

Kritikai életünk egyik betegsége, hogy élénkebben reagál a gyöngé, rossz, hibás művekre, mint az értékesekre; kifinomultabb érzéke van a negatív jelenségek tettenérésére, mint az új előremutató értékek felismerésére; hajlamosabb a téves nézetek, tendenciák általánosított elemzésére, mint a pozitív tettek, alkotások elmélyült vizsgálatára. Persze nagy, elismert tekintélyekről, mindenki által joggal tisztelt mesterekről könnyen születik panegyricus (nem is mindig megérdemelten), de amikor merőben új emberek, merőben újszerű műveiről kell nyilatkozni, az óvatos tartózkodás, a szőrmentén való elismerés a jellemző. A kritikusok nagy részének dilemmája akkor kezdődik, amikor kritikusai ösztönük, esztétikai érzékük azt súgja, hogy kiváló alkotással van dolguk, de még sem az alkotót, sem az alkotást nem koszorúzza a hivatalos elismerés vagy díj babérja, s a kérdéses mű ráadásul oly merészen tör új utakra, hogy a szokott sablonos szempontokkal sem lehet hozzá közeledni. Ilyenkor a kritikák alig győzik kiemelni az alkotók tehetségét, lelkesen biztatják őket új művek létrehozására — az elért eredményt, a megvalósult művet illetően azonban beérik az óvatos dicsérettel, a gondosan mértéktartó elismeréssel, miután lelkiismeretesen felkutatják az ilyen-amolyan hibákat is, hogy azután az olvasóra bízzák annak eldöntését: mi az értéke a műnek, hol a helye mai művészetünkben.

Ez az oly gyakori diagnózis a *Sodrásban* című filmnek, Gaál István és Sára Sándor alkotásának a kritikai visszhangjára is ráillik. A fogadtatás vitán felül elismerő volt — de tegyük hozzá: egészében szürke, keveset mondó. Egyes vidéki lapok kritikusai ugyan rá-rátapintottak a film egy-egy lényeges problémájára, felismertek egyet-mást igazi értékeiből, a merészebb állításoktól való tartózkodás, vagy a szerkesztői óvatosság azonban rendszerint lefékezte tollukat. A budapesti napi- és hetilapok még ennyit sem tettek; reflexióik kimerültek a sok más filmről, irodalmi alkotásról is elmondható általánosságokban. Terjedelmesebb és igényesebb kritika mindössze kettő jelent meg: Keresztury Dezső sok szeretettel és megértéssel írt cikke (*Filmvilág*), valamint Bittai Lajos érdekes írása (*Vigilia*). Találó elvi és esztétikai észrevételekben ez utóbbi a leggazdagabb — marxista kritikánknak nem éppen dicsőségére.

A kép — valljuk be — elszomorító. Mert ha két fiatal művész, a mi korszakunkban, a mi rendszerünkben nevelkedett nemzedék tagjai, filmet készit mai szocialista világunkról, szépet, emberit, igazat, meggyőzőt — olyannyira, hogy ha valamely szkeptikus külföldi ismerősöm azt kérdezné: mennyiben, milyen mértékben teremtett itt a szocializmus más, emberibb életet, akkor ehhez a filmhez utasítanám — s mindezt teljesen eredeti módon, magas művészi színvonalon, új formanyelven, és a marxista kritikának minderről még sincs érdemi mondanivalója, akkor ez komoly szegénységi bizonyítvány. 130 évvel ezelőtt egy magyar kritikus, Szontágh Gusztáv a szállóigévé vált „Uraim! le a kalapokkal!” szavakkal kezdte bírálatát egy addig kevésbé ismert írónak, a magyar regény történetében fordulatot jelentő művéről. Igaz, az *Abafi* szerzője már a negyvenen túl volt és báró. De miért a félelem harmincon aluli szocialista művészek kitűnő alkotásának az elismerésétől?

