milyen tömege az ostromló kérdéseknek! Kik ezek? Bohó, naiv idealisták, ábránd úzók, Fata-Morgána után futók, akik nem veszik észre, hogy a csábos kép, amit látnak, fordított: a feje tetején áll. Kik ezek? Gyermek-lelkek, talán még tanuló években, vagy már valamely biztos jövőjű, normális, nyugodt polgári pályára kezdetén. Mind elvakult a fénytől, mind művész akar lenni. A kérdések egész zuhatagával árasztják el a szerkesztőséget. És a válasz? Itt látszik meg a legjobban, hogy e lapoknak egyáltalán nem céljuk a tudatos félrevezetés, mert feleletükben mindnek a helyes felvilágosítást adják: a dolog nem könnyű, csak komolyan, megfontoltan szabad vele foglalkozni, csak az abszolút tehetségnek lehetnek reális esélyei, még azoknak sem mindig.

Ez azután éppen olaj a tűzre!

Melyik fogja elhinni, e rajongók közül, hogy a dolog tényleg nem könnyű? Ha másnak sikerült, – gondolja – miért ne sikerülne neki? Melyik nem veszi véres komolyan ezt a célt? Hiszen olyan ambícióval megy neki, hogy az már szinte megmosolyogni való. És – horribile dictu – melyikkel lehetne ellátni, hogy nincs tehetsége? Elhinné-e? Hiszen mind egy-egy zsenit vél magában rejtőzni; forró homlokán mind ott érzi a Múza csókját. Álmatlan éjszakákon már látják magukat játszani, mint egy második Bassermannnt, vagy Wegenert, – énekelni, mint Carusót, Pattit, Bianchit vagy Culpot, – táncolni, mint Pawlovát vagy Sacchettot. Hiszen tehetség dolgában mind ott képzeleli magát a művészet zenitjén.

A naadir? Az jön azután! Mert ezek a megtévedt fantaszták természetesen ott hagynak tanulmányt, pályát, mindent és belevetik magukat az áradatba. A kevés érvényesülni tudótól eltekintve, a többiek számára azután kezdődik a kínlódás, a meddő küzdelem, a nyomor. Ott látjuk őket a legjobb esetben az örökös statiszták között. Ott, minden metropolis művész-kávéházaiban; először a jobbakban, azután az alsóbb-rendűekben – mindig lejjebb, mindig mélyebben.

A művészet örülten forgó korongján azonban csak a központban ülők vannak biztonságban. Ott pedig nagyon kevés a férő-hely. Ezeket az álmodozókat azután a könyörtelen centrifugál erő mind távolabb sodorja reményeik céljától, míg végre a korong szélére jutnak, ahonnan azután hamarosan lezuhannak az erkölcsi pocsolyába, vagy – a morguebe.

Mi juttatta őket ide? Hangversenyre, színházba, mozgókba járással csak műélvezetet, szórakozást keres a közönség. Ha vonzza is esetleg a színpad, a „mozi” művészete, de ez érzés mellett mindjárt láthatja azt is, hogy az csak kívülről játék, belülről munka, még pedig nagy munka. De ha ezeket a közleményeket olvassa, amelyeknek autentikus voltát nem vonhatja kétségbe, ha ily módon egy hamisan festett álom-világba jut, attól azután nem csoda, ha elvakul. Nem veszi észre az árnyakat, csak fényt lát, valami felsőbbrendűt, titokzatos, csábító fényt.

Milyen örök igazságot rejtenek magukban a readingi fegyház lángeszű lakójának szavai: „A világ igazi misztériuma az, ami látható – nem az, ami láthatatlan.” Még az ő világokat átfogó lelke is egy párisi kis hotel-garni zugából költözött el a földről, amelyet semmivel sem tartott nagyobbnak szomorú, szűk cellájánál.

Hát még az ilyen kis meditálók, akiknek talán *csak* ambíciójuk van, egyéb semmi? Bizony, valahányszor itt közöttünk egy ilyen életlángocska meghasonlik mindennel és álma-veszetteen kialszik, ha egy, különben normálisnak induló élet, *ezen* az úton nyer tragikus befejezést, ennek előidézésében feltétlen nagy szerepet játszott az a folytonos, egyoldalú megvilágítás s a szakadatlan agyba-főbe dicsérés, amely e lapok minden sorából kiárad. (...)●

## A melodráma nagyformája

(Folytatás)

### A MELODRÁMA MEGHÓDÍTTJA A KÖZÖNSÉGET

(Mária nővér)

#### 3.1. A szerelem ars poeticája a művészmelodrámban

A Lázár Lajos – Pekár Gyula által írott – sikeres némafilmje alapján magyar és német verzióban készült *Mária nővér* Gertler Viktor rendezte, forgatókönyvét Bihari László írta, zeneszerzője Fényes Szabolcs, s elhangzanak benne Bizet, Leoncavallo, Rossini és Verdi művei. A Royal Apollóban mutatták be 1937. február 4-én.

Gertler így emlékezik meg első nagy kasszaslágeréről: „A *Mária nővér* nagy siker volt. Azt írták róla, hogy 'az első magyar világfilm', hogy 'művészi'; hogy ez az a film, amire vártak. A film a velencei filmkiállításon is sikert aratott. A Corriera della Sera nagy elismeréssel írt róla. A Gazetta vi Veneziának az volt a véleménye, hogy a kiállításon szerepelt eddigi magyar filmek közül a *Mária nővér* a leg-sikerültebb. A film kikerült Amerikába, ahol a New York Herald Tribune, a The New York Times, a Daily News, a The Hollywood Reporter a legnagyobb elismeréssel emlékezett meg róla. New Yorkban hosszú hetekig volt műsoron a *Mária nővér*...”<sup>45</sup> Hazánkban a *Mária nővérrel* vált versenyképessé *A meseautó*-szerű komédiákkal a melodráma műfaja. „Ez a fantasztikusa képtelen mese fantasztikus siker lett.” – írja Nemeskürty. Az egyetlen melodráma, „amely ebből a korszakból átütő sikert aratott.”<sup>46</sup>

A *Mária nővér* nem a komédiák megszokott tárgyáról, a szerelem külső és belső akadályairól szól, sokkal inkább a szerelem mibenlétéről. A Mária-képen dolgozó Kibédy János festőművész (Svéd Sándor) kidob egy üresfejű, szép lábú modellt, aki túlságosan kibodorította a hajját. A *Budai cukrászdából* ismert téma: a külső kép nem tud

megszületni, mert belső vagy ősképp él a művészből, élet-előtti kép, csodálat és megvetés mértéke, amely ki nem elégítővé nyilvánítja a valóságot. Egy élmény, az emléknél is kevesebb, emlék előtti emlék, csak arra jó, hogy ráismerjünk akár az általunk kivetített, akár a világban talált s belénk vetülő képek – alkotásaink és benyomásunk tárgyai, a szerelmes művészből szóló filmben a művek és a nők – elégtelenségére. A művészt a mű, a férfit a nő keresésében vezeti a megfoghatatlan előkép formájában élő ideál. Mind a *Budai cukrászda*, mind a *Mária nővér* művésze dühödt kielégületlenséggel hajszolja a kezei közül minduntalan kicsúszó ősképet. Ez az ősképp a szerelemvágy tartalma: a szerelem és a művészet olyan szenvedélyek, amelyek célja az ősképp.

Nemcsak a földi szerelem – test és test rokonszenve –, hanem az égi szerelem – lélek és ősképp rokonszenve – is kiszolgáltatott a valóságnak. A szendergő ősképp csak a művek és élmények ki nem elégítő voltát jelzi. Szendergő állapotában nem ad semmi pozitívumot. Meg kell kettőződnie az ősképpnek, hogy a művész (vagy a szerető), aki rabja, rabul ejthesse. Az emberben szendergő ősképpet odakinn talált mása ébreszti fel. A művészet – nem mint a krízis, hanem mint a klasszicitás művészete, amelynek a krízis korában naiv nosztalgiáját képviseli a tömegkultúra – ama méltó pillanatok tanúságtétele, amelyekben az ősképp váratlan megtestesült. A megtestesülés természetes módja a szerelem, amelynek pillanatában az élet a bűvölet, a bámulat és elragadtatás tárgyává, az életigenlést kiváltó esztétikai tényé válik.

A *Mária nővér* indítása a főmotívum rangjára emelve veszi át a *Budai cukrászda* mellékotívumát: a festő megtalálta modelljét s a férfi az eszményi nőt. De a *Budai cukrászda*ban a festő is, a lány is foglalt, a *Mária nővér*ben mindketten szabadok. Mégsem találhatnak egymásra.

A „privát” szerelemben az eszmény sejtelve vezeti a nő keresését, a művészetben a nő mint modell szolgálja az eszmény kifejezését. A „privát” ember boldogsága nőt csinál a képből, a művész alkotó mánora képet a nőből. Míg a lehetetlenre vállalkozó „privát” szerető, házasságot kötve az ideállal s ezzel egyesíthetetlen dolgokat egye-

sítve lerángatja őt a köznapokba, s az értelem árán is a létet menti, a művész a nő idealitását őrzi képként, realitása árán is a dolog értelméhez ragaszkodik, a tökéletességhez, amely a tragikus románcban múltó pillanat csupán, a jelen privilégiuma. A művészmelodráma fölött a tragikus románc fenyegetése lebeg: a művész csak a nő képét kapja meg. A nagy szerelmi románcok a megtalált ideál elvesztésén, a boldogság pillanatának folytathatatlanságán alapulnak. Ezért sem a *Budai cukrászda*, sem a *Mária nővér* művésze nem kapja meg az imádott nőt.

A populáris szerelemkoncepciók nem absztrakciónak tekintik az eszményt. A populáris kultúra évszázadok „lesüllyedt kultúrjavitait” ápolgató szerelemmitológiájában az eszmény nem az idividuumok közös vonásainak kivonata, nem a tapasztalat semleges rendezőelve. Az eszmény az igazi konkrétság, s annyi eszmény van, ahány individualitás, de a legtöbb egyed a maga eszményének, a benne rejlő kezdemények ideális meghosszabbításának, lehetőségei teljességének félkész, tökéletlen próbapéldánya, durva vagy elrontott vázlata. A banális lény félig tereintett, félbemaradt ember, s ha így van, csak az eszmény a teljes realitás, s a nem-eszményi lény léthiányban, létítségben szenved. A teljességet, tökélyt és szépséget felmutató idividuum itt és most megvalósítja – talán csak egy-egy pillanatra – az eszményt, azaz önmaga célja. Az eszményi lényt keresni kell. Az eszményt a valóság neveli fel, de nem a társadalmi élet. Rejtőzködő külön világokban tenyészik, mint a romantika kék virága. Az ideális szerető megpillantása az „égi jelenéshez” hasonló elragadtatást vált ki. A realizált idealitás élménye az eksztatizáló bűverő lényegének képlete. Realizált idealitásként érzi az imádó a szeretett lény szerelmét a sors rendkívüli kegyének. A különleges privilégiumként átélt szerelem pedig nem felcserélhető. A végzet asszonya a banalitás világa számára csak gonoszkodó vámpot jelent, pedig egy mélyebb értelemben, a túlléphetetlenség értelmében az ideál – az igaz, jó és szép megtestesítése – a végzet asszonya.

A nem-eszményi ember egy tényállás függvénye, túlspecializált, tökéletesen alkalmazkodott egy egyszerű milióhöz, ezzel együtt áll

vagy bukik, nem mutat túl rajta. Az eszményi ember a mindenséghez alkalmazkodott, lényege az egyetemes és nem a specializált élet. Az eszményiség feltételezi a sokoldalú érintetlenséget, védettséget az egyoldalúsággal fenyegető specializált miliőtől. Az eszmény e korban ezért jelenik meg gyakran zárdaszűzként. S miért nő? A férfit a konkrét életre, a nőt – e korban még – az egyetemes életre nevelik.

A *Mária nővér*ben ismét *A nagymama* című filmben e szerepkörben már kipróbált Szörényi Éva jelenik meg zárdaszűzként. Az *Ida regényében* Ágay Irén túl frivol volt zárdaszűznek, ki is penderítették Idát az isteni milióból. Szörényi Éva szerény, de temperamentumos nő, a szenvedő és szenvedést okozó erotikus hisztériák ellenlábasa (pl. a *Halálos tavaszban* vagy a *Szűts Mara házasságában*). A kedves, szolid színésznő a kor erotikus és harcias nőtípusainál puritánabb ideált képvisel, a mindenekelőtt testvérként vagy barátként elképzelhető nőt. Leginkább June Allyson magyar előzményének tekinthető, aki szintén nem idolum. Szörényi Éva azonban finomabb, tartózkodóbb és előkelőbb, June Allyson szappanoperaibb, prózaibb, földhöz ragadtabb.

Atyai és anyai figurák állnak őrt az ideális pár születésénél, a zárda orvosa, szelíd apácák. „Kibédy úr a Szűzanya képét festi meg a kápolna részére és szeretné, ha te lennél a modellje.” Apáca kíséri a festőhöz a zárdaszűzet. Zavartan állnak. „Elkezdhetjük?” A lány bólint.

Berényi Mária mása Szent Szűzként formálódik a festő vásznán. A szentség és a szűziség képi szimbolikáját forró, gátlástalan melódia kíséri, mely szintén idealizál, de más irányban, az erotikus ideál értelmében. A Mária szépségét ünneplő, simulva, ölelve, lebegtetve hömpölygő zene meghökkentő és talán ízléstelen, de eltalál valamit, a vágy tárgyaihoz való viszony ambivalenciáját, az imádat ketős készítését, amely végezetül maga fölé emeli idolumát, hogy felfelé törekedhessék hozzá, s egyúttal szeretné lerángatni magához, hogy legyűrje és diadalmaskodjék fölötte. A hősnőt a festő előbb a női szentség prototípusával azonosítja, majd fogja és megcsokolja. Mi ez? Az erotika szélsőséges átszellemítése? Vagy blaszfémia?

Az üdvkereső tömegember a maga szenzuális és aktivista kultu-

szainak keretében próbálja újraértelmezni az évezredek átszellemítés eredményeit. A *Mária nővér a Tomi, A megfagyott gyermek* mellett a kor legnyilvánvalóbban giccses filmje. A rendező ugyanolyan gépiesen, hit nélkül szolgálja ki a keresztény kurzust, ahogy később, az ötvenes években a szovjet-marxista kommunizmust. A hit nélküli igehirdető csak a sulykoló frázisig jut el, s elszólásai minduntalan leleplezik frivol impulzusait.

A kritika többnyire a tömegkultúra értelmében használja a „giccs” szót. A „giccs” ilyen értelemben a triviális műfajok semleges gyűjtőfogalmává válik. Ha ezzel szemben az ál- vagy antiesztétikum birodalmát leíró esztétikai értékfogalomként akarnánk felhasználni, akkor a „rossz esztétikáját” kifejtő önkritikátásnak rá kell ébrednie, hogy a „giccs” nem azonos a trivialisítással, vulgaritással, sőt, újabban nem is a legtriviálisabb dimenziókban tenyészik elsősorban. Umberto Eco és Susan Sontag óta köztudott, hogy a rossz esztétikája értelmében a „giccs” nem a naiv masscult-, sokkal inkább a sznob midcult-filmekben tenyészik.

Bonyolítja a képet, hogy van „nagy giccs” vagy „nemes giccs” is, amelynek kultuszát váratlanul az elit is átveszi a tömegtől (*Casablanca*). A film, naiv korában, ős- és hőskorát élő, archaikus nyelvezetet használó médiumként joggal és ízléssel idézi fel a klasszikus szentimentális narratívát. Sem a naiv érzelmesség (Griffith), sem az őt művien felidéző esztétista játékoság és intellektuális nosztalgia (Douglas Sirk) nem giccs az ízlésficam értelmében. Ez a nagy giccs, a nemes giccs világa. A giccs és a „giccs”, a rossz giccs és a nagy giccs külsőleg sokszor alig különböznek egymástól, de míg az előbbi pusztán kizsákmányolja műfaját, az utóbbi új életre kelti. Az előbbi elfeledett értelmű rítusként celebrálja az ősi közkeletű képeket, vagy erőszakosan olyan „üzenetet” biggyeszt hozzájuk, amit ezek nem igazolnak, míg az utóbbi visszatál a képek elveszett értelméhez, sőt, új problémákra alkalmazva gazdagítja is őket.

Ellentétben a pusztá fércművekkel, amelyek nem mutatnak fel esztétikai minőségeket, a vérbeli rossz giccs sulykoló és erőszakos, fontoskodva ágáló és parancsoló, agymosó hatásokkal dolgozik. A

giccs nem az egyszerű igénytelenséget jelenti, hanem a nagy igénynek álcázott, küldetésessé felfűjt igénytelenséget. Csalással vagy öncsalással párosuló, könnyelmű és felszínes ambíció fűti.

A tömegkultúrát kétségtelenül teljes terjedelmében és állandó jelleggel fenyegeti az elgiccsesedés, amennyiben cinikus mesteremberek csinálják, akik nem nagyon hisznek a közönség által igényelt eszmékben, emóciókban és értékekben. Ezekben egyébként a közönség sem hisz nagyon, azért helyezi át kultuszukat a templomokból vagy az egyetemi előadótermekből a szórakozóhelyekre. De általában azt sem lehet kimondani, hogy e cinikus mesteremberek nagyon nem hisznek a közvetített értékérzésekben. A „nem nagyon” és a „nagyon nem” között van a döntő ugrópont. Csak az utóbbi esetben, a hiányzó hit szimptomájaként válik a film kifejezett, tömény giccsé, a „rossz esztétikája” kutatási tárgyává.

Gertler filmje egészen jól működő triviális melodráma, amely azonban elveti a súlykot, megsérti a mértéket, túlbiztosítja a hatást. Túl nagy csúcspontokat akarván inszcenálni, épp a végső csúcspontokat ostromolva merevül a kép hirtelen kínos ízlésficammá.

A giccscsillag profi mű, túlságosan is. Valódi szükségleteket elégít ki – ezért lehet tömegsiker –, azok szükségletét, akik egy eszmerendszert tisztán megnyugtató, önigazoló céllal, a vele járó kérdéseket és tovább vezető bonyodalmakat zárójelbe téve szeretnének „fogyasztani”. E kor elitjei úgy gondolták, minden eszmerendszer kénytelen az alacsony kultúr szinttel, a ki nem művelt igénnyel találkozva, faltörő kosként használni a giccsot, a jelszót és hasonló, később, magasabb fokon elvetendő tudatformákat.

### 3.2. A promiszkuus exhibíció orgiája és a nő mint menekülő lélek

Meglepetés-party! Vidám barátok árasztják el a kissé feszező festő, az ártatlan ember lakását. S a meglepetést meglepetés követi. „Menjünk fel hozzá, lepjük meg!” – kéri a városba látogató édesanyját a naiv Mária. Az *Ida regényéből* ismert kínos szituáció következik: a hajnalig tartó mulatság züllött világába belépő zárdaszűz csalódása.

Az *Ida regénye* szüze az apában, a Gertler-filmé a szeretőben csalódik. De vajon tényleg pusztán a szeretőben csalódik-e? Ellentétben a *Három sárkánnyal*, amelyben az apa csúszik le a szerelmi rivális szerepkörébe, a *Mária nővér*ben a szerető apaszerű. Apa és lánya viszonyának szublimáltsága határozza meg a félénk szerelmesek áhítatos viszonyát. Apa és szerető funkciói, egymásra vetülve, Mária csalódását a nő férfiban való alapvető csalódásának képévé stilizálja. Az *Ida regénye* ifjú lánya apját éri tetten, az *Évforduló* felesége férjét, a *Mária nővér* szüze pedig ideális szerelmét. E három jelenet azért fontos, mert a kor mozimitológiájában nincs más utalás, ami megmagyarázhatná a nők sértett, fanyar, menekülő vagy támadó és kioktató, agresszív mivoltát. Az *Évforduló* hősnője egy második menetben, az *Ida regénye* és a *Mária nővér* hősnője egy más férfival, a *Mária nővér* hősnője a másodikkal is csak kétszeri nekifutásra, a második menetben találja meg lelke egyensúlyát. A *Café Moszkva* a női alapszalódások filmjeivel a férfi alapszalódását állítja szembe, amit szintén egy másik nő s a második nővel is csak a második menet orvosol.

A zárdaszűz belép a legénylakásba! Voltaképpen ártatlan mulatság zajlik, a kolostori képek után mégis olyan hatást kelt, mintha Mária, döbönt anyjával karján, csoportszex-jelenet kellős közepébe csöppent volna. Felsikolt a zene, szívdobogva zakatol. Elterült züllött mulatozókat látunk, az alkohol és a nemiség mámorában, lengén és lezseren, s fölöttük áll a primás. Mária sírva borul anyja vállára, aki eltámogatja őt.

Mária látta a testeket. Az élvezetet. A renyhéséget. Az önmagát elengedő élet obszcén igénytelenségét. Maguk a heverő férfiak tesztítették meg a kielégült hús ernyedtségét.

A lány a művészt csodálja Jánosban, a férfi a szüzet és a szentet a lányban. A páros emelkedésüket derékba törő kvázi-csoportszex ismét bekebelezi őket a földi testek vérkeringésének világába. A züllött világ leplezetlen önmegmutatása a szűzi szem előtt nemcsak a lányt botránkoztatja meg, mindkét fél számára kínos. Hogy nézze-

nek ezután egymásra? A két rajongó nem állhat egymás elé a régi elfogulatlansággal.

A *Budai cukrászdából* kölcsönzött motívumokkal indított cselekményt az *Évforduló* motívumai viszik tovább. Mindkét filmben, az *Évfordulóban* s a *Mária nővérben* is ártatlan férfi kerül frivol helyzetbe. Ott a feleség kapja rajta a férjet az idegen nő ágyában, itt a szűz rajtaütése lepi meg az udvarlót. Sem az *Évforduló*, sem a *Mária nővér* hősnője nem hallgatja meg a félreértett férfit. Az *Ember a híd alatt*, az *Évforduló*, a *Mária nővér* és a *Méltóságos kisasszony* előkelő asszonyai és lányai nehezen kezelhető nebánsvirágok vagy bajkeverő hisztérikák. Az általuk a férfira mért kínokból érthetjük meg a szerelmi karrierfilmek (*A meseautó*, *Címzett ismeretlen*, *Barátságos arcot kérek*) temperamentumos és szerény, vidám és teherbíró nőtípusainak népszerűségét. E női idegfűrészek és kínzó szellemek eddig legnagyobbika a *Méltóságos kisasszony* Szeleczyke. Az *Évforduló* és a *Mária nővér* hőse legalább látszólag bűnös, a *Méltóságos kisasszony* Básti-hőse látszólag sem az, a jégkirálynőt formázó Szeleczy mégis szakadatlanul és kegyetlenül bünteti őt.

A Gertler-film Máriaája is, a Gaál-film, az *Évforduló* Máriajához hasonlóan, túlbünteti szerelmesét, azonnal a végső büntetést méri rá, szakít vele. Berényi Mária vonatra ül, elutazik, elnyeli a múlt, a szülői ház, a vidéki birtok. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, az *Évforduló*, a *Méltóságos kisasszony* és a *Mária nővér* az asszonnyá válni nem kész leányfélék futásának történetei.

