

## FILMÉLET AZ ELMÚLT ÉVADBAN

KÖZEL TÍZ ESZTENDŐ múlt el már a hangosfilm megjelenése óta s nyugodtan megállapíthatjuk, hogy kevészer volt ily gazdag, változatos és minden tekintetben kiemelkedő évadja a filmnek, mint éppen az idei. Régóta volt ennyire változatos a filmélet műsora, sőt a közönség is megelégedett. Hozzátehetjük még, hogy a tőke és a filmkereskedelem se nagyon emlékszik a közelmúltban olyan rendkívüli üzleti sikerre, mint amilyenek az idei évadban jutottak osztályrészéül. Ezek az üzleti sikerek azért is érdekesek és értékesek, mert tökéletesen megegyeztek a komoly kritika óhajával: hiszen éppen a legnagyobb üzleti sikert aratott alkotások bizonyultak a legkomolyabb művészi eredményeknek. Ez a jelenség mindenesetre arra enged következtetni, hogy a közönség érdeklődése és évek óta egyre alakuló ízlésváltozása immár jó úton halad s hogy ennek a kedvező visszhangnak befolyása a tőke törekvéseire meghozta a maga régen várt gyümölcsét.

Az utóbbira vonatkozólag éppen a francia filmgyártás előretörése a legjellemzőbb példa s a biztató jel. Az előző évek francia alkotásainak művészi és kereskedelmi sikere új kedvre pezsdítette a vállalkozó szellemet és új lendületet adott a francia filmgyártásnak. Egyúttal azonban megsabta a francia törekvések művészi útját: tárgyi érdeklődését és formaművészetét is. Az idei évad a film világpiacon megváltoztatta a kedvezőtlen arányt az egyes nemzetek filmtermelésének arányszáma tekintetében. Hiszen az új francia filmek nemcsak Európában, hanem Amerikában is számottevő sikert arattak. A francia filmgyártás tehát, amely a film fejlődéstörténetének első évtizedében, a fokozódó verseny ellenére is, az elsőség pálmáját tartotta kezében (Pathé és Gaumont) — új filmjeivel ismét az első filmgyártó nemzetek sorába ugrott.

A franciák új filmalkotásairól joggal elmondhatjuk, hogy üzleti sikereiket tisztán művészi törekvéseik őszinte szolgálatával szereztek. Még kevésbé művészi igényű alkotásaik is feldolgozás, újszerűség, eredetiség és alkotóeszközük tisztasága tekintetében elismerést váltottak ki a közönségből (A néma vár, Szerelem, bosszú, halál, Modem Sámson). Művészi igényekkel készült alkotásaik között négyről azonban részletesen is szólnunk kell (A férfisors, Egy szélhámos naplója, Szerelem gyöngyei, Táncrend).

A Férfisors (Edmond J. Grevilles), noha kétségkívül fölötte állt az átlagalkotások színvonalán, az „örvény“ tartalmi pro-

blémáinak komolyságával és formaművészetének kiegyensúlyozottságával szemben mégis csalódást okozott. A darab meséje: a főhősként szereplő rendező tragikus alakja és élete, nemcsak elgondolásban, de kidolgozásban is telítve volt túlzásokkal: lélektanilag és művészetileg egyaránt erőltetett, disszonáns motívumokkal. Képeinek, illetőleg képrendszereinek felépítése messze elmaradt az Örvény klasszikus színvonalától. Néhány hatásos és eredeti képcsoportja kivételes érdeklődést támasztott ugyan, de mindez nem egyensúlyozhatta ki az egész darab szélsőséges, tisztán technikailag megoldott, de művészi hatásában mégis zavaró képcsoportjait. Kétségtelen, hogy a benne rejlő hibák korántsem mutatkoztak volna oly szembetűnő módon, ha stílusban meg nem előzi az örvény című filmnek szinte tökéletes művészi egysége s harmóniája. A darabban ugyanis nagyjából ugyanaz a művészgárda vonult fel, amely az Örvényt sikerre vitte: a közönség s a kritika tehát joggal várt hasonló eredményt az új filmtől is. Minthogy azonban a várt siker mégis elmaradt, jogosan vetődik fel a kérdés, mi okozhatta a két darab művészi eredményei közt jelentkező eltérést?