Alighanem a film új formai sajátosságai, új stílusa, a filmművészet számos hagyományos vonásával való szakítása miatt. A merész művészi újítások ugyanis nálunk sajnos számos előítéletbe ütköznek: egyrészt találkoznak egy sznob lelkesedéssel, mely áhítattal fogad minden szokatlant, kritikátlanul értéknek tart mindent ami újszerű, ami modern; de másrészt belebotlanak egy lappangó gyanakvásba, mely minden új formai megoldásban valami veszélyt szimatol, s a modern stílusjelenségeket eleve a szocialista realizmustól idegen eszmék, törekvések



álcázott szálláscsinálójának tekinti. Lehet, hogy a tömegízlés szempontjából az előző előítélet a veszélyesebb, az esztétikai gondolkodásban valamint a kritikai és művészetpolitikai gyakorlatban azonban feltétlenül az utóbbi.

Az új művészeti törekvések megítélésében és helyes értékelésében mutatkozó bizonytalanság és bátortalanság, jórészt azokkal a vitakérdésekkel függ össze, melyeket folyóiratunk, a Kritika napirendre tűzött a szocialista realizmus érdekében és szemszögéből. A realizmus, a nemzeti jelleg, a hagyomány és a stílusok problémáival kapcsolatos téves, konzervatív álláspontok azok, amelyek megnehezítik a helyes esztétikai tájékozódást, az új értékeknek és előremutató törekvéseknek, s ezek között a *Sodrásban* jelentőségének felismerését. Így függ össze ez a film az irodalomelmélet és irodalomkritika időszerű elvi kérdéseivel, szinte hozzászólás az ezekről folyó vitákhoz.

Pedig a *Sodrásban* a legkevésbé sem irodalom. Filmművészetünkre általában az irodalmi szempontok uralma jellemző, s a filmet félig-meddig az irodalom körébe szokás sorolni. A *Sodrásban* ezzel szemben leszakadt az irodalom köldökzsinórjáról, nem megfilmesített irodalmat nyújt, hanem eleve filmben elgondolt, képsorokban tolmácsolt mondanivalót. Nézése közben nem irodalmi, hanem képzőművészeti reminiszcenciák elevenednek meg a néző tudatában. Megértéséhez, élvezéséhez, tartalmának, mondanivalójának az átéléséhez képi kultúrára van elsősorban szükség.

Ennek hiánya mondathatta egyes kritikusokkal a forgatókönyvre vonatkozó elmarasztaló megállapításokat, főleg azt a téves véleményt, hogy a forgatókönyv sovány, nem elég egy nagy film számára. Az irodalmias film gyakorlata alapján ez valóban igaz lenne, hiszen aligha lehetne a film tárgyát jó novellává átrni: nem maradna belőle más, mint egy kis lélektani konfliktus. Itt azonban elsősorban a képek szólnak meg, s a film képeinek a művészi játéka sokszorta többet tolmácsol, mint önmagukban a dialógusok, vagy önmagában a "story". Aki csak az utóbbiakra figyel, valóban keveset kap — körülbelül annyit, mintha egy operából csak az áriák szövegét hallaná.

A film irodalmias felfogása, mellyel a *Sodrásban* alkotói szakítottak, egy esztétikai, művészetpolitikai koncepció gyümölcse volt, s szorosan összefüggött a realista stílus kultuszával. A múlt századi realizmus ábrázoló módszerének, stílus eszközeinek esztétikai normává emelése ugyanis különleges rangot biztosított az elbeszélő prózának. Az esztétikai és irodalomelméleti törvényszerűségeket, általánosításokat elsősorban a regényműfaj adottságai és sajátosságai alapján fogalmazták meg, hiszen a realizmus vitathatatlanul a regényirodalomban teljesedett ki, ebben mutatta fel a legnagyobb eredményeket. A realizmus címén így nemcsak a 19. század egyik nagy stílusának a meghosszabított uralma következett be, hanem az irodalomnak, s ezen belül elsősorban az elbeszélő-prózának a hegemoniája, sőt a más műfajok és művészetek területére való expanziója is. Erre a folyamatra a legjobb példa talán a szovjet filmművészet sorsának az alakulása az 1930-as években.

