

KÖHÁTI ZSOLT

**TOVAMOZDULÓ
EMBER
TOVAMOZDULÓ
VILÁGBAN**

*a magyar némafilm
1896–1931 között*



KŐHÁTI ZSOLT
TOVAMOZDULÓ EMBER TOVAMOZDULÓ VILÁGBAN

A magyar némafilm 1896-1931 között

MAGYAR FILMINTÉZET, 1996

A kötet a Magyar Mozgókép Alapítvány támogatásával jelent meg.

Lektorálta:

Varga László, Veress József

© Kőhát Zsolt, 1996

BEVEZETŐ

De hiszen már megírták a magyar némafilm történetét - mondhatja joggal az Olvasó. Igen: megírták. Mindenekelőtt Nemeskürty István könyveire utalhatok. De Magyar Bálint kis példányszámban megjelent, gondos és pontos adatfeltárásról tanúskodó munkáira is. Korábról: Hevesy Ivánra, akinek még a kezdetekről is volt némi személyes látvány élménye. Aztán: Lajta Andor kéziratos művére, Vári Rezső doktor visszaemlékezéseire, Gaál Éva műhelytanulmányaira. Jordáky Lajos monográfiában közölte az erdélyi némafilmgyártás történetét - s ennek lapjai a magyar kinematográfia legjobb teljesítményei közül regisztrálnak számosat. Sorolhatnám tovább az átfogó vizsgálódásokat.

Ez a mű azonban nem az említettek tanulságait kívánja összegezni, bár ki sem kerülheti őket, s ahol indokolt, vállalja a bennük megalkotott, máig érvényes alapvetést. Szándékom az, hogy a hazánkban 1896 tavaszán fölbukkanó „élő fényképet” mint civilizatorikus és művelődéstörténeti, valamint kommunikációs jelenséget a maga bonyolult összefüggésrendszerében szemléljem. Áttekintve azt a „szabadságharcot”, melyet kinematográfiánk vívott az „idősebb” kifejezési formákkal, mindenekelőtt a színházzal s az irodalommal. Eközben kutatnom kell fikciós és dokumentális elbeszélésmód különválásait és kölcsönhatását. Ahol pedig lehetséges: a külföldi „minták”, „ajánlatok” érvényesülését.

Meggyőződésem, hogy elsősorban mint vizuális jelenséget kell tárgyalnom a magyar némafilmet. Ehhez a hallatlan szerencse folytán megmaradt képsorokat, képsortöredékeket állítanom a középpontba. És még hatványozottabb szerencse, hogy újabban egyre-másra kerültek elő külföldi filmtárakból elveszettnek hitt, bár filológiaiilag - Ábel Péternél s másutt - pontosan rögzített művek! Mert az úgynevezett állófotókkal ebben az időszakban nem sokra megyünk. Ezeket általában a forgatás járulékaként, reklám céljából készítették, s legfeljebb csak a szereplők maszkjáról, jelmezéről, a jelenet helyszínéről adnak hitelesnek elfogadható tájékoztatást.

Az egyebekre vonatkozólag - sajnos - nem tehetek mást, mint visszhangzom Lajta Andor sóhaját: „Maradt csak a betű, a magyar film nehezen összehozható, keservesen egybefoglalható megírása”. Még akkor is, ha egyetértőleg veszem tudomásul a Magyar Színház krónikásként is jeles Magyar Bálint figyelmeztetését „az újságokból, visszaemlékezésekből kiírt színház- és filmtörténetírás veszélyeire”.

Van egy - méltatlan - előnyöm hasonló tárgyú megközelítésekhez képest. Nem kell belefogódnom az egypártállam idején kifeszített - általam is tiszteletben tartott - vezérfonalba: járhatok szépen egymagam. Ily módon bátran és befolyástól szabadon mutathatok rá - mondjuk - a Magyar Tanácsköztársaság filmpolitikájának, filméletének esetleg korszerű mozzanataira csakis úgy, mint a Horthy-korszak protekcionista, értékellenes, a kivívott eredmények nyomán újjáélesztendő magyar

kinematográfiával kapcsolatos teendőket egészen a hangosfilmig halogató ügyvitelére. Egyszersmind néhány „rendszerfüggetlen” tódítást, torzítást, legendát próbálok meg kigyomlálni a magyar némafilm történetéből.

Nem ígérek azonban „enciklopédikus”, minden adatot összegereblyező áttekintést, noha ügyelek a folyamatok lehetőleg hézagmentes követésére, és a csatolt apparátus segítségével a szellemi kielégítettség érzetét igyekszem fölkelteni a Tisztelt Olvasóban.

A cím ötletadója Szabó Dezső volt. 1919 februárjában publikálta jelentős tanulmányát a Thália hasábjain (A mozi esztétikája). Ebben szögezte le - sok egyéb, a filmet művészetként vizsgáló, rendkívül figyelemreméltó megállapítás elemeként -, hogy „a mozi anyaga: a tovamozduló ember a tovamozduló világban”. Mégsem valamiféle különleges vonzódás rejlik a címválasztás mögött, habár természetesen (természetesen?) nekem is megvolt a magam „Szabó Dezső-korszaka”: egyetemistaként éltem át, a hatvanas évek elején; inkább az idézett szövegrész történelemszemléleti telitalálata késztetett erre a lépésre. Igen: a film valóban a „tovamozduló embert” örökítette meg a legmeggrázóbb hatással - micsoda dicsőséges ellentmondás! És a világ - 1896 és 1931 között - is meglehetősen „tovamozduló” volt. Egy sor rendszerváltást, -változtatást szenvedett el, készített elő, rögzített gyűlékony szalagjára a némafilm...

Kötetem része annak a magyar filmtörténet-sorozatnak, mellyel a Magyar Filmintézet köszönti a kinematográfia centenáriumát.

Végezetül hálámat fejezem ki mindazoknak az anyagi és szakmai közreműködéséért, akik e mű megszületéséhez hozzájárultak: intézeti kollégáim vitázó segítségét, a Magyar Mozgóképfelügyelet Alapítvány bőkezű támogatását, melynek révén erőmet e munkámra összpontosíthattam.

