

A Tavaszi záporban Fejős Pál úgyszólván teljesen elhagyta a dialógusokat, de ugyanakkor bőségesen alkalmazta a hangosfilmekben nagyszerűen érzékelhető zajokat és a hangosfilm által elsőrangúan kifejezhető zenei aláfestéseket. A hangosfilmnek Fejős Pál által való bátor és tehetséges átformálása a legnagyobb helyesléssel találkozott Párizsban és Berlinben, valószínű, hogy nincs már messze az idő, amikor ezt az új irányt megfelelőképpen fogja akceptálni, elismerni – Budapest is.

Fejős Pál második filmje, amelynek címe: *Ítélt a Balaton, Mihály István* meséje alapján készült, ugyanazokkal a rendezői újításokkal, mint amelyek sikerre segítették a Tavaszi záport a külföldön. Mihály István meséje sok alkalmat ad arra, hogy Fejős Pál a lehető leghatásosabban csoportosíthassa, mozgathassa és játszathassa szereplőit, akik között ott találjuk a magyar színészet büszkeségét, *Csortos* Gyulát.

A mese alkalmat ad arra is, hogy Fejős Pál Magyarország legszebb vidékeit mutathassa be a külföldnek, többek között a Balatont is, ezt a pihenésében csodálatos, békés, ragyogó tavat, viharzásában életet pusztító, emberek tömegeit reszkető félelembé döntő, tajtékozó, elementáris erejű tengert.

El kell hinnünk Mihály Istvánnak, hogy valóban egy balatonmenti legenda az, amit ennek a filmnek a céljaira meseképpen feldolgozott, de akár igazat mond Mihály István, akár nem, amikor ma is élő legendának nevezi történetét, kétségtelen, hogy az egész mese legendszerűen hat és ez nem válik hátrányára a filmnek. [...]

A film fő ereje *Csortos* Gyula szereplése. Ez az őszerejű színész szinte méltó ellenfele annak a felülvöltő, fákat tövestől kicsavaró, emeletes hullámokat verő viharnek, amely a film során a nézők szeme előtt végigzúg a Balaton fölött. Kevés szava van *Csortos*nak, de minden szava mintha márványba vésődött volna. [...]

([f.]: *Ítélt a Balaton*. In: *Az Est*, 1933. március 2. 9.p.)

Fejős Pál – Nagy Endre

Az amerikai filmről

(Nyugat-konferencia)¹

NAGY ENDRE: Azok az írók, akik konzervatíven ragaszkodnak a maguk megszerzett presztizs-pozíciójukhoz, a filmet úgy tekintik, mint amely művészeti megnyilatkozás távol áll tőlük. Ezeket rá kell emlékeztetnem arra, hogy amikor a temperafestészet után az olajfestészet megjelent, ez éppen olyan forradalomnak látszott, mint a film megjelenése a meglévő technikai eszközökhöz mérten. S íme, a művészettörténelemben azt látjuk, hogy az olajfestészet megjelenéséből nem lett semmiféle forradalom, a művészet úgy emelte fel ezt az eszközt, mint ahogy egy munkás munka közben lehajol egy jobb eszközért. Maga a művészet bujt be az új technikai formába s ugyanaz maradt a helyzet, mint azelőtt. Ma is az az érzésem, hogy a film mint technikai lehetőség még távol áll magától az irodalomtól, de mint optimista már látom, hogy jó szándékok kövezik az utat, melyek a filmet az irodalomhoz elvezetik és remélem, az úttörők egyike éppen Fejős Pál lesz.

FEJŐS PÁL: Végtelen öröömre szolgál, hogy a Nyugat megadta az alkalmat, hogy idejöhessek, mert én sokkal tartozom a Nyugatnak, sok köszönettel és hálával azért, amit annak idején a Nyugatról tanultam. Amiről beszélni szeretnék, e pillanatban más vágányba szalad az agyamban; valahogy kedvem támadt arra, hogy vitába fogjam mindazt, amit Nagy Endre a filmről mondott, mert rettenetesen megvertnek érzem a filmet, melyet fanatikusan és végtelenül szeretek és amelyről azt hiszem, hogy önálló, egyedülálló és remek művészet és sokkal messzebb fog jutni, mintsem ma gondoljuk. De talán hagyjuk ezt mégis előadásom végére.

