

Németország: a náciizmus és ami utána következett

ERIC RENTSCHLER

A NÁCIIZMUS IDŐSZAKA

Az audiovizuális gépezet igen jelentős szerepet játszott a nemzetiszocialista élettervezésben, az emberi tettek kifigyelésére és a fizikai világon való uralkodásra irányuló radikális kísérletekben. Adolf Hitler és propagandaminisztere, Joseph Goebbels nagyszerűen ismerték a filmművészetnek az érzelmeket mozgósító és a tudatot mozdulatlanúságra merevítő, erős illúziókeltő és a közönséget leigázó képességét. Rendezők, szerkesztők segítségével művészi színvonalú technikákat dolgoztak ki egy látványosságokban, ünnepekben, fényjátékokban és óriási tömegmegmozdulásokban bővelkedő társadalom megalkotására. Hitler uralma egy hosszúra nyúlt mozielőadásként is felfogható, Jürgen Syberberg ezt később úgy jellemezte: „egy film Németországból”. Ha a náci rajongtak a moziért, akkor a harmadik birodalom mintha a moziból lépett volna elő: fantasztikus építmény, mely egyformán szolgált álom- és halálgyáráként.

A harmadik birodalom német filmművészete még fél évszázaddal Hitler bukása után is szélsőséges indulatokat és túlzó jellemzéseket vált ki az emberekből. A nemzetiszocializmus agresszivitásának jegyében fogant mozifilmek, filmhíradók és dokumentumfilmek sok filmes szakértő számára a filmtörténet legsötétebb korszakát jelképezik. Az 1933 és 1945 között készült mintegy 1100 narratív film, mint azt egyszer Wilhelm Roth német kritikus megfigyelte, katalizálta annak a mozipokolnak a látomásait, melyben az emberi gyötrelmek váltakoztak a visszataszító propagandával, a felszínes dagállal és az elviselhetetlen giccsel. A náci mozija egészen a mai napig sokakat emlékeztet a *Doktor Mabuse ezer szemé* című filmre vagy az 1984 panoptikum jellegű állami apparátusára.

A náci hatalomra kerülésük után azonnal megtisztították az egykor nemzetközi hírnévnek örvendő német művészeti ipart az élcsapattól, s a hivatásos szakemberek és technikai szakértők nagyobbik részét is eltávolították. Több mint 1500 filmrendező – közülük sokan zsidók, haladó szelleműek és független alkotók – kényszerült elmenekülni Németországból, sok esetben politikailag behódolt bértollnokoknak és második vonalbeli operatőröknek adva át helyüket. Leghevesebb bírálói szerint a náci filmművészet a weimari Németország nagyra becsült „démoni filmvászna” (Lotte Eisner) antiteziseként jelentkezett. E gépezet lényege az alávalóság volt: a legjelentősebb eredményt abban érték el, hogy a tömegek manipulálása, az állami terror és a világméretű rombolás érdekében módszeresen visszaéltek a film formalkötő hatalmával.

Goebbels hirdette meg a „német film gyökeres reformját”. Az új filmnek el kell ítélnie a weimari l'art pour l'art,

a *Systemzeit* enyelgését, intellektuális liberalizmusát és az üzletiességgel való kokettálását. A filmnek a politikai életből kell kiindulnia, s utat kell találnia a német szellem legkisebb zugaiba is. Goebbels korai programbeszédeiben keverte a természeti és harci metaforikát, úgy beszélt a filmről, mint testről vagy földfelszínről, magát pedig orvosként ábrázolta, aki műtési úton eltávolítja az ártó idegen elemek veszedelmes organizmusát. Kijelentette: „Az életet egy új világ legbelsőbb céljaihoz és legbelsőbb alkotához igazitani – ehhez fantáziára van szükség.” Goebbels többször is hangsúlyozta, hogy a filmnek miként kellene észrevehető hatást (*Wirkung*) gyakorolnia, hogyan kellene hatnia a szívre és a tudatra. Hívó szavának olyanoknak kellene lennie, mint amilyen a népszerű művészeté, vagyis egy olyan művészeté, mely egyszerre szolgál állami célokat s elégit ki személyes igényeket. A politikai elképzeléseket esztétikummal és vonzerővel kell felruházni. Mindez ugyanakkor nem csupán a pártünnepélyek újfajta dramaturgiáját, a rohamosztigosok megörökítését, s a zászlók és emblémák fetiszizálását jelenti. Egy autentikus filmművészetnek túl kell lépnie a mindennapokon; valójában „az életet kell intenzívebbé tennie”.

Amint az NSDAP 1933-ban hatalomra jutott, az első számú feladat az lett, hogy saját elképzeléseinek megfelelően formálják át a közvéleményt, vagyis vonzó és kényszerítő erejű világnézetet nyújtsanak az embereknél. Nem arról van szó, mintha a nemzetiszocialista pártnak kidolgozott programja vagy koherens világképe lett volna. Hatásmechanizmusokból állt, amiket vérpezsdítő látványosságok és folytonos demonstrációk alkalmával vetettek be. A film szolgáltatva azokat a különleges effektusokat, melyeknek segítségével a harmadik birodalom a maga képére formálta önmagát. Leni Riefenstahl áldokumentarista filmje az 1934-es nürnbergi pártnagygyűléstről, *Az akarat diadala* (1935) az új rend hősi eposza, monumentális hagiográfiai színjáték és modern médiaesemény, melyet kamerák hada számára állítottak színpadra. A film mitikus jelmezbe bújtatja a Reich kancellárját, aki megváltóként ereszkedik alá a fellegek-ből, hogy életet leheljen hű követőibe, akik viszont impozáns és díszes tömegbe rendeződve esküsznek neki feltétlen hűséget. Riefenstahl-nak az 1936-os berlini olimpiáról készített krónikájában (*A berlini olimpia*, 1938) a Führer szó szerint antik istenséggé és mindenható tekintetté lényegül át. A prológos Görögországban kezdődik Zeusz templománál, és Berlinben fejeződik be Hitler arcával. A vezér úgy áll ott, mint az ünnepek pártalan erejű gazdája, mint egy „Felsőbb Lény”, aki tartást ad a nemzetnek és a népnek. Alapjában véve a show-biznisz és a nemzetiszocializmus egy töről fakadt. A képek

amidata és egy párt menetelése szüntelen izgalmat és változó perspektívákat tett lehetővé. Mindegyiknek megvolt a maga kidolgozott koreográfiája és dramatisztikus megjelenése; a cél az volt, hogy egy képzeletbeli világot valósággá tegyenek.