Budapest, 1994. december 31-én

A szerző

Két évtized múltán lehetőséget kaptam arra, hogy egyre szaporodó javításaimat, kiegészítéseimet rávegyem az eredeti szövegre. Bár eddig hiába reméltem ötszáz példányban megjelent könyvem új kiadását, a közkinccsé tett, világhálóra fölkerült változat bőségesen kárpótolt.

Budapest, 2016. február 8-án

A szerző

ELSŐ RÉSZ

1896-1919

A tizenkilencedik század végének s a huszadik századnak egyik legnagyobb szenzációja a kinematográfia, amelyben a fejlődő technika ölelkezik össze a nemes művészettel.

PÁNCZÉL LAJOS

Amíg a film a legalacsonyabb ösztönöket szolgálja, addig ipar. Mikor az embert szolgálja: híreket hoz neki belső önmagáról, a világ rejtett összefüggéseiről és élete céljairól, akkor művészet.

BALOGH BÉLA

I. A MOZGÓKÉP MEGJELENÉSE MAGYARORSZÁGON

1. A mozgófényképnek az a fajtája, amely társas élményt kínálva teremtette meg egy új művészeti ág lehetőségeit, a francia Lumière fivérek találmányaképp 1895. március 22-én jelent meg a nyilvánosság előtt. Az év december 28-ától pedig rendszeres előadásokon találkozhatott a közönség a „cinématograph”-fal a párizsi Grand Café alagszinti helyiségében.¹ Ez az időszámítás határozta meg - több-kevesebb pontatlansággal - a magyarországi hagyományt is azután, hogy 1896 tavaszán Budapesten is megcsodálhatták az érdeklődők a világhódító útra kelt felfedezést.

E meghonosodás folyamatának vizsgálatakor érdemes egy pillantást vetnünk a századforduló Magyarországra. Látnunk kell ugyanis: milyen közegbe mélyesztette gyökereit a Nyugatról érkező technikai és kulturális jelenség.

Alkalmas, jellemző időpont volt ez. Hazánk - az Osztrák-Magyar Monarchia egyik pillértényezőjeként - fennállásának első évezredére tekintett vissza ünnepélyes keretek között. Történettudományos alku folytán jelölték ki erre az 1896-os esztendőt (884 és 989 volt ugyanis a kortárs szakmai megítélés szerint a honfoglalás kezdetének és befejeződésének évszáma).² Abban azonban, hogy büszkélkedésre vagy panaszra, fölháborodásra ad-e okot a megemlékezés, már nem volt közös nevező. Pártállástól függően a legkülönbözőbb vélemények fogalmazódtak meg. A „Budapest Magyarország” irányába ható, nemzeti jellegünket európaisággal ötvöző városias fejlődés Jókai Mórt - például - elégedettséggel töltötte el.³ Bartha Miklós függetlenségi és 48-as párti politikus szegénységről, Ausztriának való kiszolgáltatottságról, gyarmati helyzet nyomorúságairól beszél, s még a kétségtelenül tapasztalható „lázás tevékenység” is csupán mint „a földi javak megszerzése érdekében” ható erkölcsi hanyatlás jelenik meg nála.⁴

Nem penget szelídebb húrokat a nagy tekintélyű ellenzéki politikus, Apponyi Albert gróf sem: „Messzi kell történelmünkbe visszamenni, hogy annyi ziláltságot, annyi gyűlölködést, annyi erőszakot és furfangot, annyi egoizmust és viszont oly kevés szolidaritási érzést, oly kevés szabadságot, annyira meghamisított alkotmányos életet, minden államférfiúi vezetésnek oly teljes hiányát találjuk. Ez tehát a millenium éve!”⁵ Érveket ehhez a közelmúlt néhány szégyenteljes választási eseménye, nemzetiségeink megaláztatása szolgáltatta, hogy aztán Apponyi mégis „a kedélyek kibékítése” jegyében kezdeményezze a választási törvény reformját, s tegyen egyszersmind karácsonyi békeajánlatot. Nem korlátozva ezzel a pártok szabad ver-sengését, csupán a közélet erkölcsi szintjének megemelését követelve. - Ez a cikk vonul aztán be történelmünkbe mint „Treuga Dei” - Isten békéjének - meghirdetése, óriási visszhangot keltve, s valóban: csaknem egyesztendei termékeny összműködést serkentve.⁶

Sajnálatosan jellemző azonban, hogy a „Treuga Dei” sem szüntethette meg a - főntebb már érintett - nemzetiségi feszültségeket. A zágrábi egyetem szerb ajkú diákjai tiltakoztak a magyar dicsőséget kifejező ezredéves kiállítás ellen (bár azon a „Magyar Birodalom” különféle népeit is megjelenítették), más, nemzetiségi sorstársaikat is e rendezvény bojkottjára szólították föl. És „ünneprontó” hangot ütött meg Berlinben a Deutsches Schulverein (német egységkonceptió hirdetője művelődési tevékenység címen), főként amiatt emelve szót, hogy - értesülése szerint - a közelmúltban eltörölték Pesten az elemi iskolai németnyelv-oktatást. (Vihar volt ez egy pohár vízben, ám jól érzékeltette a törekvést s az e célból nem éppen finnyás eszközválasztást, hogy Budapest valóban „magyar várossá” legyen. Az történt ugyanis, hogy 1895. június 21-én Zsilinszky Miklós vallás- és közoktatásügyi minisztériumi államtitkár a miniszter, Wlassics Gyula képviselőjében rendeletileg kérdőjelezte meg a székesfővárosi elemi népiskolákban folyó németnyelv-tanítás szükségességét. Hivatkozván a tanulók túlterheltségére s a középfeleket továbbra is adódó nyelvtanulási lehetőségekre. A puhatolózó megfogalmazásban kibocsátott rendelkezést azonban nem hajtották végre, annál kevésbé, mivel a magyar főváros német nyelvű lapja, a Pester Lloyd tiltakozott ellene, s általában is fölháborodást keltett a javaslatnak álcázott döntés. Tekintettel arra, hogy mindez egy amúgy is folyamatban levő, átfogó oktatási reform tárgykörébe illeszkedett, az ügyet egy ad hoc bizottsághoz utalta a főváros, ahol aztán elveszett a köztudomás számára.) De hírt adnak az újságok arról is, hogy román felnőttek majálisozó magyar iskolásgyerekeket vertek meg stb.⁷