¹ Eredetileg megjelent: *Nyugat*, XXV évf. 1932/24 (december 16.).

Mikor átjöttem Európába, talán két tucat újságíró is azzal a kérdéssel jött hozzám, hogy mondjam meg, miért oly naiv az amerikai film, miért oly buták az amerikai filmek. Ez a probléma érdekes témául szolgálhat. Az amerikai film nem naiv és nem buta, hanem tudatosan naiv és tudatosan buta. Erről akarok ma beszélni és meg akarom magyarázni azt a különbséget, amely az amerikai és európai film között van. A nagy különbség az, hogy az európai film szórakozás, az amerikai pedig morfiom, életszükséglet, amely nélkül az a hallatlanul nagy ország egy napig sem tudna létezni. Nekem szilárd meggyőződés, hogy Amerika, úgy ahogy ma áll, abban az esetben, ha összes filmgyárait bezárnák, két héten belül olyan kaoszba kerülne, amelyből nem volna kibontakozás. Amerikában ugyanis, mint már mondtam, a film nem szórakozás, nem színház, nem művészet, hanem tisztára gazdaságpolitikai fegyver, propagandaeszköz. Ez, amit most mondtam, első pillanatra talán hihetetlennek hangzik. Engedjék meg, hogy ennek megmagyarázására elővegyem az Egyesült Államokbeli tucatember egyik napját és végigmenjek ezen a napon. Vegyünk egy átlagos amerikait; azt hangsúlyozom, hogy átlagosat, nem pedig olyant, akivel Budapesten már találkoztak, mert az átlagos amerikai nem jön ide át, nincs meg hozzá az anyagi lehetősége és nem is kíván Európába hajózni. Amerika a «slogan»-ok, a jelmondatok hazája, ahol azt tartják: nézd meg először Amerikát. Az is visszatartja az amerikaiit, hogy nincsen alkalma, nincsen ideje nyaralásra, utazásra, vakációra. Elsősorban dolgozó ember, akinek a munka az élete és az életlehetősége. Vegyünk tehát egy ilyen amerikaiit, akiből 120 millió él és akik Amerika zömét alkotják. Nem azokat, akik könyveket olvasnak, színházba járnak, hanem a többséget, amelynek irodalmi műveltsége abból áll, hogy előveszi a Liberty Magazint, melynek tartalomjegyzéke mindegyik cikk mellett megjegyzi, hogy olvasási ideje ennyi és ennyi perc. Vegyünk egy ilyen átlagcsaládot, John Daw-t, a feleségét, Mistress Daw-t, a fiát, Jack-et és tizenégyéves leányát Mammy-t. Ezeknek az élete reggel hat órakor kezdődik azzal a bizonyos monoton vekkercsengéssel, amely Amerikában naponta százmillió otthont ébreszt fel, ha ugyan egyáltalán lehet ezeknél a családoknál otthonról beszélni. A vekker minden nap ugyan-