Ejzenstein és társai a szovjet filmet világviszonylatban az élre emelték zseniális művészetükkel, mely a képsorokban való gondolkodás útján, a film sajátos formanyelvének a maximális érvényesítése révén a valóságot páratlanul gazdagon és hitelesen tudta ábrázolni, s a szocialista eszmeiséget nagy erővel és hatásosan kifejezni. Mégis a 30-as évek második felében a realista stílus követelésének a jegyében (hangsúlyozottan stílusról volt szó!) a képkompozíciókkal operáló szovjet filmművészetet formalistának, „antirealistának” bélyegezték, s egyúttal megkezdték a realista regény és novella stílus eszközeinek, sajátosságainak a filmre való erőltetését, a film „irodalmiasítását”. Mindez a valóság hívebb, hitelesebb ábrázolásának és a közérthetőségnek a jelszavával történt — de végeredményben a szovjet film dekadenciájához vezetett.

A *Sodrásban* elvileg az Ejzensteinék útjára, vagyis az igazi filmhez tért vissza, mondanivalójának legfőbb hordozójává nem a lefényképezett, mozgóképen megelevenített irodalmat, hanem a képek autonóm művészetét, a szuverén képkompozíciókat tette. De vajon e nem



irodalmias módszerrel, s ami ezzel többé-kevésbé együtt jár: nem realista stílusesszűközűkökkel, kevesebbet vagy többet sikerűlt-e az épűlű szocialista társadalomból és embereinek az életéből megmutatnia; hamisabban vagy hívebben tudta-e a mai hazai valűságot ábrázolni. Hiszen a hagyományos realista ábrázolásműd, a konzervatív stűlus vűdelmezűi azzal érvelnek, hogy a modern stűlusesszűközűkök alkalmazása, a realista elbeszűlű próza „bevált” sajátságainak a mellűzűse a valűságot konkrét, hiteles és pártos ábrázolását teszi lehetetlenné. A *Sodrásban* alaposan rácáfol erre a — sajnos még sokakban élű — hiedelemre.

Gaál és Sára filmje ugyanis — ha a képekből olvasunk — minden más magyar filmnél gazdagabban és szűggesztűvebben érezteti az országot, a társadalom, az emberek forradalmi változását: az alföldi tájnak iparvidékké, a falunak várossá alakulását. A kis falusi porták és a bérházak élete szerves egységbe kapcsolódik; a hagyományos parasztudvar háttérében gyárkémények magasodnak; a szántűfűldet a távolban hosszú modern bérházsor szegűlyezi; a Tisza ugyanűgy hűmpűlyűg a homokfalak, nyárfaerdűk, jegenye-sorok között, mint századokkal ezelűtt, de a film befejezű képén ez a látvány már a gépkocsi ablakából, a hűd suhanó vastraverzei között tárul elénk, mikűzben a láthatárt az erűmű impozáns kontűrjai zárják le. A múlt és a jelen kontrasztját sugallja, hogy a vízbe fűlt fiatalembert kutatják a modern technika eszkűzeivel, rendűrségi motorossal, fűnyszűrűűkkel; de keresik az ősi néphit, babona jegyében is: vízre helyezett, égű gyertyával felszerelt, nagy kerek falusi kenyérrel. S mikűzben a halott fiú nagyanyja, s egy másik öreg ember ladikon követi a vízen úszű kenyeret, a tipikusan mai, városi karakterű, ruházattű, beszűdmodorű fiű és lány, akiket lelkiismerettűk és barátjuk emléke visszaűzűtt a szerencsétlenség helyére, úgy néz le a két öregre a magas folyópartról, mintha egy ezeréves múltba tekintene vissza. Ugyanezt a távolságot érezzűk, amikor a Tisza-parton haladó óriási tehergépkocsi látványa, illetve a benne űlű munkások beszélgetése után nemsokára a siratóéneket hallhatjuk, vagy pedig ha az orvos fiának modern szobáját és a paraszt-nagymama otthonának tárgyait, bútorait egymás mellé asszociáljuk. Az ősi táj és az ősi falu jelenségeinek a modern városi környezettel, ipari világgal való állandó összevegyűtűse sohasem öncélű játék, hatásvadászű fogás. A múlt állandó jelenléte itt a fejlűdés lendűletét szűggerálja: olyan gyorsan változott meg a világot, oly hirtelen szűletett meg egy új társadalom, hogy az elműlt ezer év szokásainak, hiedelmeinek az eltűnésére nem juthatott idű.