Történettudományunk a huszadik század harmincas éveitől kezdődően - a pozitív megítélés korábbi nyomdokain - hajlik afelé, hogy az értékek túlsúlyát tekintse a magyar századforduló meghatározójának (Gratz Gusztáv, Hóman Bálint-Szekfü Gyula),⁸ miközben a fejlődés ellentmondásai sem maradnak észrevétlen, sőt a kép mind árnyaltabbá válik. - Ezen a helyen most nem áll módunkban, de szándékunkban sem állást foglalni a millenniumi Magyarország értékelésének összetetten szaktudományos kérdésében, ám korabeli források és adatok segítségével néhány vonatkozásban vázolnunk kell a helyzetet.

Az 1890-es népszámlálás szerint az ország lakossága 15 162 988 fő (+ 98 876 főnyi katonai népesség). Magyar anyanyelvű: 48,61%.⁹

A népszaporulat 15 európai ország összehasonlítható mezőnyében csak a 10. helyre jogosítja hazánkat. Növekszik a gyermekhalandóság, és kivándorlás miatt a vizsgált időszakban 180 000 lélekkel csökken a lakosság.¹⁰ Búza-termelésben negyedik vagyunk a világon, szőlő vonatkozásában a Föld 20 kiválasztott országa közül a tizenötödik: az 1891-es, 1892-es peronoszpórafertőzés megtette a maga hatását.¹¹ Világviszonylatban minősített 13 ország sorában mint kőszéntermelők a 9., vastermelésben 10 ország összehasonlításában az utolsó előtti helyen vagyunk.¹²

Élénkebb a civilizációs fejlődés. 14 európai ország közül a postahivatalok mennyiségét tekintve Magyarországa a középső hely (az efféle összevetés - a terület nagyságától, a lakosság lélekszámától elvonatkoztatva - fölöttebb vitatható, de a kortárs statisztikai gyakorlat ilyen volt); távírdákat illetően hazánk egy hellyel hátrább található.¹³ És míg 1890 előtt csupán Budapesten volt távbeszélő, 1890-ben létrejött az összeköttetés Budapest és Bécs között, 1894-re 11 város kapcsolódott telefonnal

Budapesthez, 34 városban létesült helyi vonal. 1893 és 1894 között 7012 kilométerrel nőtt a huzalhossz; a beszélgetések száma 3,5 millióval.¹⁴

Vélhetőleg a gazdasági-civilizációs fejlődés, átrendeződés imént jelzett mozzanatai nyomán értékeli úgy a kortárs elemző, hogy a városokba koncentrálódó „értelmes és képzett emberi munkaerő” lendíti föl a nagyipart, aminek örvendetes következményeképp „Magyarország is egyenrangúan belépett Európa iparos életébe.”¹⁵

Törvényhozásunk szemlátomást rohamléptekkel követi Európa élvonalát. Szociális törvények sora születik: a kisdédóvásról (1891. XV. tc), az ipari munkának vasárnapi szüneteltetéséről (1891. XIII. tc), az ipari és gyári alkalmazottaknak baleset elleni védelméről és az iparfelügyelőről (1893. XXVIII. tc). Erősödik a polgári jogrendszer, törvényt alkotnak 1894-ben a házassági jogról (XXXI. tc), a gyermekek vallásáról (XXXII. tc), az állami anyakönyvekről (XXXIII. tc), 1895-ben a vallás szabad gyakorlatáról (XLIII. tc). Segíti a törvényhozás a gazdasági fejlődést, gondoskodván a találmányi szabadalmakról (1895. XXXVII. tc), „a távírda, a távbeszélő és egyéb villamos berendezésekről” (1888. XXXI. tc).¹⁶ Halad a Rába, a Közép- és Al-Duna (Vaskapu) szabályozása a törvénykezés segítségével is (1895. XIII., XVI., XLVIII. tc), 1894-95-ben helyi érdekű vasútvonalak sorát építik országosan a megnyílt jogi-gazdasági lehetőségek nyomán, az 1895. XII. törvénycikk „A budapesti földalatti villamos közúti vasút-részvénytársaságnak adandó állami kedvezmények tárgyában” intézkedik.¹⁷ Szorosabban vett kulturális-közművelődési értelemben egyetlen törvénycikk születik, az 1894. XXVIII.: „Egy képzőművészeti kiállítási épület létesítéséről és az erre szükséges költségek fedezéséről” címmel.¹⁸ Ez utóbbinak - látjuk majd - egészen szoros köze lesz a magyarországi kinematográfia megjelenéséhez, pontosabban: a magyarországi kinematográfia megjelenésének mitológiájához. Ám ennek tárgyalásáig még a hazai közművelődés, kultúra, s némely tekintetben a művészeti élet állapotaival is foglalkoznunk kell.

Az eszmei alapvetés mindenesetre hibátlan. Matlekovits Sándor, aki az ezredéves kiállítás közművelődési főfelügyelője volt, a közoktatást illető beruházásokat „termékeny befektetéseeknek” tekinti; minél népesebb tömegek számára látná szívesen az oktatás hatósugarának kiterjesztését, és kritikusan értékeli az 1867 óta megtett út eredményeit, buktatóit.¹⁹ Mintha a józan, megalkuvás nélküli szembenézés reformkori hagyományait folytatná töretlenül, amikor így summáz: „Más országokkal összehasonlítva, Magyarország még nagyon hátul áll a műveltség sorozatában.”²⁰ Az összehasonlítás szempontjai ezen a területen alighanem még inkább vitathatók. 1890-es adat nyomán mutatja ki Matlekovits, hogy 100 férfi közül Magyarországon 66-an (66,2%), 100 nőből 46-an (46,49%) tudnak írni-olvasni, ami Ausztriában 68,46, illetve 62,57% (az utóbbi adat a sajnálatosabb!), míg viszonyaink kedvezőbbek pl. Olaszországénál.²¹ Levasseur vizsgálódásai alapján közli a szerző, hogy a 100 lakosra jutó népiskolai végzettség dolgában hazánk 24 európai ország és tartomány mezőnyében a 15. helyen áll, húsz európai ország és tartomány sorában az egy főt illető népiskolai fenntartási költség tekintetében szintén a 15. (ami persze már rosszabb teljesítmény).²²