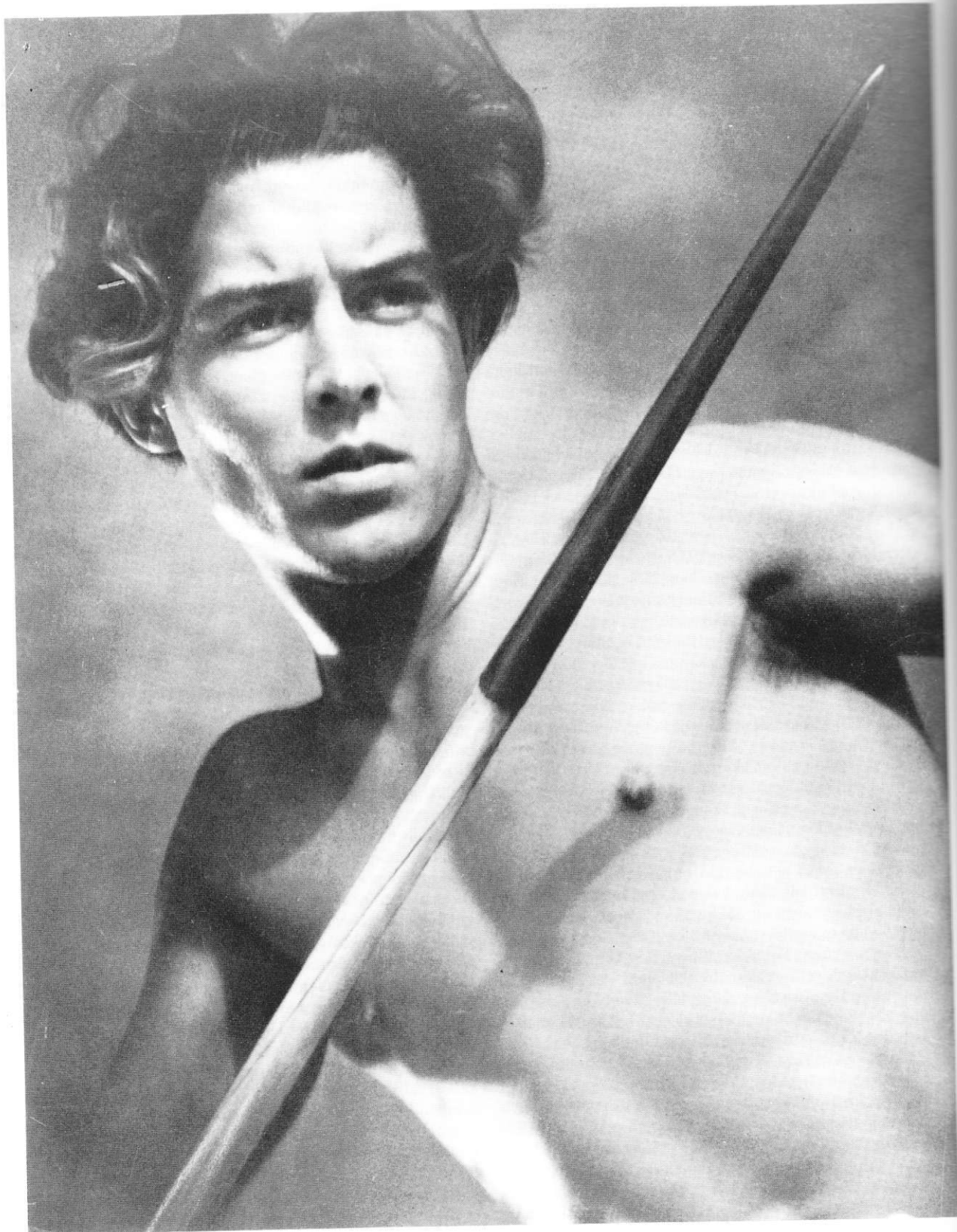
A náci filmművészet a transzformáció jegyében öltött testet: az érzelmek megtervezésének, az új ember létrehozásának és az új rend és az új típusú férfi kiszolgálásának érdekében újjáteremtett nő megformálásának művésze és technikája volt ez. A jelentős NSDAP-pénzekkel finanszírozott első UFA-film, Hans Steinhoff *Miénk a jövő* (*Friederjunge* Quexe, 1933) azt mutatta be, hogyan változik át egy fiatal fiú személyiségét veszített szolgává és politikai médiummá. A kommunista agitátorok által meggyilkolt Heini Völker teste lobogó zászlóvá, majd a filmvászonon túli jövő felé masírozó katonák felvonulási terepévé alakul. Később a teuton mártírok hosszú áradata következett, emberfeletti hősöké, akiket általában Emil Lannings, Werner Krauss vagy Heinrich George alakított a nagy politikusokról: *Friidericus* (1937), *Bismarck, a vas-kancellár* (Bismarck, 1940), *Carl Peters* (1941), illetve művészekről – *Friedrich Schiller* (1940), *Andreas Schlüter* (1942) – és tudósokról – *Robert Koch* (1939), *Diesel* (1942), *Paracelsus* (1943) – készült portréfilmekben. Nők ritkán kaptak jelentős szerepet ezekben a filmekben, kivéve, amikor cselvető vagy hátráltató szerepet osztottak rájuk. (Különböző alfajai léteznek a náci erkölcsi meséknek, melyek a rakoncifán nő betöréséről és az akaratos feleség, illetve szerető megneveléséről szólnak.) A női szerepek többnyire a mindig megértő segítőkben és a családi barátokban merültek ki. A háború alatt készült két gyűjtő hatású film, Eduard von Borsody *Kívánsághangversenye* (Wunschkonzert, 1940) és Rolf Hansen *Die große Liebe* ('A nagy szerelem', 1942) olyan asszonyokról szól, akik egyre csak várnak, és megtanulnak szenvedni türelmesen, miközben szerelmük a nagy német ügyet szolgálja.

A náci fantáziaszülemények gyártása mellett kevés mozgáster jutott a független mozgalmaknak, mivel az előbbieket mind lelki, mind fizikai értelemben el akarták foglalni és ellenőrzésük alá kívánták vonni minden területet, hogy semmilyen másság ne létezhesen. A *tékozló fiú* (*Der verlorene Sohn*, 1934) tiroli hőstét egy fáradhatatlan osztrák egyéniség, Luis Trenker játszotta (ő volt a film rendezője is); a főszereplő másféle látványokra és hangokra vágyik, egzotikus helyeket akar felkeresni, melyeket addig csak a térképen látott. Az atlétatermetű bajnok elmegy New Yorkba, ahol hajléktalan csavargó lesz belőle. A történetben végül a főszereplő eljut oda, hogy megátkozza az Újvilágot, de ami még fontosabb: elutasít minden elragadtatást, ami az embert saját szülőföldjének horizontján túl érheti. A *tékozló fiú*ban teljesül egy kívánság, hogy az ember legyőzhesse vágyait, éppúgy, ahogy a *Liebe, Tod und Teufel* ('Szerelem, halál és az ördög', 1934) és a *Die unheimlichen Wünsche* ('Hátborzonga-

tó kívánságok', 1939) azt mutatja be, hogy a szertelen fantáziálás katasztrofális eredményekhez vezet. Trenker filmje ujjgyakorlat a negatív *flâncie*-ről, melyben a hegyek közt nevelkedett fiú rossz útra téved, lidércnyomásos körülmények között megküzd a lélektelen modernitással, s idegen földön kegyetlenül megalázzák. Azokra, akik letérnek a kitaposott ösvényről, mint a *Friedemann Bach* (1940) vándormuzsikusként hősé vagy a *Komédiások* (Komödianten, 1942) női csavargó főszereplője, rossz sors vár. A náci filmekben külföldön lenni egyet jelent azzal a lehetőséggel, hogy az idegenség vonzáskörébe kerüljön az ember, távol az otthontól, valamint a jólét és állandó biztonság minden forrásától. A *Germaniában* (1943) Afrika betegséget és halált termő vidékként jelenik meg, Puerto Rico pedig az alattomosan ránk leselkedő láz hajléka *La Habanera*ban (1937).