A félreértés kivédhetetlensége az *Én voltam* csapdahelyzetét idézi. János, mert büntelen, félreérti Mária menekülését. A férfi is sértetten csomagol és szintén utazni készül. „Pénzt akarok keresni, sok pénzt. Úgy látszik, szegény voltam a földbirtokos kisasszonynak.” A XX. századi forradalmak mint a társadalmi rétegek harcai, s a világháborúk mint területi hódító harcok valójában mind korszerűtlen jelenségek, miután már a XIX. század végén előrehaladt az emberiség gazdasági integrációja, és megindult a rétegspecifikusan differenciált társadalom átalakulása funkcionálisan differenciált társadalommá. Ennek tanúsága a tömegkultúra érdeklődésének eltolódá-

sa. A *Mária nővér*ben az osztálykülönbség jelentősége a nemi különbségből fakadó konfliktus következménye, a nemi sérülések által táplált paranoid illúzió. A funkcionális differenciáció perspektíváinak kibontakozása nem jelenti, hogy ne zsákmányolnák ki egymást kegyetlenül a népek vagy osztályok. Egyelőre csupán annyit jelent, hogy az egyén nem azonosul maradéktalanul osztályával. Megőrizz egy önálló mozgásteret, személyes autonómiát.

Mária nemi gőgje, s nem osztálygőgje János igazi ellenfele. János azt hiszi, hogy a lány az anyagiak valós hiánya elől menekült, pedig Máriát az erkölcsiek vélt hiánya készítette szakításra. A lányt a nemi előítélet bolondítja meg, a férfit pedig a társadalmi előítélet. A nő azt hiszi, hogy a férfi bepiszkolja, a művész, a polgár pedig azt hiszi, hogy a földbirtokos kisasszony csak játszott vele.

Melodrámánk a komédiától öröklő nemi ressentiment témáját. A *Rákóczi induló*, *A meseautó* és az *Emmy* sértett hősnői úgy hiszik, a férfi játszott velük. A *Bál a Savoyban* szépasszonya azt gondolja, a férfi csak a nyakláncát akarta. Az *Elnökkisasszonyban* és a *Szerelmi álmokban* a sértett férfi képviseli a másik nem iránti előítéleteket. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* az első egész estét betöltő női meneküléstörténet, míg a *Café Moszkva* első ízben formálja nagy melodrá mává a férfi sértődését. Miután a nemek csalódását egymásban a *Légy jó mindhalálig* megpróbálta továbbfejleszteni az emberben való csalódás, a humanitás csődjének témájává, az *Én voltam* visszatér a nemek csalódásához. A *csúnya lány* bosszúhadjáratot indító Murátija még magányos harcosként küzdött a férfival, a *Tisztelet a kivételnek* harcias amazonja megindítja neme keresztes háborúját. Az *Évforduló*, a *Nászút féláron*, a *Meltóságos kisasszony* és a *Mária nővér* nőalakjai tele vannak szorongással s kezelhetetlen, mert női nemi önvédelemként átélt türelmetlenséggel és kegyetlenséggel. Egy év alatt kiépül a női nemi önvédelem mitológiája. Ez a női ressentiment kiváltja a férfiúi ressentiment ellenhatását. „Ha majd egyszer mint világhírű énekes jövök vissza, akkor majd...” – fogadkozik János.

### 3.3. A művész útja a lélek társas eksztázisától a szellem narcisztikus eksztázisáig

Klárát Matyi társaságában ismertük meg a mulatságon, a vidám kompániában, Máriát János társaságában a kolostorban. A művész beavatási s a lánylélek rezignációs melodramája cserebomlással kombinálja a kettős szerelmi háromszöget. A légiés Máriát Matyi prózaibb világa, Jánost a józan Klára világa ragadja el. Máriát a vidéki földesúri élet, Jánost a nagyvilág. Miért? Mert csak a vulgárisabb emberek, Klári és Matyi képviselnek valóságos régiókat, a nemzetközi nagyvilágot az egyik, s a magyar vidéket a másik. A két ideális ember olyan különös párt alkot, melynek nem felel meg semminő reális tér és valóságos hely. Nincs hová vinniük egymást, ezért viszi el őket a frivol tábor egy-egy tagja.

A komédiák dupla szerelmi háromszögei olyan műveleti rendszert alkotnak, amelyben egy diszharmonikus párból két boldog pár születik. A *Mária nővér* egy boldog párból alkot – prózai adalékanyagként szolgáló mellékalakok segítségével – két boldogtalant. Az ös-kép megtestesülése által a világ fölé emelt pár felbomlása s a kiváltságos élményből kizárt partnerekkel való násza két másik embert fenyeget boldogtalansággal. Mária János képére mered Matyi otthonában, Klára pedig Mária-vázlatokat talál János noteszében.

Mária menekülése Klára karjába taszítja Jánost. Mária példás életet követel, Klára sikert ígér. Mária a fiatal szerelem türelmetlen fanatizmusát képviseli, Klára a szerelmen túli érettség igénytelen türelmét. A nőt váltó János egyben pályát vált, mint a *Random Harvest* hőse, aki az egyik nő mellett iparmágnás, a másik mellett író. A két-életű ember tipikus sorsa.

A Gertler-film zseniális festője átváltozik híres énekessé. A festő kívül kereste, az énekes magából énekli ki az ideált. A festő képe a modell szépségét ünnepelte, az énekes bravúrteljesítményeit a világ ünnepli. A világhírű énekesnek, a művészet világcsavargójának felcsapó János sorsa a *Sárga csikó* bujdosásmotívumát korszerűsíti. Verdi, Bizet, Leoncavallo és Rossini melódiai a csalódott férfiasság he-

roikus önnünneplését szolgálják. A festő Mária szépségét dicsőítette, az énekest Klára menedzseli.

A *Szerelmi álmok*ban a művész kezét, az *Évforduló*ban az orvos gyógyító képességeit rabolja el a szenvedély. A *Mária nővér*ben a szenvedély csalódása szárnyakat ad a művésznek. János esetében olyan Werther-történetről van szó, amelyben az öngyilkosságot pótolja a naiv boldogság céljai szempontjából az öngyilkossággal egyenértékű karrier. Az „őrült” művész nem kaphatja meg a szolid köznapi nőt. Az *Aranyember* Tímár Mihály megkaphatta Noémit, mert nem művészlélek. A polgárnak kijár a lélek békéje.

János a zenére viszi át szenvedélyeit, a pótolhatatlan Mária másik nővel nem, csak a zenével pótolható, Klára is, mint impresszárió, a zenét szolgálja. A művész csalódástörténete a köznapi élettől való végleges elszakadást meséli el.

### 3.4. Banális éden, csalódott idill

A klastromi csendben fogant szerelemnek nincs helye az igényeit zajos, profán módon bejelentő nagyvilágban. A szerelem kudarcra mindkét fél számára elhossa a tevékeny életet, egyikük számára a művészi világsikert, másikuk számára az észházaságot és a vidéki gazdálkodást. A lovaglónadrágban megjelenő Mária rendet teremt a vidéki birtokon. „Az emberek lusták, nincs aki a körmükre nézzen, éppen idejében érkeztem haza.” Mária szempontjából a film női nevelődési történet, az érzelmek női iskolája, a romantikus leányálmoktól a realiztikus asszonyi élethez vezető lelki út története.

Ladányi Mátyás (Jávor Pál), a „Matyi” életművész. Matyi és János barátok. János két művészetnek is mestere, Matyi „csak” az életé. Jávor alakítása felszabadult és hatásos, élvezi a szerepet, elterelve az átmulatott éjszaka után, homlokába hulló hajtincessel, másnaposan maga elé meredve. Ismét azt a nem értéktelen, de könnyelmű és szenvedélyes típust, a túlcserélő energiák kallódó emberét játssza, akit a *Csak egy kislány...*-ből vagy a *Nem élhetek...*-ből ismerünk. Az említett filmekben is csöndesebb, szolidabb, polgárabb jelenség az

alternatív kérő, akinek mindig le kell mondania a nőről a földbirto-  
kos javára.

Mária nem bocsátja meg, hogy János rosszabb, mint amilyenek látszott, s a lány a pesti züllés után szerelmes szomszédként viszontlátott Matyié lesz, aki jobb, mint gondolnánk. Ha a csodált férfiről kiderült, hogy ő is csak prózai, testi lény, akkor Mária, a csalódott rajongó ezek után nyugodtan hozzámehet egy prózai, testi férfihez. „Mária, én halálosan szeretem magát az első perctől kezdve!” – rukkol ki Matyi tragikus elszánással. Az anya is Ladányit támogatja: „Ötezer hold földje van!” Ladányi minden vasárnap megkéri Mária kezét. A jó svádájú, szép férfi jelenik meg reménytelen szerelmesként. Jávor részéről bátor vállalkozás az Új Héloise és a Werther-típusú regények zseniális művészelkeinek bohémszerelmével hagyományosan szembeállított nyárspolgár, a banális vidéki gavallér megtestesítése s a nem szeretett férfi szerepének vállalása, amelyet Páger kezdett kidolgozni és vitt az első nagy csúcsokra (*Ítélt a Balaton, Barátságos arcot kérek, Évforduló*).

Ladányi Mátyás arcon csókolja a zárt ajakkal elforduló Mária, aki végül igent mond: „Hát hogyha elfogad így szerelem nélkül...”. Szinte perverz ez, ahogy Mária odaadja magát, de csók nélkül. A szomszéd s barát megkaphatja mindenét, kivéve száját. Odaadja magát, mert minden e frigy mellett szól, de valamit visszatart, csókot nem ad. János ezzel szemben csókot kapott, Mária csókja tehát Jánosé marad. Egyébként temperamentumos vidéki gazdasszony válik Máriából. A férfit, akit a nő azért hagyott el, mert nem volt eléggé lélek, a válság teljesen lélekké teszi, s a nőt – aki elhagyta, mert számára túl testi volt –, a szigorú szűzet végül testté teszi a krízis, tekintetes asszonnyá válik a mutatós Matyi oldalán.

### 3.5. Melodrámba oldott tragikus románc

Mária első, plátói és költői szerelmének alapmotívuma a közös munka magán Márián mint ideálon. A szerelem heroikus időszakának hőse nem a test, hanem a kép. A férfilakásba belépő Mária borzadva for-

dul el. Berényi kisasszony kép akar lenni, nem anyag, hanem fenomenén, s legkevésbé annak karjában tud anyaggá válni, akinek szemében tökéletes képpé vált, így mindent a züllött Matyi kap, semmit a rajongó János. Máriát kép formájában imádta János és kép formájában üldözi. Az új otthonba bevonuló Mária megtorpan. Régi szerelmének kísértetien vádló képe fogadja új otthona falán. Mária nem tudta, hogy János és Matyi jó barátok. Mária a korai Gaál-film, a *Csak egy kislány...* tanítókisasszonya vagy a *Nem élhetek...* hősnője módján két barát közös szerelmeként áll a férfiak közé. A háromszög-konfliktust szerelem és barátság konfliktusa bonyolítja. A problémát az *Ember a híd alatt* radikalizálta, a *Három sárkány* pedig az apa-fiú rivalitással komplikálta. A *Mária nővér* az *Évfordulónál* kevesebb érzékkel használja ki a szerelem és barátság konfliktuslehetőségeit, mert az asszonyportré kidolgozására koncentrál.

A szerelmespár szakítása után a film formálási lehetőségei elágaztak: János sorsa a művészmelodráma, Máriáé a rezignált asszony-sors-melodráma felé mutat. A film nem János és Klári viszonyát követi, a cselekmény Mária szerelmi háromszögére épül, melynek János és Matyi az alternatívái. A *Mária nővér*ben valósággá vált, ami a *Nem élhetek muzsikászó nélkül* idilljében csak vihart kavaró rémes gyanú: Gertler filmjében valóban az időben első marad a szívben első, s a második szerelem, a férj a tévedés. De ha az első az igazi, akkor is a másodikhoz kell hűnek maradni. A *Nem élhetek...*-ben kiderül, hogy a második az igazi s az első csak amolyan első-előtti, igazi-előtti bakfisszerelem. A *Mária nővér*, az asszonyi áldozat melodramájaként arról szól, hogy ha az első lenne az igazi, akkor sem térhet vissza hozzá a nő, akinek csak egy élete van, amelyet csak egy férfinak ajándékozhat, annak, akinek már odaadta. Ha visszavenné, mindkét embert elveszítené. Az asszonyi áldozat melodramájának sorsideálja a korrigálhatatlan monogám kötés oldhatatlan modelljén alapul.

A *Mária nővér* továbbfejleszti a *Budai cukrászda* áldozatetikáját. A *Budai cukrászda* boldog ifjú párja a nagyvilági életnek hátat fordítva s a lemondás erényét gyakorolva valósítja meg az egyszerű boldog-

ságot. A *Mária nővér*ben nem a boldog pár valósítja meg a lemondás erényét; már a párválasztásban is a lemondás erénye nyilvánul meg.

Az első szerelem a féktelen igény tragédiája, a második szerelem a rezignált igény regénye. Az első szerelem számára az élet ünnep, a második szerelem számára áldozat. A csalódás teszi lehetővé, hogy a hősnő másoknak ajándékozza életét. A tragikus románcokban a halál vet véget az első szerelemnek, s a tökéletes partnert a sorshatalmak veszik el. A melodráma hősnője előbb nem tud élni a boldogsággal, utóbb lemond róla. Volt egyszer egy reményteljes, ragyogó élet, de elveszett, magunk üztük ki egymást az érzelmek elveszett paradicsomából. Marad kárpótlásul, szerénységre ítélve, a kölcsönös elnézésen és megértésen alapuló, türelmes és tevékeny világlapot, a banalitás idillje. Az első szerelemben az élet szolgálja a szerelmet, a második szerelemben a szerelem szolgálja az életet. Az *Évforduló*ban a türelmetlen, abszolutista első szerelem maga alakul át második szerelemmé. A *Mária nővér* hősnője a második férfival éli meg szerény, köznapi szerelmét. Az elsővel a rajongás olyan csúcsein jártak, amelyek nem ismerik az igényleszállítás pátozát. E csúcokat nem szabad lefokozni, elhordani, mert bevilágítják az életet, amit nem lehet leélni eme csúcokon. A boldogság az élet oka és nem célja. Az, hogy Mária végig tudja csinálni az életet, abból következik, hogy boldog volt. Nem tudta megőrizni a boldogságot, de nem is az az élet feladata, hogy a boldogságot őrizze. Az élet célja szerényebb: az élők szövetkezése az élet fenntartására.

Mária megérti, hogy ő most már nem a magáé, hanem másoké. A második sansz megtalálásáról szóló melodrámban a félresikerült első szerelmet követi a sikerült második. Az első sansz elvesztéséről szólóban az első viszony a szerelem, a második csupán a házasság. Ez a szerelem mint szenvedély és a házasság mint kötelesség azonosításán alapuló rezignatív drámatípus a polgári józanságot ünnepli.

Az ideálra ráismerő megvilágosodás által alapított kapcsolat bonthatatlan. Soha többé nem lehet megszüntetni, ami megtörtént. A múlt felcserélhetetlen és visszavonhatatlan. De az adott szó is kötelez. A „szerelem szentsége” s a „házasság szentsége” tragikusan üt-

köznek egymással, s a melodrámá ki is szeretné aknázni, de kiélni nem meri, szeretné elsimítani a tragédiát. A két követelés egyaránt súlyos, de súlyuk mégsem egyforma. Ha az egyik serpenyőben az „Én” boldogsága van, a másokban a másoké, akkor a melodrámahős érzelmi hőstette abban áll, hogy másoknak áldozza fel a magáét. A melodrámban ez a műfaj feltétlen parancsa, amely feloldja a tragédiát. Pontosabban derűsen hősie szomorúságra váltja, a tevékeny élet lemondással táplált akcióöröme cseréli, meg is őrizve a tragikumot, de megfosztva gyilkos jellegétől. A melodrámá a takaréklángra állított polgári tragikum műfaja.

### 3.6. Az üvegszilánk esztétikája

János a legendás és romantikus lánykor szerelme, Matyi a kijózanodott asszonykoré, s a cselekményt az ifjúkori szerelem látogatása, a számon kérő múlt megjelenése viszi a csúcspont felé. A múlt követelő árnya visszatér, hogy benyújtsa a számlát a kompromisszumért. A melodrámá nagyformája a nagy álmok nevében lázong a közönséges élet leszállított igényszintje ellen. János Budapestre készül.

– Gyötör a honvágy.

– A honvágy? – kérdi Klára szomorúan. A megértő Klára nem kíséri el Jánost Budapestre.

– Ott már nincsen rám szükséged, és ha nem jössz vissza hozzám, megbocsátok. De várok rád János, mert ugye lehetséges, hogy visszajössz?

Kibédy János Pusztamezőre készül, a Ladányi birtokra. Mária Matyit találta Kibédy otthonában, ahová egyszer váratlanul felszadlt, Kibédy – szintén váratlan vendég – Máriát találja Matyi otthonában. Az egykori meglepetés szétválasztotta az egymás számára rendelteteket, az új meglepetés összehozza az egymás számára tiltotakat. Vidáman beszélget a két barát. „Megnősültél?” Egyszerre ott áll a nő, az elérhetetlenség fétise, a meg nem kapható lény, a „tilos!” heroinája, a lehetetlenség tündére, aki nélkül nem lehet élni, a nő,

akinek léte azt fejezi ki, hogy az élet értelme és az élet soha sem érhetik el egymást.

A szerelmesek némán ülnek. A kedves férj boldogan fecseg. „Az ilyen asszony kincset ér, aki órákig ki sem nyitja a száját.” Közben csábító tangózene lüktet, egyre lágyabban és közelebből szól. Mária lever egy poharat. Szétpattanó üveg. Kiloccsanó bor a kövön. A motívum ismerős, a Tay Garnett által rendezett *One-Way Passage* című filmből való (1932), amelyben egy halálos beteg nő és egy halálra ítélt férfi szeretik egymást a Hongkong és San Francisco közötti hajóúton, s időnként széttörik egy-egy pohár. Az üvegcserép esztétikája a törekenységből, a veszélyeztetettségéből származtatja a létezés szabadságát és szépségét. A prototípusul szolgáló *One-Way Passage* óta a legszebb románcokban a megfoghatatlan veszendőségbe koncentrálódik a legmagasabb fokú beleérző és megismerő képesség. A románc embere azért halandó, hogy a kozmosz tanúja válhassék belőle. Azért adatik neki rövid lét, mely szinte csak pillanat, hogy – ideje rövidségével harcolva – a pillanat intenzitásába sűrítse a ráébredést a széteső kozmosz létére. A halandóság kaleidoszkópjában virágoznak ki a kozmosz törmelékei. A halandó tekintet és a szeretettel ajzott érzékenység az értelmetlen, halott világ megváltója, szellemre váltója. Aki nem találkozik e tekintettel, az maga is félholtan bolyong az *Évforduló*ból ismert kegyetlen, szürkületi világban. A szellem nem végtelen meghosszabbítása által igazolja a lét pusztá ténnyét, hanem megkettőzésével, önmagával való találkozást inszenálva a pillanatban. Férfi és nő találkozása magát a tudatosuló, önmagával találkozó, érzékennyé vált lét beteljesedését előlegezi és ismétli a maga módján. A szerelem magának a szellemnek az alapstruktúráját előlegezi a szellem-előtti, biológiai lét struktúrájaként. Az erotikában a biológikum előlegezi a születő legmagasabb szellemet, a szerelemben a biológikum utánozza.

A marxista esztéták gyakran hangoztatták – Gorkij nyomán –, hogy az „elidegenedet” polgári művészet csak „széttört tükör”, s a polgári tudat üvegszilánk. Tay Garnett filmje sem mond mást. De a legszebb tragikus románc üvegcserép-jelenetei pozitív értelmet adnak

a szilánklétnek. A világ öntudatként egyediesült jelenpontját a magány és a meghasonlás határolja körül s teszi képessé mások által nem pótolható információ közlésére. Valamilyen törésen túl kezdődik a túllépés a másodlagosságon, születik minden eredetiség: művészet és szerelem, aminek mítosza a *Mária nővér*ben csak a nagy Garnett-film halványuló visszhangja.

A románc a szilánkegzisztencia apológiája, mely öntudatlan, de szívós ellenállást fejt ki az autoritárius ideológiákkal szemben. A világszellem gögös szószólója saját szellemét veszíti el: az összességet akarja megtestesíteni s elveszíti a szilánk privilégiumát, egyedi pozícióját, melyből soha nem látott módon értelmezhető újra a világ. A radikális egyediségből önmagát száműzve, kész tények elé állítva, csak idegen álláspontot képviselhet, valamely csoport és ügy szószólójaként. Az üvegcsereppel szembeállított „tükör” küldetéstudata, a „világ tükre” szerepe kölcsöninformációkra, tekintélylé merevült tanok felmelegítésére, steril szellemi kérdődzésre ítél. Tehetséges nemzedékek csonkították meg szellemüket ezen a módon. A szilánkba koncentrált világképet elvető „tükör” az egyedi műalkotás szellemétől független módon már úgy is mint művészetfaj eleve primitívebb az üvegszilánknál, mert csak az egyszeri perspektíva radikalizmusa és hitele híján vegetáló tanokat közvetít, jól vagy rosszul leltározva a „való világot” (gyakorlatilag: halmozva a megfigyelt de meg nem nyilatkozó környezettényeket), ám a műalkotás alapstruktúrájában nem képes reprodukálni a létezés ideálját, az itt és mostba koncentrált tanúságtételt, a világ magára találását a jelenlét szenzációjában. E tanúságtételt természetesen az üzleties szellemű giccs sem teljesíti, de még így is jobban emlékezik a feladatra, mint az irányított művészet.

János felcserélheti a szerelmet a művészetre, mert a művészet önmagát emlékezteti valamire, a szeretők egymást. A szerelem mitológiája a pozitivizmus korában a platonai anamnézis menedéke. A szerelem a létezés jelentőségére való ráismerés kiváltságos pillanata. Sűrítő munkája a széteső kozmosz rest mozgásának ellentéte. A szerelem veszélyeztetett mivolta abból fakad, hogy a széteséssel szem-

beforduló lelki összefogottság és partneri összefogás alávetett a kozmosz restségének. Ez az oka, hogy nemcsak a szétpattanó üvegszilánkok tűzijátékát látjuk, nemcsak a részvétet keltő törekenység szépségét. A kiloccsanó bor Victor Fleming *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1941) című filmje felé mutat, s az „állat az emberben” problematikáját idézi, az igénytelen és szégyentelen életet, amely ellen a menekülő Mária lázadt.

A Mária nővér elején a hősnő úgy reagált, mintha csoportsexen kapta volna rajta Jánost. A film második felében Mária mutatja meg magát Jánosnak más karjában. Végül győz a szemérem, Mária feláll, kilép a háromszögből, mellyé a társaság az asztalnál dermedt, ismét menekül. „Ne haragudjanak, nem jól érzem magam.”