Beszédes szám, hogy nálunk 1504 km²-re és 81 466 lakosra jut egy középiskola, 99 750 lakosra egy gimnázium. E tekintetben Európában csupán Romániát és Szerbiát előzzük meg!²³ Egyetemek vonatkozásában 12 európai ország közül csak Oroszország marad el mögöttünk, hiszen 7 616 000 lakost illet egyetlen univerzitás (Oroszországban 12 300 000 ez a szám). Miközben a világ 34 technikai főiskolájának versengésében a Királyi József Műegyetem a maga 1136 hallgatójával a 6. hellyel büszkélkedhetik!²⁴ És - nomen est omen - Glücklich Vilma képesített tanítónő személyében először jut el hölgy hallgató a „budapesti tudományos egyetem”-re: 1896 januárjában nincs többé törvényes akadálya a sokféle értelemben még mindig hátrányosan megkülönböztetett nem felsőfokú képzésének. – Vele majd mint a hazai feminista mozgalom egyik vezetőjével 1913-ban teremt kapcsolatot Balázs Béla (akkortájt még csupán közeledőben a mozgófényképhez).²⁵

A művészeti életről nincs statisztikailag kidolgozott, bármiféle nemzetközi összehasonlításra alkalmat adó áttekintés. Horváth Zoltán 1961-ben megjelent monográfiája (Magyar századforduló) több szempontból problematikus. Mindenekelőtt az a szemlélet, mely szerint a művészet bármely ágának szellemi vezetőként, nemzeti útmutatóként kellene funkcionálnia. Ennek magaslatáról alighanem természetes, hogy a századfordulóra a reformkori állapotokhoz képest mélyponton találta a magyarországi művészet, mely „közügyből nagyjából szórakozássá degradálódott”.²⁶

Tanulságosabb s meggyőzőbb egy kortársi eszmefuttatás. 1896 januárjában Mészáros Kálmán, a Nemzeti Újság párizsi tudósítója (akinek érdeklődését, úgy látszik, Lumière-ék vetítése nem keltették föl) összeveti a francia főváros irigylésre méltón tagolt-rétegzett szórakoztató és művészeti intézményrendszerét a budapestivel.²⁷ Ott - hangzik a beszámoló - a Théâtre Français-tól a Gaité Montparnasse-ig a legkülönbözőbb igény- és ízlésszintek kielégítettek, míg a 650 ezres Budapestnek csupán 3 - állandó, jelentős - színháza van (a Nemzeti, a Magyar Királyi Operaház, a Népszínház), s ezekből is csupán a Népszínház képes állami támogatás nélkül fenntartani magát. Mert - fejtegeti a párizsi levelező - „Budapest közönsége szegény és kevésbé magyar! A magyarság pedig a legszegényebb benne”. Igen: német ajkú még legnagyobbbrészt a magyar főváros, kiváltképp ami a nyelvi befogadást igénylő kulturális-művészeti ágazatokat illeti (sajtó, irodalom, színház - s feliratai miatt majd a film is); a német ajkúak tekintélyes hányada a (nagy)polgárosodó zsidóság.²⁸ Mindebből azt a tanulságot vonja le Mészáros, hogy az akkori kültelken épülő Vígszínház közönség gondokkal küszködik majd. Pedig szükség volna külvárosi színházakra - véli -, de nem a „magas kultúra” terepén.

Bővebbet később mondhatunk majd a hazai kinematográfia társadalmi-gazdasági környezetéről: azzal a „szabadságharccal” összefüggésben, amelyet a mozinak megjelenésétől kezdve évtizedekig vívnia kell majd. Főként teoretikus síkon az irodalommal, húsba vágó éllel, egzisztenciális tekintetben pedig a színházzal versengve.

2. A „cinématographe”, ez az ógörögből franciásított elnevezésű találmány a diadalmas XIX. századvég két technikai leleményének vonzáskörében és divatáramában jelent meg Magyarországon.

A Telefon-Hírmondó („tele-fonograf”) az egyik: huzamosabb nyilvános működés tapasztalatai nyomán az ezredéves kiállításon is óriási népszerűségnek örvend. Falra függesztett kagyló segítségével „a

legfontosabb politikai, színházi és napi híreket" közvetíti,²⁹ de Jókai szavai, sőt: énekprodukcója is hallható általa, s persze operarészlet, katonazenekar műsorszám stb. Szvetic Emil találmánya ez (ő egyszersmind a Telefon-Hírmondó kiállítási pavilonjának az igazgatója); Puskás Tivadar s más hazai elődök inventumainak gyakorlati kiteljesítése.

Az „új fény”,³⁰ a röntgensugárzás a másik. (Különös, belső rokonság ez a kinematográfiával: maga az emberi test válik „filmszalaggá”!) A würzburgi tanár felfedezése mindent elsőprő érdeklődést kelt Magyarországon. Annál is inkább, mivel Eötvös Loránd csaknem egy időben a németországi híradásokkal lefotografált „egy vastag dobozban elhelyezett két kulcsot, egy óraláncot és egy ollót”.³¹ Dr. Klupathy Jenő tanár személyében lelkes hazai propagátorra talál Röntgen.³² Megtelnek szinte a lapok a sugárzásról szóló híradásokkal, beszámolókkal, történetekkel, néha ostobácska tréfálkozásokkal. Sőt: tudományos metaforává lesz a jeles antropológus, Török Aurél tollán: a kor „utilitaris légköré”-nek megjelenítője, másfelől pedig nyomós érv amellel, hogy a tudomány nem jutott csődbe a század alkonyán, bármennyire változatlanok maradtak is „az ember lelki tehetségei a művelődés egész eddigi folyamata alatt”.³³