Így az utazók problematikus figurák lesznek a náci filmekben, kivéve persze akkor, ha felfedezők vagy gyarmatosítók, akik a német birodalom nagyobbításán fáradoznak. Az 1930-as évek filmjeiben sok menekültet látunk, de ők nem annyira a Reichből menekülő politikai emigránsok, sokkal inkább olyan németek, akik visszatérni készülnek az anyaországba. Johannes Meyer *Der Flüchtling aus Chicago* ('A chicagói menekült', 1934) című filmjében egy vállalkozó szellemű német emigránssal ismerkedhetünk meg, aki az amerikai Közép-Nyugatról tér vissza, hogy autógyárat alapítson Münchenben. Megismerkedik a weimari Németország gyermekbetegségeivel: a gazdasági bizonytalansággal, a tömeges munkanélküliséggel, a tehetségtelen vezetéssel. Miután legyőz rengeteg akadályt, a másodszori emigráns rövid idő alatt helyreállítja a gyár működését, és a munkásokat is maga mellé állítja. Paul Wegener *Ein Mann will nach Deutschland* ('Az ember Németországba akar menni', 1934) egy Dél-Amerikában élő német mérnökről szól, aki 1914-ben hírt vesz, hogy az óceán túloldalán háború dúl. Felismeri, mi a kötelessége, és visszahajózik Európába, közben egy német bajtársa is csatlakozik hozzá. A hazafelé vezető út tele van fizikai nehézségekkel, csapdákcal teli vidékekkel, gonosz tengerekkel, olyan akadályokkal, melyekkel szembe kell néznie a hazafiaknak, akiket, mint Oskar Kalbus kifejezte, „csak egyetlen gondolat éltetett: haza Németországba, hogy segítségünk megvédeni apáink földjét a támadásokkal szemben”.

A szentesítő német lélek azt is kifejezte, hogy meg kell védeni Németországot az ellenségekkel és a támadókkal szemben. A náci filmekben megjelenő ellenségek arcképcsarnoka igen népes: gonosz kommunisták, akik különben elnyomják a német kisebbséget, mint a *Flüchtlingen*ben ('Menekültek', 1933), a *Friesennot*ban ('Fríz veszedelem', 1935) vagy a *Hazatérésben* (Heimkehr, 1937); franciák, akik a nyegleséget, lustaságot és önimádást tesztelik meg, mint a *Az öreg és a fiatal királyban* (Der alte und der junge König, 1935); megvásárolható és háború-



szószó angol imperialisták, mint a *Krüger apó*ban (Ohm *Krüger*, 1941); külföldi szabotőrök és kémek, akik belülről fenyegetik a birodalmat, mint a *Verräterben* ('Árulók', 1936) és az *Achtung! Feind hört mit!*-ben ('Vigyázat! Az ellenség figyel!', 1940). De a korszak két leggyöngébb, gyűlölettel fröcsögő pamfletje 1940-ben keletkezett, az egyik *Der Harlan Jud Süsse*, a másik Fritz Hippler dokumentumfilmje, *Az örök zsidó*, a végső megoldás (*Endlösung*) filmes kísérőjei, melyek azzal a céllal készültek, hogy felkelték az antiszemita indulatokat és törvényesíték az államilag pénzelt holocaustot. Egy évvel később Wolfgang Liebeneinernek az euthanaziáról szóló melodramatikus apológiája, a *Vádolok!* (Ich klage an!) egy férget mutatott be, aki nemes cselekedetként meggyilkolta szenvedő feleségét, alátámasztva ezzel az „alsóbbrendű emberi anyag” kegyelmet nem ismerő kiirtásának indokoltságát. Harlan *Kolberg*-je (1945) az utolsó utáni pillanatban tett kísérletet az összetört német lélek felrészálására: itt a katonák patrióta polgárokkal vállvetve küzdenek utolsó csepp véréig egy öngyilkos csatában a külföldi betolakodók ellen. Miközben a Reich körös-körül már összedőléssel fenyegetett, Goebbels nyolcmillió márkát költött valamire, amiről úgy gondolta, minden idők legnagyobb filmje lesz, „egy látványos eposz, mely túlszárnyalja a legpazarabb amerikai szuperprodukciókat is”. A *Miénk a jövő* a *Kolberg*-ig a náci filmművészetet úgy jellemezhetnénk, mint jól megkomponált haláltáncot, az erőszak és pusztítás prolongált gyakorlatát.

Ugyanakkor a náci mozija nem csupán a Félelem Minisztériumának terméke volt. Mindennél inkább tartozott a Jókendv és Érzelem Minisztériumához. A háború utáni és iszonyat szokványos jelképei nem jellemzik ilyen a korszak filmjeinek jelentős részét, melyek városi környezetben, horogkeresztet sose látott, Sieg Heil!-t sose hallott kellemes körben játszódó habkönnyű, szórakoztató filmek voltak. Például Paul Martin *Szerencsészek* (Glückskinder, 1936), az *Ez történt egy éjszaka* (It Happened One Night, 1934, Frank Capra) az UFA által elkészített új változata, melyben Lilian Harvey és Willy Fritsch játszották a főszerepeket, egy olyan birodalmi csöppenünk, melyben semmit se tudnak Riefenstahlnak a nyers erőt ünneplő demonstrációiról vagy Seinhoffnak az önfeláldozásról szóló dicshimnuszairól. Nem találkozunk itt se acélos izmú testekkel, se vasakarattal, se rasszista gyalázkodásokkal, se állami szlogenekkel vagy párttemplémakkal. Martin figurái vidáman táncolnak, az örömteli, felhőtlenül boldog életről dalolnak, s rengeteg szeszt fogyasztanak.

A Goebbels idején készült filmek túlnyomó többsége, mint azt ma sok revizionista történész vallja, kevés jelét mutatja az ideológiai határozottságnak és a hivatalos

szervek befolyásának. A *Miénk a jövő*, a *Jud Süsse*, a *Bismarck*, a *vaskancellár a Krüger apó*, a *Kolberg* és más, államilag támogatott produciók így is jól szolgálták a náci propagandát. Mindazonáltal ezek az „állami filmek” csak nagyon kis részét teszik ki a korszak filmtermésének, kivételnek tekinthetők, nem mértékadóknak. Valójában az úgynevezett „apolitikus” alkotások voltak elsősorban többségben; a rengeteg melodráma, krimi és életrajzi film-eposz mellett majdnem ötven százalékot tettek ki a korszak filmtermésében a vígjátékok és musicalek, azok a könnyű darabok, melyeket a fáradhatatlan filmes mesterek, például E. W. Emo, Carl Boese, Georg Jacoby, Hans H. Zerlett és Carl Lumac rendeztek, s ahol a szerepeket is széles körben ünnepelel sztárok, így Hans Albers, Willi Birgel, Marika Röck és Zarah Leander, illetve karakterszínészek: Heinz Rühmann, Paul Kemp, Fita Benkhoff, Theo Linggen, Grete Weiser, Paul Hörbiger és Hans Moser játszották. E filmek közül sokat ma is mint figyelemre méltó teljesítményeket, a német filmművészet feddhetetlen klasszikusait tisztelnek, egyikükben-másikukban pedig még a rend ellen lázadó energiák működését is ott érzik. Az ilyen alkotások azt látszanak bizonyítani, hogy a náci rezsim a gondtalan szórakozásnak is teret engedett; egy olyan nyilvánosságról adnak hírt, melyet nem uraltak el teljesen az állami intézmények, s olyan mindennapokat mutatnak be, melyek sokkal kevésbé baljós hangulatúak, mint más német filmekben.