abban az órában kelti fel őket, sohasem előbb vagy később. Ezután következik a reggeli, amely háromszázhatvanöt napon át mindig ugyanaz és sohasem más. Ennek a reggelinek a mennyisége csak attól függ, hogy fizetésem 40 dollár-e hetenként, vagy 12. Utána következik ugyanaz a «rush», rohanás a gyári helyre, mely ugyanolyan monoton egész életükön keresztül. E gyáraknak még a reklámjaik is ugyanazok minden áldott nap, mert Amerikában az a szöveg, amely egyszer bevált, megmarad örökké. Következik a gyári munkahelyen ugyanaz a lenyomása az ellenőrző órának, ugyanarra a munkahelyre való berohanás és az, amivel az amerikai az életét eltölti: a munka. Hogy mi ez a munka, arra vonatkozólag elmondom, amit Detroitban, a Ford-műveknél láttam. Egy embert mutattak meg, akiről büszkén mondták, hogy annyira tökéletesen dolgozik a Taylor-rendszer szerint, hogy filmre is felvették. A Ford-gyárban, mint minden nagy amerikai üzemben, a munka szisztematizálva van: minden ember egy bizonyos munkát végez el és nem kettőt. Ebben a gyárban egy óriási paternoster-szalagra rádobódik egy csavar és a szalag végén kész autó lesz belőle. Valahol közben áll a munkás, aki egy bizonyos meghatározott mozdulatot végez; az én emberemnél ez a munka az volt, hogy minden egyes kerékagyba egy csavart hajtott be. Elnéztem ezt az emberi motollát és megkérdeztem, hogy hány csavart hajt be egy nap. Valami óriási számmal válaszoltak s amikor órámmal utánaszámoltam, kiderült, hogy igaza volt a vezető mérnöknek. Ez az ember sohasem hajtja be ezeket a csavarokat úgy, hogy közben akárcsak egyetlen egyszer is egy más mozdulatot végezzen; mozdulatai mindig ugyanazok, minden héten, az egész életen keresztül. Ebben a munkában megállás nincs és beszélgetés nincs; a gyárakban nem tűrik meg a fecsegő munkást és nem tűrik meg azt a munkást sem, aki nem a legrövidebb idő alatt végzi el a ráváró munkát. Ennek a munkásnak nincsen neve, csak száma; csak annyit tud, hogy hétfőtől szombatig ennyi ezer meg ezer csavart kell behajtania s ezért a hét végén ennyi meg ennyi dollárt kap egy borítékban. Ugyanezt a munkát végzi az asszony is, talán nem csavarral, hanem egy stanicli-ragasztó gyárban; mindenütt ugyanaz a monotonitás. Így tart ez délután hatig, közben egy rövid ebéddel, mikor ugyanazt a kenye-

ret és ugyanazt a szendvicset kapja be, napról napra, évről évre. S itt megint egy érdekes pontjához jövünk e témának. Az evés nálunk 60%-ban gyönyörűség és 40%-ban táplálkozás; Amerikában 95%-ban táplálkozás és 5%-ban gyönyör, ha ugyan gyönyörrel egyáltalán szó lehet, mert hiszen a munkásnak a kiszabott ebédidő alatt még jó messzire el is kell mennie a munkahelyről s egy tömegben kell magát átfűrnia, hogy a sarki lunchkocsiig eljusson. Délután hatkor sivít a kémény, vége a munkának. Legjobban rohan a családból haza az asszony, mert a háztartás gondja Amerikában is övé, még akkor is, ha dolgozik. Szóval az asszony rohan legelőször, mert el kell készítenie a vacsorát. Ez a vacsorakészítés szintén egészen más, mint nálunk: az asszony egy fűszer-trust üzletébe siet, leemel a polcról egy konzervet, fizet a pénztárnál és rohan tovább. Ez a konzerv minden nap ugyanaz, és nem igényel különleges főzést: bableves 365 napon keresztül, amely ugyanúgy ízlik minden nap. Mindennek ugyanaz a monotonizált, sablonizált íze van, még ha a címke más is. S most beszéljünk a terítésről és főleg az otthonról. Ne méltóztassanak elfelejteni, hogy New-Yorkban felhőkarcolók vannak. Annak az oka, hogy ezek a házak az égig érnek, nem az, hogy az amerikaiak kérkedni akartak az építészettükkel, hanem hogy a hely borzalmasan drága. Itt minden talpalattnyi hely akkora összegbe kerül, hogy olyan szobát tartani, ahová valaki hazamegy, leül egy kényelmes fotelbe és olvas, egy szóval ahol otthonos életet élhet, egy átlagemberre nézve lehetetlen. A bérek olyan horribilisek és a szobák annyira kicsinyek, hogy lakásról tulajdonkép szó sem lehet. Ily helyen otthon nincs és nincs már azért sem, mert a szükséges holmit nem szedhetem össze szeretettel, aprólékossággal. Az amerikai ember semmi egyebet nem tud venni, mint készencsinált butort, amelyből 200 millió darabot gyártanak egyszerre, egyformát hajlásokban, színekben, kivitelben. Mikor aztán ebben a környezetben vége a vacsorának, amely alatt egyebet sem lehetett hallani, mint hogy megint bableves volt és plumpudding, akkor beáll az a pillanat, hogy nincs mit csinálni. Beszélgetni nem lehet; miről is beszéljen John Daw Mistress Daw-val, aki 32 év óta a felesége s akivel már mindent megbeszélte? Beáll a halálos csönd, melyet úgy hívnak, hogy unalom s amelyet rend-