### 3.7. Az élet mint betegség, a házasság mint kórház és a nő mint gyógyszer

Ezúttal a férj produkálja azt a túlreagálást, amit az *Évforduló*ban s a Mária nővér elején a nő. A művészi alkotás, az esztétikai érzék és a közízlés fejlődésében egymást követik a fenséges, a szép és az érdekes kategóriákat az érzékenység középpontjába emelő ízlérendszer. Nálunk, ahol a szép korszaka nem bontakozott ki, közvetlenül mennek át a fenséges tradíciói az érdekes kultuszába. Ebből fakad a filmhőseinket jellemző nehézkesség, súlyosság, soha teljesen fel nem oldódó, gyanakvóan távolságtartó, merev éncentrikusság, mely csak mintegy részeg hevületben merítkezik meg a közönség istállómelegében – mint a film elején Matyi sexpartyján –, de soha nem tanult meg kommunikálni, megnyilatkozni s nem ismeri a lelki, szellemi intimitásban való osztozást. A le nem győzött távolságok az idealizmus merevségével járnak: a türelem nem jelenik meg szolidaritásként, csak korrupcióként, mert nincs mögötte megértés, legfeljebb közös érdek vagy határtalan közöny.

Ladányi feldúlt és vádaskodó. Nem jellemzi a nem szeretett férfiak opportunizmusa. A csalódott férj kidobja Máriát. A fiatalasszony anyja is váratlan szigorral lép fel. A Mária nővér, mely a felcserélhe-

tetlen partner felcserélésének története, a tiltó szülő figurájának diadalmas feltámadásával is meglep. Mária anyja felkeresi a művészt. „Én nem parancsolni jöttem, hanem kérni... maga az egyetlen, aki segíthet... nem találkozhat többé Máriával... el kell utaznia...” A nagyszülő, aki máskor (*Márciusi mese, A nagymama*) az elválasztó szülők bűnét teszi jóvá, ezúttal az öreg Berényiné (Berki Lili) személyében, Mária anyjaként és Mária gyermekének nagyanyjaként, maga az elválasztó tényező. Máskor a család önzése, ezúttal a szerelem önzése a legyőzendő erő. A szerelemben beavatkozó nagyszülő intervenciója a házasságot és a gyermeket védi. A nagyanya védelmezi Jánostól azt a Máriát, akit János megszeretett és megfestett, s akit most viharos szerelmével veszélyeztet. Az alacsony sorú kéri tálvolító szokásos szülői beszélgetés itt a házasságot feldúló szenvedélyes szerelmet távolítja el. „Higgye el, Mária nem magához való... nem művész... nem értették volna meg egymást soha. Ismerje el, hogy az egyetlen megoldás: elutazni.” A férfi bólint: „Elismerem.” Szerelmi száműzetésbe kell menni.

Mária, akit nem fogad be a szerelmét ellenző öreg Berényiné, visszamegy az apácák közé, s beteg gyermekeket ápol a Szent Szív Gyermekkórházban. Tasnádi Fekete Mária, az *Édes mostoha* Máriájaként mintatanár, aki feloldja a gyermekszív görcsét, a *Mária nővér* Máriája minta-ápolónő. Rövid időn belül, 1935-ben és a következő évben több Mária-nővér film készül, ketten is megelőzik Gertler művét (*Édes mostoha, Évforduló*). A motívum Herczeg legismertebb „társadalmi regényére”, *Az aranyhegedűre* megy vissza, mely az erotikus nő érzékletesen megírt típusával állítja szembe Ember Mária, az ápolónő képét. Herczeg „szent asszonya” az orvosé lesz, de érte is rajong egy festő is, aki oltárképet tervez róla: „Ez lesz az igazi Boldogasszony, az asszonyok asszonya, királynő és szolgáló egy személyben: a Mater perfecta!”<sup>17</sup> Miután *Az aranyhegedűben* csak a bestia él, a szent pusztá absztrakció, mely nem válik vonzóvá, a *Mária nővér* eltávolítja – hogy a szent hatását le ne rontsa – a bestiát, ami a tőle funkciókat átvevő szentet egyúttal frivolabbá teszi.

Akárcsak az *Édes mostohában*, a *Mária nővérben* is anya nélkül

maradt gyermeket látunk, akihez doktort kell hívni, de itt Mária édesgyermeke betegeskedik s árválkodik, míg anyja idegen gyermekeket ápol a kórházban.

### 3.8. A szeretet önfelismerésének katarzisa az anyamelodrázában

János életében a hivatás, a művészet leváltotta, de nem győzte le a szerelmet. János visszatér Máriához. A férfi művészete és a nő anyasága eltérően reagál: Mária életében az anyaság a szerelem örököse s az anyaság legyőzi a szerelmet. A *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* hasonló viszonyhálózában a régi szerelem kísértetével új szerelem áll szemben, a *Mária nővérben* a kisfiú. Mária anya lett, Andriskával játszik, a beteljesületlen első szerelem s a leányálmokkal leszámoló második szerelem az anyamelodráma beteljesülését készíti elő. „Szeretem szentsége” és „házasság szentsége” feloldhatatlan konfliktusában a harmadik, az „anyaság szentsége” hozza a megoldást. A *Tómi, a megfagyott gyermek*, a *Légy jó mindhalálig* és a *Méltóságos kisasszony* című filmekben kipróbált válság, a veszélybe került gyermek védtelensége minden más szempontot és önző igényt kiolt. Az asszony szerelmét. A férj sértődését.

Vakbélgyulladás! „Akármelyik klinika jó lesz, csak siessenek!” – sürget az orvos. Ladányi a kórház folyosóját járja. Egyszerre szemben áll Mária nővér. Jávör megtorpan: „Mária!” Hordágyon Andriská. Az asszony sikoltva ráborul. A szerelem villámcsapásszerű megnyilatkozásának, hirtelen felismerésének melodramatikus pillanata, az első látásra születő szerelem nagy pillanata, melyet a szerelmi melodráma – pl. a *Halálos tavaszban* – kitűnően poentíroz, a *Mária nővérben* másik nagy pillanattal vitázik. A dermedten álló hősnő új felismerési jelene a film végén nem a szenvedélyeket mozgató ösképre, hanem a kötelességet meghatározó célképre emlékezteti az asszonyt. A szeretet felismerésének villámcsapásszerű megnyilatkozása nem a rabbá tevő, elcsábító mámorra, hanem a szabadbá tevő,

öntudatot visszaadó ideálra emlékeztet. A szeretet, miután ellentétbe kerül a szerelemmel, a szerelem terhét levetve teljesül be.

Férj és feleség földbe gyökerezve állnak, ráébredve, hogy minden nézeteltérés, csalódás, kétely és beteljesületlen álm ellenére összetartoznak, olyannyira, hogy ezt a válság sem szüntetheti meg, mert összetartozásuk új valóságot, életet eredményezett, a gyermeket, akit veszélyeztet e kapcsolat könnyelmű felülbírálata. A film elején túlságosan is labilis dolognak mutatkozott az „Én” boldogsága: nem ér annyit, hogy másoktól áldozatot várhasson. A film végén a boldogság más perspektívában jelenik meg: a „Te” előmozdítandó boldogságaként. Ilyesformán jobban kezelhető, többet lehet tenni érte.

A szerelemre való ráismerés értelme a komédiákban: „új élet kezdődik”. A házasságra, anyaságra, szeretetre való ráismerés értelme az anyamelodrámban: „feleség vagyok”, „nem kezdődhet új élet a számomra”, „semmiféle más élet nem vár rám”, „veszélyben a gyermekem!” Most már ezt az egy életet kell felvállalni, szakadatlanul újrakezdeni és mindig rendbehozni. Az *Évfordulóban* is erről van szó. A Gaál-melodráma Máriajának a férj egyben gyermeke is, és ugyanúgy halálveszélybe kerül a váláskor, mint itt a gyermek.

Ha a prózai párt felkeresi a gyermekáldás, a misztikus szerető háttérbe szorul. Anya és gyermek kapcsolata misztikusabb, mint a misztikus szeretőké. A gyermek talán cserélhet anyát (*Édes mostoha*), de az anya nem cserélhet gyermeket. A harmincas évek elején az anya leányának, gyermekének a barátnője. A szorongások fokozódása és a boldogságmitológia elbizonytalanodása a nagy anya archetípusának ébredéséhez vezet. A nőben felébred az ósaszony. A szerepére ráakódott másodlagos struktúrák, melyek a biztonságban elsődlegessé váltak, most lefoszlanak.

### 3.9. Film és zene

A film elején a Mária–János viszony a cselekmény tengelye, s a téma a szerelem princípiuma. A film végén az anya–gyermek viszony a cselekmény tengelye, s szeretet princípiuma a téma. A film elején, a

művészmelodrámban a földbirtokos a harmadik, a film végén, az anyamelodrámban a zenész a harmadik. Az *Ember a híd alatt*, az *Évforduló* és a *Mária nővér* a szerelmi melodráma drámai szereplőjévé emelik a zenét. Az *Ember a híd alatt*ban a feldúlt pár magára maradásakor az ellenállhatatlan szenvedély lázmérője a zene robbanása, az *Évforduló*ban a félbemaradt szimfónia a szerelem defektjét szignalizálja. A *Mária nővér*ben a szeretett nő eltűnése hozza a zenét, s a nő hiánya válik a világ körül járó dalok sikerorgiájává. Az *Ember a híd alatt*ban a tiltott, a *Mária nővér*ben az elrontott szerelem válságának kulminációja a hangversenyjelenet. Mária szerelmi háromszögének érett kibontakozását szintén hangversenyjelenet követi. A nő, aki az orvosmelodrámban a hivatás riválisa, a zenészmelodrámban titkos forrása a tűznek, amelyre a művésznek szüksége van. Itt nem a rossz vagy éretlen feleség élősködik a hivatáson, hanem a hivatás a szerelmen. János, akárcsak *Az opera fantomja* különféle változatainak hőse, elveszít egy nőt, és tart egy nagy koncertet. A férfi fellépése magányos beteljesedés, amelyből a nő kimarad. *Az opera fantomjában* a szörny által szeretett szépség iránti vágy kínja válik démonikusan szép zenévé. A *Mária nővér*ben a nő által cserben hagyott férfi dacreakciója a zene. János Máriának énekel, de magát mutatja meg a dalban: lásd miből maradtál ki! Erre jó a sok melódia, a dalok orgiája. A művészmelodráma harcol az anyamelodrámmal, de nem győzhet. Mert Máriát titkos színpad várja, az anyaságé, s itt ő szolgálja olyan önzetlenül kisfiát, mint *Az opera fantomjában* szerelmét a férfi. *Az opera fantomja* a férfi filmje, a *Mária nővér* a nőé.

A zenét drámai funkcióval felruházó előbbi melodramákhoz képest továbblépni igyekvő *Mária nővér* igazi, őseredeti értelemben vett – zenés – melodráma. Kispéter Miklós a zene filmszerű drámai felhasználását méltatja Sternberg *Blonde Venus* (1932) című filmjében, mely a *Mária nővér*hez hasonlóan fűzi össze a szerelmi románc és az anyamelodráma motívumait: „Csak az érzelmileg tökéletesen kidolgozott képsorozat hitelhette el a szemlélővel a happy end őszinteségét, és simíthatta el az esetleges giccses megoldást.”<sup>48</sup> Willi Forst

a legnagyobb mestere a melodráma áttételes szintre emelésének a zene által, amivel a magyar melodramák is némi sikerrel kísérleteztek. A filmet átszövő zene fokozza az álomszerűséget, s jelzi, hogy a látottakat nem kell közvetlenül az életre vonatkoztatni. Gertler azt sugallja önéletrajzában, hogy Willi Forst tőle tanulta a szakmát<sup>49</sup>. Forst filmjeiben a zenéhez hasonló szerepet játszik a képvilág artiztikuma. Gaál, Vajda, Székely és Gertler is megpróbálják időnként, egy-egy csúcsponton, „filmszerű” ötletekkel fűszerezni a cselekményvezetés trivialisát.

Sternberg – írja Kispéter Miklós – nem pusztán aláfestő zenével dolgozik, mely könnyen épp a giccses hatást húzhatná alá: „nem zenei kísérletet adott a jelenethez, hanem bekapcsolta a zenei motívumokat a cselekménybe, tehát életjelenséggé léptette elő őket.”<sup>50</sup> A *Blonde Venus*ban a régi zenélődoboz s a dajkadal hozza össze újra az elcsavargott anyát és elidegenedett kisleányát. Míg Sternbergnél a megterő asszonyt a zene békíti össze kisleányával, Máriától a zene választja el a felesleges harmadikká halványult első szerelmét.

Az alapszerkezet átalakulása révén egy másodlagos mellékviszony válik a gyermekáldás által alapviszonnyá. A szeretőhöz mint fölösleges harmadikhoz képest a férj mint apa szükségyszerű, felcserélhetetlen partnerré, a pár alkotóelemévé küzdötte fel magát. Az anya mesél a gyermeknek, hátul ül, kedvesen mosolyogva a férj. Boldogan megfélemeznek magukról, s gondoskodásuk céljában, a gyermekben találnak egymásra. Az, hogy a nő mást szeretett, s ő csak a második lehetett, a férj számára már nem olyan fontos, mert úgymint már csak második lehet, de most már nem a szerető, hanem saját gyermeke mögött. Lehet, hogy könnyebben beletalál e szerepbe az, aki sosem volt első.

A *Tavaszi zápor* a proletárasszony – markánsan tagolt és kevésbé mobilis társadalmak középosztályának tudatában erős – társadalmi egzotikumát hívja segítségül a nagy anya archetípusának megfogalmazásához. A *Mária nővér* teljesítménye a modern nő újragondolása nagy anyaként. A asszony a kápolnában térdel, hálát ad az égi hatalmaknak visszakapott gyermekéért. Egy apáca gyertyákat gyújt. Most

látjuk, hogy Mária a saját képe előtt térdepel. Ő a könyörgő ember is és ő az oltárképről lenéző istenanya. Az anyafigurát istenítő hasonlító képsort a *Tavaszi záporban* és az *Édes mostohában* is láthattunk.

Szörényi Éva engedelmes önátadással vonul Jávor mellett, Svéd Sándor pedig pódiumon énekel: "Ave Maria". Miután zene és festészet harca a férfiért s a két művészet két életnek való megfeleltetése valóban „életjelenségé” emelte a zenét, a végső Ave Maria visszatér az érzelmi aláfestéshez, s túl messze megy a súlykolásban, aláhúzza és ismétli a helyzetet, amelyet már a kép is túlságosan egyértelműen erőltet a nézőre. A *Mária nővére* ugyanolyan túl szigorú nőt állít elénk, mint az *Évforduló*, de pusztán ünnepli, a *Tisztelet a kivételnek* módján, s nem problematizálja, mint az érdekesebb, komplexebb Sternberg-film (vagy a Gaál-film) teszi hősnőjével●

### Jegyzetek

- 45 Gertler Viktor: Az én filmem. Bp., 1942. 125. p.
- 46 Nemeskürty István: A képpé varázsolt idő. Bp., 1983. 457. p.
- 47 Herczeg Ferenc: Az aranyhegedű. Herczeg Ferenc Munkái." 2. köt. Bp., 1925. (Singer és Wolfber) 169. p.
- 48 Kispéter Miklós: A győzelmes film. Bp., én. 303. p.
- 49 Gertler Viktor: Az én filmem. Bp., 1942. 110–112. p.
- 50 Kispéter Miklós: A győzelmes film. Bp., én. 303. p.

## Történetek a magyar filmről, 1956–1986

(Folytatás)

A szakmai tudáson kívüli vagy felüli emberi tulajdonságok döntően meghatározóak a tekintetben, hogy valaki alkalmas-e operatőrnek. Várkonyi nekem a legjobb barátom volt, testi-lelki jóbarátom. Hosszú éveken, évtizedeken keresztül éjjel-nappal együtt voltunk, minden gondunkat-bajunkat megvittattuk, segítettük egymást. Aztán elérkezett egy pont, amikor a hiúsága vagy nem is tudom mi – én másképp magyarázom, ő is nyilván másképp –, de a szakmai érdekltség konfrontált, patant, robbant, és attól a perctől kezdve megszűnt a dolog. Pedig gondolom, nincs ember a feleségén kívül, aki jobban ismerte volna őt. Rendkívül fontos tényező az, hogy az ember a szakmai tudásán kívül rendelkezzen bizonyos diplomáciai készséggel, olyanfajta pszichológiai-lélektani ismerettel is, amivel el tudja fogadtatni magát.

Szóval mi egy generáció voltunk, amikor a lázadás, a lázongás társadalmi jelenség volt. Tehát lázadtunk a múltunk ellen. Mindenki érdektelen volt ebben, legalábbis a zöme az én generációmnak; valami óriási önzetlen cél vezetett, anyagiaktól és egzisztenciális kötöttségektől független, nagy eszmény felé, együttesen akart haladni, és elérkezett egy pont, amikor az egzisztenciális és anyagi érdekszférává kezdett válni, és ettől a perctől kezdve a viszonyok változtak meg az emberek között: egyiket a másik ellen tették anyagilag érdekeltté.

Én akkor kaptam pénzt, ha kevesebb lámpával dolgoztam, ha nyersanyagot takarítottam meg, ha gyorsabban megcsináltuk, mondjuk 6 forgatási nappal kevesebb volt. A rendező akkor kapott pénzt, hogyha függetlenül ezektől a tényezőktől, mit tudom én, politikailag első osztályú volt, vagy rangsorolásban A-kategóriájú volt. Tehát mindenkit egymással ellentétesen tettek érdekeltté egyazon mű létrehozásánál. Ez a szemlélet vagy ez a fajta összefüggés hozta azután létre ezeket a frontokat, meg a jólétünk.

Itt egyszerűen autó lehetett kapni soron kívül, mert művész volt valaki. S telket lehetett kapni, lakáskiutalásokat. Volt egy időszak, amikor érdemes volt művésznak lenni, és miután érdemes volt művésznak lenni, mert ez anyagi haszonnal járt, érdemes volt megalázkodni, föladni az elveket. A kisebb célok, az autó elérése, meg a lakás fontosabb dolog volt, mint a nagy célok – nem akarok nagy szavakat használni –, mint a világmegváltás. Az emberek összemarokodtak, érdekszövetségek alakul-

tak ki, klikkek, mindenki mindenki ellen próbált kis csoportokat létrehozni, a aztán ez felőrölte az erőket.

De mi is az alapkérdés? Az operatőr egyénisége...

Hallatlan alkalmazkodókészségűnek kell lennie, jó modorúnak, mosolygósnak, ajándékozó kedvűnek, bizonyos mértékig önelveit feladóknak. Ez egy *kurva* szakma, sajnos ilyennek kell lenni. Nem nekem és nem azoknak volt igaza, akik itt hőbörögtek, meg mindig másítani akartak, hanem szép lassan, csendesesen kell haladni. Nekünk szerényen kell tennünk mindazt, amit tennünk lehet. Döntően fontos tehát, még a tehetségnél is fontosabb, hogy az operatőr az előbb elmondott képességekkel rendelkezzen. Ha nem, úgy nem lesz hosszú életű ezen a pályán. Megvan a veszélye, hogy ha egy alkotópár, egy rendező egy operatőrrel együtt dolgozik és mondjuk az ötödik sikeres filmjüknél valamelyik kritikus véletlenül leírja, hogy X. Y. operatőr egyenlő rangú alkotótársa a rendezőnek, egyik percről a másikra, egyik napról a másikra szétválnak útjaik, többet soha nem dolgoznak együtt, mert az egyik egyéniség nem viseli el a siker megosztását. Az egyedül kapott Kossuth-díj, vagy a valakivel megosztott Kossuth-díj nem ugyanaz. Nem rendező, aki egy jó kritikánál ne tett volna epés megjegyzéseket „na, mivé tettelek” címszóval. Lehetnek egyformán bohémek meg csavarintosak meg hülyéskedőek, de valahogy mindig elérkezik egy pont, s az egyik nemigen teheti meg, csak a másik, hogy azt mondja: 'pá kedvesem, válók!'. Rendszerint az operatőr az, aki a rövidebbet húzza, tehát nem lehet nagyobb egyéniség egy adott műben, mint a rendező, még akkor sem, ha a mű értéke nem olyan jelentős, hogy ott vitatni kellene ezt.

Amikor én főiskolára jártam, egyrészt nem volt még magyar filmgyártás, másrészt nem voltak eszközök. Lelkes tanárok voltak, megszállottak, akik akartak filmet csinálni, de nem nagyon volt mód erre. Az első film, amiben részt vehettem, amikor tehát egyáltalán filmgyártást láthattam, egy érdekes kísérlet volt, az hiszem Radványi Géza csinálta és Makay Árpád, aki aztán eltávozott külföldre. Az volt a címe: *Amiről nem beszélünk*. A II. világháború után Magyarországon és szerte a világon igen nagy mértékben terjedtek a nemi betegségek. Gyógyszerhiány, tapasztalathiány, a népek kavarodása következtében, s az orvosi ellátottság hiánya miatt ez óriási probléma volt abban az időben. Valamilyen módon beszélni kellett róla. Néhány megszállott orvos, meg Radványi Géza *tanja*, elhatározták, hogy felvilágosító filmet csinálnak erről a problémakörrel, tehát a nemi betegségek felismeréséről, kezeléséről és egyebekről. Ez egy dokumentumjellegű film volt, vagy inkább orvosi felvilágosító film, részben külföldről kapott anyagok, moziban is játszották abban az időben.\* Ezek-

\* Magyar rövidfilmként nincs nyilvántartva. (A szerk.)

ről a dolgokról, mint ahogy sok mindenről, nem illett akkor még beszélni, így igen merész vállalkozásnak tűnt, őszintén – akkor úgy mondták – , nyersen beszélni olyan problémákról, amelyek abban az időben tényleg nagy gondot jelentettek. Hát ebben a produkcióban vettem részt.

Akkor láttam először filmgyártást. Nem színészeket, de kamerát, műtermet, világítást, akkor láttam rendezői tevékenységet, operatőri tevékenységet. Ez volt az első élményem, amikor bekerültem ebbe a közegbe. Radványi Géza tanárunk volt a főiskolán, kivitt magával erre forgatásra. A második ilyen meghatározó élményemről már beszéltem, ez a *Válahol Európában* című filmben való részvételem volt. Ott kétféle tevékenységet láttam el: egyrészt operatőr gyakornok vagy asszisztens voltam, Hegyi Barnabás filmoperatőr és Illés György segédoperatőr mellett, és a kameraasszisztensi feladatokat láttam el, és e mellett főiskolai feladatként egy ún. *werkfilmet* forgattam arról, hogyan készült, amit aztán később a főiskolai oktatásban fel tudtak használni. Nem tudom, mi lett azzal a filmmel, talán a Főiskola archívumában megvan. Biztos nagyon érdekes lenne számomra is ennyi idő távlatából, és nagyon tanulságos az akkori eszközök felhasználásának tanulmányozása szempontjából, másrészt pedig olyan embereket lehetne látni rajta filmforgatás közben, akik most már a filmtörténet részévé lettek.