Bármely példából nyilvánvalónak tetszik, hogy a nemzetiszocializmus kevésbé a külső nyomással, sokkal inkább a fantáziára gyakorolt hatással kormányzott. Közben Hitler állama áldozatot és hódolatot követelt, fogyasztási cikkek és kényelemteremtés formájában örömeiket is kínált. A harmadik birodalom filmjei Huxley *Szép új világának* „tapimozijait”, értelmetlen és kellemetlen szórakozáscsomagjait juttatják eszünkbe. Goebbels azon igyekezett, hogy a tömegkultúrát megtöltsék kultikus értékekkel, hogy esztétizálja a politikumot, s így kábita el a tömeget. Szerette mondogatni, hogy minden film politikai tartalommal bír, különösen azok, amelyek ezt tagadják önmagukról. Naplóiban a nyilvánvaló intellektualizmustól, politikai zsarnokságtól és a művészi, illetve technikai ügyefogyottságtól mentes populáris film gondolatát teszi magáévá. Az Alfred Rosenberg-féle harcoss népies ideológusokkal szemben Goebbels úgy vélte, a német filmek tanulhatnak ideológiai ellenfeleiktől, különösen a mozinak a tömegeket megrészegítő képessége tekintetében. Mindenekelőtt a hollywoodi film lényegi vonzerejéről volt itt szó, arról a hatalomról, melynek segítségével képes volt elkápráztatni és elbájosítani, arról a képességéről, mellyel hozzásegítette a nézőt a mások által teremtett képekkel és hangokkal való azonosuláshoz. A hollywoodi film a közönség megragadásával és figyelmének lekötésével fenn tudta tartani az érdeklődést, miközben a kényelem és szabadság illúzió-

Béla: A gyönyörű test: Leni Riefenstahl *A berlini olimpia* (1938)

ját kínálta nézőinek. Kényszerítő erejű vágyképekkel és az életnél tágasabb világok megmutatásával segített kimenekülni a mindennapokból.

„A szórakozás kultusza” című, 1926-os esszéjében Siegfried Kracauer ábrázolta azt az új városi átlagközönséget, mely élményre éhesen keresett az élet által nem nyújtott izgatószert és izgalmat a mozik sötétjében. Goebbels pontosan tudta, hogy az elbűvölt és megigézett alany majd sokkal kezelhetőbb lesz, mint az, akit audiovizuális terrorttal akarnak levenni a lábáról. Nem kétséges, hogy a miniszter jó néhány hivatalos állami produkciót pénzelt határozott politikai szándéktól vezetett, és mindent megtett, hogy a filmhíradók elérjék a megfelelő hatást. Mindazonáltal nyilvánvalóan jobban kedvelte a rejtett rábeszélést a közvetlen meggyőzésnél. Ezért megszaltatta Trenker és Riefenstahl fantáziájának erejét és képi csáberejét, s lelkes híve volt az olyan stilsztáknak, mint Willy Forst, Detlef Sierck (aki hamarosan emigrált, és Douglas Sirk néven alkotott tovább) és Victor Tourjansky, sőt az is előfordult, hogy megértően viseltetett a Reinhold Schünzel-, Helmut Käutner- és Wolfgang Staudte-féle megbízhatatlanabb nonkonformisták iránt. A német filmek kezdtek jelentős szerepet játszani az emberek belülről való meghódításában, a lelki szféra kiszűrésében: érzelmi távkapcsolóként működtek. S abbéli igyekezetükben, hogy egyértelműen uralkodó filmművészetet hozzanak létre, Goebbels és kiszolgálói jelentős mértékben hollywoodi mintákra hagyatkoztak.

Midőn az amerikai filmművészetről beszéltek, a harmadik birodalom kritikusai gyakran a Propaganda Minisztérium álmainak megfelelően tekintettek a népszerű

német filmre. A hollywoodi sikerek között senkinek a filmjei se voltak olyan nagy hatással a németekre, mint Walt Disneyéi. „Megajándékozom a Führert harminc filmmel az utóbbi négy év legjobb alkotásai közül, karácsonyra pedig tizennyolc *Mickey egért* kap. Nagyon elégedett” – jegyezte fel Goebbels a naplójába 1937. december 20-án. A Disney-rajzfilmek transzcendens magasságokba emelték a tiszta tartalmat és a művészi illúziót. „A Mickey egér-filmek – állította egy kritikus, szemlét tartva a váltság jutott német film felett 1934 végén – a legjobb filmek, melyek mentesek a politikai tartalomtól, nagyszerű megnyilvánulásai az olyan filmeknek, melyek távolabb már nem is állhatnának a *Patyomkintól*.” A szakértők a Hollywood nyújtotta élvezeteken tündöttek, s közben azon siránkoztak, hogy a Reich nemzeti filmművészete ritkán kap kedvező kritikákat. Noha könnyed filmek és musicalek tették ki az éves játékfilmtermés mintegy felét (néha többet is), 1937-ben csak a *Szerencsegyerekek*, Sierck *April, April!*-ja (‘Április, április!’), Reinhold Schünzel *Amphytrionja*, Willi Forst *Allotriája*, Carl Froelich *Ha mindnyájan angyalok lennénk* (Wenn wir alle Engel wären) című filmje és Wolfgang Liebeneiner *A mintaférje* (Der Mustergatte) emelkedett ki közülük mint igazán visszhangot keltő komédia. Goebbels 1937-ben leltárt készített, s megpróbált magabiztos és közömbös hangot megütni, de kénytelen volt beismerni: „A művészet nem könnyű dolog. Szörnyen nehéz, előfordul, hogy kegyetlen mértékben az.” A szórakoztató művészet nem volt se egyszerű, se becsületes; ugyanis komoly politikai súlya volt.

Az NSDAP „koordinálta” az intézményeket és a szervezeteket. A Propaganda Minisztérium átvizsgálta a

Lilian Harvey a *Táncol a kongresszus* (1931) című filmben. Rendezte: Erik Charell



filmvezetőkönyveket, ellenőrizte a stúdiómunkát és vezényelte a sajtókritikákat. Mindezen intézkedések nem voltak elegendőek ahhoz, hogy valaki csak úgy megparancsolhassa a közönségnek, hogy szeresse a német filmeket. Hollywood szeretete mindenekelőtt a szórakozás hatékonyabb irányításának eszköze volt, egy olyan népszerű német filmművészeté, mely alkalmas a hatalom végső alkalmazására; e hatalom pedig megfontoltan működött, jeleken és képeken keresztül fejtette ki hatását. A Szerencsegyerekek megpróbálta felülmúlni az amerikai mozit: megkísérelte egy otthoni álomgyárban formába önteni a mását. Martin filmje Seholországot népszerűsítette, melyet a stúdióban hoztak létre egy film kedvéért; a felhőtlen boldogság, az álmok és a jólelvő földje volt ez. Az álombirodalom egyszerre volt a megalkuvás és a vigasztalás színhelye. Az emberek még keszesebben fogadták el a nemzetiszocializmust, mivel az egyaránt kínálta nekik a kollektív azonosulást egy hitját és a magánélet illúzióját. Az amerikai mintára készült, tömegszórakoztatásra szánt filmekből látszólag hanyagított mindenféle politikum, s kikapcsolódást ígértek a németektől egyre inkább megkövetelt kemény munkából, az állandó önfeláldozás és fenyegetettség világából. A mozi nem is annyira egy párt mitológiájával, inkább nagy illúziókkal szolgált. S az illúziók legnagyobbika a fokozatosan állami irányítás alá vont német stúdiókban az volt, hogy ezen az államon belül maradtak még ellenőrizetlenül hagyott helyek, különösen a mozi és a káprázatos produkciók világában.