Az elmondottakkal a film szerzűi a modern civilizáció elűretűrűsét ábrázolják; hogy pedig itt nem akárműyen „ipari társadalom”-ról, hanem az épűlű szocializmus világaról van szű, azt hűseik, a film emberei igazolják. Elsűsorban a fűszereplűk, a fiatalok csoportja, az ű gondolkodásuk, viselkedűsűk, problémáik, lelkiismereti válságuk. Külűnbűzű jelleműek, jű és rossz tulajdonságok keverednek bennűk, a vidám, gondtalan, kissé felelűtlen életűket megrázű tragikus esemény azonban mindegyikben pozitív iránűű változást vált ki: öntudatosabbak lesznek, ráébrednek addigi magatartásuk nem egy hibájára, mélyebbé, felelűsségteljesebbé válik gondolkodásuk. Egy katasztrűfa természetesen mindig hat az emberekre — tértűl, idűtűl, társadalomtűl függetlenül. De hogy éppen olyan hatást vált ki, mint a filmben, az szerves összefűggűsben van azzal a környezettel, azokkal az emberekkel, akik körében ezek a fiatalok élnek. Gondoljunk például a vizsgálatot vezetű rendűrre, az egyik fiűval beszélgetű teherautű-sofűrre, a szobrászra stb.

A film a legkevűsbé sem idealizálja az ifjűságot, csupán azt mutatja, hogy egészséges anyagból van gyűrva: hiszen a szocialista társadalom által nevelt mai 18 évesekről van szű. Olyan nemzedékrűl, olyan ifjűságrűl, amelynek élete mentes már az osztálykonfliktusoktól. A film fiatal hűsei kűlűnbűzű társadalmi rétegekből valűk, s viselkedűsűk, magatartásukon ez jűl felismerhetű, de mégis társadalmilag teljesen egy síkon mozognak, csupán jellembeli, műveltsűgbeli — vagyis általános emberi dolgokban kűlűnbűznek. Tulajdonképpen se nem falusiak, se nem városiak, se nem parasztok, se nem értelmisűgiek, hanem a mindeme kűlűnbűsegeket áthidalű, eltűntetű állapot felé haladó társadalom gyermekei — teljesen



összhangban azzal a háttérrel, az átalakuló, városiasodó faluval, iparosodó tájjal, melynek képei körülveszik őket.

Végül, nem akármely szocializmusról, bármely épülő szocialista társadalomról van itt szó, hanem a mai Magyarországról. Egyes kritikák joggal hangsúlyozták már: a magyar tájat nem láthattuk még ilyen eredeti, ilyen művészi, ilyen szép képekben. Igazi költészetté válik a filmen a Tisza, a falu, az alföldnek versekben megénekelte, festményeken ábrázolt megannyi jellegzetessége. S ha ehhez hozzávesszük az ősi sirató-éneket, a különböző néprajzi tárgyakat, vonatkozásokat, joggal mondhatjuk, hogy az egész mű át van itatva sajátosan magyar elemekkel. Pedig a film alkotói nem a hagyományosan nemzeti, népi, magyar vonatkozások kultuszára törekedtek; ők a valóságosat, a szépet, a mondanivalójuk tolmácsolására legalkalmasabb elemeket keresték és találták meg. A sirató-ének például nem magyaros pityke, még csak nem is etnográfiai érdekesség, hanem éppolyan kitűnő és éppen helyénvaló művészi eszköz, mint a Vivaldi-zene.