szerint Jack Daw szakít meg azzal, hogy szolgálja, megyek a pajtásnőmmel a moziba. Elmegy s ekkor feláll Mammy is, akit viszont a pajtása vár a sarkon. S most a szegény apa és a szegény anya magukra maradnak és nincs hová menniök és nincs mit csinálniok. Ebben a lakásban villanyt égetni pénzbe kerül, fűteni pénzbe kerül – okosabb elmenni a moziba. És most jön az, hogy miért a moziba. A férfi és az asszony kimennek a Broadwayre és 15 centért belépnek egy palotába, ahol köröskörül minden csupa márvány, arany, ezüst és brokát, ahol fehérharisnyás lakájok sorfala hajlong előttük, ahol egy terembe kerülnek, amelyben muzsika zsong, illatok tejjengenek a levegőben, ahol a világ legnagyobb szimfonikus zenekara játssza a világ legjobb karmesterének vezénylete alatt a világ legszebb kompozícióit s ahol a világ legjobb darabja van műsoron a világ legjobb színészeivel... Ez a 15 cent, melyet a két ember lefizetett, lehetővé fogja tenni nekik, hogy éljenek. Mikor ugyanis beléptek a moziba és besüppedtek a bársony karosszékbe, abban a pillanatban el van felejtve a gyár, a csavarhúzó, a rosszul ízllett konzerv, a ki nem fizetett részletek és csak egy van: a film, és pedig azért csak a film, mert az úgy van megcsinálva, hogy csak ez az egy legyen. Itt jövünk rá arra, amit mondtam, hogy az amerikai film tudatosan naív. Ezeknek az amerikai munkásoknak egyetlen nagy problémájuk van, melyre Amerika rettenetesen vigyáz, hogy ez a probléma ne merüljön fel: a jövő kérdése. Az az amerikai ember; az a munkás, aki Fordnál 22 dollárért dolgozik, egész életében 22 dollárért fog dolgozni, és nem igaz az, hogy ezekből az emberekből lesznek a Fordok, Wanderbiltek, Rockefellerek. Az a felfogás, hogy Amerika az abszolút lehetőségek hazája, csunya hazugság, tudatos propaganda. Hogy mennyire skatulyáz és szisztematizál az amerikai rendszer még abban is, aminek köze van a művészethez, ennek bizonyítékául megemlítem, hogy ha valaki egyszer Hollywoodban inasszerepet játszott és ebben jó volt, akkor egész életében csak inasszerepeket fog játszani és sohasem mást. Amerikának e szisztematizálása alól nem lehet kibujni, ez alól nincs kivétel. 150 millió ember közül egy Ford: ez csak megerősíti a szabályt. Az átlagos amerikai nem juthat tovább arról a helyről, ahol van. És itt jön a film propagandisztikus, politikai szerepe. Az ameri-

kai film témája mindörökre ugyanaz, meg van csinálva minden színben, pirosban, zöldben, makkban, tökben, de mindig ugyanaz: az optimista világnézet. Amerika nem hiába köti polgárai lelkére: keep smiling, mosolyogj, Amerikának nagy szükségé van az optimizmusra; ez tartja bennük a lelket és hiteti el velük, hogy nem fognak mindig 22 dollárért dolgozni Fordnál, hanem ők lesznek a Fordok 4 év múlva. Pedig 4 év múlva is még mindig ugyanazon a helyen fognak állni.