A német stúdiókban olyan álombirodalmakat hoztak létre, melyek az első futó pillantásra keveset tükröztek vissza a mindennapi életből. A nagy zenés filmprodukciók kevés külső felvétel igényeltek, jobban kedvelték a látszólag időtlen jelent vagy a stilizált kosztümös jeleket. A weimari mozi fantasztikus álomszerűséget és realizmust vegyítő megtermékenyítő hatása jobbra elűnt a filmművészetből, mely előnyben részesítette a tennet az idővel, a szerkesztést a vágással, a tervezést a mozgással és a beállításokat az emberi formával szemben. Mégis tagadhatatlan, hogy létezett valamiféle kontinuitás a weimari és a náci film között, legyen szó akár *A prágai diák* (1935), *A Vogelöd kastély* (1936) vagy *A hindu sír-emlék* (1938) újrendezéséről, vagy akár Lang *Nibelungjainak* (Nibelungen) és a Fanck/Pabst-féle *Piz Palü, a fehér pokol* (Die weisse Hölle vom Piz Palü) felújításáról, esetleg a porosz film háborítatlan köreiről, a hegyi eposzokról, extravagáns kosztümökről, a Willy Fritschesél és Lilian Harveyval forgatott musicalekről, Harry Piel hőstetteiről mozgalmas filmjeiben, vagy az UFA ismeretterjesztő filmjeiről, melyek operatóri bejárták kameráikkal a világ minden táját és kifürkészték a természet legparányibb titkait is. Megváltozott a nyilvánosság szerkezete, és ahogy az állami ügynökségek a hazai filmek elkészítését, illetve az importált filmek kiválogatását irányították.

A náci nyilvánosság a Goebbels által meghirdetett „vezénylési elv” szerint működött. Nem mindegyik hangszer játssza ugyanazt egy hangversenyen; mégis: a közönség egy szimfóniát hall. A náci kultúra nem volt se monolit, se monoton; egyfajta munkamegosztást teremtett a liberális ügyintézés és a kemény kéz politikája között. A filmek a többi szórakoztatási formával (rádióműsorokkal, tömeggyűlésekkel, turistaprogramokkal) együtt munkálkodtak azon, hogy szervezetté tegyék a munkát és a szabadidőt, miközben hadat üzentek minden másfajta élménynek és szabad gondolatnak. Az állam által támogatott produkció és a szirupos szórakoztatás válllvetve dolgozott azon, hogy a „szélsőséges uniformizálásban rejlő szélsőséges perspektívák” hasonló intenzitással legyenek jelen például *Az akarát diadala* című párt-dokumentumfilmben, illetve az 1939-es Tobis-musicalben, a *Táncolunk a Föld körülben* (Wir tanzen um die Welt). Az általános kellem és az ideológiai nevelés egyazon műben sűrűsödött össze. A szentimentális náci utazás közben nem lehetett elszökni a náci *status quo* elől.

A háború kitörése után a náci film végre az lett, ami. Páratlan profitot hozott, és számos külföldi piacot hódított meg. Miután 1940-ben végleg kiszálltak az amerikaiakkal folytatott versenyből és meghódították Európa nagy részét, Goebbels végre elbűszkélkedhetett hön áhított rabul ejtett közönségével. Josef von Baky *Münchhausenje*, a pazar UFA-színésfilm premierje a stúdió állami támogatásának huszonötödik évfordulóján volt 1943. március 5-én, s egy csapásra feltárta a háborús valóság és a filmvászonon ábrázolt illúziók közt tátongó groteszk űrt, valamint a kettő összefonódottságát. Az események tragikus fordulatot vettek Sztálingrádnál, s a miniszter csupán néhány héttel korábban hirdette meg a „totális háborút”. A *Münchhausen* epizódokból álló meséjével és híresen nagy mesélő hősével megnyerte a közönséget; a főszereplő egy festett báb volt, amely a film nyitójelenében egy különleges animációs eljárásnak köszönhetően kikacsintott a nézőkre, kapcsolatot teremtve ezzel a meséket kitaláló hős és az illúziókat elhívó nézősereg között. A náci Németországnak ritkán sikerült ilyen látványosan bemutatnia, mennyire tisztában van a filmtechnikák lefegyverző erejével. A Hans Albersről készült híres kép, amint egy repülő ágyúgolyón ül, a filmművészet alapvető ikonját nyújtja: esszenciális kapcsolatot mutat a filmművészetnek az emberi képzelet feletti uralma és a háborús kegyetlenkedés eszközei között.

A nemzetiszocializmus felismerte, hogy a háború igénybe vette az érzékelés materiális és immateriális területeit egyaránt. A filmből végül is fegyver lett, meglepetések és effektusok robbanásveszélyes arzenálja, mely a tudatot elszédítette, az érzelmeket pedig meghódoltatta a serkentő ingerek folyamatos zárótüzével. (Nem volt véletlen, jegyezte meg Paul Virilio, hogy a színés filmek a második világháború idején tűntek fel, s hogy

Alfred Junge

(1886–1964)

A poroszországi Görlitz városkában született, és 1920-ban művészeti igazgatóként kezdte filmes karrierjét a világ akkori legjelentősebb filmes alkotóműhelyében, az UFA-nál, ahol Dupont, Leni és Holger-Madsen voltak a munkatársai. Amikor a British International Pictures meghívta Londonba Dupont-t, ő Jungét is magával vitte, hogy megterveztessen vele két bonyolult, rangos filmet, a *Moulin Rouge*-t (1928) és a *Piccadilly*-t (1928) – e két film látványtervei sokkal megkapóbbak forgatókönyveiknél. Rachael Low (1971) a *Moulin Rouge* szövegkönyvét elintézi annyival, hogy „értelmetlen vacak”, de azt hozzáteszi: ez volt „talán az első angol film...”, amelynek eredetiek a díszletei.

Miután visszatért Németországba, Junge még részt vett néhány Dupont-film elkészítésében, majd Párizsba ment, hogy közreműködjön Pagnol *Mariusának* (1931), a Marseilles-trilógia első részének munkálataiban. Oly metsző élességgel idézi fel a néző előtt a Vieux Port átható illatú tengeri levegőjét, hogy az alkalmi külső felvételek képei sivárnak tetszenek mellettük: ez is jól mutatja, milyen nagyszerű érzéke volt a valóságosnál is hívebb stilizált atmoszféra megteremtéséhez. A *Mariust* Korda Sándor rendezte, akit Junge követett Londonba, hogy együtt dolgozzanak Korda első angol filmjén, a *Női szakszon* (*Service for Ladies*, 1932). Ott felfedezte magának a Németországban tanult tehetségek után kutató

Michael Balcon, és kinevezte a Gaumont-British művészeti osztályának élére.