A főiskolai oktatásról még annyit, hogy a feltételeket egyrészt mi saját magunk teremtettük meg, ehhez bázisunk volt a feloszlott Mopex\*, másrészt az akkor működő magyar amatőr filmszövetség támogatásával sikerült 16 mm-es kamerát szereznünk, valamilyen úton-módon, s tudom, óriási szenzációnak számított, mert ez a 16 mm-es kamera amibe 30 m film fért bele (ez elég jelentős mennyiség volt abban az időben) egy ún. *varioglaukávrral* volt ellátva\*\*. Óriási dolog volt ez a negyvenes évek végén, hiszen ez volt az első ilyen berendezés Magyarországon. Jóval később egy sokkal nehezkesebb berendezést szerezett be aztán a Hunnia, ez már az ötvenes évek közepén volt. Ennek az átmérője olyan fél méter hosszú és úgy 30 cm átmérőjű volt, két kézzel igen nehezkesen lehetett kezelni. Csak arra használták, hogy előre *zoom*, hátra *zoom* – másra nem is nagyon volt alkalmas, hiszen akkora monstrum volt, hogy ennek a kitámasztása meg felfüggesztése igen komoly gondot okozott, de színtfoltot jelentett akkor a filmgyártásban. Dramaturgiai hatásait, effektusait nem nagyon használták ki – nem is ismerték és nem is nagyon kellett.

Ha a korabeli filmeket megnézzük, csak az avatott szem veszi észre, hogy az nem *kocsizással* előre vagy hátra, hanem *gumibobjektívvel* készült. Általában olyan helyeken használták, amikor valahol ránézetből bele

\* Az amerikai filmek magyarországi importálója. (A szerk.)

\*\* *Zoomnak* is nevezik. Magyarul: *gumibobjektív*. (A szerk.)

akartak menni egy tömegjelenetbe. Ezt azelőtt *kránnal*\* oldották meg. Ezt a *krán*-mozgást helyettesítette lényegében a *varioglaukár*.

Akkor is létezett már *lábáhr*t és kézikamera, meg mozgó kamera, csak akkor nem volt divatos és nem nagyon beszéltek róla. Sőt, ha egy operatőr, például Hegyi Barnabás, aki ennek a kezdeményezője volt, vagy én magam is az ötvenes években, először kezdtünk el gyalogolni a kamerával, igen csak titkoltuk, tehát igyekeztünk minél lazább tartás mellett csinálni, minél biztosabban megtartani a kezünkben. Levegőt nem vetünk, és ketten kísértek oldalról, söpörték az utat, a kavicsokat, nehogy az ember megbillenjen. Szóval, el akartuk titkolni, hogy kézben visszük a kamerát, mindenféleképpen utánozni akartuk a sínen guruló *fáhr*t kocsit, mert az abban az időben igen nagy vétek volt, ha egy kamera megbillent vagy remegett. Sokszoros felnagyítás következtében egy centit vagy fél centit elmozdul a szem előtt a kamera, az több százszoros nagyítás esetén több tíz centis mozgást idéz elő a vásznon. Ez akkor sem volt szakszerű, tehát igyekeztünk titkolni és tagadni, hogy a kamera kézben van. Később aztán olyanokat csináltunk, például a *Kertes házak utcájában*\*\*, amikor a mérnök\*\*\* Bara Margitot fölviszi abba a kis szállodába a hátsó lépcsőn, a csigalépcsőn, kézi kamerával kísértük végig a jelenetet hátrafelé a térről, be a kiskapun, föl a csigalépcsőn, be a szállodai szobáig, egészen az ágyig. Legalább nyolcszor-tízszer megismételtük ezt az igen hosszú és bonyolult mozgást. Természetesen éjszaka volt és a lámpát is vinni kellett magunkkal, hogy minden szakasza, a csigalépcső minden fordulója meg legyen világítva. Időnként megbillent a kamera, vagy mellé léptem a lépcsőnek, azért ismételtünk.

Tehát ilyen furcsa korszak volt, aztán később polgárjogot nyert a mozgó kézikamera vagy a gyalogló kamera. A 100–120 kilós filmgyári gépek mellett megjelenő, néhány dekás 16 mm-es gépek a Főiskolán bizonyos fajta forradalmat hoztak, mert a könnyű kamera-kezelhetőség, a könnyebb áttállítás, a könnyebb mozgatás másfajta szemléletet alakított ki a rendezőkben, mert ezek azért már gazdagabb lehetőségekkel bírtak.

Mi a Főiskola pincéjében létrehoztunk magunknak egy laboratóriumot. Ebben a laboratóriumban magunk gyártotta eszközökkel magunk hívtuk elő a filmeket. Negatív hívást csináltunk magunk konstruálta kopírgéppel, mi magunk kopíroztuk a filmeket és egy kiselejtezett, valamikor talán a Mopexnél *rollnizásra*\*\*\*\* használt (nem is tudom, hogy hívták ezt a berendezést, pici kis képernyője volt vagy matt üvege, mint

\* Magyarul: *daruvál*. (A szerk.)

\*\* 1963, rendező: Fejér Tamás

\*\*\* Akit Gábor Miklós játszik.

\*\*\*\* Magyarul: tekerceslésre, csévélésre.

egy levelezőlap, ekkora képfelületen *rollnizva* előre-hátra lehetett nézni a képet. Magunk is állítottuk össze a filmet. Hangosításra nem voltunk berendezkedve. Ezt két szalagos rendszerrel csináltuk. Magnó sem nagyon volt még abban az időben, de egy ezermester barátunk aki képzett mérnök is volt, patronált minket fiatalokat, és ő szerkesztette meg nekünk ezt a berendezést, amellyel hangfelvételt tudunk készíteni. Nem sokáig működött, talán egy évig. Aztán a Rádióknak is készített egyet, és tulajdonképpen az akkori hangfelvételek egy része ezzel ment, ami abból állt, hogy egy 30–40 méteres elhasznált filmtekercset vagy selejtet végtelenített szalagban összeragasztott. Ezt a vágótű alatt folyamatosan futtatta, és ez egy lemezbe vágta be a hangfelvételt. Ezzel olyan, 15–20 perces hangfelvételeket lehetett készíteni, ami abban az időben óriási dolog volt. Hát a szinkronitással volt probléma, mert azért a vetítógépet ez azt a vágott szalagot nem nagyon lehetett szinkronba hozni, de például zenéi effektusok vagy hangeffektusok aláfestésére alkalmas volt ez az eljárás, sőt néha, amikor bemutattuk a dolgainkat, a szöveget harmadik hangeffektusként mi magunk olvastuk alá, és mi voltunk a *narrátorok*. Ezek a filmek, ezek a kísérletek közönség elé soha nem kerültek természetesen. A Főiskolán szórakoztunk velük, vizsgákon mutattuk be őket és néha a filmbarátok körének – talán így nevezhetném, bár ezek inkább amatőr filmek voltak. Igen jó kapcsolataink voltak abban az időben a nem hivatásos, de a filmeket szerető amatőrökkel, akik mind feltalálók és zsenik voltak, mert nyersanyagot például úgy csináltak, hogy a 16 mm-es pozitív filmet, ami a laborban selejtként kezelhető lett volna, dolgozták fel. Egy nagyon ügyes és tényleg ezred milliméter pontosságú perforáló géppel minden perforáció közé egy újabb perforációt lyukasztottak, ezáltal 8-as filmmé alakult a perforáció-rendszer és középen géppel kettévágták – mindezt sötétben természetesen – és aztán ezt használták fel. Hát ennek a bázisa volt a főiskolai labor, ahol rendelkezünk ilyen berendezésekkel, és főleg 8-ason és 16 mm-es filmen készültek ezek a kis főiskolás produkciók.

A technikát részben így sajátítottuk el. Én akkor, másodéves főiskolás koromban, már státuszban voltam a Filmgyárban is, mégpedig a híradónál, tehát a másik iskolám a híradó volt. A híradó abban az időben elég tetemes munkát jelentett, hiszen hárman-négyen csináltuk, főleg régiek és magam. Ezekre a munkáimra elvittem a főiskolai kis gépemet, és habár az első időszakban mint segédoperatőr dolgoztam, tehát betöltöttem a kamerát meg vittem az akkumulátort, mellette minden alkalommal 16 mm-es filmen a főiskolai célokra és gyakorlás céljából megcsináltam az eseményt saját magamnak is. Ezek soha nem kerültek közönség elé, magunknak csináltuk, néha másképp, mint ahogy a híradóban volt, erre aztán felfigyeltek. Tulajdonképpen nagyon meleg barátság ala-

kult ki abban a *teamben* ott, a híradó szerkesztőségében. Az egész gyárban családias volt a légkör, drukkoltunk egymás munkáiért, állandóan figyeltük egymás *musztereit*, bíráltuk vagy dicsértük, segítettünk egymásnak. Ha nem volt éppen beosztásom, akkor elmentem a kollégámmal és ott segédkeztem, aztán a legközelebbi alkalommal ő jött velem és ő segédkezett.

Ott tartottam, hogy fölfigyeltek ezekre a mi kis kísérleteinkre, meg hát meg is mutogattuk őket. Talán ezért is adtak idő előtt nagy kamerát a kezembe vagy lehetőséget, hisz a kamerát én csináltam különböző úton-módon összekapirgált alkatrészdarabokból, tehát gondolom ez segített el ahhoz, hogy másodéves főiskolás koromban, 47-ben már mint önálló híradó-operatőr is dolgozzam, és attól kezdve folyamatosan híradóztam is. Természetesen a főiskolai elfoglaltság volt mindig a fontosabb, és ezt *akceptálták* is, tehát nem osztottak be olyankor, amikor szakmai óráim vagy főiskolával kapcsolatos elfoglaltság volt. Kötetlen munkaidőben dolgoztunk, egyfolytában 48 órát is a filmgyárban, ha éppen úgy adódott. Ebből a két tevékenységből rakódott össze tulajdonképpen az alapképzésem. Minden csoda volt abban az időben, mert nem voltak példák, nem volt kitaposott út, nem voltak eszközök, nem voltak célok, nem voltak ideálok, tehát képzetlenek voltunk és minden nagy-nagy csodának tűnt. De nagyon élvezetes volt, hogy e csodák részesei lehettünk. Úgy tudtunk örülni annak, például, hogy kép van a vásznon és hogy mozog. Ez is csodának tűnt. Ez az állapot 50-ig tartott. A filmoperatőri tanszak 10-12 tanárból állt és belőlem mint hallgatóból, aztán második évtől kezdve a Gertler-iskolából átjött kollégákkal főlzaporodtunk, talán ötven lehettünk összesen, tehát 50-ig én lényegében rendezői órákat is látogattam és a második év végéig a színészi órákat is. Nem volt nagyon elkülönítve akkor a főiskolán az oktatás. Amikor *effektíve* operatőri mesterséget tanultunk, az órák abszolút külön folytak, de egyébként minden elméleti óra közös volt a színészekkel, rendezőkkel, úgyhogy jómagam rendezői diplomát is szereztem az ötvenes években, bár soha nem próbálkoztam rendezéssel, ami a játékfilmrel illeti. De igen sok dokumentum- és rövidebb lélegzetű filmet csináltam mint rendező is az elmúlt 40 évben.

A főiskolás évek alatt csináltunk egy filmet – azt hiszem *Gyermekváros\** volt a címe – a hajdúhadházi gyermekvárosról. Most már azt sem tudom, hogy a *Válahol Európában* előtt vagy után csináltuk-e, vagy párhuzamosan azzal, de elég hosszú ideig készült. Banovich Tamás volt a rendezője. Ez kísérlet volt, hogy a háború után magukra maradt gyermekeken – szemben a *Válahol Európában* című filmben látott egyéni kezdemé-

\* Pontos címe: *A hajdúhadházi gyermekváros* (1948), 30 m, ff. (A szerk.)

nyezéssel – társadalmi szervezethez hogyan próbálnak segíteni. Akkor alakult az a hajdúhadházi gyermekváros, aminek saját élete volt, polgármestere, hatóságai, saját rendőrsége, természetesen gyerekekből, tehát egy kis város társadalmi modelljét élték ezek a gyerekek igen komoly, nagy felelősséggel és igen komolyan véve a dolgot. A film arról szól, hogy milyen módon szerveződik ez, milyen konfliktusokkal – nem emlékszem rá egész pontosan, meg kellene nézni még egyszer, csak tudom, hogy nagy-nagy tenni akarással mi is szét akartuk vinni a világnak a modellt, és ezért aztán nagyon sok energiával, igen primitív eszközökkel próbáltunk ebbe a gyermekmentő akcióba mi, főiskolások is bekapcsolódni. Azt hiszem, az ENSZ gyermeksegélyezési akcióján belül szervezték a világban a filmet. Nagyon komolyan vették a szándékainkat, de aztán valahogy eltűnt a film és csak most került elő.

Visszatérve a híradózásra, rossz időszakot is éltem én meg ebben, a sematizmus legkeményebb időszakát. Nem volt televízió, tehát tulajdonképpen mi voltunk az egyetlen olyan intézmény, amely hétről-hétre eseményeket produkált a nagyközönség felé. Nem akarok belemenni ennek politikai és egyéb vonatkozásaiba, mert az mindenki által ismert, tehát csak közhelyeket tudnék mondani, de nem volt könnyű feladat. Minden filmben volt ipari, mezőgazdasági, kulturális esemény, de közben egy falut nem volt szabad úgy lefényképezni, hogy a templomtorony beelátsszon a látképbe, tehát templomot nem volt szabad látni. Ennek következtében alakult ki az, hogy mindig a templomtoronyból fényképeztük a falut, így magasra is kerültünk, és a templom sem volt benne. Az is meghatározó volt, hogy kit, milyen nagyságban kell kiemelni. Tehát az is kialakult forma volt, hogy kinek kell a kép közepén lennie, a háttérben milyen felirat lehet, milyen nem lehet. A tapsokat a híradó esemény után külön megrendeztük. Vittünk magunkkal az üzemekbe munkaruhákat. Volt a híradónak abban az időben egy kis kéziratára, ahol különböző méretű overallok voltak és azokat mindig vittük magunkkal és felöltöztettük vagy a sztahanovistákat vagy az éppen kiemelt személyeket. A lakkozásnak ez is egy formája volt.

Természetesen voltak olyan események, amelyeket nem lehetett megrendezni: volt abban a Bazilika égésétől kezdve sok minden. Voltak olyan spontán események, amelyekbe nem lehetett beleavatkozni, de az úgynevezett üzemi riportok vagy mezőgazdasági riportok természetesen konstruált riportok voltak, tehát előre meghatározott, magunkkal vitt szöveggel, szempontokkal(!!!) Mindig, minden riportnál megvoltak az eligazításkor kapott szempontok, hogy erről vagy arról kell szólnia, sőt rendszerint a szövegvázlal is a zsebünkben volt. Az első sztahanovista műszak előtt például összehívtak minket a híradó szerkesztőségébe rendkívül bizalmas megbeszélésre, ahol ismertették ennek a politikai jelentő-

ségét, majd borítékokat osztottak szét a társaságban és azt mondták: 'Hildebrand elvtárs, ön elutazik a Győri Vagon és Gépgyárba, és jelentkezik X. Y elvtársnál.' És a nagy borítékban egy kisebb boríték, hogy 'felbontandó délután 5 órakor'. Délután 5-kor felbontom a borítékot és benne van az, hogy a 3. sz. műhelyben belámpáz Horváth Ede és Kék Zoltán munkapadjánál. Miután megtörtént ez, a következő borítékban az van, hogy Horváth Ede első órai teljesítménye 110 százalék, Kék Zoltán, aki mellette dolgozik, pedig 105 százalékot teljesített. Az első óra, a műszak 6-kor kezdődött, felbontható este 10-kor. Olvasom a borítékban: 'készítsen felvételeket Horváth Ede munkamódszeréről nem kiemelve a részleteket. Teljesítménye a sztahanovista műszak félidejében 230 százalék' és így tovább és így tovább, és 'fölbontható reggel 5-kor vagy reggel 6-kor, műszak végén készítsen felvételeket a gratulációkról'. Horváth Ede az első országos sztahanovista verseny abszolút győztese, teljesítménye 360 százalék. Ilyen híradók is voltak, ilyen események is, de az idő Horváth Edét és azokat igazolta, akik előre tudták a teljesítményét, mert hiszen azóta világsodát művelt az akkor általam esztergályosként megismert és igen nagy önbizalommal rendelkező munkás\*. Kék Zoltánnal nem tudom mi lett, nem lett olyan híres, mint Horváth Ede, igaz, hogy a teljesítménye sem volt 360 százalékos, csak 180 százalékos, de országos példaképnek mindenképpen megfelelt ezzel a 180 százalékkal.

Ugyanilyen epizód például, és soha nem fogom elfelejteni a Rákosival kapcsolatos emlékemet. Kecskeméten egy augusztus 20-i nagygyűlésen beszédet mondott. A beszéd végén megszegei az új kenyeret és harap egyet belőle. Török Vidor kollégám volt a kézikamerás fönt a tribünön, én pedig a hangos felvételeket készítettem egy emelvényről a tribünről. Látom, hogy átnyújtják a kenyeret, Rákosi átveszi a kést, megmetszi a kenyeret, és látom, hogy Vidor barátom mint az örült vacakol a gépével – *salátája* lett, mint később kiderült. Begyűrődött a film, tehát nem volt meg a kenyérvágás. Hát ez abban az időben súlyos vétségnek számított. Enélkül nem lehetett hazamenni. Látom, hogy Vidor barátom lecsapja a gépet és a biztonsági embereken keresztül, nagy dulakodás közepette próbál közel jutni Rákosihoz, aki észrevette a tumultust és intett, hogy 'nyugalom'. Valamit sugdolóznak, Vidor visszamegy, be a töltőzsákba – a töltőzsák arra szolgált, hogy a helyszínen sötétben lehessen betölteni az anyagot –, helyre teszi a filmet, addig ott mindenfajta *purparlé* folyt, a közönség derült természetesen, Vidor befejezte, Rákosi észrevette, hogy készen áll, szeméhez emeli a gépet, megfordította a levágott serclit, és még egyszer megmetszette a kenyeret. Hát ez olyan népünnepély volt, hogy harsogott, tombolt Kecskemét főterének a közönsége, de hát Rákosi ilyen jellegű dolog-

\* A beszélgetés idején a Rába Vagon- és Gépgyár vezérigazgatója volt. (A szerk.)

ra is alkalmas volt. A másik történet: Rév Miklós fotós kollégánk ezeken a politikai eseményeken mindig jelen volt. Az ő kívánsága volt, hogy a Rákosit és Rákosi környezetét ő fényképezze. Pécsről jöttünk egy nagygyűlésről, nyáron konvojban, elől a biztonságiak, aztán a fotósok, filmek, rádiósok, valahol utána bolyban egy 10–15 kocsiból álló sor. Egyszer csak látom, hogy Rév Mikiék kocsija kivágódik oldalt, Miki kiugrik belőle, leállítja a konvojt és kiabál, integet és fut. Persze a kocsiból kiugráltak a biztonságiak, hogy egy őrült fut Rákosi kocsija felé, de ő most is kacsolt. Rév Miki mondja: 'Rákosi elvtárs, aratnak, aratnak!' Rákosi kiszállt, át az árkon, átsegítették, mert elég mély volt, bement az aratók közé, Rév Miklós nyakában a fényképezőgéppel rögtön bevágat a búzatáblába. Hát akkor született az a híres és a mai napig is emlékezetes kép, hogy Rákosi ott a búzatáblában morzsolgatja a szemet.

Nagyon sok ilyen, a kort reprezentáló fotó keletkezésénél voltam jelen, ezek mind emlékek. Szakmailag nem sokat hoztak, mondjuk annyit, hogy az embernek élelmesnek, bátornak kell lennie olyan körülmények között is, amikor megfagy a levegő, akkor is fel kell találja magát. A híradónál elsősorban parlamenti tudósításokat, politikai eseményeket, kormánydelegációk fogadását forgattam. Később aztán mint a magyar filmhíradó moszkvai tudósítója, első ízben jártam Moszkvában. Majdnem egy évig voltam kint, és ez alatt az idő alatt filmkiállításokról meg hasonló eseményekről tudósítottam. Módot kaptam arra, hogy egy nemzetközi szerződés keretén belül, magántanítványként, egy évig hallgathassam Tiszse kurzusát\*, másrészt konzultálhattam vele, illetve ő volt a konzultánsom. Amit én a későbbiek folyamán a játékfilmhez mint alapot tanultam, azt igen keservesen, nyelvi nehézségekkel küszködve, tolmácsokon keresztül, tényleg ott tanultam meg. Az olyan alapvető dolgokat, amiket otthon nemigen lehetett volna módomból, többek között a világitást.

Itthon Hegyi Barnával volt állandó kapcsolatomból, miután tanszékvezető tanára volt a Főiskolának, tehát lényegében a szakmai képzést, mindazt, amit szakmailag meg lehetett tanulni közvetlenül, azt tőle tanultam meg részben úgy, hogy részt vettem a munkáiban mint főiskolás gyakoronok, részben mint segédoperatőr. Az első, igazán nagy élményeket adó munkát vele végezhettem a *Valahol Európában*-ban, másrészt Fejér Tamás volt az aki manuális, mechanikus szakmai ismereteket tanított. Eiben Istvánnal közvetlen kapcsolatomból nem volt. Néhány filmjében mint főiskolás szintén részt vettem. Nagyon csodáltam az ő világitáskultúráját, és azt hiszem, amit Magyarországon a világitásról tudtak, akiknek nem volt abban az időben lehetőségük, hogy kitekintsenek a világba, azt lényegében az eibeni iskolában tanulták.

\* Lásd *Filmspirál*, n°15.

Bennem már akkor is volt lázadozás ellene, de mindig csodáltam, és nekem az volt az elképzelésem, hogy ahhoz, hogy én más tudjak csinálni, először meg kell tanulnom azt, amit erről a dologról egyáltalán meg lehet tanulni, hogy aztán meg tudjam változtatni. Tehát nem hittem abban, hogy véletlenszerűen elkezdek fényképezni, és akkor valami más fog születni. Igyekeztem minden eszközt megszerezni.

Eiben nemcsak fénnel dolgozott. Ő nagyon szerette a küszöbérté-  
 kekre való exponálást, tehát nagyon szerette a lágy képeket, a kevés  
 fényt, ami abban az időben nem is volt olyan kevés, hiszen a nyers-  
 anyagok a mainál százszorta kisebb érzékenységgűek voltak. Ezért nagy  
 fény mennyiség volt az. (A rekesznyílás nagyságát értem én ez alatt.)  
 Szeretett lágy, szépen világított vagy alulexponált – nem is alulexpo-  
 nált, hanem küszöbértékre exponált – jeleneteket csinálni. Ez iskola  
 volt, a harmincas évektől az ötvenes évekig tartott talán ez a tenden-  
 cia, amikor egy műteremben 50–60 lámpa égett, de az *el volt furnéroz-  
 va, el volt selymezve*, mindenfajta csiribirik voltak a lámpa előtt, tehát  
 néha egy-egy 5000-es lámpából egy 100-as izzónak megfelelő kis  
 fénypacni jött ki egy fejre, egy portréra. Néha 8–10 lámpa égett, mert  
 minden egyes hajszálat, fület, orrocskát, szemet tudtak fényképezni,  
 tehát bele tudtak avatkozni az emberi arcba, igaz, hogy ez elsősorban  
 az ideális, tehát az akkor szépségideálnak tartott női kozmetikázás  
 céljait szolgálta és csak nagyon ritkán dramaturgiai szempontokat, de  
 tudtak totálokban is így világítani. Ennek igen nagy mesterei voltak,  
 például Bolykovszky Béla, aki ezt magas szinten tudta csinálni. Festeri  
 tudtak fényekkel. Ehhez az eszköztárhoz tartozott még a *tüll*, a *duto\**,  
 egyéb lágyító berendezések, az optikára\*\* való rávilágítás, az optikára  
 engedett ellenfény, ami szűrített, tehát a legkülönbözőbb maguk által  
 kitalált eszközökkel avatkoztak bele abba, hogy a természetes képet a  
 maguk kívánságára átalakítsák. Én a mai napig őrzök egy bőrtöndre  
 való, mindenfajta ilyen csiribiri eszközt. Dulovits volt az, aki ennek  
 nagy mestere volt a fotográfiában. Egy korszakot fémjelez ő, és amikor  
 az ötödik-hatodik filmet csináltam, azt hiszem a *Razzia\*\*\** című film  
 után, megajándékozott engem egy duto-nak nevezett lágyító készlet-  
 tel, ami körülbelül 30 darab különböző üvegből állt és ez nagy-nagy  
 megbecsülést jelentett részéről.