Minden egyes amerikai filmben már most egy szegény leány és egy milliomos fiú szerepel. A szegény leány végtelenül tisztességes, a csókolózásig talán elmegy, de tovább nem. A milliomos fiú ezzel szemben minden áron a nőt akarja és most jön a bonyodalom, megszerezni a leányt. De hiába: a leány erényes és csak egy okból erényes: azért, mert odahaza egy szegény apja van, és a leány azt akarja, hogy szegény apjának is legyen egy Rolls-Royce-a. A film végén a gazdag fiú beadja derekát, megtisztul és megkéri a leány kezét, és a háttérben megjelenik apoteozisként a szegény apa a Rolls-Royce-ban. És akkor én, a szegény ember a Fordnál azt mondom: úgy-e nem hiába mosolyogtam, minden rendben van. A téma esetleg fordított is lehet: adva van egy szegény fiú és egy gazdag leány. A gazdag leány a fiút akarja, de a fiú pénzért nem, neki legális házasság kell és a szegény mama és papa itt is beül az autóba vagy a palotába. Ha végül nem ez a probléma, akkor adva van egy szegény munkás, pl. lakatos, aki egy emberéleten keresztül nyomorog, nem kap munkát, felesége beteg, gyermeke beteg, a végén pedig vagy megnyeri a főnyereményt, vagy kiderül róla, hogy fia a milliomosnak, vagy kitalál valamit – mindenesetre a végén jóra fordul a sorsa. A vég mindig «happy end», de miért? Nem azért, mert így tetszik az amerikai filmgyárosoknak, hanem mert a filmgyárosok üzletemberek és tudják, hogy annak a 120 millió embernek, akik rettenetes monotóniában töltik életüket, adni kell valamit, ami nem szórakozás, mert ezeknek az embereknek nincsen idejük és már nincsen erejük szórakozni, hanem valamit, amit egy kényelmes székben félre alva végig lehet nézni és amiben minden vágyuk benne van. Az amerikai filmben feltalálható minden, ami egy monotóniában élő ember számára megkönnyebbülés volna. Vegyük pl. Mr. Daw-t és

Mistress Daw-t. Más vágyaik nincsenek, mint amelyek egyedül a moziban kerülnek megnyilvánulásra és schol egyebütt. John Daw leül a feleségével, aki neki nem kell, akit házassága alatt megúnt, mert hiszen nem volt benne semmi képesség arra, hogy valami variálódót tudjon adni a férfinak, akinek a szexuális élete csak abban a pillanatban éled fel újra, mikor a moziszekbe beült és Garbo vagy Crawford megjelenik a vásznon. Ilyenkor Mr. John Daw felnéz a vászonra és magában elképzeli azt, ami neki jólesik. Ugyanez az eset Mistress John Dawnál, aki Ramon Novarrot nézi és szintén megkapja az óhajtott szatiszfakcióját. Van ezenkívül a filmben még más is, amire ezeknek az embereknek vágyuk lehet, pl. utazás, amiből az amerikai teljesen ki van rekesztve, mert millió és millió olyan ember él a nagy városokban, aki gyermekkorától eltekintve még sohasem volt a város határain túl. Szóval megvan az utazás szatiszfakciója, a vacak otthonért kárpótlásul a világ legizléstelenebb vagy legszebb interieurje és így tovább. Most képzeljük el, hogy megjelenik egy láthatatlan ember és becsukja Amerikában ezeket a mozikat, megállítja ezeket a morfium-fecskendőket; vajjon mit fog John Daw csinálni? Valószínűleg nem fog elmenni a Ford-gyárba, nem fogja úgy emelni a csavarhúzót, mint eddig minden áldott nap, hanem valahogy másképp, mert nem tudja tovább élni az életet. Az amerikai film ezért nem naiv, hanem szándékosan naiv, dacára remek dramaturgiaiknak, akik azért csinálják ezeket a filmeket, mert erre vannak presszionálva, mert nem nagyon ajánlatos valakinek oly filmet csinálni, amely kívülre van a normálisnak. Ezt egy rendező egyszer engedheti meg magának minden 2–3 évben és aztán megint vissza kell térnie a giccshez.