A Gaumont-nál tág teret kapott mind az irányító munkához, mind pedig alkotótehetségének kamatoztatásához. Fegyelmezetten és meghökkentő magabiztossággal koordinálta a stúdió teljes tervezői gárdájának és műszaki rajzolóinak munkáját, az ebben az időben keletkezett valamennyi Gaumont-produkció, akár az ő neve fémjelezte, akár nem, ott viseli magán Junge tehetségének bélyegét. Hatása még az operatőri munkán is meglátszott. Junge minden beállításról szabad, részvonalú szénrajzot készített, ám ez gyakran eltért az eredeti vázlattól, amelyből a végső kompozíció, világítás és kameraállás következett. Irányítása alatt a leendő angol művészeti vezetők egész generációja nőtt fel, közülük tartozott Michael Relph és Peter Proud.

Kiváló színpadi érzéke már a *Moulin Rouge*-ban megmutatkozott, de a Jessie Matthews rendezte musicalekben, az *Evergreenben* ('Örökzöld', 1934) és az *It's Love Againben* ('Ismét szerelem', 1936) végképp világossá vált. Hitchcock-thrillerekkel (*Az ember, aki túl sokat tudott*, 1934) és kosztümös drámákkal (*Jud Süss*, 1934), valamint akciókalandfilmekkel (*Salamon király kincse*, 1937), Aldwych-bohózatokkal, Jack Hulbert-vígjátékokkal és George Arliss-darabokkal szintén megbirkózott. Mindegyikhez sikerült kitalálnia a megfelelő látványt és hangulatot, legyen az már-már realista vagy tökéletesen stilizált.

Amikor a Gaumont lefaragott a gyártási költségekből, Junge átpártolt az MGM-hez, ahol Lazare Meersont váltotta fel a *Réztábla a kapu alattban* (1938), majd megalkotta



an ísten vele, tanár úr (1939) nosztalgiával teli világát. A háború kitörése után rövid időre őrizetbe vették, aztán megengedték hat filmre kiterjedő együttműködését Powell-lel és Pressburgerrel, ami pályájának csúcspontját jelentette. Az Archers cég családi légkörében (ott csak Alfréd bácsinak" szőltötták), és különösen három nagy Technicolor-produkcióban – *The Life and Death of Colonel Blimp* ('Blimp ezredes élete és halála', 1942), a *Diadalmas szerelem*ben (1944) és a *Fekete nárciszban* (1947) – már Junge kiteljesített művészi alkata mutatkozott meg. A részletek precíz kidolgozása nagy ívű kompozícióval párosult munkáiban; ezáltal tudta hihetővé tenni az Archers legszélsőségesebb vízióit. Junge tökéletes stílusérzéke varázsolja igazán a *Blimp* első világháborús lövészárkait, a *Diadalmas szerelem* lebegő menyei lépcsőjét, vagy a *Fekete nárcisz* forró, műtermi Indiáját. Powell önéletírása (1986) túlzóan hódolatteljes: „Profi volt az amatőrök között... porosz volt, és úgy küzdött minden képéért, mint ha hadjáratról lett volna szó... Valószínűleg ő volt a film-történet legnagyobb díszlettervezője.”

PHILIP KEMP

FONTOSABB FILMEK

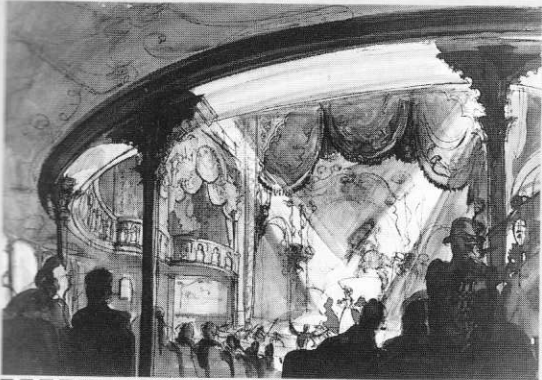
Das Wachsfigurenkabinett (1925); *Moulin Rouge* (1928); *Piccadilly* (1928); *Marius* (1931); *I Was A Spy* ('Kém voltam', 1933); *Evergreen* ('Örökzöld', 1934); *Jud Süss* (*Jew Süss*, 1934); *Az ember, aki túl sokat tudott* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934); *Fiatal és ártatlan* (*Young and Innocent*, 1937); *Restábla a kapu alatt* (*The Citadel*, 1938); *Isten vele, tanár úr* (*Goodbye, Mr Chips*, 1939); *The Life and Death of Colonel Blimp* ('Blimp ezredes élete és halála', 1942); *A Canterbury Tale* ('Canterbury mese', 1944); *Vágyak szigete* (*I Know Where I'm Going*, 1945); *Diadalmas szerelem* (*A Matter of Life and Death*, 1946); *Fekete nárcisz* (*Black Narcissus*, 1947); *Ivanhoe* (1952); *Bélvias táncra* (*Invitation to the Dance*, 1954); *A Farewell to Arms* ('Búcsú a fegyverektől', 1957).

BIBLIOM

Carrick, Edward: *Art and Design in the British Film*, 1948.
Low, Rachael: *The History of the British Film IV, 1918-1929*, 1971.
Powell, Michael: *A Life in Movies*, 1986.
Surowiec, Catherine A.: *Accent on Design: Four European Art Directors*, 1992.

Balra: Jelenet Victor Saville *Evergreen*jéből (1934), a főszerepekben Jessie Matthews és Sonnie Hale; látványtervező: Alfred Junge

Lent: Alfred Junge eredeti díszletvázlata az *Evergreen*hez



a legfontosabb német háborús filmek, a *Münchhausen* és a *Kolberg* Agfacoloron jelent meg.) Ami a *Münchhausen*-ben érdekes – és ez áll az egész német náci filmművészetre –, az önismeretének határai, azok a pillanatok, amikor a cinikus kifinomultság zavart szubjektivitásba és tudatos önáltatásba megy át. A *Münchhausen* egy vándorló katona uralkodásvágyát ábrázolja, de ugyanígy bemutatja azt az ijesztő pszichét is, amely igényli, akarja és megteremti ezt a vágyat. Bemutatja nekünk a hivatalos ünnepélyekre kitalált náci hőst; továbbá segít bepillantatni a hőst és az alkalmat megteremtő patológiába. A film hatásos fegyvernek bizonyult, de a végén a filmes illúziók mégsem tudták megnyerni a háborút, noha Goebels képtelen volt lemondani reményéről, hogy a *Kolberg* az utolsó pillanatban fordulatot hoz majd Németország sorsában.

Egy röpké pillanatra úgy tűnt, Goebels közel került áhított filmbirodalmához. 1942. május 19-én így írt naplójába:

„Olyan filmpolitikát kell folytatnunk, amelyet az amerikaiak folytattak északon és a dél-amerikai kontinensen. Belőlünk kell, hogy váljon Európa filmes nagyhatalma. A többi állam által készített filmek nem lehet jelentőse, csupán helyi érdekű és korlátozott.”