Az eltérő eredményeknek egyik okát mindenképp abban jelölhetjük meg, hogy a tőke, amely a sikert üzleti szempontból méri, maga sem tud a „jól bevált“ alkotás hatása alól kitérni. A tőke ugyanis, amikor egy-egy alkotással a közönség ízlésének és érdeklődésének legérzékenyebb pontjára tapint — sietve, mielőtt a közönség ízlés-állapotában módosulás vagy változás következne be —, kamatoztatni igyekszik a kedvező pillanatot. Sietve, szinte idegesen keres az előbbi sikerhez mérhető új, de lényegében hasonló tárgyú mesét, hogy ezt azután ugyanazzal a művészgárdával feldolgoztassa. Így reméli, hogy az új sikerrel üzleti hasznát is megkettőzi. Érthető tehát, hogy egy-egy nagyszerű alkotást rendszerint a hasonló zsánerű filmek egész sorozata követi. Hasonló folyamatot figyelhettünk meg a „Mellékutca“ kivételes sikere után, az Extázis és a Nocturno című filmek jelentkezésével kapcsolatban. Egészen természetes azonban, hogy ezek az idegen érdekek a filmalkotás művészi sorsát erősen befolyásolják s már keletkezése pillanatában akadályokat gördítenek nyugodt kialakulása elé.

Csak egészen kivételes esetekben tapasztalhatjuk a tőke józan és mérséklő erejét e törekvésben, főként azon komolyabb érdekelt-ségek körében, amelyeket a pillanatnyi siker s annak mohó kiaknázás-vágya nem ragad el. Így az amerikai Metro évről évre bemutat egy-egy sikerült énekes revüfilmet, amelyek a hasonló tartalmi és formai törekvések ellenére emelkedő művészi színvonalról tesznek tanúságot, mint pl. az Orgonavirágzás című film is, amely az idejéig egyik leg-sikerültebb alkotásának bizonyult.

Az idény francia filmjei között nagy közönségsikert arattak Sacha Guitry, a szellemes író, színész és rendező alkotásai: Egy szélhámós naplója és a Szerelem gyöngyei. Az első maró satírája egy szélhámós ifjú szellemes, fordulatokban gazdag pályafutásának, a másik pedig a szerelem gyöngyeinek történeti kaland-jait pergeti le előttünk s e közben a különböző történelmi miliók káprázatos sorát vonultatja fel a szemlélő előtt. Az író szellemessége bőséges anyagot szolgáltat a rendezésnek, hogy egy-egy felvillanó és plasztikus

képben egészen különböző történeti korszakokat keltsen életre. A mesevezetés belső egységét a képsorozatokon végigvonuló gyöngysor „életrajza“ biztosítja, formailag pedig az író szellemes konferansza köti össze a képeket. Mindkét darab tárgy és feldolgozás tekintetében új művészi eredményeket jelentett. Eredeti alapötletükkel, gyorsan pergő és szellemes változatossággal felépített cselekményükkel, kitűnő színészekkel megérdemelt sikert vívtak ki, noha mindkettőben alapvető tévedéseiket találkoztunk, amelyek károsan befolyásolták a filmek egységes művészi hatását. Filmszerűség szempontjából mindkét filmnek alapvető tévedése volt, hogy szerzőjük beszéddel, ill. konferanszal kísérte azokat. A különben hatásosan felépített képrendszerek így csupán a konferanszié mondanivalójának puszta illusztrációi voltak s így hatottak a szemlélőre is. Sacha Guitry filmjeinek tehát a filmszerűség szempontjából egyetlen zavaró momentumuk volt, hogy az író a rendezővel szemben erősebb egyéniségnek bizonyult. Mennyire másként érvényesül az író és a film kapcsolata Chaplin esetében, aki tudvalévően éppúgy író, rendező és színész egy személyből, mint francia kollégája! Sacha Guitry a nyelvi kifejezés szellemében és formáin át jut el a film érzéki-vizuális kifejezési formáihoz. A képalkotás munkája közben legtöbbször a nyelv szellemében gondolkodik s az ily módon elgondolt kifejezést csak utóbb emeli át a mozgókép területére. Chaplin azonban, aki nem az irodalom világából jött és lépett át a film területére, sohasem feledkezik meg a két világ egészen különböző kifejezési törvényeiről, sőt azt mondhatnánk: a mozgóképekben való gondolkodás és kifejezés Chaplin alkotóképzeletének egyedül természetes adottsága és lényege. „A szerelem gyöngyei“ című film azonban éppen a nyelvi kifejezés szerepének helyes értelmezésével kifejezési eszközei között egészen új motívumot is felhasznált, amely minden tekintetben megfelel a mozgókép törvényeinek. A filmen ugyanis — mint megfigyelhettük — a különböző nemzetek milióiban szereplő színészek az illető nemzet nyelvén szólaltak meg: VII. Kelemen pápa udvarában olaszul, VIII. Henrik környezetében angolul, III. Napoleon korát felelevenítő képekben pedig franciául beszélnek. A szinkronizálás kérdésével kapcsolatban egyik előbbi beszámolómban (M. Sz. 1935. XXV. 2. [98] sz.) már foglalkoztunk azzal, hogy a filmen megszólaló emberi hang szerves életjelenség, amely organikusan hozzátartozik a film életképeinek teljességéhez. Ez a régen sürgetett és természetes kívánság nyert művészi megvalósulást S. Guitry említett filmjében. Az ötlet megvalósítása a közönség körében is élénk helyesléssel találkozott. S Guitry két filmje tehát — az egyetlen disszonáns jelenségtől eltekintve — megérdemelten aratott sikert.