(Folytatjuk)

\* A legismertebb magyar szabadalom a II. világháború előtt az a *lágyító ob-  
 jektív* (előtét), amit Dulovits Jenő készített. [duto: Du(lovits)-Io(th).] (*A szerk.*)

\*\* Értsd: az *objektívre*. (*A szerk.*)

\*\*\* 1958, rendező: Nádasy László. (*A szerk.*)

## **A Balázs művei előtti filmelmélet\***

Hosszú ideig uralkodott az a felfogás, hogy az 1920-as évek közepéig nem létezett filmelméleti vagy -esztétikai irodalom. J. Dudley Andrew és Dag Nordmark<sup>1</sup> például a terület alapl műveiben fölöt-tébb szűkös és halvány képet adnak a filmelmélet első lépéseiről. Andrew az 1910-es évekből csak Hugo Münsterberget tárgyalja alaposabban, Nordmark pedig még Vachel Lindsayt, akik mindketten egyesült államokbeli írók voltak. Andrew és Nordmark kutatásai kanonizálják a néhány „nagy” teoretikus által megteremtett folytonosságot, és figyelmen kívül rekednek a „kisebb” szerzők. Mindamellett a filmről való eszmecsere Közép-Európában viszonylag széles körű és intenzív volt az 1910-es és '20-as években.<sup>2</sup>

Műveiben Balázs nem sokat mond el a forrásairól, de Helmut H. Diederichs arra mutat rá, mekkora meglepetése szerzett neki Balázs tanulmányozása: sok vonatkozásban – sőt részletkérdésekben is – főként a német filmkritika korai történetére támaszkodott.<sup>3</sup> E fejezetben a figyelem tárgya a közép-európai filmirodalom, amelyben Balázs otthonossá válhatott, vagy amely közvetve befolyással lehetett rá. Mindenekelőtt a német nyelvű s a magyar filmirodalomra összpontosul ismertetésem, és gyakorlati okokból főként a könyvalakban megjelent szövegekre szorítkozom.<sup>4</sup> Balázs első írásai szempontjából a hatások fontos kútfeje valószínűleg a korai francia irodalom, amelyből mindamellet megjelent a Richard Abel szerkesztette kitérő szöveggyűjtemény,<sup>5</sup> valamint azok a tanulmányok,<sup>6</sup> amelyeket nem ismertetek ebben a fejezetben, de az elemzésekben rámutatok Balázs lehetséges francia kapcsolataira.

---

\* Részlet a szerző Sininen való. Béla Balázs ja hänen elokuvateoriansa (Kék fény. Balázs Béla és filmelmélete) c. könyvből (Oulu 1991). A könyvből már közöltünk egy részletet a *Filmspirál* 14. számában.

E fejezet kutatási problémája általánosan megfogalmazható: lehetséges-e, hogy az alábbiakban tárgyalandó írások nyomán kirajzolódik a némafilm korai elmélete? Teoretikus válaszokat keresek a következő, relevanciájuknál fogva meghatározó problémákra: (1) Mi a film „lényege”, mi sajátos a filmben? (2) Mi a film viszonya más művészetekhez? (3) Van-e a filmnek sajátos nyelvi kifejezőmódja vagy kifejezésrendszere? (4) Mi a film „célja”? Ezek a kérdések már tudatosan jelen voltak a korabeli eszmecserekből (1, 2, 4) vagy azután többé-kevésbé impliciten érintették őket (3, 4).

Az előttünk fekvő tárgyra térve természetesen mindenekelőtt ismételen foglalkozni kell Lukács György és Balázs ifjúkori barátságával és szövetségével, a „Gedanken zu einer Aesthetik des Kinos” (Gondolatok a mozi esztétikájáról, 1913)<sup>7</sup> című esszével. Lukács cikkének vezérfonala színház és film viszonya. A különbözőség oldaláról annak bemutatására törekszik és azt bizonyítja, hogy a film nem veszélyes a színházra nézve. Ily módon kísérletet tesz arra, hogy a dráma művészetéhez képest meghatározza és kijelölje a film sajátosságát. Cikke ilyen értelemben igen tipikus példája a századelő legelső filmelméleti írásainak.

A színház Lukács szerint „abszolút jelen”, ahol a lényeg az ember közvetlen bemutatkozása és hatása a színpadról a néző irányába. A filmből hiányzik ez a „jelen”. A filmben csak az ember *képét* nézzük, de az nem az eszköz korlátozottsága, hanem *principium stylisationis*. A képek nem kevésbé élők vagy szervesek, hanem másféle sajátoságtípus van bennük: *fantasztikusak*. A „jelen” hatalmas jelenlétéből eredőleg az idő árama a színházban belsőleg békés, csaknem megállapodott. Ehhez képest a film időbelisége és az események menete tiszta és áttetsző „a 'mozi' lényege a mozgás mint olyan, örök változás, a tárgyak sosem csillapítható változása”; „*Minden lehetséges*” – ez a 'mozi' világnézete”.<sup>8</sup> A filmben a lehetséges és a valóságos kategóriái identikussá válnak. Új világ születik, amelyben a legközelebbi a megfelelés a mesék és az álmok között. Lukácsnak továbbá a színház „mezítelen lelkek és sorsok birodalma”, míg ellenben a film csupán egy működést mutat be, melynek körvonalaiban pusztán mozgások

vannak s nem lélek: „Az ember eltűnt mint saját *lelke*, de megkerült mint *teste*”.<sup>9</sup>

Majdnem a film időszámításának kezdetével egy időben vált két irányúvá a film fejlődése: Lumiére tevékenysége a dokumentarizmust, Méliès-é a fantáziát képviselte. A századelő eme életfilozofikus szakaszában Lukács a film lélekábrázoló és álomszerű voltát hangsúlyozza: a fizikai valósághatárok áthágása közvetlenül az eszköz „világnézetévé” válik. A film lényegeként határozza meg így a mozgást, megelőzően a hetedik művészet számos eljövendő sűrítményét és aforizmáját. Lukács rangsorában a színház mindamelllett a film fölött áll. A színház a nagy tragédiák számára létezik, ezek által az emberi lélek és sors láthatóvá válik, míg ellenben a film a felszín művészete, mely nem képes behatolni az emberi lélek mélységeibe; így hát a film (legalábbis egyelőre) szórakoztatásra van kárhozthatva. Lukács önálló létezését tulajdonított a filmnek, nem emelte föl a színház mellé; talán épp ez az álláspont előlegezte későbbi nagyon csekély érdeklődését a film iránt.

Balázs ismerte Lukács cikkét, sőt vitatkoztak is róla.<sup>10</sup> Érdekes, hogy első filmkönyvében részben ellenkező következtetésre jut, mint Lukács.

A századelő Magyarországon Lukácson kívül más is írt a filmről. Nemeskürty kiemeli az akkori időkből Korda Sándort (Alexandert), aki több filmlapot szerkesztett (*Pesti Mozi*, 1912; *Mozi*, 1913 és *Mozihét*, 1915–19). Korda a filmet mindenekelőtt mint vezető művészetet határozta meg, és mint a színháztól lényegileg eltérőt. Írásaiban többek között Griffith filmjeit és Asta Nielsen színházi munkáját tárgyalta. Egy másik különösen jelentős magyar teoretikus akkoriban Török Jenő volt, akinek írásait Korda jelentette meg a *Mozihét* című lapban. Az 1918-ban fiatalon meghalt Török a filmet érzelmek és gondolatok ritmikus változásának tekintette, amelynek hatása mozgáselemek által születik. Az idő volt számára a központi tényező, és így a filmművészet legfontosabb ismerve a szekvenciák összeillesztésének módszere. Török bizonyos értelemben a montázs fogalmát közelítette meg. Nemeskürty az ő koncepcióját Balázs 20-as éveke-

li szövegeinek előzményeként értékeli.<sup>11</sup> Zsuffa hangsúlyozza Szabó Dezső *A mozi esztétikája* című cikkének jelentőségét; ez egy hónappal a Magyar Tanácsköztársaság kikiáltása előtt jelent meg. Szabó a filmet nemzetközi, sőt a legnépszerűbb tömegművészetnek tekinti. Számára a filmnek ugyanakkora a jelentősége, mint a könyvnyomtatás feltalálásának.<sup>12</sup> Balázs szövegeiben nem találhatók utalások Török-re és Szabóra, bár világosan ugyanazok a hangsúlyok nála. Korda és Balázs között ennek ellenére Bécsben folyamatos vitakapcsolat volt, Berlinben közös filmtervet alkottak, ezért valószínű, hogy filmelméleti gondolataik cseréjére is sor került.

Egon Friedell osztrák kultúrkritikus 1912-ben írt a filmről. Nézőpontja kultúrtörténeti. Véleménye szerint a film nem gondolható el a jelentől elvonatkoztatva. Képtelenség volna ezzel szembefordulni. „A modern ízléstelenség még mindig jobb, mint az álmodern ízlés, mert az előbbiben a fejlődés lehetőségei rejtőznek”.<sup>13</sup> Film az, amelyet korunkra jellemző megjelenítésként fogadhatunk el. Rövid, gyors, egyszersmind titkosírászerű. A filmben van valami vázlatos, egyenetlen, hézagos és töredékes. Mindez a modern ízlés szerint művészi előny. A mai kultúra sajátossága a csonkaság és a tömörség. Metaforikusan írja Friedell, hogy nem utazunk többé postakocsin, hanem gyorsvonaton, és gyors pillanatfelvételeket készítünk a tájakról, amelyeken áthaladunk. Éppen ilyen korszakhoz tartozik a film. A film jelenidő.<sup>14</sup>

Heinz B. Heller szerint Friedell megállapítja: a technika s az iparoly módon változtatta meg kultúránkat, hogy maga az érzéki megfigyelés változott meg egy szempillantás alatt. Minden hirtelen történik, épp úgy, mintha töredékekből állna össze. A film az a műfaj, amelyben megvalósulnak kultúránk eme új jegyei: a szempillantászerűség és töredékesség. Hozzá még új látásmód, új érzékelhetőség követel esztétikai módszert, amelynek eszméit nem lehet többé klasszikusok idealisztikus műalkotásformáival megközelíteni, miszerint a mű: zárt forma.<sup>15</sup>

Friedell nem fogadja el a film ellen fölhozott azon állítást, hogy a szótalán film csupán primitív dolgokat képes ábrázolni. Ennek el-

lenkezőjét bizonyítja, mert véleménye szerint a szónak sohasem lehet efféle hegemoniát adni. A szó fokozatosan elveszti hatalmát. Kevesebbet beszélünk, mindinkább a mimika válik kifejezéssé. Először a színházban bukkannak föl ilyen jelenségek, mint Ibsen és Maeterlinck színdarabjai, amelyekben a látszatnak s a hallgatásnak nagy jelentőségük van. Friedell azt írja:

Az ember tekintete, mozdulata, egész testtartása az emberi nyelvet megelőzőleg képessé válik egy másfajta megnyilatkozásra. Nem kell összekeverni a hallgatást a némasággal. A hallgatás nem néma, ez csupán másfajta, és talán erőteljesebb kifejezőmód.<sup>16</sup>

Friedell megjeleníti a századfordulón elterjedt gondolatot „a szó válságáról”. Anton Kaes szerint az 1800-as évek végén „képéhség” formájában válság mutatkozott, s ez megrendítette a nyomtatott szó monopóliumát. A képek benyomultak a lapokba, reklám- és hirdetőművészet terjedt el. Szaporodott az irodalmi illusztráció is.<sup>17</sup> Az irodalmi szimbolisták, Hugo von Hoffmannstahl és Maurice Maeterlinck szkeptikusak voltak a szóval szemben. Hoffmannstahl az emberek a szavak s a fogalmak iránti „mély ellenszenvéről” írt, ami örömet ébresztett minden olyan művészet iránt, amely elnémultan tevékenykedett.<sup>18</sup> Maeterlinck a „hallgatás filozófiájának” eszméjét misztifikálta: az emberek közötti valóságos kapcsolat csak is hallgatásból születik.<sup>19</sup> Balázs különösen Maeterlincktól nyert ösztönzést<sup>20</sup> korai szóművészetében, és többek között *A csend* címmel novellafüzért írt. E gondolatok közül mindemellett csak a legnagyobb horderejűeket visszhangozta 20-as évekbeli némafilmelméletében.

Az első német filmtéoretikus Hermann Häfker volt. Cikkeit a *Kinematograph* című lapban már 1907–1908-ban megjelentette,<sup>21</sup> valamint számos könyvét is, melyek közül a *Kino und Kunst* (Mozi és művészet, 1913) a legfontosabb. Häfker a német polgári értelmiség vezető, ún. mozireform-mozgalmához tartozott. Ez nemzeti csoportosulás volt, amelynek kritikája klasszikus, idealista művészetfogalom alapult. A mozgalom nem közvetlenül támadt a filmre, de a filmvitákban saját céljainak megfelelően vett részt. A mozireform-

emberek arra törekedtek, hogy megtisztítsák a filmet a nemzetközi söpredéktől, és a közönségnek színvonalasabb, nemzeti filmet kínáljanak. Elleneztek az üzleties filmet is. Bár a reformisták nagyon polgáriak voltak, a mozi községesítésétől s a gyártás részleges államosításáról beszéltek. Efféle filmnek nyílt tere az I. világháborúval, akkor egyszersmind a háborús cenzúráat s az ízléscenzúráat hangsúlyozták.<sup>22</sup>

Häfker „reformizmusa” a következőképpen fest. *Kino und Kunst* című munkájában az az óhaja, hogy a film tisztuljon meg a „lapos, szennyes, ízléstelen, értéktelen érzékiségtől”. A filmnek „ezen túl a valós emberi akarat, emberi fölfedezés, öröm és szenvedés eleven kifejezőjévé”<sup>23</sup> kell válnia. Häfker a film mibenlétét a mozinak más művészetekhez való viszonyítása révén határozza meg. Problematikus szomszéd a színház, amelytől a film Häfker szerint megkülönböztetendő. Új és sajátos a filmben, hogy ez „dokumentáris hűségével lebilincsel, megsokszoroz, és viszontláthatóvá teszi (–) valóságos események fekete-fehér képét”. Csupán ez által válik a film művészté: „Ez egy új világ, amely megnyílt számunkra attól kezdve, hogy a kinematográfia megvalósult”.<sup>24</sup> Häfker morálisan kívánja befolyásolni a filmek tartalmát, és a műfajt „művészté” emeli: vásári multságok fölötti helyzetbe. „A dokumentáris hűség” az a varázs, amely kikristályosítja a kinematográfia lényegét, ami által a megújítás végbemeget. Häfkernek valószerűleg az olcsó, kortípusú bohózatok okozták a legtöbb fejfájást a mozivásznon.

Lukács ugyanabban az évben (1913) írta cikkében, hogy a film világnézete a „minden lehetséges”. Häfker számára az első hely a naturalista képi másolást illeti meg, A Méliès és Lumière által képviselt filmes irányzatok ily módon írásos megalapozást kaptak. Általában mindamelltt a mozgás emelkedik lényeges tényezővé:

A kinematográfia lényegi tényezője nem csupán a második „valóság”, hanem mindenekelőtt egy *olyan* valóság, amelyet épp valamilyen második technika vagy művészet képtelen utánozni: „a természet szabad, zabolátlan mozgása” és részleteinek gazdagsága.<sup>25</sup>

Häfker fölismer bizonyos jelenségeket, amelyek különösen „illők”

a filmhez. Ezek közös neve „a természet zabolátlan mozgása”, a valóság, amelyet más művészetek képtelenek megismételni. A film fölnyitja a szemet „a hétköznapiak bennünket körülvevő kiapadhatatlan szépségére”.<sup>26</sup>

Az 1910-es évek filmkutatásában a legrendkívülőbb mű Emilie Altenlohtól a *Zur Soziologie de Kino* (A mozi szociológiája, 1914). Míg a kort a film „lényegéről” szóló többé-kevésbé spekulatív vázlatkísérletek jellemezték, addig Altenloh műve valószínűleg az első szociológiai, módszeresen részletező empirikus tanulmány a filmről. Altenloh a Németországban bemutatott filmeket kutatta, különféle típusokba sorolva őket. Számításba veszi: miféle ízlésre miféle műfajú filmek vallanak, milyen a gyártócégek piaci részesedése, és tartalmilag elemezte a műfajtypusokat. A mozilátogatókhoz Altenloh kérdőív segítségével férközött, és korcsoportok, nemek, szakmai csoportok és társadalmi rétegek helyzetére s a filmmel kapcsolatos szokásokra vonatkozó következtetésekre jutott. Kutatási feltevése a maga empirikusságában és egzakttságában egyedülálló, különösen a film „lelkének” esztétikai keresésével összehasonlítva.

Az empirikus kutatás alapjaként Altenloh mindemellett bizonyos irányú teoretikus–esztétikai általánosításokat explikált. Megkülönböztet műfilmeket, amelyek kinematografikus megközelítésben cselekményt adnak elő (fikció), és természetábrázolókat tájakról, eseményekről, iparról (dokumentum). Mennyiségileg az előbbieket bemutatása nagyobb mérvű. Altenloh boncolgatja: vajon képes-e a film utolérni a beszéd nélküli művészetek kvalitását? Véleménye szerint a szereplők mozdulatnyelve különösen az emóciók közvetítésében lehet hathatós. Altenloh fölismeri mindemellett magának a képnek is bizonyos kifejezési lehetőségeit: a festői tájak s a mozdulat pusztán képi összehatás előállítását eredményezhetik. Épp erre van érdeklődő figyelem a filmművészek képzése során.<sup>27</sup> A filmes kifejezés Altenloh számára így a színészek jelbeszédéhez áll közel, de különösen aláhúzza a pusztá kép fontosságát.

Szociológiailag Altenloh a filmet társadalmi jelensékként szemléli, és mint tömegszórakoztatást határozza meg:

A szórakoztató eszközök ma egyszerismind tömegszórakoztatók; de ezek egyes összetevői másfelől idegenek az egésztől, és csupán lényegük felszínén tapadnak össze, s mutatnak valamiféle egységet. (–) Ilyenek a színházak s a műcsarnokok, koncerttermek és kávéházak, klubok és olvasótermek, ilyen végső soron a film, ez a modern tömegszórakoztatás.<sup>28</sup>

A film pillanatnyi egységbe gyűjt idegen embereket. A törekvés valamiféle összekötő kapocs megtalálására felszínes és alkalmi, s ezért nemkívánatos egyszerismind. A különféle szórakozásmódok csupán a modern társadalom elidegenedés-jelenségének pillanatnyi csillapításaképp keletkeztek, s a film a tömegek számára az új időtöltésnek e célból fölkinált módja. – Altenloh volt ekként az első azon kutatók közül, akik a film társadalmi funkcióját analizálták.

Az osztrák Victor Pordes *Das Lichtspiel* (A fényjáték) című könyve 1919-ben épp akkortájt jelent meg, amikor Balázs Bécsbe emigrált. Pordes műve olyanképpen tükrözi a kutatás előrehaladását, hogy átvész és kommentál korábbi írásokat (többek között Lukácséit és Häfkeréit), és már különösen széles körű kifejtésre törekszik. Egyre valószínűbb, hogy Pordes hatással volt Balázs filmről alkotott felfogására.

Bár Pordes közelebbről a dramaturgiára s a rendezésre összpontosít, mindamellett a film lényegét is vizsgálni kezdi. A film „lelke” a mozgás – mind technikai, mind pedig dramaturgiai értelemben. A vetített kép technikailag nem tér el a mozdulattól, s így a mozdulat elkerülhetetlenül egyszerismind tartalmi lényeg. Ez azt jelenti, hogy tartalmilag a cselekvő személyek a fontosak. A művészfilm így okvetlenül drámai. A „filmdráma” szemmel látható cselekményt kínál, és cselekvő embereket mutat be. A színházhoz képest az itt a különbség, hogy a színpadon élő emberek tevékenykednek s beszélnek, míg ellenben a film néma, és a képre alapoz. A nagy, vetített filmkép érzékelhetőbben mutat a nézőnek taglejtéseket és arckifejezéseket, mint a színház, és a mimikus részleteket közelebb hozza a nézőkhöz, mint a színház.<sup>29</sup> Tipikus módon Pordes a fikciós film tárgykörére összpontosít. Minthogy ő a mozdulatban érzékeli a film

technikai alaptényezőjét, arra következtet, hogy a mozdulat egyszerűsége, a film drámai egysége, amelynek jóvoltából létrejön a cselekvésfilm.

A film belső architektúrája Pordesnál rendíthetetlen fogalom. A szerkezetnek meg kell tartani a klasszikus ötrészes tagolódást (expozíció, a cselekmény fejlődése, peripetia, krízis, befejezés). Ez a filmben kevésbé elkerülhető, mint a színházban. Minden momentum leendő része a cselekményláncnak. Csak ily módon szavatolható a feszültség növelése s a cselekmény szervessé és teljessé formálása. „Csak az elkerülhetetlen a tragikus” – írja Pordes,<sup>30</sup> aki mindinkább hajlamos arra, hogy a film lényegének meghatározását a normatív minták megteremtésébe csúsztassa; e tekintetben ő sem kivétel, mert ez mindamelllett általános vonása a filmelmélet kezdeti szakaszának. A korai filmelméletek leplezetlenül elfogadnak bizonyos filmstílusokat és –típusokat, miként azt az elején bizonyítottam, Carrolt idézve. Pordes irányelvei még a továbbiakban is a cselekményfilm szabályozójává válhatnak.

Pordes szerint a film némasága idézi elő azt, hogy a jellemábrázolásban lényegében mindinkább a külsőségekhez ragaszkodnak. A film nem képes ugyanolyan mélységekre, mint a színház, ahol a szó: segítség. A film szereplőinek külsődleges eszközökkel kell kifejezniök természetüket, például az öltözködés, testtartás, mimika s az arckifejezés segítségével.<sup>31</sup> Pordes helyesli Lukács téziséét a filmről mint a felszín művészetéről. A fizionómia-elmülethez közelít a némafilm színészi kifejezőmódját tárgyalva.