Mégsem állítható ezek után, hogy August és Louis Lumière mozgófényképei a civilizatorikus vagy a népszerűségi-ismertségi sorrend harmadik helyére nyomultak volna. Nem ezt kell értenünk a Telefon-Hírmondó s a röntgensugárzás vonzáskörén. E kettő magyarországi divatfőlénye vitathatatlan, és a kinematográfia még az emblematis érvényűvé váló francia találmányvonulatban sem tekinthető a köztudomás meghatározó tényezőjének. Esztendőkkel később - a Huszadik Század hasábjain - a repülőgépe lett a primátus e tekintetben. Santos-Dumont e - francia ösztönzésüként számontartott - felfedezésének társadalmi hátteréről írta Lorenc Vladimír és Viktor: „Csakugyan igaz, hogy Franciaországban van egy elég nagy osztály, melynek tagjait rentier-knak nevezik, és mely osztály azon aránylag csekély vagyonú és nem túlságos műveltségű, 50 év körüli urakból kerül ki, kik a hasznosan vagy legalább is önmaguknak hasznosan és dolgozván eltöltött élet derült érzésével szívják a szabad Franciaország levegőjét.”³⁴ Ami persze tökéletesen igaz lehetett volna Lumière-ékre vonatkoztatva is. S nem szerepel a kinematográf a századforduló városfejlesztő korszerűsítéseinek modellalkotó felsorolásában sem: kimarad a színház, gázmű, új középületek, csatornázás, villanyvilágítás, aszfaltozás, villamosvasút mellől.³⁵ „A villamos színház, a kinematográf vagy a projektográf” divatelőzménye pedig - a kortársak szerint - a kerékpárüzlet volt.³⁶ Tehát a „puszta racionalitás, pozitivitás”³⁷ franciásan polgári szellemének egészen magasrendű és egészen földhözragadt, elvont és köznapian gyakorlati megnyilvánulásai között jelentkezett Magyarországon (is) a mozgófénykép.

3. Az eszmei s a praktikus megismerkedésre csaknem egy időben került sor. 1896. április 15-én a Fényképészeti Értesítő beszámol a Lumière fivérek telt házak előtt zajló párizsi vetítéseiről.³⁸ Személyes élményt sugall a szakszerű - névtelen - tájékoztató. Elsorolja a műsor néhány jellemző részletét - megérkezik a vonat, a legutolsóként leszálló utas „egy amatőr, Kodakkal a hóna alatt és tiszteletteljesen köszönti a közönséget” -, majd a bemutatott film elkészítésének technikai hátterét

ismerteti. Maga a vetítés kinematograph néven szerepel itt; a vetítógép: skioptikon. Így summáz a beszámoló: „Egyelőre még nem tökéletes [a vetítés minősége - K. Zs.], mert a gépezet kissé megremegteti a skioptikont, mi által igen zavaró rezgése a fal képeknek áll elő.” (Az idézet kissé nyakatekert mondata megengedi azt a feltételezést is, hogy idegen nyelvből fordított szöveggel van dolgunk.)

Április végén Somossy Károly budapesti, Nagymező utca 17. szám alatt levő mulatója Animatográf néven hirdet naponta 10 órától „estig” tartó folytatólagos előadásokat 1 koronás belépti díjjal a kávéházi téli kertben. - Az Animatograph a londoni Olympia moziban vetítő William Paul készüléke volt; elképzelhető, hogy Somossy tőle bérelte vagy vásárolta az apparátust. A budapesti műsor reklámszövege egy más összefüggést is valószínűsít. Eszerint az Animatográf a „legújabb foto-elektrotechnikai csoda. Reprodukál minden élő jelenetet mozgásban - a valódi élet tükre”.³⁹ A reprodukció emlegetése részben talán francia, Lumière-éktől származó műsorra utal, ugyanis néhány nappal később, 1896. május 10-i keltezéssel a frissiben átadott Royal Nagyszálló - Erzsébet körút 19. - földszinti nagytermébe invitál egy hasonló értelmű, a napilapokban azonos szöveggel megjelenő közlemény. A Fényképeszeti Értesítő hasábjairól ismert párizsi műsorelem - a vonat érkezése - itt is szerepel, valamint „egy tengeri fürdő, kártyázás közben szivarra gyújtó és söröző emberek” stb.⁴⁰ Nos: itt, az „élő fényképek” címen említett program kapcsán beszél a hirdetés évtizedek előtt (?) történt események teljes élethűséggel való megelevenedéséről - tehát: reprodukálódásáról - , bármely, akár „legkisebb” mozgás felújításáról - tehát: reprodukálásáról. Nem igazán világos, hogy szakértelem hiánya vagy szándékos - szenzációhajhász - ködösítés folytán alakult-e így a szöveg, s vajon a francia Eugène Dupont, a produkcióval előzőleg Bécsben, a királynál is bemutatkozó igazgató, Lumière-ék képviselője jóváhagyta-e? (Itt említendő, hogy Bécsben a francia követség segítségével 1896. március 27-én tartott vetítést Dupont a Kärtnerstraßen. Föltehetőleg így esett útba a találmány Kelet felé való haladása, tiszteletben tartva önkéntelenül a Monarchia erőviszonyait.)⁴¹

A május elején Pesten megnyíló millenniumi kiállítás az amerikai, az edisoni mozgófényképet mutatja be „Kinetoscop” és „Oculoscop” pavilonjában 50, illetve 20 m²-en.⁴² „Edison csodaművei”-nek e kétféle megjelölése a ránk maradt ábrázolások tanúsága szerint nehezen különböztethető meg. Valószínű, hogy az „oculoscop” több kisebb kunyhót összekötő rendszere más és más látnivalók együttese volt, azonos technikai megoldással. Hogy milyennel, erről a Fényképeszeti Értesítőnek egy őszi száma tudósít: mégpedig a konkurencsallal, a kinematográffal összehasonlítva, az utóbbi előnyére.⁴³ Amíg ugyanis Edison mutatványát egyszerre csak „egy-egy egyén láthatja”, s a 30 másodpercnyi időtartam csupán fele a lumière-i kínálatnak, addig a francia lelemény „nagyszámú közönség” számára élvezhető - a kép rezgése ellenére. A probléma csak az, hogy az ezredéves kiállítás nyomtatott értesítője valami egészen mást ért „oculoscop”-on (sic!). Afféle „camera obscura” ez, melynek egyszerre 6-700 látogató lehet az élvezője. Kb. 25 m²-en (ez megközelíti az utóbb közreadott hivatalos adat szerinti alapterületet) az egyiptomi stílusú épületben „egy nagy, kerek, megvilágított asztal”-ra vetítik a kint járkáló emberek képét - akár egy mai, zárt láncú televíziós rendszerben, s így