A Táncrend — Sacha Guitry említett filmjeivel szemben — mint egységes rendezői alkotás hatott, bár nem volt olyan gazdag szellemes mondanivalóiban, mint az előbbieket. Az alkotás alapötletének eredetiségén kívül a darab komoly művészi eredményeket is jelentett, noha a művésznek (Julien Duvivier) részleteiben nem mindenütt sikerült szándékait megvalósítani. A film legsikerültebb jelenetei kétségtől azok voltak, amelyek az asszony emlékképeit és vízióit szemléltették. Ezek a képcsoportok azért is érdekesekek, mert a

rendezőnek testetlen, tehát nem érzéki folyamatokat kellett éppen érzéki-vizuális úton kifejeznie, ami az első pillanatra — úgy látszik — mintha ellentmondana a mozgókép törvényeinek. Duvivier a képalkotásoknak és képcsoportoknak zseniális technikájával oldotta meg ezt a feladatot. Az asszony a fotójben ül, miközben a régi táncmelódiák, amelyeket kívánságára a férfi a zongorán eljátszik, felidézik benne az első báli éjszaka emlékeit. Előbb még határozott érzéki körvonalakban áll előttünk a terem, amelyben a jelenet leperog s ekkor az előbbi képre „ráúsztatva“, rákopírozva, egészen halványan megjelennek a lassú ütemben forgó párok. Premier plan-ban fehér estélyi ruhák suhannak át a képeken. Körvonalaik mindig határozottabban és tisztábban jelentkeznek, miközben az alsó kép mindinkább halványabb és élettelenebb lesz. A folyamat tehát szemléltetően érzékelteti, hogy az asszonyt emlékei miképp emelik ki lassanként a valóságból. A rendező ugyancsak az emlékképek jelentkezési módjának lélektani törvényei szerint jár el, amikor az emlékképeknek csupán jellemző részletmozzanatait hozza a képre: a táncoló párokból csak a fehér estélyi ruhák ritmusa látható. A szemlélő így szuggesztíven érzi, hogy ezek a körvonalaiaktól megfosztott, suhanó képek tulajdonképpen az asszony dédelgetett emlékei, amelyek mindannyiszor megelevenednek képzeletében, valahányszor az emlékekkel asszociatív kapcsolatban álló dalt felzengeni hallja. A ritmus belső, lélektani hatása és jelentősége szempontjából is értékes megfigyelésekre ad alkalmat ez a képcsoport. A rendező a táncoló párok lábritmusát és fordulatait ugyanis lassított felvételekben mutatja be. A valcer lassú, kissé megnyújtott ritmusa légies bájot kölcsönöz a jelenetnek, s a vontatott ritmusban forgó párok nemcsak az emlékképek lélektani hűségét támogatják, de a tovasuhanó képek hangulatát és tartalmát is elmélyítik. A tánc ritmusának érzéki hatását így tompítja le a művész és tolja át légies területre. Ezzel az eljárással tehát az emlékképek álomszerűségét és az első bál emlékképeinek utolérhetetlen szépségét és báját a ritmussal is aláfestette és kiegészítette. Ezzel szemben a későbbi képcsoportok nem mindig sikerültek. Pl. az örült asszony életképe elnyújtott, hosszadalmas. A Táncrend az idei francia filmek között a legnagyobb sikert aratta, amit művészi értékei miatt — a többi francia alkotáshoz viszonyítva is — megérdemelt.