NAGY ENDRE: Külön melegséggel mondok köszönetet ezért a művészi formában megjelent előadásért, amely amellet, hogy roppant szórakoztató volt, rengeteg ismeretterjesztő adatot is tartalmazott számunkra, mert olyan dolgokról tájékoztatott, amelyekről eddig nem tudtunk. Most pedig kötelességem egy félreértést eloszlatni. Fejős Pál biztosan félremagyarázta szavaimat. Azt mondtam, hogy az író a filmben ma még olyan eszökt lát, amely az ő művészetétől elkülönített művészeti felada-

tokat vállal, de hiszem, hogy a film, mint megnyilatkozási eszköz, még mindig csak eszköz, amely nem zárkózik el attól, hogy az író részt vegyen a munkájában. Nem a film hibája, hogy ez eddig nem történt meg; minden új technikai eszköz új feladatokat teremt és az íróknak kell az új technikai eszközökhöz alkalmazkodni. Amit mondtam, abban nem volt lenézés, vállvergetés, hanem egy nosztalgiám nekem, az íróknak: remélem, eljön az idő, amikor az írók otthonosan érezhetik magukat ebben a világban. De ha úgy áll a dolog, mint ahogy Fejős Pál mondta, az író a maga ideáljaival aligha találhat kielégülést a filmben. Igaz, hogy ez csak a film egyik feladata és helyhez kötött sajátága: Amerikában, a mai amerikai állapotok mellett egy nagy rétegnek ez a forma a szellemi kielégítője, nem látom be azonban, miért ne legyen csak ennek a rétegnek a kielégítője. Az üzletemberekre nézve talán nem kecsegtető, ha azt ajánlom, hogy dolgozzanak kisebb réteg számára de el tudom képzelni, hogy a filmmel is úgy leszünk, mint a ponyvaregénnyel és az igazi irodalommal. Arra szeretnék választ kapni Fejős Páltól, mi a lehetősége annak, hogy a film ugyanolyan magasabbrendű művészet kifejező eszközévé váljék, mint pl. a temperafestészetel szemben az olajfestés?

FEJŐS PÁL: A problémáról, melyet Nagy Endre felvetett, különösen jól esik beszélnem, mert éppen ezzel van összefüggésben az, hogy most itt lehetek Önök között. Én azért jöttem Amerikából ide, Európába, mert szerettem volna már mást is csinálni, mint amit Amerikában örökké csináltam. Mindennel számoltam, mikor erre a lépésre elhatároztam magam; számoltam azzal is, amit Lubitsch előre megjósolt: hogy Európában azzal fognak fogadni, hogy azért jöttem vissza, mert odakint leégtem. A lényeges az, hogy komoly és erős hittel hiszem, hogy van közönsége azoknak a filmeknek is, amelyek a művészet nevében csinálódnak, és nemcsak van közönsége, de lehet is hozzá közönséget csinálni, és pedig nemcsak Európában, hanem Amerikában is. Éppen a napokban hallottam, hogy New Yorkban, a Criterion-színházban újabban egy német film megy, a *Mädchen in Uniform*. Hogy ez mit jelent, csak akkor tudnám megmagyarázni, ha két héten keresztül semmi másról nem beszélénk,