A *Sodrásban* meggyőzően és hatásosan szavaz azok ellen, akik mai művészetünkben, irodalmunkban a nemzeti jelleg hangsúlyozását, tudatos kifejezésre juttatását követelik. Hiszen mennyi magyaros, népi jellegzetességet lehetett volna még a filmbe bevinni — különösebb erőltetés nélkül is! — ha alkotói erre pályáztak volna. Ők azonban nem mennél magyarosabb és mennél nemzetibb filmet akartak készíteni, hanem mennél igazabbat és mennél szebbet, s ezért nyoma sincs benne a magyarkodásnak, népieskedésnek. S hiányzik belőle minden národnyik mélabú, noha a film éppen annak a tájnak, falunak, életformának az átalakulását mutatja, melynek eltűnését a konzervatív-provinciális népiesség oly nosztalgikusan szokta szemlélni.

A múlt és jelen találkozását, szimbiózist ábrázoló *Sodrásban* nem a múlton mereng, hanem a jövő pátoaszát hangsúlyozza képeivel. Meglátja, értékeli a régiben is a szépet, az emberit, de magától értetődő természetességgel fogadja el a születő, épülő és diadalmaskodó újat. Nem erőltetnek bele a film alkotói csinált, programszerűen akart állásfoglalást; fejlődésében, dinamikájában és hitelesen mutatják meg a mai életet és embereket, ez pedig állásfoglalásnak is meggyőzőbb, vallomásnak is hitelesebb. Minden okunk megvan tehát arra, hogy a filmet igazi szocialista-realista alkotásnak tekintsük — természetesen csak a fogalom egyedül helyes értelmében: a „realista” jelző alatt a mai valóság korszerű módon való megragadását, s nem pedig a hagyományos realizmus megnyilvánulását értve. A film ugyanis nem ez utóbbinak a folytatása; stílusa: modern stílus; részletei, művészi eszközei a legkülönbözőbb korok, irányzatok, stílusok felhasználásáról tanúskodnak.

Ez utóbbi körülményt különösen hangsúlyozni szeretném. Mert igaz ugyan, hogy ma már meglehetősen egyértelműen tanítjuk és tanítják, hogy a szocialista realizmus minden korábbi érték örököse, folytatója, kiteljesítője; a gyakorlatban mégis egy leszűkítő szemlélet érvényesül: csupán az utolsó száz-százötven esztendő, elsősorban a realizmus és a romantika művészetét tekintik sokan a szocialista realizmus számára értékesíthető hagyománynak. A *Sodrásban* művészei szerencsére nem rabjai ennek a kártékony előítéletnek; nem csupán száz, hanem ezer év művészetét tudják mozgósítani céljaik érdekében. Nem zárkoznak el a múlt századi, realista örökségtől, de — helyesen — ugyanazt látják benne, mint a háromszáz, vagy hatszáz éves hagyományban: a múlt egyik értékes, nagy korszakát, stílusát. Felújítani, folytatni pedig a mai művészeknek, ha korunkhoz méltót akar alkotni, a múlt egyetlen stílusát sem szabad; merítenie azonban mindegyikből lehet, tanulnia bármelyiktől érdemes. A szocialista realista művészet számára elvben minden múltbeli érték egyformán értékes hagyomány; hogy pedig a gyakorlatban éppen melyikre célszerű és kell támaszkodnia, azt nem valamely elvont stílus-norma, hanem a konkrét cél, helyzet, a mai műalkotás mondanivalója, tárgya szabja meg. Gaál István és Sára Sándor filmje szinte iskolapélda lehet arra, miképpen lehet a legkülönbözőbb előzményeket alkotó módon értékesíteni egy izzig-vérig mai tárgyú, szocialista tendenciájú, modern stílusú művészi alkotásban.