E filmek sorában foglal helyet a két legújabb francia alkotás is: a Névaparti nász (Marcell l'Herbier) és az Inkognito (Pierre Colombier). Az elsőnek drámai cselekménye Tolsztoj Elő halott című regényének motívumai alapján készült. A darab nem hozott különösebb meglepetéseket. Az erősen irodalmi befolyás alatt álló film néhány jelenetét egyedül a két nagy francia színész (Gaby Morlay, Victor Francén) briliáns színészi alakításáért érdemes végignézni. Az Inkognito közönségsikerét viszont ismét gazdag és szellemes mondanivalóinak köszönheti. Az eredeti vígjátékot (A király-t, a Vígszínház egykori nagysikerű műsordarabját) a francia szellem a filmre is maradéktalanul vitte át, könnyed és változatos fordulatokkal egészítette ki és egy elsőrendű színészgárda segítségével (élén M. Raimu-val, Gaby Morlay-val és Victor Francen-nel) juttatta tökéletes formához. A sziporkázó

párbeszédnek néha maró szatírájának zuhatagában s a kifinomult színeszi játék látványa közben valóban úgy éreztük magunkat, mintha színházi nézőtéren ülünk. Éppen ezért önkénytelenül felvetődött bennünk az a gondolat, hogy milyen nagy művészi élményt jelentene számunkra, ha ugyanezt a darabot ugyanezekkel a színészekkel színpadon láthatnánk. A film is azért érdemelte ki a sikert, mert a színdarab gazdag és szellemes tartalmát, fordulatait és a francia művészgárda legjavának pazar játékát legalább a mozgókép technikai közvetítésével élvezhettük.

Összefoglalva az idej francia filmtermelésre vonatkozó kritikai megjegyzéseket, megállapíthatjuk, hogy az új francia film egészen új tárgykörrrel gazdagította a filmművészetet: új hangot szólaltatott meg, gazdag és mély törekvéseket hozott felszínre, komoly és emberien őszinte világot tárt fel. Ezt a belső nyereséget egyelőre azonban a franciák nem tudják minden vonalon a filmszerűség törvényeinek szellemében kifejezésre juttatni. A francia filmet még ma is sok tekintetben az idegen eszközök uralma jellemzi. A túlzott színpadszerűség, a színész előtérbe helyezése, a hosszadalmas párbeszéd, az irodalmi és színpadi hatáskeresés, — mind olyan motívumok, amelyek a francia film fejlődését elvonják a filmszerűség irányában való haladástól. Nagy kár, hogy e tekintetben az oroszok által megindított stílust (Moszkvai éjszakák) és az örvény tökéletes formaművészetét egyelőre nem vitték tovább.

A német filmgyártás több közepes és néhány átlagon felüli alkotáson kívül (Kém vagy, Anyák és fiúk stb.) hatalmas tökével és gazdag technikai felkészültséggel filmre vitte a Hindu síremléket, Thea von Harbou filmregényét, amelyből Joe May, a film néma korszakának egyik legzseniálisabb rendezője a néma film egyik legteljesebb és legtökéletesebb művészi alkotását hozta létre. Az új Hindu síremlék (R. Eichberg) lényegesen különbözik a régitől s éppen ezért a két változat egybevetése elől már csak azért sem térhetünk ki, mert az összehasonlítás érdekes megfigyelésekre ad alkalmat. Az új Hindu síremlék alapvető felfogásbeli különbségek választják el a régitől. Az új feldolgozás rendezője a külső, látványos és fordultatos cselekményre terelte a figyelmet s teljesen elvetette a néma alkotás misztikus felfogását. A néma darab egyik legjellegzetesebb alakjából, Ramigani-ból az új rendező egy keleti ruhában járó, de húsból és vérből való intrikust alakított, aki a régi Ramigani emberfeletti hűségéből semmit sem örökölt, a háttérben a maga malmára hajtja a vizet: titokban a herceg politikai hatalmára tör és szerelmét is meg akarja kaparintani magának. A régi Ramigani egy rejtett, misztikus világ küldöttje, azé a világé, amelynek törvényei minden keleti embert fogva tartanak, még a hindu herceget is: az új Ramigani-ból viszont alig lett több egy exotikus herceg exotikus u timar sálíjánál, akit személyes kapcsolat, de nem egy világrend belső köteléke fűz urához.

A legújabb német filmek között a Bovarynéről (Gerhard Lamprecht) kell még megemlékeznünk. Flaubert örökbecsű alkotását filmre vinni nem volt éppen szerencsés gondolat. A film megmutatta, hogy a nagy regény lélektani mélységeiből s az író kifejezőművészeté-

ből milyen keveset tudott átmenteni a mozgóképre. A regény gazdag tartalmából csak a cselekmény csontváza maradt meg: a nyelvi fejtegetések lélektani finomságai s a regény gazdag eszmei tartalma szóhoz sem juthattak annak ellenére, hogy a rendező non fukarkodott a párbeszédnek minél sűrűbb alkalmazásával. Ilyen körülmények között érthető, hogy a filmet Pola Negri, a nagy drámai színésznő se tudta sikerre vinni, noha minden jel arra mutatott, hogy a filmesét minden tekintetben a művésznő egyéniségére, játékára szabták. Nagy része volt a darab hatásában a rendezőnek. Aki visszaemlékszik a Mazurka képeire, különösen azokra, amelyek Pola Negri játékát a film művészi kifejezése érdekében ástilizálták, igazat adhat nekünk: a legnagyobb színészi alakítás hatása is elvész a filmen, ha a rendező nem tudja azt szervesen és zseniális művészi elgondolással beleilleszteni a képrendszerek közé.