csak arról, milyen lehetetlenül büszkén és gőgösen viselkednek az amerikai mozik az európai filmmel szemben és hogy milyen rettenetesen nagy lépés, hogy egy európai film a Criterion-színházban mehet. Mentek már ezelőtt is európai filmek Amerikában, de valahol egy istenhátamögötti moziban, melynek befogadóképessége 50 ember; a tulajdonképeni Amerikát azonban ezek a filmek nem érdekelték és nem is vett róluk tudomást. Amerika rettenetesen nagy, New Yorktól Los Angelesig a leggyorsabb expresszen négy és fél napig tart az út; az tehát, hogy valahol Amerikában ment egy film, még nem jelent sikert és nem jelenti még azt sem, hogy Amerika egyáltalán tudta, hogy ez a film ment. De az, hogy a Criterionban, Amerika egyik legnagyobb színházában megy ez a német film, már óriási jelentőségű, mert arra mutat, hogy amint nem lehetett megállítani egyetlen művészet fejlődését sem, ugyanúgy nem lehet feltartóztatni azt a hallatlanul életerős gyermeket sem, akit filmnek hívunk. Azok a filmek, melyek kizárólag a művészet nevében készültek és abból a célból, hogy szórakoztassanak, tanítsanak, hamarosan tért fognak hódítani. De ennek a mozgalomnak csak Európából lehet kiindulnia, mert Amerikának nincs meg hozzá a művelődéstörténeti háttere. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy Amerikában nincsenek jó írók; vannak ott is, de kevesebben, mint Európában s emellett kisebb a lehetőségük, mint az európaiaknak. Halálosan szégyelem magam azért, amit most elmondani készülök, és nehéz megtalálnom a kellő szavakat, mert az a vád érhet, hogy túlságos fontosságot tulajdonítok személyemnek. Teljesen tudatában vagyok annak, hogy kijelentésem ugyanolyan nagyképűnek fog hangzani, mintha azt mondanám, hogy Ausztriát át akarom tolni Amerikához. Nem állítom, hogy hivatottságot érzek magamban, de annyi bizonyos, hogy rendkívül erős bennem a jószándék és hogy öt esztendőn keresztül rengeteget gondolkodtam és töprengtem a problémán. A probléma ugyanis nem oldható meg úgy, hogy valaki cselekvésre határozza el magát és megpróbál konkurálni Amerikával, mert ebbe az iparba olyan rettenetes tömeg pénz van befektetve Amerikában, hogy kereskedelmileg lehetetlen megküzdeni vele. Egyszer már kísérletet tettem rá odakint s akkor úgy jártam, mint ahogy egy névtelen kis benzinkutacska

jár az ugyanazon utcasarokra felállított Shell-kúttal szemben: egyszerűen felszippanthattak. A dologhoz csak oly módon lehet nyúlni, hogy eleve kiküszöböljük a konkurencia lehetőségét. Ezért jöttem én Párisból Budapestre és csináltam itt meg a «Tavaszi zápor»-t. Nem azért csináltam, mert meg voltam győződve, hogy irodalmi óriás, sem pedig mert azt hittem, hogy a világ legjobb képét csinálom, hanem mert úgy láttam, hogy ennek a képnek vannak lehetőségei Amerikában. Amint Budapesten óriási publikuma volt azoknak az expedíciós filmeknek, melyek exotikumot hoztak, ugyanúgy Amerikában is van publikuma annak a filmnek, amely Amerika szempontjából exotikus. Ezért csináltam egy magyar filmet, annak dacára, hogy ezren és ezren vetették a szememre, hogy már megint parasztfilmet csinállok; de én ezt a filmet Amerikának csináltam és azért, hogy elindítsak valamit, amin keresztül a művészethez közeledünk. Nem mondom, hogy a «Tavaszi zápor» művészet, legfeljebb, hogy köze van a művészethez. Tudom, hogy sok benne a giccs; de lehetetlen máról holnapra művészi filmet adni Amerikának. Azért, mert a filmben exotikum van, Amerika meg fogja neki bocsátani, hogy emellett más is van benne, mint az amerikai filmben.