ki-ki fölfedezheti a kiállításra érkező ismerőseit, rokonait stb.⁴⁴

A millenárison zajló mozgókép-bemutató hordereje óriási volt a később kibontakozó magyar kinematográfia szempontjából. Zitkovszky Béla gondozta ugyanis ezeket a programokat:⁴⁵ honi mozgóképkísérleteink ezermester képességű kulcsfigurája, később sikeres operatőr. Alkalma nyílhatott itt, hogy gondosan megvizsgálhassa az edisoni s a lumière-i rendszer előnyeit, hátrányait, s ennek nyomán - bizonyítva látjuk majd - ő a francia megoldásra szavazott.⁴⁶ (Zitkovszky nevének írása némiképp belterjes vitát keltett szakirodalmunkban. Tény, hogy A Fény című közlönyben, amelynek társszerkesztője s szerzője volt, a *Zitkovszky* írásmód szerepel, s így olvasható neve a Budapesti czim- és lakásjegyzékben.⁴⁷ Az is tény, hogy a húszas-harmincas évek folyamán sokszor írják-említik *Zsitkovszky*ként: talán amiatt, hogy ő maga így - szlávosan - mondhatta. Mi megmaradunk továbbra is a *Zitkovszky* alaknál.) De magán a kiállításon - a hozzá tartozó szórakoztató program keretében - összekeveredett az amerikai s a francia szisztéma, de tán a műsor maga is. Az Ős-Budavára néven igen népszerű, látogatott - és állandóan vitatott, sajtóban is támadott - szórakozóhelyen, melyet Décsi Gyula, a fővárosi s a magyar moziélet egy későbbi főszereplője igazgatott, fölváltva hirdetik - ám mindig Edison találmányaként - a „Cinemascope”-ot s a „Kinematograph”-ot. (Az Állatkertből elvett területen fölépített Bécsi kapu egyik - csonka - tornyában, a bal oldaliban helyezték el a vetítőhelyet, a Sciophticon.⁴⁸) Félórás műsorait aligha képzelhetjük el egyenkint való kukucskálással megoldhatónak. Sokkal inkább arról lehetett szó - s ezt Ős-Budavára egy korabeli műsorösszeállítása bizonyítani látszik („A fogorvosnál - Amerikai gígerlik - Pont Neuf Parisban - Szerpentin-táncz - Tűzoltó zenekar - Práter-jelenet”) -, hogy amerikai és francia szisztéma szerint készült felvételeket vegyesen mutattak be itt, de valamennyit Lumière-ék rendszerére alkalmazták.

Hogy mekkora sikert aratott az új látványosság, a mozgófénykép, hitelt érdemlő dokumentumok híján csupán találgathatjuk. Hatása nyilván az egyéb, „hagyományosabb” néznivalók - „ködfátyolképek” (vagyis bűvös lámpa, azaz „laterna magica” segítségével elővarázsolt spektakulum), árny- és élőképek, ismert személyeket ábrázoló bábok együttesében érvényesült: a Holden-féle Fantoche Színházban, valamint a Plasticonban s másutt.

Megannyi idegen hangzású divatszó jelölte ezeket a vásári káprázatokat. Az effélékről írta 1907-ben az akkor már hetvenegy esztendősen ismert közíró, Porzó, vagyis Ágai Adolf: „Valami rúgott német hellenista szolgáltatja nekik ezeket a cifra jelzőket, mint ahogy immáron faluhelyt is népszerűsége segítette a pano-, dio- és kozmorámát, panoptikumot s kinematographot, melyeknek gazdáját még az én gyerekkoromban »kukucs-nímet”-nek hívták.”⁴⁹ Nos a „kukucs-francia” (s a „kukucs-amerikai”) bemutatkozása idején csupán néhány „ömlesztett” adat áll rendelkezésre a legkülönbözőbb látványosságokról.

1895-ben Budapesten a „panorámák és egyéb mutatványok” száma 161.⁵⁰ Következő esztendei megkétszereződése összefügghet a kinematográfia megjelenésével is, bár az ezredéves kiállítás megnyitása általában véve is szaporította a spektakulumok mennyiségét. Megfigyelhető a továbbiakban a millenáris bezárásának csökkentő hatása: 1897-ben 147, 1898-ban 169 a mutatós szám. Az 1899-es adat ismét „megugrik”: 230, az 1900-as is még mindig viszonylag magas: 198, hogy aztán 1901-ben visszazuhanjon az 1895-ös szám alá: 159. Majd 1902, 1903 ismét erőteljes

növekedést jelez: 206, illetve 214.

Bizonyos mindamellett, hogy az „élő fényképek” üzletszerű mutogatása - kávéházakban, néha még színházakban is, alkalmi helyszíneken, vándorsátrakban és -bódékban, később már egyre inkább e célból emelt vagy ilyen funkcióhoz átalakított épületekben - elharapódzik, jövedelmezővé válik. Országosan a Belügyminisztérium V/b. rendőri ügyosztálya foglalkozik a mutatványi engedélyekkel, a mutatványos tevékenység felügyeletével; Budapesten pedig - az 1881. XXI. törvénycikk értelmében - a belügyminiszter közvetlen irányítása alatt működő fővárosi rendőrség: a főkapitány vagy helyettese fogadja „mindennemű nyilvános előadások, mutatványok, tánczvigalmak, fáklyás és egyéb menetek” bejelentését, s ha szükséges, ad rájuk engedélyt.⁵¹