A komoly versenyben az amerikai tőkecsoportok idej filmjei sem maradtak hátrul. Ismét nagy számban találkozhattunk filmekkel, amelyek teljes mértékben kihasználták a film tartalmi lehetőségeit: a milióábrázolásban és a történés lendületes, fordulatoss ritmusában tökéleteset nyújtottak, ha különösebb művészi eredményekkel nem is szolgáltak (Hetedik mennyország, Koldus királyfi, Írország lángokban, A lázadók kapitánya, Hajnalhasadás, Broadway Melody 1938, Tengeri titánok, 100 férfi egy kislány, A modern Alibaba, A csillagos lobogóért, Nagyváros stb.). Az elmúlt évad amerikai filmjei között azonban két kivételes teljesítménnyel is találkozhattunk: az *Édes anya föld* és az *Orgonavirágzás* c. filmekkel. Az első a feldolgozás alapjául szolgáló regénynek mélyen emberi problémáit tiszta filmszerű eszközökkel és kiegyensúlyozott formában mutatta be. A premier után több elítélő véleményt is hallottunk. Többek között azt kifogásolták, hogy a regény filmbeli feldolgozása több tekintetben hiányos a regénnyel szemben. Ezek a kifogások nyilván abból a téves felfogásból származtak, hogy a film átdolgozójának szolgálai módon kell követnie az író alkotását. Az elhibázott kritikai kifogások a közönség ösztönös ízlését nem zavarták meg: a film kétségkívül nagy közönségsikert aratott, amit teljes joggal megérdemelt. — Az „Orgonavirágzás“ az utolsó évtizednek egyik legnagyobb filmsikere volt: majdnem féléven át „telt ház“ mellett futott. S ha egészen kivételes fogadtatásban, a közönség rajongásában van is némi túlzás: a film művészi eredményeit nem illeti kétség. Első szembetűnő értéke a vizuális kifejezés gazdagsága és tökéletessége, ami az amerikai filmnek különben is mindenkor jellemző tulajdonsága volt. A képek, ill. képrendszerek vizuális tökéletessége a film egyetemes hatásának titkát árulja el, társadalmi és műveltségi határok nélkül, egyformán rajongott érte a közönség. Nagy szerepük volt a siker kivívásában a zeneszámoknak és a zenei motívumoknak is, de a film művészi egységének és hatásának indítéka éppen az volt, hogy ezek az említett részek szervesen illeszkedtek bele a képek cselekményébe. Az amerikai film lényeges tartalmi eleme: a cselekmény gáttalan rohanása, ebben a filmen is teljes mértékben érvényesülhetett. Ezzel szemben az európai filmekhez mérhető morális vagy intellektuális mélység és problémakör hiányzott belőle. Az amerikai

életszemlélet különben sem áll meg ilyen kérdések előtt. Az énekesnő tragédiája, szerelmesének halála csak egy pillanat, amelyben az élet, halál és szenvedés problémái felvetődnek, ill. felvetődhetnek, az események azonban továbbbognak s a megöregedett énekesnő emléképei fölött már megjelenik az új generáció, amely új vitalitással viszi tovább a cselekményt a maga változatos útján. Egyik nemzedék a másik nyomába lép: az élet megállás nélkül rohan előre s az egyéni élet szenvedéseinek nincs egyéb jelentőségük ebben a rohanásban, mint a végtelen időhöz mérten annak a néhány röpké pillanatnak, amelyekben az egyéni tragédia lejátszódott.