A film befogadásának folyamatáról szólva Pordes jelentős megfigyelést tesz, a néző tudatalatti aktivitását hangsúlyozva. Pordes szerint a néző „egybesodorja a sorsokat és konfliktusokat az érzelmeivel, szavát kölcsönzi nekik, öntudatlanul együtt alkot az egész cselekmény során”.<sup>32</sup> A néző a „szavát kölcsönzi” a mozivászonon némán áradó eseményeknek. Épp úgy, mintha saját tudatában beszéltetné a mozivászon szótlan cselekményét; tudta nélkül aktív. Pordes eszméje rokon Hugo Münsterberg alakpszichológiai teóriájával, amelye szerint a film valójában csupán megállított fényképek

egymásra következő folyama, amelyben a néző tudata hidalja át az egyes képek váltakozását, s a film hatása a néző tudatalattijának aktivitásán alapul.<sup>33</sup> A Münsterberggel való kapcsolat igazából hajszálvékony, hiszen Pordesnál a kérdés csupán egyes megfigyelésekre s nem a teljes pszichológiai elméletre vonatkozik, mint Münsterbergnél.

Noha Pordes a film dramaturgiai szabályainak megformálásakor a klasszikus mintához kötődött, fölismeri, hogy a némafilmben a mimika, a taglejtések, mozdulatok s a test „nyelve” a játékba valami teljesen újat hoznak. Ez az ősi és gazdag, most újra meglelt nyelv minden megkülönböztetést megszólít. A bábeli átok nem vonatkozik erre a kifejezésmódra, amely nemzeti volta ellenére érthető. Ez alakítja ki „az egyetlen valóban mindenki számára érthető nyelvet”.<sup>34</sup> Pordes az első filmtéoretikusok egyikeként mutatja be filmre vonatkozó hasonlatát, a filmet mint nyelvet, habár egyszersmind nagyon szűkösen és mellékesen. Nála ez a gondolat mindenekelőtt a némafilm színészi kifejezésmódjához kapcsolódik (prefilmes). Nem sokat foglalkozik a film mint *eszköz* sajátos kifejezésmódjával (filmes). Möller-Nass is megállapította, hogy a német némafilmelméletben a „filmnyelv” a látható valóság nyelve; az elmélet nem lingvisztikai beállítottságú.<sup>35</sup> Figyelmet érdemel mind Pordes, mind más írók e korszakban elővezetett nyelv-metaforája.

A filmdráma feladata Pordes szerint, hogy művészi kiteljesedését adja az ember vágyainak, megtanítsa a valóság teljes gazdagságának érzékelésére. Ez zajlik a vásznon, tükrözve az élet démonikusságát, tragikumát és kedvességét. Ily módon idézve elő a lélek etikus, egészséges megrendülését.<sup>36</sup> A filmkészítés tehát mimetikus és etikus irányú feladat (a katarzis révén) – az arisztotelészi drámafogalomnak megfelelően. Bár Pordes fölöslegesnek ítéli a más művészetekkel való összehasonlítást, ő maga nem szabadul meg teljesen a drámaelmélettől.

Pordes könyve elkerülte mind a filmelmélet-történészek, mind pedig a Balázs-kutatók figyelmét.<sup>37</sup> Mindemellett itt csírájukban megvannak egyes, a némafilmelmélet szempontjából fontos gondo-

latok, s a mű hatása különösen Balázs *Der sichtbare Mensch* című munkájára nyilvánvaló.

Kevésbé ismert személyiség a filmelmélet történetében a dán Urban Gad is, aki filmrendezőként nevezetesebb, kivált Asta Nielsen pályájának elindítójaként.<sup>38</sup> Gad könyve, a *Filmen. Dens Midler ig Maal* (*A film. Eszközei és céljai*, 1919; ném.: *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*, 1921) világosan rendezői perspektívából fródott.<sup>39</sup> Gad végighalad a film teljes gyártási folyamatán, kezdve a forgatókönyvvel, folytatva az eszközökkel, a rendezéssel s a színészekkel, bevégezve a képalkotással s a filmfelvétellel. Nem feledkezik meg a film gazdasági meghatározottságáról és szociális jelentőségéről sem. Heller szerint ez a mű összességében a korai film legfontosabb kézikönyve.<sup>40</sup> Eltérőleg számos későbbi teoretikus–rendezőtlől, Gad nézőpontja nagyon gyakorlatias.

Szerinte a film fő sajátosságai a némaság, a színek hiánya s a fényképszerű visszaadás. Ezeket a művészi megszorításokat gyakran használják föl a film elleni támadásra. Mindamellet ebből a kiindulópontból a film művészi értéke elleni harc ugyanolyan badarság, mint a szénrajz művészi értékét tagadni amiatt, hogy nem színes. Technikai korlátainak áthágása egyetlen művészetnek sem köteleessége – „a témát úgy kell kezelni, hogy a némaság nem hiányosság, hanem inkább eszköz”.<sup>41</sup> Ily módon Gad fölállítja a tézist, melyből azután a némafilmelmélet egyik fő argentuma következik (Balásznál, az orosz formalistáknál, Rudolf Arnheimnél). A némafilm lényege annak „hiányosságaiban” van, s ezek a művészi munka eszközeivé emelkednek.

A film kifejezőeszközei közül Gad többek között a közelkép sajátosságait és használatát tárgyalja. Amennyiben kívánatos valamely felvétel hangsúlyozása, például két ember közötti dramatikus pillanat nyomatékosítása, közelkép használandó akár az arcokról, akár a kézmozdulatokról.<sup>42</sup> Gad alighanem az elsők csoportjában volt azok közül, akik szóba foglalták azt a közelképkódexet, amely Balázs elméletében tökéletesedett, s amely a filmtörténetben alkalmasint

megdönthetetlen „szabály” volt: a közelpben van a filmelbeszélés egyre nyomatékosabb funkciója.

Gad hosszan ír a filmszínész munkájáról. A némaság miatt különösen fontos a hiteles típusok kiválasztása. A szereplők külső valója elsődrendű választási kritérium.<sup>43</sup> Hiba helyett az feltételezni, hogy a film erőteljes taglejtéseket és arkifejezéseket követel. Gad arra figyelmeztet, hogy a színpadi színészek meg kell tanulnia uralkodni mozdulatain, ha áttér a filmhez, ahol elegendő csupán az ujj meggömböltetése, a fejbiccentés vagy bizonyos tekintet. Például az arkifejezéseknek, amelyek a néma dialógushoz kapcsolódnak, nagyon visszafogottaknak kell lenniök, csaknem észrevétleneknek.<sup>44</sup> Efféle iránymutatásokat ad a filmrendező Gad, aki az Asta Nielsennel közös munkában a filmszínészetet szédítően előrevitte. Toeplitz szerint épp Nielsen értette meg, hogy a filmnek tartózkodóbb színészi stílussal kell bírnia, mint a színháznak. Nielsenben megvolt a lehetőség, hogy kis részletben is teljes érzelmskálát jelenítsen meg – kézmozdulattal vagy az ajkak összeszorításával. A mozdulatokban és a mimikában való takarékoság vezetett a teatralitás mellőzéséhez, az egyszerűséghez s a hitelességhez.<sup>45</sup> Gad és Nielsen gyakorlatának a filmes munka során a színházi s a kamera előtti színészi munka különbözőségéről kialakult észlelése volt az alap Gad könyvének mértékrendszeréhez. Színészek, akik sikeresek voltak a rivalda mögött, nem okvetlenül meggyőzőek, ha rájuk irányul a felvevőgép objektíve. A film mint eszköz másfajta színészi kifejezést követel.

Gad boncolgatta, min a alapszik a film nagy vonzereje és sikere a nép körében: 'Mit vár aztán a filmtől a közönség? Csillapítását kielégíthetetlen vágyainak, amelyeket az élet nem teljesített, de amelyek a film látszatvilága folytán az életet pillanatnyi időre illúziókba rejtik.'<sup>46</sup> A film látszatvilága illúziók pillanatnyi káprázata, de nem csupán az. A közönség nem akar többé királyokat látni páncélban és trikóban, mint a színpadon, hanem „modern ember”. A nép önmagát akarja látni, és megjátszott életét (abgespielt).<sup>47</sup> A film ily módon illúziók birodalma, de ez egyszersmind a modern ember ábrázolásának lehetőségét kínálja. Ebben van a titka a film tömeges nép-

szerúségének. Gad megérti egyrészt a film Janus-arcúságát mint hol álmok és képzelődések megvalósítóját, hol meg a saját korának reális tükröződését.

Gad mindamellet még nagyobb feladatot ad a filmnek: a szétbomló emberiség egybegyűjtését. A film „egyesítő erő” lehet, amely megmutatja az egymástól elidegenedett népeknek a gyűlölet vakságát, hogy a „határok másik oldalán is emberek élnek, akik szenvednek és szeretnek”, a film pusztá működése fölkelte a megértést a közös emberiség iránt, és rámutat arra, hogy a népek közötti különbségek csekélyek.<sup>48</sup> Gad műve rögtön az I. világháború után íródott, s így a nagy káosz kikristályosította remények itatták át. Számára a film a nemzetközi barátság eszköze, s az együttműködés követe. A némafilm nemzetközi nyelven „beszél”, amely már önmagában arra hivatott, hogy egybekapcsolja a tömegsíroktól hepehupás világot. Gad a filmre összpontosít mint új médiumra, mely fölforgatja az utópikus várakozásokat; a mozireformerek egy ellenkező, pesszimista állásponton voltak.

Urban Gad azon kevés filmteoretikusok egyike, akiket Balázs kommentált. Arra fordítja a figyelmét, hogy Gad – egyébként bölcs könyvében – még nem a voltaképpeni új megnyilatkozási formákról ír, sem pedig az ábrázolás módjairól, hanem mindenekelőtt a film tematikai sajátságairól. A film Gad számára lényegében még celluloidra áthelyezett színház volt, amely ugyanakkor képes új, sajátos motívumok kifejezésére. Új volt például a látásmód miliője.<sup>49</sup> Ezt értékelve, a részleteket illetőleg Baláznak 1938-ban igaza volt, Gad műve még nem elemzte teljes horderejében a film nyelvi kifejezőmódját. Másfelől mindamellet tartalmazza azokat a gondolatokat, amelyek később Balázs első műveiben ismétlődnek (típuselmélet, a film s a nagyközönség vágya).

Konrad Lange (a tübingeni egyetem művészettörténeti professzora) volt a mozireformerek mozgalmának vezéralakja. Főműve a filmről a *Das Kino in Gegenwart und Zukunft* (A jelen s a jövő mozija, 1920). Könyve váljék itt a legszélsőségesebb példájává az akadémikus polgárság nehézségeinek a mozgókép tömegművészetként való

elfogadását illetőleg. Lange filmes nézetei világosan eltérnek alapjukat és érdeklődésüket tekintve más, itt tárgyaltaktól (Häfker kivételével), és negatív jellegzetes határesetek, de mindemellett rávilágítanak arra az általános helyzetre, amelyben Balázs írni kezdett a filmről.

Lange szerint a „mozgófénykép” (Bewegungsphotographie) – aminek ő a filmet nevezte – nem művészet. A fényképen alapuló film mint mechanikus reprodukció soha nem lehet valódi művészet, hiszen a művészet személyességet feltételez. A vásznon látható mozgás kétségkívül illúziót teremt, miként valamiféle művészet, de az az illúzió Lange szerint nem művészet, minthogy hiányzik az alkotó egyéniség nyoma. A mozgás illúziója nem a mozgás *benyomása* s a néző „tudatos önámítása”, mint a festészetben, hanem oly mértékben közelít a természethez, hogy a néző fantáziája többé nem szükséges.<sup>50</sup> Lange megmarad a régifajta esztétika premisszáinál, s nem veszi észre, hogy a film teljes egészében megrengeti ezt az építményt.<sup>51</sup> Lange konzervatív és maradi állításai érthetővé teszik, miért kényszerült oly sok némafilm-teoretikus oly hosszasan érvelni alapdolgok érdekében.

Langében erősen eltérő álláspont is volt a dolgok egy másfajta megoldását illetőleg. Véleménye szerint a szó hiánya, a némaság taszítja a filmet értetlenségbe és művésziatlenségbe, hiszen például a költészetben a szó az akusztikus kiterjedés mellett egy finomabb pszichológiai motiváció hordozója egyszerre, és ez hiányzik a filmből.<sup>52</sup> Míg csaknem valamennyi más akkori némafilm-esztéta a szótlanyságot a némafilm művészi feltételeinek tekinti, Lange már a művésziatlenség okát látja benne.

Lényegesebb dolgoknak mutatkoznak Lange számára mindamellett a létező filmnek a nézőkre tett morális és politikai hatásai. Mivel a 'moziárma' (fiktív film) morálisan romlott, s nem művészet, teljességgel tilalmassá válnék – ám ily módon csupán a kártékonyra sikeredett filmek azok, nem pedig a mozi általában. A jövőt leginkább a népművelő oktatófilmekben, valamint a mese- és táncfilmkészítésben látja. A filmterület szocializálandó és közbeségistendő,

úgyhogy nem az üzleti érdekek uralkodnának a filmgyártásban és – terjesztésben, s az ellenőrzés hatékonyabbá válnék.<sup>53</sup> Mozireformerként Langénál etika és esztétika egy töről fakad. A film morális tartalmának kérdése szoros kapcsolatban van a művészi meghatározottsággal, lévén az előbbi mindenképpen elsőrendű helyzetben. Morális jellegéből és művészietlen voltából következőleg a film cenzúraköteles. Lange puritanizmusa és pesszimizmusa rejtett, ám a maga korában komolyan vett jelenség volt.

Lange tehetségtelen filmértelmezésének bizonyítéka: színészközpontúsága. Véleménye szerint a film csupán reprodukciója az originális művészi alkotásnak. Eredeti mű a kamera elé helyezett színészi munka (vagyis a prefilmes tényező). A filmen ez ugyan a technikai hiányosságokból következően legfeljebb technikailag följújtott pantomim, nem dráma.<sup>54</sup> Lange számára a filmnek ily módon nincs saját megnyilatkozási rendszere, nem önálló és sajátos médium, hanem a színészi munka mechanikus ismétlése. Művében tisztán megvalósul a Carroll által leírt konzervatív filmkritika (l.: A.: 1. 2. fejezet).

Walter Bloem Jr. *Seele des Lichtspiels* (A fényjáték lelke, 1922) című könyvében Pordes és Gad továbbfejlesztésére és kivált Langéra támaszkodik.<sup>55</sup> Bloem alaptézise az, hogy a film érzelmi művészet, amely „Gefühl durch Geste” mutat be, vagyis érzéseket mozdulatok által. A film néma megnyilatkozási formaként mindenekelőtt érzéki művészet; a mimika ősemberi nyelvet hív életre. A film sikere az emberben lakó elemi ösztönnel magyarázható. A film „földművészet” (Erdkunst), és nem alkalmas soha – miként a zene sem – etikai problémák vagy az ember lelki problémái megoldásának segítésére. A film szellemivé tétele hiábavaló fáradság. A film konkrét és földhözragadt: erősebben köti az embert a környezetéhez, mint bármely művészet. Ezért a természetben különleges helyzete van, ez „együttjátszik” vele, a táj arcot ölt általa.<sup>56</sup> Bloem elmélete antropomorf, ő a természetnek fizionómiai jelentést ad.

A film megnyilatkozási hiányosságainak fogalma Bloemnél tisztázott. A sztereozkopikus, térhatású kép kifejlesztése későbbi dolog

csakúgy, mint a színesség lehetősége, de a némaság a film művészségéhez elengedhetetlen feltétel. Bloem egyértelműen írja: „A film nem képes a hang s a szó ismétlésére: ha művészet akar maradni, mindkettőt tudatosan és önként el kell hártania.”<sup>57</sup> A némafilm teoretikusai azt bizonyították, hogy némasága ellenére a film: művészet, s hogy épp emiatt művészet. A filmnek e sajátosságát, mely először hiányosságként hatott, mint a művészség elengedhetetlen feltételét hangsúlyozták, egyszersmind bezárták az ajtót a médium lehetséges megváltoztatása előtt. Az 1910-es és '20-as évek filmelmélete túlságosan is tudatosan némafilmelmélet.

Bloem megkülönbözteti egymástól a „kultúrát” s a „civilizációt”. Egészében véve a népnek nincs kultúrája Bloem szerint, csupán a legjobb s a legnemesebb egyének képesek kulturális értékeket teremteni. Csupán helyesen alkalmazva és „igazi emberek” kezében alkalmas a film ilyen teljesítményre. Bizonyos: „(-) a film elszakíthatatlan kapcsolatban van a technikával, azonban lépésnyire a kultúrától, lépésnyire a civilizáció irányába.”<sup>58</sup> Mindamellet ostobaság volna szembeütni ezzel az áramlattal. Következő századok feladata kultúra és civilizáció egyeztetése. Ereje teljében a film Bloem szerint hathatós jele annak, hogy ez az egyeztetés sikerülni fog.”<sup>59</sup> Szemben áll egymással a szellem (kultúra) s a technika (civilizáció). E feltevés erősen hasonlít a századelő konzervatív német történelemfelfogására (Spengler), amelyben a „civilizáció” a haszonhoz kapcsolódott és valami külső s felszínes volt, azért egyszersmind alsóbbrendű; a „kultúra” pedig magasabbrendű fogalom, nemzeti büszkeség indítéka.<sup>60</sup>

Bloem mindamellet kénytelen elfogadni a filmtechnikát (ellenkező módon, mint a másik kultúrpszichista, Egon Friedell 1912-ben), gyanakvása és lényegében arisztokratikus művészetfelfogása ellenére. Amíg Gad a filmet népek összekapcsolódásának eszközeként szemléli, addig Bloem megacélozza tekintetét, és úgy véli: a távoli jövőben válik lehetségessé kultúra és civilizáció egyeztetése. – A korai némafilmelmélethez tartoztak efféle optimista társadalmi és

kulturális víziók, amelyekről alkalmasint sok minden föltárult Balázs tolla által.

Szisztematikus vezér- és gyakorlókönyv a némafilm színésze számára Oskar Diehl *Mimik im Film* (Mimika a filmen, 1922) című munkája. Fő tárgya a mimika és a gesztus, de ezek alapjaként mindamellett bizonyos filmelméletként jellemezhető, a színészi kifejezőmóddal kapcsolódó fogalmak is szerepelnek itt.

Diehl számára a filmes megnyilatkozás eszköze a színészi munka, amely a lehető legnagyobb mértékben átgondolt forgatókönyvön alapul. Nemigen vizsgálta a film egyéb jellemvonásait. Mivel némafilmen a színész pusztán vizuális eszközöket használ, megnyilatkozásának eszköze a fizionómia s a mozgás. Minden ember arcán van bizonyos összkifejezés, amely az emberi természettel van kapcsolatban. Ez az arckifejezés stabil és többé-kevésbé nyílt. A lelki érzés ezt olykor megváltoztatja, mígnem aztán végül visszatér az arca ez a fizionómiai alapkifejezés. A filmszínészképzésnek kellene begyakorlatnia az arcjáték képességét.<sup>61</sup> Diehl műve gyakorlati, de alapja az ember belső és külső lényegének egységéről szóló fizionómiai gondolat: az ember fizionómiája tükrözi az ő belső világát. Diehl az arc fizionómiájában két szintet különböztet meg: a stabil arckifejezést s annak időlegesen elleplezett érzelmi kifejeződését. Balázs műveiben a fizionómiaelmélet központi szerephez jut, ehhez valószínűleg Diehltől kapott ösztönzést.

Főntebb analizáltam a Balázs *Der sichtbare Mensch*-ének megjelenése előtti közép-európai filmirodalmat. Németországban a 20-as évek közepén mutatkozott a filmelméleti eszmecsere föllendülése.<sup>62</sup> Jellemző, hogy Balázs elsőszülött filmkönyvével egy esztendőben és megjelenése után röviddel számos filmtárgyú mű látott napvilágot, írójuk Georg Otto Stindt, Otto Foulon, Rudolf Kurtz és Rudolf Harms.<sup>63</sup> Egyikük sem hathatott Balázs *Der sichtbare Mensch*-ére, mivel ennek kézírata már 1924 elején lezárult. Tárgyalom még mindamellett Georg Otto Stindt *Das Lichtspiel als Kunstform* című munkáját, mivel szerzője később összevitakozott Balázssal, amiről bővebben alább beszélek (a B: 3.1.1. fejezetben).

Stindt könyvének igényes az alcíme: „Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik” (A film filozófiája, rendezése, dramaturgiája és színjátéktechnikája), de nem volt igazán eredeti. Stindt meg volt győződve arról, hogy a film új művészet, de óva intett attól, hogy a filmet „felsőbbrendű művészetté” emeljék, olyanná, amely többé nem hasonlítható össze semmiféle más művészettel: „Ténylegesen kell lennie formaelvnek a filmművészetben, mint más egyéb korábbi művészetfajtánál.”<sup>64</sup> Stindt megleti a film formaelvét, amelyben „cselekmény (pantomim + ritmus) = hatéseggyüttes”.<sup>65</sup> Más szóval, a színészi munka és a képi ritmus megteremtése az a működésbeli egység, amely hatással van a nézőre. Maximába sűrűsödik a filmről, nevezetesen mint cselekvő művészetről szóló gondolat. A vizuális kiterjedés mint olyan nem mutatkozik itt törvény gyanánt. Efféle találó „törvény” megalkotásának törekvése tipikus volt a némafilmelméletben.

Stindt számára a film nemzetközi, egyszersmind nemzeti jelenség. Nemzetközi, mert „világnyelven” alapul, melyet arckifejezések és mozdulatok közvetítenek, s mely egyaránt érthető Londonban, Valparaisóban, Kalkuttában. Nemzeti kereskedelmi áruból ez ugyanúgy nemzetközivé válik, mint minden más áru.<sup>66</sup> Heller szerint Stindt mélysége abban a megállapításban rejlik, hogy művészet és piac a film vonatkozásában nem ellentétes: a film művészet és áru egyszerre. Stindt könyvének célja lényegében mindenekelőtt a német nemzeti film megerősítése és színvonalának emelése.<sup>67</sup>

A film s a zene mint ritmikus jelenség: világpolgári; együttesen alakítják a világnyelvet, amely „áthidalta az emberiség szellemi szigetecskéi közötti szakadékokat”.<sup>68</sup> Stindt, miként több más némafilmteoretikus, hisz a film népeket egyesítő erejében. Különösen az új eszköz életre keltése s a megújult, használatba vett mozgásnyelv ébreszt optimizmust. Így aztán Stindt elutasítólag viszonyul a hangosfilmhez, amely „alapjaiban véve visszalépés”, mert ez a világpolgáriság befejeződését jelenti. A színes film és a három dimenzió nem probléma az ő számára.<sup>69</sup>

Írván a mimikáról, mely filmen erőteljesebben érvényesül, mint

színházban, Stindt belefog a közelkép tárgyalásába, de félbehagyja a kifejtést.<sup>70</sup> Stindt alapjában a régi, idealista esztétika álláspontján van, habár megért már valamennyit a film keltette forrongásból.<sup>71</sup> Egy vonatkozásban Stindt meghaladni látszik korát. Nevezetesen: a film ritmusának fejlődését oly módon vizsgálja, hogy megszámlálja a beállításokat, és leméri ezek hosszát a jelenetben. Helytálló eredményre jut, miszerint a filmelbeszélés iránya a beállítások számának növekedése s hosszuk csökkenése.<sup>72</sup> A mai német filmanalízis gyakran használ hasonló típusú kvantitatív metódust.

A közép-európai teoretikus filmkutatás nem volt hát jelentéktelen Balázs első művét megelőzőleg, ahogyan korábban észleltük is, másfelől azonban ez nem volt különösen színvonalas vagy mély. Mindamellet az itt bemutatott anyagban megkülönböztethetők bizonyos egységes elemek, amelyek alapján rekonstruálható a „régí némafilmelmélet”, ahogyan ez Közép-Európában megjelent. Hat vonatkozásban sűríttem ezeket az egységes tényezőket.