A képek művészetéről lévén szó, e hagyományokat elsősorban a festészet történetében kell keresnünk. A filmben egyre-másra elevenednek meg magyar és külföldi festők kompozíciói. Elsősorban persze a magyar táj, a magyar falu, a magyar paraszt festői jutnak eszünkbe. A fehérre meszelt kis halászház előtt magába roskadtan ülő öregasszony például Fényes Adolf legjobb pillanatait idézi. Mikor pedig a Tisza-parti hatalmas jegenyest – Sára Sándor egyik legszebb képkompozícióját – látjuk, a part magas faláról aláereszkedő két öregember alakja úgy vésődik be a sötét háttérbe, mint ahogy Koszta József parasztjai szoktak belemerülni a mögöttük húzódó érett gabona, vagy kukorica sötétbarnájába, sötétzöldjébe. Az öreg néni egyedülmaradottságának kifejezésére, az elmúlás, a halál szimbólumának felidézésére pedig – a siratóének hangjai mellett – a Csontváry magányos cédrusára emlékező szomorú, kopár fák sorakoznak. De a realizmus, impresszionizmus, szimbolizmus mellett kitűnően illeszkedik ebbe a képegyüttesbe a gótika is: midőn a szántóföld szélén emelkedő bérház műteremablakában a film két fiatal szereplője beszélget, az üvegen át eléjük táruló látvány – szénaboglyák között gereblyező parasztok – Berry herceg imádságoskönyvének miniatúráira emlékeztet. Az ötlet ugyan nem új: a francia későgótika e remekét, a paraszti munka legszebb középkori ábrázolását már Lawrence Olivier is filmre vitte V. Henrikében; Gaál István azonban – kitűnő *trouville*-ként – a középkori miniatúrtechnikát filmje egyik fő mondanivalójának, falu és város, ősi paraszti élet és modern gondolkodású fiatalok találkozásának, harmonikus egymásmellettségének a kifejezőeszközévé alakította.

A múlt művészi eredményeinek, a hagyományoknak az alkotó felhasználására a legjobb lehetőséget a film központi eleme, a címben is idézett „víz” szolgáltatja. A lágyan tovasikló víztükörrel kezdődik a film, a víz a színtere a legfontosabb jeleneteknek, a víz gyilkos sodrása indítja el a film cselekményét. Érthető, hogy midőn a film alkotói ilyen döntő szerepet szánnak a víznek, fokozott érdeklődéssel fordulnak ahhoz a korhoz és stílushoz, amely a mindig változó, mozgó, tovasiető vizet a művészet számára felfedezte. Ez pedig a barokk! A művészetnek ez a nagy korszaka teremti meg a szökőkutakat, mesterséges vízeséseket; állítja gyakran a szobrászatot, építészetet a víz játékának szolgálatába; teremti meg festői ábrázolásának, zenei kifejezésének az eszközeit. Händel „vízi zenét” komponál a Temze hullámaira, a lagunák városában pedig megszületnek Vivaldi koncertői. A *Sodrásban* alkotói szerencsére jól ismerték a víz barokk művészetét, mert ahhoz, hogy a nagyszerű vízi jelenetek, például a fiatalok vidám hancúrozása a folyóban, megszülessenek, nem lett volna elegendő a szép magyar Tisza ismerete és szeretete, ehhez a barokk szökőkutak varázslatos víz-kompozícióinak az élménye is nélkülözhetetlen volt, mint ahogy a víz hangulatát nem lehetett volna hatásosabban fokozni, mint a vízen épült város barokk komponistájának zenéjével.

Ha mindezek után valaki azt gondolná, hogy a *Sodrásban* valami eklekticizmust, stílus-egyveleget nyújt, akkor mélységesen tévedne. Nincs itt semmi stílrómantika, utánérzés, régi minták, példák másolása. És nincs semmi tarkabarkaság sem: a film stílusa meglepően egységes, saját rendszere van, törvényszerűségei nem vezethetők le sem a realizmusból, sem a barokkból, sem a folklórból, sem a nagy mesterek festészetéből. A film alkotói nem normákat igyekeznek követni, nem példaképekhez, művészi eszményképekhez igazodnak, hanem saját mondanivalójukat saját stílusukban fejezik ki. S ez a saját, egyéni, modern stílus fogadja be, asszimilálja a legkülönbözőbb elemeket, hatásokat, mégpedig mindig az éppen legmegfelelőbbet, a mondanivaló, a téma szempontjából legidősebbet. Önállóságuknak éppen az a biztosítéka, hogy oly sok helyről, korból, irányból merítenek, hiszen mennél szélesebb területen oszlanak el az inspiráló, példát nyújtó előzmények, annál kevésbé veszélyeztetik a művész önállóságát, korszerűségét, és annál jobban segítik elő a gyökeresen új műalkotás létrejöttét.