Ezen a ponton tovább kell árnyalnunk a képet a kinematográf magyarországi fogadtatásával, hatásával kapcsolatban. Láthattuk: „berobbanásról”, mindent félresöpörő szenzációról szó sem volt. Az irodalom - például - néhány jelentős és közismert kivételtől eltekintve (ilyen volt Babits Mihály viszonylag korai felfigyelése a kinematográfiára) csöndes rokonszenvvel vette tudomásul az „élő fényképek” megjelenését. Mintha kijelölte volna az új kifejezőmód helyét. Kóbor Tamás 1901-es Budapest-könyvében nem említi ugyan a kinematográfiát, ám a hősnő nappali álmolátása a pesti utcán, majd visszazuhanása a realitásba tökéletesen filmszerű technikával adatik elő. Gulyás Gyula és dr. Falk Zsigmond elbeszéléskötetei (1900-ból, 1908-ból) címbe foglalják a mozgófényképet. De míg Gulyás társasági históriái, életképei - gyakran a villanyfény lelkesült emlegetésével - csak közelítenek a címadó tárgyhoz, Falknál már műhelyvallomást sugall a kinematográfia: „mindez, amit itt elmondhatok - fogalmaz egyik szereplője -, egészen kedves, kellemesen szórakoztató mozgófénykép-bemutató életünk fiatalabb éveiből. De bizony csak úgy kiragadott epizódok, mint ahogy a valóságos mozgófényképek egyes megkapó jeleneteket hoznak szemeink elé”.⁵²

Igazolják megállapításunkat a film fokozatos, ám makacs előnyomulására vonatkozólag Balázs Béla (Bauer Herbert) 1903-tól, tizenkilenc éves korától vezetett naplójegyzetei. Munkahipotézisképp azt gondolná a vizsgálódó, hogy Balázs, a hazai s az egyetemes filmesztétika úttörő személyisége a lehető leghamarabb, eszmélése kezdetétől fölfigyelt a kinematográfiára. Nos: valójában 1911 júniusától válik beszámolóinak, reflexióinak többé-kevésbé állandó részévé a filmjelenséghez való kötődés. Bernben tesz említést a moziról mint időtöltésről első ízben.⁵³

Valószínű, hogy monarchiaszerte hasonló módon zajlott le a filmmel való megismerkedés folyamata. Josef Roth emblemikus érvényű regénye a korszakról, a Radetzky induló (Radetzkymarsch, 1932) nem említi a kinematográfiát. Csak majd az 1918-on túlra tekintő „folytatásban”, A kapucínuszkripta (Kapuzinergruft, 1938) lapjain jelenik meg a mozi motívuma: de már mint hollywoodi vonzás, a sanyarú mindennapoktól való elszakadás, a könnyű és csillogó fölemelkedés - a gazdag filmsztárrá válás lehetőségének - ígérete és ígérete.

Meglehetősen pontatlanok, zavarosak a visszaemlékezések abban a tekintetben: hogyan, mikor, kik által, hol indultak meg Magyarországon az első vetítések. Sok a szándékos, még több az önkéntelen tévedés, tódítás. Jellemző, hogy egy 1913-ban megjelent német szakcikk a magyarországi kinematográfia 1892 és 1912 közötti (?) fejlődését tekinti át,⁵⁴ 1892-re (?) helyezve a Lumière fivérek (?) vetítését Budapesten, az Andrássy úton, közel az Operaházhoz. Ám még mielőtt megmosolyognók a távoli híradás bicsaklásait, érdemes utalni egy nagyjából ugyanebből az időszakból - 1912 végéről - származó hazai visszapillantásra, mely szerint hovatovább „két évtizede lesz már, hogy a kinematográfia gyökeret vert a kultúra talajába, két évtized alatt terebélyes fává növekedett meg, dúsan szórva gyümölcseit a világ minden népe számára”.⁵⁵ Jó: nyilvánvaló, hogy a Lumière előtti korszak próbálkozásai is (Bouly stb.) ott élhettek a filmszakmai köztudatban mint hagyományalkotó mozzanatok, ám az idézetten kívül is számos példát hozhatnánk néhány esztendő hazai eseményeknek a múlt homályába veszejtésére.

Folyt évtizedekig a (film)lapok hasábjain a vetélkedő a mozizás úttörőinek személyéről, sorrendjéről. Várnai István, a befolyásos filmszakíró, szerkesztő arra esküszik, hogy „mozival legelőször a Király utcai Mandl-mulatóban próbálkoztak Pesten. Őrült kevés sikerrel”.⁵⁶ Császár István rendőrkapitány jegyzetei alapján egy másik publikáció Lévy Adolf vállalkozásaként, 1897. november 22-i dátummal, a Kerepesi út 11. szám alá, a Reyner-féle söröző udvarába helyez 1898. január 30-ig zajló előadásokat. A Lumière fivérek e megbízottja délután 15 és 20 óra között, telt ház esetén 180 embernek vetített itt. Közli a névtelen cikkíró az engedély számát is: 2537/97.⁵⁷ Ez a két közlemény együttesen rajzolja ki - kusza körvonallakkal bár - Ungerleider Mór és Neumann József közös kísérletét: a Velence kávéházban (Rákóczi út 68.) meghonosított vetítések történetét. Kinematográfiánk meghatározó személyiségei szerint „egy szép nap elfogták az utcán a párisi Pathé Pesten reménytelenül kódorgó ágensét”, és üzletet kötöttek vele. Más verzió szerint a Dob utcai Kohn kávéház vetítéseinek sikere nyomán szerződtek a tulajdonost, Engel Miksát mozigépestül. (Volt persze Kohn kávéház - Nemzetközi kávéház néven - a Király utca 35/37.-ben is; keverednek és kavarognak a nevek s a helyszínek.)

1899-1900-ban mindenesetre látogatottá válnak a Velence mozgófényképműsorai. Bécsi József „opérateur”, vetítógépész pedig egy idő után a szó másik jelentésében is neves operatőrré válik.