A HÁBORÚ UTÁNI ÉVEK

Miután a németek 1945 májusában letették a fegyvert, a külföldi csapatok elfoglalták a legyengült birodalmat, s az amerikai filmek gyors ütemben visszanyerték domináns szerepüket az európai piacon. Goebels kultúrpolitikája és a szövetségesek egyaránt felelősek a háború utáni német filmkultúra szánalmas állapotáért, kétségtelen „helyi érdekű és korlátozott jelentőségé”-ért.

A háború utáni években három különböző alkalommal is megtörtént, hogy német filmkészítők kifejezték szándékukat, hogy megteremtsék az új német filmművészetet. 1946-ban Hans Abich és Rolf Thiele kiadta *Az új német film memorandumát*, s egy stúdiót is létrehoztak az angolok által megszállt területen, a Filmaufbau Göttingent. Arról beszéltek, hogy „nemzetiszocialista film-ellenes filmeket” fognak létrehozni, konstruktív szándékú UFA-ellenes alkotásokat. Első vállalkozásukhoz, a *Liebe 47* ('Szerelmem 1947', 1949) rendezéséhez mégis az egykori UFA-produkciós vezetőt, Wolfgang Liebeneinert nyerték meg maguknak. Miután elkészítettek egy sor ígéretes neorealista és kritikus „kőkemény filmet”, például Wolfgang Staudte *A gyilkosok köztünk vannak* (*Die Mörder sind unter uns*, 1946), határozott cezúra következett, s az úgynevezett Adenauer-korszakban (1949–62) újabb lendületet már nem vett a filmgyártás. E korszak német filmjeinek nincs jó híre: amerikai hegemonia érvényesült az ország filmiparában, s az országot irányító kereszténydemokrata párt médiapolitikája is szűk látókörű volt.

Az eredmény: provinciális háziipari termékek, ezeknek együtöde olyan szentimentális „szülőföld-film” (*Heimatsfilm*) volt, mint amilyen a *Grün ist die Heide* (‘Zöld mező’, 1951) és a *Der Förster vom Silberwald* (A silberwaldi erdész’, 1954), tele a pusztítástól megkímélt földek, erdők és falvak nosztalgikus képeivel. Ujraforgattak több klasszikus filmet a weimari korszakból (*Az utolsó ember és Táncol a kongresszus*, 1955, *Lányok egyenruhában – Mädchen in Uniform*, 1958), valamint náci szabványtémákat (*Bel Ami*, 1954, *Kitty und die grobe Welt* – ‘Kitty és a nagyvilág’, 1956), Liebeneiner pedig szintén újforgatta *Ritter Urlaub auf Ehrenwortjät* (‘Szabadság becsületszóra’, 1955) és *Käutner Auf Widerschen, Franziskájät* (‘Viszontlátásra, Franciska’, 1957). Készült még jó néhány feledésre ítélt irodalmi feldolgozás is, valamint erőltetett kísérlet a hollywoodi szupersikerek lekörözésére, szerény pénzből. Kevés az említésre méltó cím, nincsenek jelentős újítások vagy sikeres dramaturgiai megoldások. Az arcok ismerősek maradtak, a formulák a bevált kliséket követik: 1957-ben a nyugatnémet játékfilmek mintegy 70%-ában alkalmaztak olyan rendezőt vagy forgatókönyvírt, aki már Goebbel idejében a pályán volt.

Egy újabb kezdeményezéssel állt elő az ötvenes évek végén a dokumentumfilmeket, filmes szakírókat, zeneszerzőket, valamint Enno Patalas filmkritikust tömörítő DOC 59 csoport, mely szorosabb kapcsolatokat sürgetett a nemzetközi művészeti élettel. Szerették volna ötvözni a dokumentumfilmet a fikcióval, vegyíteni a hitelességet a forgatókönyvi elbeszéléssel. Annak ellenére, hogy a DOC 59 pontosan tisztában volt a német filmkultúra zsákutcás helyzetével, nem sikerült új életet lehelnie a sivár és provinciális állapotokba, melyeket a túlhaladott szellemiség, a képtelen fellengzőség és a beskatulyázó produkciós rendszer jellemezett; nem sikerült megújítania a nemzeti filmművészetet, mely nem volt jelen a nemzetközi piacon, amelyből hiányoztak a határozott stílári jegyek, az alternatív stratégiák és a vállalkozó kedvű tehetségek. Nem fogadták szívesen a hazatérő emigránsokat, Fritz Langot és Robert Siodmakot sem, akik csak mérsékelt sikereket tudtak elérni hazájukban. Az ötvenes évek nyugatnémet filmjei kevés példát szolgáltatnak a kritikai megközelítésre, a harmadik birodalommal szembeni konfrontációra vagy éppen megértési szándéokra. Az igényként gyakran megfogalmazott, de ritkán megvalósított *Vergangenheitsbewältigung*, azaz a múlt legyőzésének legérdekesebb, ritka példái közé tartozik Helmut Käutner *Des Teufels Generalja* (Az ördög tábornoka’, 1954), Kurt Hoffmann *Csodagyerekekje* (Wir Wunderkinder, 1958) és Bernhard Wicki *A hídja* (Die Brücke, 1959). A filmek humanista retorikája inkább vigasztalt, mintsem nehéz kérdéseket vetett föl, elsősorban a körülmények áldozatait mutatta be (a joviális Luftwaffe-tábornokot, a jóindulatú politikai entellektüelt, egy csapat fiút, akik a háború végén rukkolnak be), ártatlan szenvedőket, akiket az álta-

luk irányíthatatlan és átláthatatlan helyzet köt gúzsba. A nemzetiszocializmust a különösen a német átlagpolgárt sújtó szüntelen félelemmel és nyomorúsággal azonosították. A legjobb ötvenes évekbeli nyugatnémet filmek eklektikus párbeszédet folytattak a múlttal; messziről elkerülve a történelmi témákat.

Az úgyszólván mindenki által rettenetesnek ítélt nyatlás akkor érte el mélypontját, amikor 1961-ben a kormány nem adta ki a legjobb filmnek járó állami díjat, s az UFA-t csőd fenyegette. Még ugyanebben az évben Joe Hembus publicista hírheht vitairata, a *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein* (A német film jobb már nem is lehetne’) így jellemezte a katasztrofális helyzetet: „Német film. A Szövetségi Köztársaság minden újságolvasója szokás szerint negatívan reagál erre a fogalomra, olyasmiket gondol róla, hogy »provinciális, középszerű, érdektelen.«” E beállításban fogalmazódott meg a német film megújításának harmadik kísérlete, ami 1962 februárjában az oberhauseni manifesztumban öltött testet, abban a dokumentumban, mely elsírta a német filmművészetet és filmipart, valamint nyers és támadó hangon bejelenti „az új német játékfilm megteremtésének” általános igényét.