Nagy kár, hogy a művészetek és az irodalom történetének ezt az elemi törvényszerű-



ségét oly sokan nem fogják fel, megelégednek egy-két korszak ismeretével, sőt jobb ügyhöz méltó igyekezettel törekednek a régebbi korok ismeretének, tanulmányozásának elsorvasztására. Pedig mekkora dőreség azt képzelni, hogy a mai kultúra, a szocialista tudomány és művészet szempontjából valami nagy győzelem lesz, ha egyre kevésbé fogják nálunk ismerni a művészetek, a kultúra több évezredes fejlődését, ha művészeink csupán a múlt században látnak majd példaképeket, s nem „fertőzi” meg őket a régebbi irodalom és művészet hatása. Talán nem árt megjegyezni, hogy a *Sodrásban* annak az alkotócsoporthoz a keretében készült, amelynek a vezetője, Nemeskürty István (vajon miért nem szerepel az ő neve is a filmen, elvégre az alkotócsoporthoz vezetője nálunk nemcsak producer?), a reneszánsz irodalom neves kutatója. Aligha volt ez kárára az ügynek! Amint az sem, hogy Gaál és Sára a régebbi korszakokból is igen alapos művészettörténeti ismereteket sajátítottak el a főiskolai oktatás jóvoltából, valamint Itália reneszánsz és barokk emlékeinek világában.

A filmről írott kritikák előszeretettel nevezik a *Sodrásbant* „kísérlet”-nek. Teljesen alap-talanul. Kísérleteknek a két művész korábbi műveit kell tekintenünk: Sára bravúros kísérletét egy virág életéről, a közösen készített kitűnő dokumentumfilmet a cigányokról, valamint a táj költőiségét felfedező filmjüket a Tiszáról. A mai valóság hiteles megragad-ásának, valamint a formai megoldásoknak a módoszatait, lehetőségeit e kisebb erőpróbák során kísérletezték ki. A *Sodrásban* már határozott elindulás, biztos kezdet, a magyar film új, nagy jövőjű irányzatának a jelentkezése.

Nem filmkritikát – ez nem mesterségem –, hanem vitairatot akartam írni. Ezért nem szóltam a szereplők játékaról, a kísérőzenéről és a film sok más értékéről. Igaz, hogy itt amúgy is minden a célnak, a mű egészének van alárendelve. Az a sok művész, aki közre-működött, tiszteletre méltó szerénységgel és lelkesedéssel nem egyéni sikerre törekedett, hanem arra, hogy a művet vigye diadalra. Szöllősy András zenéje szinte észrevétlenül simul hozzá a film képeinek világához és a klasszikusoktól átvett zenei részek együtteséhez – a film egyetlen nagy nevű színészszerelője, Mezey Mária csupán a hangjával is kész volt hozzájárulni a film sikeréhez; s a tehetséges fiatal – jobbára még ismeretlen vidéki vagy főiskolás – színészgárda is mint kitűnő kollektíva jelenik meg, egyikük sem igyekszik önmagára felhívni a figyelmet, nincsenek közöttük sztárok.

A sztár itt egyedül maga a film. Bizonyára vannak hibái, gyengeségei, nem is szándékom remekművé avatni. Az egyidejű kritika ilyesmire felelősségteljesen nem is vállalkozhat, ehhez távlat, idő kell. Az elvileg újra, a helyes törekvésekre akartam csupán rámutatni. A kritika nem akkor tölti be igazán a hivatását, ha elvont normák szerint ítél, rangsorol, hanem akkor, ha felismeri a jövőbe mutató kezdeményezéseket, meg tudja különböztetni a születő újat a haldokló régitől, vagy az éppen delelőjén álló, de lehetőségeit már kimerítő jelenvalótól.