Az amerikai filmek között legújabbban a Walewska grófnő (Clarence Brown) és a Tarantella (Robert Leonard) arat nagy sikert. Az előbbi Napóleon császárnak varsói élményeit és romantikus szerelmét dolgozta fel egészen nagyszabású formában. A történelmi témát természetesen a hagyományosan ismert amerikai szemléletnek megfelelően állították be, amely a gyorsan pergő történésre s a nagy, érzéki hatásra törekvő miliőre irányítja a figyelmet. Ebben a formában a film két kivételes jelentőségű színész képességeinek teljes kifejezésére nyújtott alkalmat. A darab sikerének oroszlánrésze az övék, de a Walewska grófnő Greta Garbója mégsem idézi vissza a Karenina Anna vagy a Kaméliás hölgy Garbóját. Ezzel szemben Boyer Napoleon-alakítása kellemes meglepetést jelent azoknak, akik elsősorban a színész kedvéért ülnek be a moziba. A Tarantelláról is voltaképpen elmondunk mindent, ha megemlítjük, hogy az Orgonavirágzás rendezője készítette. Az új énekes, revüfilm azonban nem éri el az Orgonavirágzás művészi tökéletességét, de képrendszerének meglepő gazdagsága, fénye, a zenei motívumoknak a játékkal való szerves kapcsolata kétségkívül a hasonló modorú amerikai filmek között az elsők közé emelik.

HA EGY PILLANTÁSSAL végigfutunk az elmúlt évad magyar filmtermésén, meg kell állapítanunk, hogy egy-két szórványos kísérlettől eltekintve a „Hippolit, a lakáj“ s a „Meseautó“ nívóján és tárgykörén nem jutottunk túl s nem emelkedtünk magasabbra. Sajnos ismételnünk kell: az elmúlt évad nem jelentett fejlődést a magyar film életében. (Hotel Kikelet, Segítség, örököltem, Mámi, Úrilány szobát keres, Pusztai szél, Családi pótlék, Háromszázezer pengő az utcán, Az én lányom nem olyan, A kölcsönkért kastély, 3:1 a szerelem javára, Százhuszas tempó, Egy lány elindul, Szerelemből nősültem, Tokaji rapszódia, Noszty fiú esete Tóth Marival, Az ember néha téved, stb.) Annyira hozzászoktattak már bennünket a lényegében azonos témákhoz, a rendezési stílus ötletelenségében a feldolgozásnak ismétlődő fogásaihoz, hogy szinte már megadással kell elhinnünk: ezekben a sekélyes formákban kell elfogadnunk a magyar filmre vonatkozó minden kívánságunkat, sőt ezekben kell felismernünk magát „a magyar filmet“ is. Annyira hozzászoktunk modorukhoz és szellemükhöz, hogy ha mégis felbukkan egy eredetibb és felépítésében izlésesebb alkotás — amilyenekkel a múltban egy-kétszer már találkozhattunk — nem ismerjük fel értékét. (Évforduló.) A legnagyobb nyereség, amit az elmúlt évad egy-egy magyar filmje nyújtott, mindössze az,

hogy kellemesen tölthettük el a színházi estét, s hogy kevesebb alkalmal kellett behúnynunk a szemünket vagy elrejtenuk szégyenkezésünket egy-egy egészen primitív kép láttán (Falu rossza). Még sajnálatosabb az a tény, hogy az az egy-két szórványos törekvés, amely komolyabb tárgykört keres magának az érvényesüléshez, nem találja meg a helyes utat. Bukása tehát csak elriasztja a jószándékúakat az ilyen próbálkozástól. Ilyen jószándékú, komoly, de meddő kísérletnek bizonyult Zilahy Két fogoly c. regényének megfilmesítése is. A regény természete, főképp a tőke hiánya ugyanis eleve lehetetlenné tette, hogy komoly művészi eredményeket érjen el vele a vállalkozó. Ahhoz, hogy jó film váljék belőle, a mese vázát a filmszerűség törvényeinek figyelembevételével lényegesen át kellett volna formálni, elkészítésére pedig föltétlenül nagyobb tőke lett volna szükséges.

Kétségtelen azonban, hogy a magyar film művészi kérdésein kívül belső fejlődésének szomorú sorsát kereskedelmi életének vajúdása is elősegíti. Fejlődésének külső képe nem ad panaszra okot, csak ha betekintünk a tőke nehézségeinek dzsungeljébe, kapunk néhány súlyos kérdésre világos választ. A múlt évben (1937-ben) 38 magyar filmet gyártottak. Egy év leforgása elegendő volt ahhoz, hogy a laikus is felismerje, milyen veszedelmet jelent a mennyiségre törekvés a minőség rovására. Az Országos Mozcóképipari Egyesület egyik legutóbbi ülésén is megállapították már, hogy ez a „filmdömping“ a „rendszeres“ gyártás kialakulása szempontjából káros. Hogy a kérdést könnyebben megérthessük, a szinkronrendelethez kell visszatérnünk, amelyről egyízben már beszámoltunk.