Az Adenauer-korszak filmjei jelentéktelen, külföldön ismeretlen darabok maradtak, melyekre legjobb esetben úgy emlékszik vissza a mai Németország, mint a Szövetségi Köztársaság korai éveinek furcsa leleteire. A náci kor alkotásai sokkal maradandóbbaknak és hatásukban jelentősebbeknek mutatkoznak. A harmadik birodalomban készült filmeket rendszeresen játssza a német televízió (gyakran régi öröközők vagy repriek álneven), műsoron vannak az idősebb polgárok számára rendezett matinékon és retrospektív filmfesztiválokon. A kevés még élő UFA-sztár állandó rendszerességgel szerepel televíziós show-műsorokban, és mesél „a német filmművészet aranykorához” fűződő emlékeiről. A náci éra filmjei közül több mint kétszáz kapható videokazettán. Szó sincs arról, hogy a nemzetiszocializmust idéző képeket és hangokat mint eltévelyedéseket és szörnyűségeket a történelem szemétkosarába dobták volna: fontos szerepet játszanak a mai tömegkultúrában is. Az SS-egyenruha és a pártjelvények vonzerőt jelentenek a kommersz képzelet számára, s megjelentek a divatban is. Léteznek televíziós sorozatok és „a hét filmjei”, melyeket náci fantazmagóriák szellemében hoznak létre. Szado-mazochizmussal kacérkodó lelkeknek való, börtönkísérlet munkafelügyelőkről és hanyatt fekvő áldozatokról forgatott rituális jelenetek felbukkannak még a harmadik birodalommal foglalkozó művészfilmekben is, így Luchino Visconti *Elátkozottakjában* (La caduta degli dei) vagy Liliana Cavani *Az éjszakai portás* (Il portiere di notte, 1974) című munkájában. George Lucas a világsikerű *Csillagok háborúja* záróképében utalt az *Az akarat diádala* zárójelenetére. A náci rémségek állják

„...adott a fasizmus továbbra is elbűvöl. Hitler „tegnap este is szerepelt a műsorban” – mondja Don DeLillo *White Noise* (‘Fehér zaj’) című regényének egyik szereplője. „Mindig ő van műsoron. Ha ő nem lenne, televízióznánk se volna.”

Források:

Bergt Jürgen et al. (ed.): *Zwischen gestern und morgen: Westdeutscher Nachkriegsfilm, 1946–1962*, 1989.
Bessen, Ursula (ed.): *Trümmer und Träume*, 1989.

Bock, Hans-Michael-Töteberg, Michael (eds.): *Das Ufa-Buch*, 1992.

Courtade, Francis-Cadars, Pierre: *Le cinéma nazi*, 1972.

Friedländer, Saul: *Reflections of Nazism*, 1989.

Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*, 1961.

Jacobsen, Wolfgang-Kaes, Anton-Prinzler, Hans Helmut (eds.): *Geschichte des deutschen Films*, 1993.

Kreimeier, Klaus: *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*, 1992.

Petley, Julian: *Capital and Culture: German Cinema 1933–45*, 1979.

Virilio, Paul: *Guerre et cinéma; Logistique de la perception*, 1984.

Kelet-Közép-Európa a második világháború előtt

MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA

A KORAI ÉVEK

Számos közös vonást találhatunk a kelet-közép-európai országok filmgyártásának kezdeteiben és fejlődésében. A mai Cseh Köztársaság, Szlovákia, Magyarország, Szerbia, Horvátország és Lengyelország (melyet abban az időben Ausztria, Poroszország és Oroszország harmadolt fel) területén 1896-ban rendezték az első Lumière-filmvetítéseket, azokkal a vállalkozókkal versenyezvén, akik Thomas Alva Edison készülékét használták. Edison mozigépészeit öt évvel Eugène Dupont, a Lumière fivérek képviselője előtt érkeztek Prágába. A Lumière Cinématographe 1896 májusában mutatkozott be Belgrádban, valamint ugyanazon év novemberében Lengyelország osztrák részében, de Edison Vitascope-jának köszönhetően más lengyel városokban, például Poznańban, Varsóban és Lembergben (Lvov) is ismerték az animált fényképeket.

Sok úttörő filmes foglalkozott már Kelet-Közép-Európában az animációs fotográfiával, köztük a legjelentősebb talán a cseh Jan Krizenecký, valamint Lengyelországban Jan Liebiecki, Kazimierz Prószyński, és Jan Ścieszpanik. A film fejlődésének e korai időszakában találkozhatunk először a Párizsban élő Bolesław Matuszewski lengyel fényképész és filmoperatőr elméleti munkáival: *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinématographie historique* (A történelem egy új forrása), *La photographie animée, ce qu'elle est et ce qu'elle doit être* (Az élő fénykép), melyeket 1898 márciusában, illetve augusztusában publikált. Matuszewski felhívta a figyelmet a mozgóképek jelentőségére, történelmi értékére és megismerő lehetőségeire, s elsőként érezte szükségét egy átfogó filmtár megteremtésének, mely mindenféle filmdokumentumot magába foglalna.

Kelet-Közép-Európa országaiban a filmesek első nemzedéke főként színpadi színészekből, színházi rendezőkből, újságírókból, hivatásos fényképészekből, valamint lektúrszerzőkből állt. A filmkészítés úttörői között

Magyarországon jeleskedett Kertész Mihály, a Magyar Színház színésze, valamint Korda Sándor újságíró. Másfél évtizednyi magyarországi tevékenység után (1912–1919 között Kertész nevéhez harminckilenc, Kordához huszonnégy film fűződik) külföldön folytatták kitűnő munkájukat; Kertész Amerikában Michael Curtiz néven, Korda pedig Alexander Kordaként Angliában.

Nagyjátékfilmeket 1910 után kezdtek készíteni Kelet-Közép-Európában, egy időben Olaszországgal és Franciaországgal. 1911-ben az akkor orosz megszállás alatti Varsóban a Variété Színház művészeinek részvételével kollégájuk, Antoni Bednarczyk színész és rendező készítette az első lengyel játékfilmet *A bűn története* (Dzieje grzechu) címen, mely Stefan Żeromski botrányos és rendkívül népszerű regényének adaptációja volt. Ugyanebben az évben további tíz játékfilm készült, három jiddis nyelven. Az első világháború kitöréséig összesen több mint 50 egész estés és mintegy 350 rövidfilmet (fikciót, híradót és dokumentumfilmet) gyártottak a három részre felosztott Lengyelországban.

Magyarországon az első „művészi filmdrámát” 1912-ben rendezte Kertész Mihály, Siklósi Iván és Roboz Imre forgatókönyve alapján, *Ma és holnap* címmel. A főszerepeket a Nemzeti Színház színészei, Somlay Artúr és Aczél Ilona, valamint maga Kertész Mihály (a Magyar Színház tagja) játszották. 1912. október 14-ét, e film premierjét tartják a magyar film születésnapjának.

A cseh játékfilmgyártás legnagyobb sikere Bedřich Smetana *Az eladott menyasszony* (Prodaná nevěsta, 1913) című operájának filmváltozata volt, melyet Oldřich Kmínák rendezett. Belgrádban 1910-ben készült az első színészek közreműködésével forgatott játékfilm, a *Karadjordje* – a szerb I. Stojadinović rendezte, Jules Berrie, a Pathé vállalatától jött francia operatőr fényképezte.

Szintén az első világháború előtt alapították az első önálló filmgyártó vállalatokat, melyek közül a legjelentő-