Hogy még arról a kérdésről is beszéljek, melyet Nagy Endre vetett fel, nekem nyomós okaim vannak arra a feltevésre, hogy az, amit én művészetnek hiszek, olyan óriássá fog kinőni, melynek nagyobb története lesz, mint bármely más művészetnek. Ne méltóztassanak elfelejteni, hogy hány esztendő kellett a festészetnek ahhoz, hogy elérkezzék oda, ahol ma van; hány századra volt szükség, míg megtanulták a színeket kezelni, míg megtanulták, mi a perspektíva. Ezzel szemben itt van egy gyermek, a film, mely csak harminc éve él s amelyről máris el kell ismerni, hogy van benne valami. Valami olyan van benne, ami nincs meg testvérében, a színházban: a film meg tudja csinálni, hogy a publikum maga egy darabja a szereplőknek. Tartsuk szem előtt, hogy közel 200 esztendő telt el a színpadtechnikában azzal, hogy a színpadot és közönséget el ne különítse egymástól; és ez a 200 esztendő csak arra volt jó, hogy bizonyítsa, hogy a szeparálás elkerülhetetlen. Azt, hogy a színész és a közönség között ott van a rivalda, sohasem lehet elmosni. Ezzel szemben

a mozinál ez a távolság hiányzik; éppen az a jól megcsinált film, amelynél a zsöllyében ülő néző átérzi mindazt, ami a vásznon történik és participánsa magának a drámának. Miért lehet ezt csak a filmmel elérni? Vegyük a földkerekség két legjobb színészét, állítsuk fel őket a színpadra és nyomjunk egyiknek revolvvert a kezébe azzal, hogy lőjje le a másikat. Aztán adjuk át ugyanezt a feladatot egy filmrendezőnek. A néző a színpadot csak profilban látja; a filmen ezzel szemben behozhatom a revolvert akkorára, amekkorára akarom, ráirányíthatom a publikumra s a publikum érezni fogja a dörrenést és úgy fogja érezni, hogy a golyó a saját testét fúrja keresztül, mert a kamera annak a bőrre bújhat, akinek jólesik. Az a hallatlan nagy előnye a filmnek, hogy adni tud valamit, amit a színpad nem tud adni: tökéletes illúziót. Néhány hónappal ezelőtt történt Besszarábiában, hogy a vásznon egy mozdony jött a publikum felé és a publikum fejvesztetten ugrott fel a helyéről és kirohant a moziból. A háromdimenziós film már itt van a küszöbön és én azt hiszem, hogy a mérföldcsizmás lépések, melyek a film előtt állnak, el fognak kábítani mindenkit. Ezelőtt három évvel a film visszatért oda, ahol a bölcsője ringott, hiszen az első hangos filmek ugyanolyan primitívek voltak, mint az első néma mozgóképek. Hogy ezalatt az ugrásszerű három év alatt a film lehetetlen hibákat is csinált, az természetes, mert a gyárak vezetése kriminális kezekben van. Nálunk a Metro-nál pl. egy jó beszélő-szenáriumnak előfeltételének az számított, hogy pontosan száz oldal legyen a terjedelme. Miért? Mert amikor megcsináltam az óriási sikert aratott Broadway Melody filmet, a producer a bekért adatokból megállapította, hogy szöveggönyve véletlenül száz oldalt tett ki s minthogy fogalma sem volt róla, hogy mi tesz egy filmet jóvá, vagy rosszá, előírta, hogy ezentúl minden szenáriumnak százoldalásnak kell lennie. Az amerikai film hemzseg az ilyen sablonoktól; a Broadway Melodyban szereplő detektív pl. iskolát csinált és az a színész, aki a detektívet játszotta, azóta sem játszik más szerepet.