A szinkron-rendelet rákényszerítette a kölcsönzövállalatokat arra, hogy 3—5 külföldi film mellett egy-egy magyar (vagy szinkronizált külföldi) filmet hozzanak a piacra. A kölcsönzócég a darabokért ú. n. „szinkronjegyeket“ kap, melyeknek idővel külön árfolyamértékük alakult ki, minthogy a rendelet a külföldi filmek behozatalát bizonyos számú szinkron-jegyhez kötötte. A szinkron-rendelet elgondolása lényegében tehát nagyon helyes volt: ilyen módon kényszerítette a tőkét magyarnyelvű filmek gyártására és nagy mértékben fellendítette a magyar filmgyártás kereskedelmi és ipari életét. A rendelet határozottan előkészítette a gyártás útját és járhatóvá tette azt a további fejlődés számára, de nem gondolt annak szabályozására. Nálunk ugyanis a külföldi filmek szinkronizálása megbukott. A tőkecsoportok, illetőleg a kölcsönzők tehát, hogy a külföldi filmek behozatalához szükséges szinkron-jegyeket (áruk ma á 1200 pengő körül mozog) megszerezzék, vagy hogy a külön megterheléstől meneküljenek: magyar filmek gyártására adták magukat. Ily módon eleget tettek a szinkron-rendeletnek, megszerezték a külföldi filmek behozatalához szükséges szinkron-jegyeket, sőt a szinkron-jegyek árát gyümölcsozően helyezték el. Az első évek legtöbb magyar filmje ugyanis szép üzleti hasznot hajtott. Érthető tehát, hogy az első próbálkozások rendkívüli üzleti sikere után a tőkecsoportok megrohmozták darabjaikkal a filmgyárakat s így következett be tavaly az a túltermelés, amit a magyarpiac már nem bírt el.

A tőke törekvései azonban a nagy gyártási láz ellenére is csak nagyon szerény keretek között mozoghattak. A tőkeszegénység miatt



az egyes vállalkozói csoportok már eleve olyan üzleti megfontolásokkal indulnak, hogy a kecske is jóllakjék és a káposzta is megmaradjon, azaz: lehetőleg olcsó s a tömeg ízléséhez alkalmazkodó filmeket gyártanak. Ilyen körülmények között a meginduló munka már a kezdet kezdetén se nagyon figyelhet művészi kérdésekre.

A legújabban nyilvánosságra került adatok szerint a tavaly készült 38 magyar film előállítására 4,600.000 pengő tőkét emésztett fel, amelyben legnagyobb tételként a nyersanyag (700.000 pengő), a színészgázi (540.000 pengő), a laboratóriumi költségek (500.000 pengő), műteremköltségek (500.000 pengő) stb. szerepeltek. (L. Filmtechnika, 1938 febr. számát.) Egy magyar film előállítási költsége tehát átlag 120—150.000 pengő között mozgott. A valóságban azonban egy-egy vállalkozás a feladathoz mérten aránytalanul csekély befektetéssel indul el a siker vagy a bukás útján. Átlag 10—15.000 pengőben állapítható meg az az összeg, amely a vállalkozónak készpénzben rendelkezésére áll az indulásnál. Erre az összegre, megfelelő filmmese, forgatókönyv vagy kiváló színészek esetén, már hitelez a nyersanyagkereskedő, de az alkalmi hitelezők sorába lépnek a nagyobb mozgóképszínházak is, amelyek a film bemutatási jogát azonnal lekötik, a Filmipari Alap pedig a műterembért s az egyéb technikai költségeket előlegezi: készpénzben tehát alig kerül kifizetésre 40—60.000 pengőnél több. A hitelezők sorsa pedig a darab sikerétől vagy bukásától függ. Nem csoda tehát, ha ilyen tökeszegénység mellett egy kevésbé sikerült film az egész tökecsoportot romlásba döntheti, ami a túlméretezett gyártás következtében sokszor be is következik.

Ez a néhány adat élénk, de egyúttal elszomorító világot vet azokra a nagy nehézségekre, amelyek miatt a magyar film valósággal vergődik. Ezek a jelenségek azonban újból csak megerősítik azt a véleményt, hogy a magyar filmgyártásban tevékenykedő érdekeltségeknek meg kell teremteniük a szélesebb együttműködés és a koncentráció alapjait. A magyar film fejlődése és művészi érdeke feltétlenül megkívánja, hogy a rendelkezésre álló tőkét annyira szétforgácsoló, apró vállalkozások helyett nagyobbszabású kooperáció jöjjön létre az érdekeltek között. Ebben az esetben bizonyos, hogy a tőke is inkább megtalálná számításait, a film kereskedelmi élete, ipara sem veszítené talajt, végül sokkal kevesebb magyar film készülne ugyan, de a nagyobb tőkével készült kevés film komolyabb művészi eredményt képviselne.