(1) *Normatív esszencializmus.* Úgy hitték, hogy a filmnek mint új eszköznek és művészetnek a „lényege” vagy specifikus „veleje” („szelleme” vagy „lelke”) bizonyos szavakkal absztrahálódik és tárulkozik föl. Következésképp kimondták, hogy „a film: mozgás”, „a némaság a film művészetiségének alapfeltétele”. A lényeg meghatározása normatív irányelvűvé változva törekedett annak megállapítására: milyen „lényeknek kellene megfelelnie” a (jó) filmnek? A filmelmélet s a normatív esztétika szétválaszthatatlan együttesé fonódott össze.

(2) *A film némasága mint a művészetiség feltétele.* A némaság, amelyet a film ellenfelei fogyatékoságnak tekintettek, műfaji sajátosság alapjává nőtt. A „hiány” elsőrendű kifejezőeszköznek minősült. Már a némafilm régi teoretikusai állást foglaltak a hangra vonatkozólag; tudott volt, hogy érkezőben van. A viszonyulás hozzá elutasító volt.

(3) *Színészközpontúság.* A többi művészet közül kellemetlen töszomszéd volt a színház. Igyekeztek elhatárolni tőle, s rámutatni a film önállóságára. Bizonyos lényegi fogalomná vált a pantomim, amelynek segítségével megpróbálták különbséget tenni a filmelőadáson és a beszédet igénylő előadáson való szereplés között. Ily módon

igen sok ezt analizáló mű kötött ki a színészelméletnél (prefilmes tényezőnél). Más filmes megnyilatkozással alig foglalkoztak, ám a mimika hangsúlyozásával megközelítették például már a közelkép fogalmát (különösen Urban Gad).

(4) *Fizionómialmélet*. Megállapították, hogy a film mindenekelőtt a látható felszín művészete, ahol a színész külső sajátosságainak a némaságból eredően egészen sajátos jelentőségük volt. A színészek tipológiája, arckifejezése és mozdulatai nagy értéknymatékra tettek szert. A fizionómiaelméletet általánosan alkalmazták, de nem mindig indokoltan.

(5) *A látható valóság nyelve*. A filmet metaforikusan mint nyelvet mutatták be. Ezért utaltak a színész mozdulataira és arckifejezésére, valamint még bizonyos esetben a tárgyak s a miliő „nyelvére” („a természetnek arca van”). Nem merült föl a lingvisztikai elmélet kérdése.

(6) *A film mint világegyesítő*. A régi némafilm e tolmácsai a filmet „cselekvőnek” tekintették. A taglejtést, az arckifejezést s a mozdulatokat kiaknázó némafilmet nemzetközi nyelvként tartották számon, ez verne hidat a nemzetek között, és egyesítené a széttöredezett világot. Szilárd optimizmus és a filmbe mint eszközbe vetett bizalom született az I. világháború utáni hangulatban.

*Kóhádi Zsolt fordítása*

## Jegyzetek

- 1 L.: Dag Normark: *Bildspråkets betydelse*. – ett bidrag till film – korins historia. Stockholm 1976, 34–39. old.
- 2 Ennek bősséges figyelmet szenteltek az utóbbi években, I.: Anton Kaes (Hrsg.): *Kino-Debatte*. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. München, Tübingen 1978; Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film*. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland. Tübingen 1985; Helmut H. Diederichs: *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart 1986; Karl-Dietmar Möller-Nass: *Filmsprache*. Eine kritische Theoriegeschichte. Münster 1986; Matti Lukkarila: „Varhaisesta mykkäelokuvan teoriasta ja estetiikasta. Unohdettua keskieuropalaista elokuvakirjallisuutta”. („A régi néma-

- filmelméletéről és -esztétikáról. Elfeleedett közép-európai filmirodalom".) *Lähikuva (Közelkép)*, 3/1988, 38–47. old.
- 3 Diederichs 1986, 175. old., 1. Még: Möller-Nass 1986, 10. old.
- 4 Erről bővebben l.: Lukkarila 1988 (b).
- 5 Richar Abel: *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology Volume I: 1907–1929; Volume II: 1929–1939*. Princeton, New Jersey 1988.
- 6 Pl.: Richard Abel cikkei in: Abel 1988, I–II; David Bordwell: *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style*. New York 1980.
- 7 Az esszé először a *Pester Lloyd* című lapban jelent meg (1911), majd két évvel később bővebben a *Frankfurter Zeitung*-ban; új megjelenése többek között in: Kaes (Hrsg.) 1978, 112–118. old. Lukács érdeklődése a film iránt 1910-ben kezdődött, amikor Ernst Blochhal együtt megalapított egy rövid életű klubot Heidelbergben azzal a céllal, hogy „a film lappangó művészi lehetőségeit” kutassák. Mindamellet L. később nem sokat írt a filmről. Tom Levin: „From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film”. *New German Critique*, Winter, 40/1987, 36. old.
- 8 Lukács 1978, 114. old.
- 9 Lukács 1978, 115–116. old.
- 10 L.: Zsuffa 1987 (b), 386–387. old.
- 11 Nemeskürty István: *Die Geschichte des ungarischen Films*. Deutsch von Helga Neuhaus. Budapest. 1980, 44–46. old.
- 12 Zsuffa 1987 (b), 388. old.
- 13 Egon Friedell: „Prolog vor der Film” (1912). In: Kaes (Hrsg.) 1978, 43. old. Megjelent finnül is: „Prologi elokuvaalle” („Bevezetés a filmhez”), *Filmihallu*, 8/1987. 5–6. old.
- 14 Friedell 1978, 42–47. old.
- 15 Heller 1985, 61–63. old.
- 16 Friedell 1978. 45. old.
- 17 Anton Kaes: „Einführung”. In: Kaes (Hrsg.) 1978, 17–22. old., „A szó válságáról” l. még: Matti Lukkarila: „Béla Balázs ja visuaalisen kulttuurin teoria” („B. B. és a vizuális kultúra elmélete”). *Synteesi*, 1–2/1987, 63–64. old.
- 18 Kaes idézi Hoffmannstahl, l.: Kaes 1978, 19. old.
- 19 L.L. Maurice Maeterlinck: „Csend, hallgatás”. In: Maeterlinck (Maurice: *Köyhämaarteet (Szegények kincsei)* Ford.: F. E. Sillanpää. Porvoo) 1918 (1986), 6. old.
- 20 Szabolcsi Miklós, László Illés és Farkas József (Hrsg.): *„Wir kämpften treu für die Revolution”*. Studien zur ungarischen sozialistischen Literatur. Budapest) 1979, 270. old.
- 21 Diederichs 1986, 98. old.
- 22 Heller 1985, 99–101. old.
- 23 Hermann Häfker: *Kino und Kusnt*, M. Gladbach 1913, 10. old.
- 24 Häfker 1913, 13. old. Egy s más tekintetben Häfker ugyan arra bízta a filmalkotókat, hogy gondoljanak „elsősorban olyan tárgyakra, amelyek a valóság s az irrealitás egybefonódásával fejtenek ki hatást. Mindenekelött tehát mesékre és varázslásokra!” *Ibid.*, 45. old.
- 25 Häfker 1913. 14. old.

- 26 Häfker 1913, 33. old.
- 27 Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino*. Jena 1914, 23, 26–60. old.
- 28 Altenloh 1914, 97. old.
- 29 Victor Pordes: *Das Lichtspiel*. Wesen, Dramaturgie, Regie. Wien 1919, 16–17. old.
- 30 Pordes 1919, 55, 57. old.
- 31 Pordes 1919 19–20. old.
- 32 Pordes 1919, 21. old.
- 33 L.: Hugo Münsterberg: *The Film. A Psychological Study*. The Silent Photoplay in 1916. 21–22. old.
- 34 Pordes 1919, 21–22. old.
- 35 Möller-Nass 1986, 18–19. old.
- 36 Pordes 1919, 32–33. old.
- 37 Pordesről nem vesz tudomást pl.: Zsuffa 1987 (b) és Diederichs 1982.
- 38 Peter Urban Gad (1877–1947) kezdetben újságíró és dramaturg volt. A filmhez mint forgatókönyvíró került, rendezői debütálása 1910-ben volt. Sokszor dolgozott együtt mint filmalkotó Asta Nielsennel, aki egy ideig a felesége volt. Gad Dániában és Németországban is tevékenykedett. Tápasztalatai nyomán írt filmes kézikönyvet, amely először dánul, majd hamarosan németül is megjelent.
- 39 Gad az első rendező-írók közül való; ezek névsora jelentős: Pudovkin, Eizenstein, Godard, Pasolinim Tarkovszkij és Balázs is, habár ő inkább író-teoretikus volt, mint rendező. A művészek által előadott elmélet kialakítja a maga érdekes szakterületét, mert ez összehetető filmalkotói munkásságukkal.
- 40 Heller, 1985, 171. old.
- 41 Urban Gad: *Der Film*. Seine Mittel – seine Ziele. Berlin 1921 (1919), 11–12. old.
- 42 Gad 1921, 127. old.
- 43 Gad mulatságosan részletes utasításokat ad többek között arra vonatkozólag, milyen arcúnak kell lennie a filmhősnek: „A legalkalmasabbak az erős karakterű, meglehetősen széles arcok szabályos vonásokkal, s az erős fölépítésű fej, amelynek arckifejezése mit sem sejtő”. Gad. 1921. 136. old. Hangsúlyozva a típusok kiválasztásának fontosságát, Gad közel áll a fizionómiaelmülethez, amelyet később Oskar Diehl fejleszt ki, s amelyet Balázs ad elő a leginkább figyelmet keltő módon.
- 44 Gad, 1921, 149–150, 158. old.
- 45 Toeplitz (Jerzy: *Geschichte des Films. Band I*. 1895–1928 Die autorisierte Übertragung aus dem Polnischen und die Gesamtredaktion besorgte Lilli Kaufmann, Berlin) 1975, 73. old. Nielsen a filmkritikus Balázs legtöbbször becsült színészeinek egyike volt.
- 46 Gad 1921, 274. old.
- 47 Gad 1921, 276. old.
- 48 Gad 1921, 283. old.
- 49 L.: Béla Balázs: „Zur Kunstphilosophie des Films”. (*Das Wort*, 3/1938, 105. old.) In: *Essay*, 150–151. old.
- 50 Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart 1920, 57–61.

- old. Langével ellentétben Hugo Münsterberg már 1916-ban rámutatott a filmbeli mozgáson (mozdulatlan képek egymásutánja a vásznon) alapuló nézői tudat aktivitására. L.: Münsterberg 1970.
- 51 Alighanem a legvilágosabban összegezte a régi esztétika alapjainak megrendülését Walter Benjamin „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” című cikkében (1936). In: Benjamin 1984, 407–435. old.
- 52 Lange 1920, 25. old.
- 53 L.: Lange 1920, 55–56, 94, 107, 110. old. Lange szerint egyetlen célszerű értékmozzanat a filmben, hogy „azon csekély művészi lehetőségek, amelyek megvannak itt, kifejlődnek, és hogy a szórakoztató filmnek olyan tartalmat adnak, amely nem befolyásol közvetlenül demoralizálólág vagy ízlésrombolón.” Ibid., 93. old.
- 54 Lange 1920, 338. old.
- 55 Walter Bloem jr. Készítette Németországban az első művészettudományos disszertációt a filmről (*Das Lichtspiel als Gegenstand der ästhetischen Kritik*, Tübingen 1921), Konrad Lange irányításával. Heller 1985, 218. old., 65. jegyzet.
- 56 L.: Walter Bloem d. J.: *Seele des Lichtspiels*. Leipzig, Zürich 1922, passim.
- 57 Bloem 1922, 30. old.
- 58 Bloem 1922, 184. old.
- 59 Bloem 1922, 185. old.
- 60 „Civilizációról” és „kultúráról” I.: Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*. Soziogenetische und psychologische Untersuchungen. Band I. Frankfurt am Main 1978 (1936); valamint Manninen (Juha: „Tiede, maailmankuva, kultuuri” („Tudomány, világkép, kultúra”) In: Manninen & alii) 1989, 52–56. old.
- 61 L.: Oskar Diehl: *Mimik im Film*. München 1922, passim. Mintegy mellékesen tárgyalja Diehl a tekintet gondolatát. A film befogadásakor csupán egyetlen szemnyi hely van, másként, mint a színházban, ahol minden egyes néző külön helyről pillant a színpadra. A filmnél a kamera lencséjének helyzete s a néző tekintete egy és ugyanaz. L. ibidem, 72–73. old. A film mint szem hasonlata a 20-as években általánosult, és vetette meg alapját későbbi azonosításelméletnek, amilyent többek között Balázs fejlesztett ki.
- 62 Joachim Paech legalább két okát látja e föllendülés-elméletnek. (1) a német filmgyártást az I. világháború előtt külföldi társaságok irányították. A háború alatt s azt követően ismeretessé vált, hogy a film a politikai és gazdasági hatalom tényezője. Ily módon a filmet elutasító kultúrpolitikai álláspont lassankint visszaszorult. (2) A német filmipar 1919–24 között rendkívül dinamikusán fejlődött – mind mennyiségileg, mind pedig a stílári kísérletek tekintetében. A német piacon a külföldi társaságoknak épp nem volt becsük, így a hazai gyártás növekedett. 1924–26-ban az amerikai valuta ismét benyomult a német filmgyártásba, és válságos éveket hozott. Az elméleti vita azokban az években már az esztétikai teljesítmények reflektálására törekedett, másfelől az esztétikai–társadalmi válságra reagált. Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988, 158–159. old.

- 63 Georg Otto Stindt: *Das Lichtspiel als Kunstform*. Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik. Bremerhaven 1924; Otto Foulon: *Die Kunst des Lichtspiels*. Totenrede gehalten vor der Einäscherung des Lichtbilders Matthias Grüner am 22. Mai 2034. Aachen 1924; Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*. Berlin 1926; Rudolf Harms: *Philosophie des Films*. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen. Leipzig 1926.
- 64 Stindt 1924, 5. old.
- 65 Stindt 1924, 25. old.
- 66 Stindt 1924, 31–32, 36. old.
- 67 Heller 1985, 212. old.
- 68 Stindt 1924, 52. old.
- 69 L.: Stindt 1924, 112–114. old.
- 70 L.: Stindt 1924, 98–99. old.
- 71 Heller 1985, 213. old.
- 72 L.: Stindt 1924, 86–87. old.

---

## ● MAGYAR FILMGYÁRAK ●

---



### Az Uher-filmgyár

Az Uher-filmgyár kultúrtevékenységének kimagasló pontja az a körülmény, hogy évek előtt mint a magyar kinematográfia úttörője működött. És ez az elvitathatatlan tény, mellyel megszerezte a maga számára a magyar szakkörök elismerését, az évek folyamán színes és tartalmas körvonalakban terjeszkedett ki, hogy ma, a modern filmfejlődés ragyogó korszakában is biztosítsa nevének a siker pálmáját...

Az Uher-filmgyár számára a technikai és művészi lehetőségek csillogó perspektívát nyitnak. Mert a két tényező teremti meg a filmgyártás diadalát, aminek biztosítéka az Uher-filmgyár modern technikai berendezésében és szakavatott művészi vezetésében rejlik.

\*

Az Uher-filmgyár hatalmas méretekben kibővített helyiségei két részre oszlanak: a szoroson vett gyári épületre és a díszletraktárral kiegészített színpadra. A gyár a Veres Pálné-utca 32. számú házat teljes egészében lefoglalja úgy az emeleti, mint a földszinti helyiségeket céljainak. E nagy készütség adja magyarázatát annak, hogy az Uher-gyár a díszlettől és a felvételezéstől a film tökéletes kidolgozásáig mindent saját személyzetével és saját gyárában készít el. A gyár földszintjén vannak elhelyezve a nedves eljáráshoz szükséges munkahelyiségek a legmodernebb felszereléssel. A Pathé-rendszeren alapuló mosógépek egy újszerű eljárással mossák a filmeket, melyek egy külön és praktikus filmliften kerülnek az emeleti szárítóba. A másolóhelyiség a gyár versenyképességének impozáns meg-

---

\* Almanach. A magyar kinematográfia évkönyve. 1919. Szerkesztik: Kármán Béla és Pék Dezső. III. évfolyam.

nyilatkozása, mert a 4 másológépen naponta kb. 5000 méter film dolgozható ki. Az emelet foglalja azután magába egy filmgyár többi szükséges helyiségét. Külön házinyomda készíti a feliratokat, melyeket azonnal filmre vetítenek. A ragasztóhelyiségben állandóan serény munka folyik. A teljesítményről legbeszédesebben a kezeink között lévő adatok adnak pontos felvilágosítást: 2 óra alatt négyfelvonásos kép 5 példányának gyönyörű és modern írású feliratai készülhetnek el és ragaszthatók filmbe. Két perforáló gép reggeltől-estig való működés mellett 3500 méter filmet perforálhat. Van külön filmraktár tűzálló falakkal, egyébként minden helyiségben található tűzoltásra egy „Minimax”. A lépcsőházból nyílnak az igazgatói és rendezői szobák. A Ráday-utca 31. számú palota földszintjén van a műterem a legtökéletesebb filmszínpadi berendezéssel, vakító reflektorok, számos Jupiterlámpa árasztja az ezüstfehér napali fényességet. A színpad mellett óriási díszlettár van, mely kielégíthetné bármelyik színház szükségletét. E díszletek azonban nem a köznapias értelemben vett és egyszerűen festett díszletek, hanem nehezen kasírozott, művésziesen kidolgozott masszív tárgyak.

Az Uher-filmgyár nagyszabású működésére jellemző, hogy 1916. június 1-től szeptember 15-ig 22000 méter negatív felvételt eszközölt és sokszorosított, ami több mint 200.000 méter összproduciónak felel meg.

\*

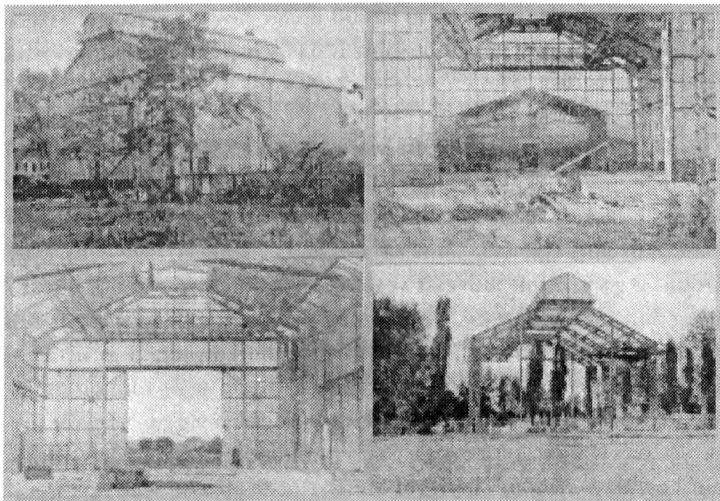
Az Uher-filmgyár művészi programjában szerepel a magyar irodalom legegyszerűbb alkotásainak filmen való megelevenítése. Az egyik leghatalmasabb sikert aratott magyar művet, halhatatlan Jókaink klasszikus filmregényét: „*Mire megvénülünk*” képet is, melyet ifj. Uher Ödön, a gyár egyik művészi vezetője és főrendezője rendezett, az Uher-filmgyár készítette. Ezután még számos, kiválóan sikerült kép viselte a súlyt és értéket jelentő csillagos márkát, míg a gyár óriási áldozatkészséggel állandó műsorába illesztette *saját* filmjeinek kidolgozását és terjesztését. Elsőnek egy világhírű vígjáték került sorra: Drégely Gábor: „*A szerencse fiai*” című darabja, ezzel párhuzamosan készült a „*Tájfum*” Lengyel Menyhértől, Ambrus Zoltán „*A gya-*

nű” című drámája, egy társadalmi színmű Bónyi Adorjántól: „Fenséges játék” és egy pompás vígjáték, Faragó Jenő „A kozák” filmje.

E darabszerzők, valamint azok, akik az Uher-filmgyár útján juttatják el ezután is írói alkotásaikat a közönséghez, a legértékesebb irodalmi nevek közül valók. És a nagyszabású sikerről gondoskodni fog a magyar filmgyártás úttörője és kimagasló egyénisége: id. Uher Ödön, akinek művészi elgondolását nagytehetségű fia: ifj. Uher Ödön mindenben támogatja.

### Corvin-filmgyár

A magyar irodalom legjelesebb alkotásainak filmen való megelevenítése: ez a Corvin-filmgyár művészi programja és e nemes törekvés értékét emeli még az a körülmény is, hogy a darabok, melyekben a legegényibb magyar tudás csillog, a színjátszás mestereinek csodálatos alakításaiban kerülnek elénk. A Corvin-filmgyár a magyar kinematográfiának határozottan legproduktívabb tényezője, ami mellett azonban ragyogó színekben bontakozik ki a filmek művészi tar-



talmassága is. És ezek az erények érthetőek, ha figyelembe vesszük, hogy a Corvin-filmgyár művészi vezetését és szervezését olyan kezek irányítják, mint *Janovics Jenő* dr. és *Korda Sándor*é, akiket nemcsak kitűnő tollú íróknak ismerünk, hanem alkalmunk volt rendezői fantáziájuk merész szárnyalását is megcsodálnunk, sőt *Janovics Jenő* dr. művészi játékának a legszélesebb rétegek is teljes elismeréssel adóznak. Mellettük kiválik még a nagynevű rendező: *Mérey Adolf* is, aki méltó részese a megérdemelt, ritka sikernek.