A magyar film sorsával kapcsolatban a tőke nehézségein kívül még egy aktuális művészi kérdéssel is foglalkoznunk kell: a magyar filmszínészgárda játékmódorával. A magyar film történetének első próbálkozásaitól napjainkig a magyar film művészgárdája a különben kitűnő színpadi színészek soraiból került ki. Népszerű „filmszínészeink“ túlnyomó része pályájának javarészt, művészi sikereinek teljességét a színpadon aratta, annak szellemében nőtt fel, annak művészi törvényei szerint éli át és fejezi ki művészi mondanivalóját. A filmen csak vendégszerepeinek, s bár a közönség rajong egyik-másikért, mégis mindenki érzi, hogy gyökerük nem a film, presztízsük megalapozója nem a filmműterem, hanem a színpad, honnan csak átruccannak néha egy-egy alakítás kedvéért a film világába. Érthető tehát, hogy a magyar

filmszínészek legnagyobb hányada a filmen is színpadi szellemben játszik, arcjátékát és mozgását, kifejezési törekvéseit a színpadi törvények determinálják. Elméleti előkészítés és gyakorlat hiányában közülük sokan nincsenek tisztában azzal, hogy a színpadi játék törvényei teljesen elütnek a filmszínész játékművészetét meghatározó törvényektől.

Ilyen körülmények között csak örömmel üdvözölhetjük a Színművészeti Akadémiának azt az elhatározását, hogy külön filmszínészképző tanfolyamot létesít. A gondolat különben azért is aktuális, mert külföldön (ahol pedig filmszínészekben nincs hiány) már többhelyen megvalósult. A színiakadémia keretei között létesített tanfolyam természetesen csak úgy érheti el célját, ha állandósítani és rendszeresíteni tudja a magyar filmszínészképzést s ha a színpad és a film kifejezési szándékait és törvényeit különválasztva, speciális filmszínészgárdát tud nevelni.

Befejezésül még a magyar filmélet egy rendkívül nagy jelentőségű eseményéről kell beszámolnunk. Meg kell emlékeznünk azokról a belügyminiszteri rendeletekről, amelyek lehetővé teszik, hogy a vidéki nép nagy tömegei is bekapcsolódhatnak a filmkultúra nevelő, ismeretterjesztő és ízlésfejlesztő áramkörébe. A film eddig csak a városokban lakó tömegek életében játszott szerepet. A falusi nép jóformán el volt zárva attól a lehetőségtől, hogy korunk egyik legnagyobb, egyetemes jelentőségű vívmányához közelférközhessék. Egyik legnagyobb akadálya volt ennek, hogy a falu tűzrendészeti és technikai szempontból nem rendelkezett olyan lehetőségekkel, amelyek a mozi térhódítását a kisebb falvakban is biztosíthatták volna. A belügyminiszter nagyjelentőségű rendelete most úgy intézkedett, hogy erre a célra 8—16 mm-es ú. n. nehezen égő, tehát kevésbé tűzveszélyes anyagból készült keskenyfilmet keli készíteni. A moziengedélyek kiadásánál a rendelet elsősorban a tűzharcosokat, hadigondozottakat és a szellemi munkanélkülieket részesíti előnyben.

Az első propaganda-előadások már meg is indultak. A kis falvak lakossága, amelynek legnagyobb hányada még nem látott mozgóképet, az első előadásokat hihetetlen bámulattal és érdeklődéssel fogadta. Szemtanuk állítása szerint a kis falvak előadótermeit zsúfolásig megtöltötte a falu lakossága, amely nem tudott betelni a számára egészen új csoda látásával. A magyar Telefongyár rt. erre a célra külön 16 mm-es hangosfilmleadó (Terta hangos 16 mm-es) készüléket gyártott. Így a városi kultúrától messzefekvő falvak népe egyszerre a hangosfilmmel ismerkedhetik meg. A műsort egyelőre a sikerült magyar filmek töltik ki, de már tervbe vették a külföldi nagy filmek bekapcsolását is. E szerint a műsor egyelőre a következő filmekből áll: 1. Magyar világhíradó. 2. Magyarul beszélő ismeretterjesztő film. 3. Magyarul beszélő játékfilm.

Nem kell talán részletesebben is utalnunk arra, hogy ennek a rendeletnek szociális-kulturális szempontból milyen óriási jelentősége van, s hogy elhatározó lépést jelent a magyar filmkultúra jövőjének szélesebb alapon való elmélyítése terén is.

KISPÉTER MIKLÓS