A filmek, melyekkel a Corvin-filmgyár meglepte a nyilvánosságot, mint a magyar filmirodalom friss és káprázóan színes hajtásai a legékebb virágszirmok egybefonódásával díszes csokrokat képeznek. Az első mindjárt a komoly és széles ösvényeken szántó művészet megnyilatkozása: *Beregi Oszkár* első filmalakítása, melyet idegen miljö keretében bámulatos elgondolással állít elénk. A darab címe: „*Ártatlan vagyok!*”, a szcenáriumot *Mérey Adolf* készítette, míg a rendezés *Janovits Jenő* dr. stílusos munkájára vall. *Herczeg Ferenc* diadalt aratott színművét: „*A dolovai nábob leányát*” is elkészítette a gyár. Ez a film *Janovits* irodalmi kvalitásait tükrözteti vissza és a darab színpadról ismert cselekményét élethű mozzanatokban, színes vonalakkal eleveníti meg. A női főszerep *Berky Lily* alakítása, aki a magyar művésznők közül szépségével és érzelmeinek meleg skálájával eddig nem ismert magaslatra emelkedett. Mellette *Csontos Gyula*, az ünnepezt művész és *Mészáros Alajos*, a Nemzeti Színház nagytehetségű tagja jutottak kiváló szerephez. *Blaha Lujza* felejthetetlen művészetét is megörökítették az utókor számára *Csiky Gergely* bájos romantikájú színjátékában, mely „*A nagymama*” címen annyi tapssal gazdagította már *Blaha Lujza* sikeres szereplését. A filmet, mely ép oly művészi beállításban gyönyörködteti a közönséget, mint a színdarab, *Korda Sándor* szcenírozta és rendezte. *Sas Endre* kiváló íróknak egy drámájával is megismertet bennünket a Corvin-gyár. *Sas Endre* „*A méltóságos rabasszony*” szerepeit oly markánsan rajzolta meg, hogy a darab forró levegője nemcsak egy nagyszabású film körvonalait élezte ki, hanem cselekményének izgalmasságával egyenesen színpadra kívánczik. *Berky Lily* és *Ódry Árpád* művészete produkálják ebben az egyik leg-

szébb magyar képet, amit Janovits ültetett át filmre és a rendezésért is őt illeti a dicséret. Szigligeti Ede híres „*Liliomfi*” vígjátékát, (mely évtizedek óta szerepel a Nemzeti Színház műsorán) is meglevenedve látjuk derűs hangulataival és a régi vidám világot mulatságos alakításban hozza közelünkbe a nagy *Rózsahegy* Kálmán és Mészáros Alajos. És a filmek történetében külön lapot érdemel *Szomaházy* István filmregénye: „*Mese az írógépről*”. A darabot, mely regényalakban több százezer embernek nyújtott tartalmas élvezetet, most Korda Sándor írta filmre és az ő lelkének pompázó színei vonják be csillogó fátyollal az elénk táruló eseménysorozatot. A hatalmas pénzfejedelem és a fiatal és szépséges gépirókisasszony romantikus házassága pereg le előttünk megkapó, meleg vonatkozásaival. A hatásos darab három főszereplője: Berky Lily, Janovits Jenő és Kürthy György. „*A szobalány*” című film a helyzetkomikum egész tárházát biztosítja, aminek kiaknázásában Mészáros Alajos és Újvári Lajos művésze egyforma sikerrel működik közre. Az érkező középontjában természetesen a legdrágább szobacica: Berky Lily él és kacag. A vígjátékot Mérey Adolf írta és rendezte. Az operette-színpadon több jubileumi előadást megért „*Mágnás Miska*” is vászonra került. A film szépségei, a rendezés sok hangulatos beállításai pótolják az operette dallamos zenéjét. Berky Lily, *Várkonyi* Mátyás és Mészáros Alajos adják ebben képességük javát. Majd „*Petőfi dalciklusa*” is alakot ölt, a lánglelkű költő genialitása bontakozik ki ebben a meglevenített öt versben, melyet Janovits oly bravúros készséggel és művészi érzéssel formált mesterművé. *Dezséri* Gyula, a Kolozsvári Nemzeti Színház örökös tagjának karakterisztikus alakítása érvényesül a Petőfi-képekben elsőrangúan. „*A gyónás szentsége*” cselekménye tragikus összeütközések izgalmait tárja fel és a lelki depressziót Janovics Jenő – egyúttal szerző és rendező – realiztikus színekkel festi meg. Janovics Jenő papi talárban a szentségi fogadalom és papi hűség megtestesülése. Csontos Gyula a „*Soha többé ... mindörökké*” című élettragédiában Mérei Adolf mélységes gondolatait hozza felszínre, hogy ezek a film szédületes perspektívájában finom és megkapó cselekménnyé olvadjanak. Sardou világ-hírű Fedorájának alakjait látjuk magunk előtt a „*Fehér éjszakák*” ese-

ményeiben. A dráma dús akciókkal telített levegője komor valóságában bontakozik ki és a scenáriumban Korda Sándor avatott írói munkásságára ismerünk. Berky Lily, Kürthy György, Szakács Andor állnak előtérben. „*A kormányzó*” egy izgalmas történet az orosz életről, mely egy orosz kényúr zsarnoki hatalmáról lebbenti föl a sok szennyet és vért takaró függönyt. Garas Márton, a külföld legelőkelőbb gyáraiban tanult magyar művész alkotta meg a darabot. Gál Gyula, Berky Lily és Janovics Jenő adják a nagyobb szerepeket. „*A hattestparancsnok*” Mérei Adolf négyfelvonásos bohózata kacagtató jelenetekben bővelkedik és Csontos Gyula és Mészáros Alajos gondoskodnak arról, hogy a közönség zajos derűltége tartós sikert váltson ki a groteszk helyzetalakulásból. A világirodalom is szerepel a Corvin-filmeken. Mark Twain satírját: „*Az 1,000.000 fontos bankó*”-t dolgozta filmre Korda Sándor és a szereplők betöltésében a nagyszerű és ötletes megjátszás biztosította az elismerő tapsokat Újvári Lajos, Nagy Gyula és Ihász Aladárnak. „*A kétszívű férfi*” egy izgalmas szerelmi történet, melyben a vér forrósága elborítja a józan ész számításait és ez a sötét mozzanatok összeütközése tragikus végkifejlődést eredményez. Korda Sándor kiváló irodalmi munkája ez a film, a szereplők Berky Lily, Fay Flóra, Odry Árpád és Kürthy György. Gaal József híres, régi népszínművét: „*A peleskei nótárius*”-t is megfilmesítette Janovics Jenő, Szentgyörgyi Istvánnal a főszerepben, amint bemutatja kalandos utazását a nótárius derűt fakasztó észjárását. Vendrey Ferenc „*Az alvajáró*” című bohózatában pedig a közönség egy tökéletesen elkészített filmet kap, melyben bőven akad kacagásra ingerlő helyzet. Vendrey Ferenc mellett Mészáros Alajos és Rózsashegyi Kálmán segédkeznek a siker elérésében...

A Corvin-filmek, melyek részint Kolozsvárt, részint Budapesten készültek el, méltók arra, hogy a magyar kinemtaográfia művészi tökéletességét hirdessék.

## Kino-Riport

A magyar filmgyártás fejlődésének kétségtelenül egyik kimagasló tényezője a *Kino-Riport*, melynek nevéhez eddig a legszebb sikerek fűződnek. Minden megjelent filmje kinematográfiánknek valóságos irodalmi eseménye volt, mert a kibocsátott képek egyesítették magukban úgy a művészi munka, mint a technikai kidolgozás tökéletességét. És ez a körülmény érthető is, ha figyelembe vesszük, hogy a Kino-Riport hatalmas műtermében és terjedelmes laboratóriumában egy európai színvonalú, modern filmgyár körvonalai bontakoznak ki.

A Kino-Riport képei, melyek a magyar mozgóképszínházak műsorán szerepeltek, mindig zsúfolt házakat jelentettek. Lehet, hogy a filmszüzsék gondos kiválasztásában rejtett a siker, bizonyára a szerepkörhöz alkalmas művészi erők közreműködése is emelte a hatást, de stílusos rendezés a színjátszás nemes elgondolása és a karakterek kidomborítása végkép biztosították az irodalmi körök és a nagyközönség teljes elismerését. Gondoljunk csak vissza a Kino-Riport nagyszabású filmjeire, melyek mind a filmművészet remekei voltak és maradandó becsű értéket képviseltek.

*Medgyaszay* Vilma kiváló alakítást nyújtott a „*Fekete szivárvány*”-ban, láttuk a Monna-Vannát *Lenkeffy* Icával, „*A világ csak hangulat*” is méltó arra, hogy a legelsőik közé soroljuk, míg „*Házasság a Lipótvárosban*” című vígjátékban derűs és finom humor csillog. *Leontine Kühnberg*, *Bródy Sándor* „*Az ezüst kecske*” filmregényében érzelmes játékaról és ritka drámai erejéről tett tanúságot. „*A bosszú*” címen *Csehov* egy megkapó novelláját dolgozta át művészien filmre *Nádas Sándor*. A legnagyobb sikert azonban mégis *Molnár Ferenc* csodás álmójátéka „*A farkas*” aratta, mert ebben a darabban *Molnár* írói fantáziájának gazdagsága dúsan és ragyogó, meleg színekben tündököl.

A művészi vezetésben is éleslátás jellemzi a Kino-Riport ténykedését, amennyiben a két legkiválóbb magyar rendezőt *Illés Jenőt* és *Kertész Mihályt* szerződtette gyára részére.

A Kino-Riport lendületes emelkedésében azonban nemcsak a művészi fáradozás nyilatkozott meg, hanem az a merész organizáló

szellem és tartalmas szakképzettség, mely a gyár kereskedelmi vezetését jellemzi. (És ami rendszerint rejtve marad a közönség szeme előtt.) Mert a Kino-Riport kereskedelmi vezetése eddig ismeretlen ösvények felé irányította kinematográfiánkat, még pedig azzal az eredeti és komoly tudásra való gondolattal, hogy az osztrák és német filmpiac legelőkelőbb tényezőivel kapcsolatot teremtett. Így biztosította a Kino-Riport a magyar művészet külföldi érvényesülését, melyről csak a legmelegebb hála hangján nyilatkozhatunk.

### **A Philipp és Pressburger szezonya**

A Philipp és Pressburger cég, amely a világháború kitörésének rettenetesen nehéz időszakában alapította meg budapesti fiókját, rövid idő alatt domináló helyzetre tett szert itt a magyarországi piacokon.

De ezt a domináló helyzetet a cég meg is érdemelte. Rendkívüli ízléssel, hozzáértéssel és művészi érzékkel választja meg a cég a megjelenésre kerülő filmeket s lassanként a német filmgyárak legjava termékei kivétel nélkül az ő közvetítésével jutnak el hozzánk. A cég filmanyaga, termékei a legjobbak közé tartoznak, az összes legnevezetesebb művészek az ő filmeiken szerepelnek és már ez egyedül is arra predesztinálja a céget, hogy domináló helyzete legyen a piacon.

Az idei szezonnak például két grandiózus sorozatát, a Wegener-sorozatot és a Homunculus-sorozatot e cég hozza forgalomba. Mind a két sorozat, amelyek közül az előbbit csak Wegener neve köti össze, míg az utóbbi sorozat teljesen összefüggő, mondhatnók filmregény, eddigi filmjei alapján bízást a szezon legnagyobb attrakciói közé sorozható. E két nagyszabású és kiváló sorozaton kívül a cég számos egyéb nagyértékű sorozatnak is birtokosa.

Természetesen a legelső ezek közül a Henny Porten-sorozat. Ez a kiváló művésznő a közönség legnagyobb kedvencei közé tartozik és azok a mozitulajdonosok, aki a Philipp és Pressburgerrel összekötetésben vannak, mondhatják, milyen maximális bevételeket érnek el a kitűnő művésznő képeivel. Ugyancsak a közönség kedvencei közé tartozik a Wanda Treumann–Viggo Larsen művészpár, akik most

a Messter-gyárnál dolgoznak és akiknek kitűnően sikerült művei szintén a Philipp és Pressburger cég révén jutnak el hozzánk.

Mia Mary, Erna Morena, Henny Weisse szintén a legkedveltebb művésznők közé tartoznak. Azok közül a sorozatok közül, amelyek a férfiak neveihez fűződnek, feltétlenül nagy sikerre fog jutni a Prof. Nick Fantom-sorozat sok új filmje, a Franz Hofer-sorozat, a Talarso-sorozat és más egyebek. Ezeken a sorozatokon kívül a vállalat más elsőrangú attrakciókat is hoz forgalomba, amerikai, német és külföldi gyárak termékeiből, de különösen ki kell emelnünk azt, hogy a legelsőrangú vígjátékok is elvitathatatlanul a Philipp és Pressburger cég nevéhez fűződnek.

Maga a filmanyag is olyan tehát, ami megmagyarázza a cég kedveltségét. Azonban ez egyedül valószínűleg még nem volna elegendő. A cég még egyéb úton és módon igyekszik a szakközönség előtt a népszerűséget, a kedveltséget elérni. A Philipp és Pressburger cég ugyanis híres szoliditásáról és kulantériájáról. Bár a filmkölcsonzési üzlet, különösen a mai rossz filmnyersanyagnál és a rossz közlekedési viszonyoknál fogva a legnagyobb nehézségekbe ütközik, a Philipp és Pressburger cég tisztességével és kulantériájával mindezekben a nehézségeken segít és a moztulajdonosoknak minden tekintetben segítségére van.

Már a múlt szezón is emelte és növelte a kiváló cég tekintélyét és kedveltségét, de meg vagyunk győződve róla, hogy az idei szezón még a múltkori szezónban elért sikereit is túl fogja szárnyalni.

## Filmgyáarak, filmkölcsönzők (1919)

**KISS ISTVÁN**

Magyar Filmipari és Kereskedelmi Vállalata  
Budapest, Dohány u. 47, I.E.

Kiss István magyar filmipari és kereskedelmi vállalata magyar filmmel, „Akit ketten szerettek” c. nagysikert elért képpel kezdte működését. Folytatta a magyar filmek egyik legszenzációsabb filmjével Petőfi S. „Az Apostol” c. 4. felvonásos drámájával, amely az egész országban nagy sikert aratott és még ma is játsszák és fogják játszani soká, hisz a ma forró levegőjében Petőfi Sándor megelevenedése ilyen a szabadságért küzdő témával hálás publikum számára. Forgalomba hozza továbbá ezen cég a legjobb vígjátékokat és drámákat, amelyeket külföldről szerzett be és amelyek méltóan sorakoznak az általa forgalomba hozott két nagy magyar képhez. A jelenleg készülő magyar képei is a legtöbbet ígérnek. Megjelenés alatt van Novelli Ermete világhírű színművész legújabb alakítása. A Kiss István cég e működésével megnyerte az egész szakma bizalmát, rokonszenvét.

### **AZ ELSŐ PETŐFI-FILM!**

Eddig az 1916-ik évi szezonra harminchat város kötötte le reprízre!

### **AZ APOSTOL**

filmköltemény 4 részben. Petőfi Sándor legnagyobb költeménye, amelybe költői meglátással életét rajzolta, amelyet a véget másként fejezett be, amidőn 1848-iki szabadságharcban egy kozák dárdájától halt hősi halált. A címszerepben K. Kovács Andor, a magyar színjátászás nagy művésze, méltó partnere R. Sár Aranka.

## RADOM VÁRÚRNÓJE

**Drámai színjáték 3 felvonásban. □ Ezen színjáték finom mese keretében Radom várában lévő várúrnő szobra körül fonódó mesét mutatja be a legszebb felvételek keretében.**

Egy kiránduló társaság érdeklődéssel hallgatja az öreg kulcsár elbeszélését a kastély úrnője képe előtt. A kulcsár elbeszéli, hogy a monda szerint szent nő volt a kastély asszonya, aki a szegényeket segítette. Emlékkül festették róla ezt a képet...

És folytatta a csodálatos történetet: A kis falu szépségei megihlettek egy festőt, aki elsősorban a kastély szép úrnőjét festi meg, mert feltűnő hasonlatosságot talál kis lányával.

Kis leánya Mila kíséri el rendesen a várromhoz, ahol a lány a kastély urának fiával találkozik. Az ifjú gróf és a gyönyörű lány sok időt töltenek együtt és megszeretik egymást. De a büszke atya útjukba áll. A fiú egy utolsó találkozót kér a lánytól, amit a falu bolondja, Pista elárul az atyjának. Apa és fiú közt heves jelenet játszódik le, mert a gróf megsérti Milát. A falu bolondját orvvadászat közben meglepi az öreg gróf, de a fiú fegyvere véletlenül elsül és megöli a gróft. Pista megremülve elszalad.

Az erdőben találkoznak a fiatalok és a lövés irányába szaladnak. Az erdőkerülőök, kik tanúi voltak a heves jelentnek, gyanúba fogják a fiatal gróft. A gyanút megerősíti a lány levele, amelyet a halott gróf lábainál találnak. Az ifjú gróft erre el fogják és a várba zárják. A borzasztó hír a lányhoz is eljut, de szerelme megmutatja a szabadulás útját. Ismeri a kastély úrnőjének képéhez fűződő mondát, hogy már megmentett egy ártatlant a büntetéstől. Másnap az ifjú gróf, a Mila által előírt módon letérdel a kép elé. És a monda csudája valóra vált. Az úrnő elejti a második aranyrőzsát, ezzel bizonyítván az ifjú ártatlanságát. Közben Pista kiáltja:

„Én öltem meg őt! ... és leveti magát a mélységbe.

És az emelvényről leszáll Mila, aki oly nagyon hasonlított a kastély volt úrnőjéhez és azt felhasználta arra, hogy a világnak szerelmes ártatlanságát bebizonyítsa.

---

# KISS ISTVÁN

MAGY. FILMIPARI ÉS KERESK. VÁLLALATA BUDAPEST, DOHÁNY U. 47, I.E.

---

Kiss István magyar filmipari és kereskedelmi vállalata magyar filmmel, „Akit ketten szerettek” c. nagysikerűt elért képpel kezdte működését. Folytatta a magyar filmek egyik legszenzációsabb filmjével Petőfi S. „Az Apostol” c. 4. felvonásos drámájával, amely az egész országban nagy sikert aratott és még ma is játsszák és fogják játszani soká, hisz a ma forró levegőjében Petőfi Sándor megelevenedése ilyen a szabadságért küzdő témával hálás publikum számára. Forgalomba hozza továbbá ezen cég a legjobb vígjátékokat és drámákat, amelyeket külföldről szerzett be és amelyek méltóan sorakoznak az általa forgalomba hozott két nagy magyar képhez. A jelenleg készülő magyar képei is a legtöbbet ígérnek. Magjelenés alatt van Novelli Ermete világhírű színművész legújabb alakítása. A Kiss István cég e működésével megnyerte az egész szakma bizalmát, rokonszenvé t -

## Budapesti filmgyárak, filmkölcsönzők és filmképviselők címtára\*

- Adria filmkölcsönző vállalat**, VIII., Csokonay-utca 4. I. Telefon: József 43–37.
- Általános mozgóképipari vállalat**, V., Váci-út 4. Telefon: 99–73, Sürgőnycím: Deákfilm 99–73.
- Astra filmvállalat**, VIII., Rákóczi-út 51. IV. 1.
- Bolgár Samu filmkereskedelmi vállalat**, VII., Erzsébet-körút 9–11. sz. Telefon: 109–26.
- Corvin filmgyár és filmkereskedelmi vállalat**, VII., Rákóczi-út 76. sz. Telefon: 177–59.
- Eclair filmkölcsönző vállalat**, VII., Rákóczi-út 50. sz. Telefon: József 39–33. Sürgőnycím: Cinépar.
- Elite filmkölcsönző vállalat**, VIII., Aggteleky-utca 2. Telefon: József 6–53.
- Edison filmkölcsönző vállalat**, IV., Károly-körút 24. Telefon: 142–36. Sürgőnycím: Kölcsönfilm.
- Faragó Rezső filmkölcsönző vállalat**, VII., Dohány-utca 47. Telefon: 104–51.
- Forgách Antal filmvállalat**, VII., Dohány-utca 47.
- Gaumont Leon filmkölcsönző**, VIII., Röck Szilárd-utca 20. sz. Telefon: József 1–01 és József 35–01. Sürgőnycím: Elgéfilm.
- Goldweiser Ernő filmvállalat**, IV., Ferenc József-rakpart 26. Telefon: 89–01 és 114–52.
- Handl J filmkereskedelmi és kölcsönvállalat**, VIII., Röck Szilárd-utca 12. Telefon: József 41–19.
- Hatschek és Farkas filmkölcsönző vállalat**, IV., Károly-körút 26. Telefon: 142–78.
- Hegedűs H. Sándor és társa filmvállalat**, VII., Erzsébet-körút 14. Telefon: 113–01. Sürgőnycím: Hegedűs, Erzsébet-körút 14.
- Hungária filmkölcsönző vállalat**, Klein Sándor, VIII., József-körút 2. Telefon: József 1–37. Sürgőnycím: Hungária-film, József-körút 2. Fiókvállalat: Arad, Szabadság-tér 9. Telefon: 707.
- Kino-Riport filmgyár és filmvállalat**, VII., Erzsébet-körút 1. Telefon: József 36–42. Sürgőnycím: Kinoriport.

\* *Almanach. A magyar kinematográfia kézikönyve. 1919.* Szerkesztik: Kálmán Béla és Pék Dezső. III. évfolyam

- Kiss István, Magyar filmipari és kereskedelmi vállalat**, VII., Dohány-utca. 47. I.
- Kiss Sándor filmkereskedelmi vállalat**, VII., Akácfa-utca 13. sz. Telefon: 110–37.
- Korona filmvállalat, Neumann József**, IV., Koronaherceg-utca 6. Telefon: József 31–66, Sürgőny cím: Koronafilm.
- Kruppka filmgyár, K. Kovács András**, VIII., József-körút 71. Telefon: József 39–07.
- Metropol filmkereskedelmi és kölcsönvállalat**, VIII., Rákóczi-út 61. sz. Telefon: József 29–84. Sürgőny cím: Filmetro.
- Monopol filmvállalat, Wagner testvérek**, VIII., Rákóczi-út 61. Telefon: József 52–80. Sürgőny cím: Monofilm.
- Nordisk Films Co.**, VIII., Kölcsey-utca 4. Telefon: József 51–36 és József 28–73. Sürgőny cím: Nordfilm.
- Oberländer Károly filmképviselő és kölcsönző**, VIII., Rákóczi-út 57/b. Telefon: József 30–28.
- Paedagogia filmgyár**, IX., Kinizsi-utca 16. Telefon: József 33–08.
- Pátria filmkölcsönző vállalat**, VIII., Bezerédi-utca 8. Telefon: József 21–98.
- Philipp és Pressburger filmkölcsönző vállalat**, VII., Rákóczi-út 36. sz. Telefon: 74–90 és 41–78. Sürgőny cím: „Philburger”.
- Polo filmforgalmi társaság k. f.**, VII., Erzsébet-körút 13. Telefon: József 44–33. Sürgőny cím: József 4433 Polo.
- Projectograph mozgókép és gépgyár r.-t.** VII., Rákóczi-t 59. Telefon: József 22–01 és 22–02. Sürgőny cím: Projectograph.
- Rády-Maller Miksa filmkölcsönző**, VII., Wesselényi-u. 40. sz. Telefon: 111–13. Sürgőny cím: Radímaller 11113.
- Schwarzenberg és társa filmvállalat**, VII., Rákóczi-út 76. sz. Telefon: József 21–56. Sürgőny cím: Kinoschwarz.
- Standard filmkereskedelmi és kölcsönző vállalat**, VIII., Rákóczi-út 61. Telefon: József 43–28. Sürgőny cím: „Ballamaier”.
- Star filmgyár és filmkölcsönző**, VI., Teréz-körút 12. Telefon: 114–84.
- Uher filmgyár**, IV. Veres Pálné-utca 32. Telefon: 117–79.
- Zitkovszky és társa filmgyár**, VIII., József-utca 34. Telefon: József 25–83.



- A Führer ízlése (Félix Möller) 1
- A Párt a filmről 20
- Álomgyár (Ricciotto Canudo) 49
- A Respecta Sound hangrögzítő berendezés (Jean-Pierre Verscheure) 63
- A film filozófiája (Rudolf Harms) 72
- Szabadalmi leírás 93
- Hol a többi részem? (Roger Smith) 98
- A filmdráma fejlődése, művészete, jövője (Wolfram Elemér) 107
- A melodráma nagyformája (Balogh Gyöngyi – Király Jenő) 128
- Történetek a magyar filmről, 1956–1986 (Hildebrand István) 152
- A Balázs művei előtti filmelmélet (Matti Lukkarila) 162
- Magyar filmgyárak 186

TARTALOM

400 Ft (ÁFÁ-val)