A huszadik század első éveiben népszerű volt özv. Fényes Mártonné, vele egy időben Fischlné városligeti mozivállalata, aztán a vászonsátrat feszítő vándormozi, a „Narten projectograf”, mely hol a Dohány utca és Károly körút sarkán, hol a Teleki téren, hol meg Budán, a Bomba (Batthyány) téren csalogatta a közönséget a vászon túloldaláról produkált vetítéseivel. Elképzelhető, hogy a Bomba téren a Lifka-féle, jószerivel az egész Monarchiában ismert vándormozi is megfordult. Nem sokkal korábban történhetett, hogy Rudnay Béla főkapitány a közlekedés biztonságának veszélyeztetésére hivatkozva betiltotta a Váci utcai szabadtéri vetítéseket.⁵⁸ 1904-ben egy már hasznosított forrásunk szerint hét önálló mozi tevékenykedett a fővárosban, s mint állandó játszóhely, Neumann és Ungerleider Odeonja 1906. február 20-án nyílt meg az Erzsébet körút 27.-ben.⁵⁹

Vidéken századunk első évtizedének második felétől állandósult a filmvetítés. Erről - bár a hazai mozizás szorosabb értelemben vett történetével nem foglalkozunk - a későbbiek folyamán még szó esik.

4. Lumière-ék vállalkozásaként születtek az első magyarországi filmfelvételek. Az 1896-os millenáris kiállításon, az ezredéves ünnepségek eseményei során. A korabeli tudósító erről így emlékezik: „a díszbandériumról mintegy 6 képet vettek föl, azon kívül a lánczhíd és az opera-ház környékéről is vettek föl ily élő fényképeket, a melyek ma már New-Yorkban is láthatók. A Lumière testvérek itt Budapesten is állandó képviselőt tartanak az Andrassy-úton, a hol minden héten új sorozatot mutatnak be.”⁶⁰ Ránk maradt ezekből a felvételekből (az egyiket televíziós reklámban is fölhasználták: a Lánchídról készültet); a rögzített kamera éles és jó képeket örökített meg, új korszakot nyitva egyszersmind a magyar történeti dokumentáció fejlődésében.

II. HAZAI KÍSÉRLETEK; KÜLFÖLDI ÉS MAGYAR KÉSZÍTÉSŰ FELVÉTELEK; „ALKALMAZOTT MOZGÓKÉP”

1. A magyar mozgóképkészítés története vaskos hazugsággal, finomabb megfogalmazásban: makacsul továbbélő legendával kezdődik. Nem élünk az alkalommal, hogy leírjuk itt: ki mindenkit csábított el legjelesebb historiográfusaink közül a nemzeti dicsőség gyarapításának fölkínálkozó lehetősége.

Hasznosabb, ha modellnek tekintjük Sziklai Arnold próbálkozását, hiszen benne számos olyan mozzanat tanulmányozható, amely a hasonló kísérletek, a megvalósuló hazai filmgyártás jegyeit és tanulságait előlegzik.

Sziklai - Sziklaiék - története is az ezredéves kiállítás, a millennium eseményeihez kapcsolódik.

1895. december 27-én egy könyvmatos lap híradására támaszkodva közölte a Magyarország a szenzációt: egy konzorcium, mely „tíz előkelő *budapesti* férfiből” áll, 250 000 frankért megvásárolta Párizsban Munkácsy Mihály még be nem fejezett művét, az *Ecce homo*-t. Az vele az elgondolás, hogy a vevők külön pavilonban, belépti díj fejében mutogatják majd a millenárison. „De mi lesz vele a kiállítás után?” - kérdezi a tudósító. S hozzáteszi: „Reméljük, hogy az *Ecce homo* idehaza, Magyarországon marad.”¹ Négy évtized múltán a tíz előkelő férfiúból néhányat név szerint is megismerünk. Sziklai Arnold vállalkozót az alkalmazásában álló öcs, a nevét olykor y-nal író Sziklay Zsigmond beszélte rá egy Brandenburg nevű ügynökkel, hogy vásárolja meg a festményt. Ekkor szerveződött a konzorcium; vezetője dr. Krasznay Ferenc országgyűlési képviselő volt; tagjai még: Roheim Ödön fanagykereskedő, Malonyay Dezső író.²

Egy levél, amely dr. Vári Rezső ügyvéd, a filmszakma jelentős jogász tekintélyének birtokában volt, s utóbb a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum (Magyar Filmintézet) kéziratárába került (1935 júniusában Vári a Filmkultúra hasábjain publikálta), további részletekkel szolgál.³ Német nyelven, a párizsi Grand Hôtel du Pavillon levélpapírján (mára ez sajnos sok helyütt olvashatatlaná öregedett) 1896. április 14-i keltezéssel számol be Sziklai Arnold a testvérenek, Zsigmondnak arról, hogy Munkácsy mellett vagy helyett immár egészen más foglalkoztatja, s erről talán még otthon szó volt közöttük: korábban válthattak át ők ketten az állókép után a mozgóképgyűgyekre. Ezt bizonyítja - egyszersmind korábbi franciaországi utazás(ok) tényét -, hogy a betegen megérkező Sziklai Arnold azon nyomban fölkereste Párizsban a Conservatoire National des Arts et Métiers-t („Művészetek és Mesterségek Nemzeti Főiskolája”), ahol éppen filmszalagok perforálását próbálták ki egy sötétkamrában. Említést tesz Sziklai a Venedig in Wien bécsi mulatóhely bérlőjéről, akinek társaságában Lyonba készül filmvetítő gép s talán egyszersmind műsor beszerzése céljából. Az osztrák útítárs már vásárolt is berendezést. Szó esik aztán egy francia mérnökről, a Conservatoire munkatársáról, aki Budapestre utazik majd Sziklaival, s remélhetőleg alkalmasabbnak bizonyul Terme

nevű elődjénél. Körvonalazódik tehát egy budapesti mozivállalkozás: francia szakember, technikai apparátus és műsor segítségével. Az Ecce homo kérdése háttérbe szorul, a „Malonay”-ként írott Malonyayval és Kádárral esedékes találkozás (minden bizonyosság szerint T. Kádár Gáborról, Munkácsy képeinek másolójáról, metszetté alakítójáról van szó) utóiratként említetik. Malonyay Dezső Munkácsy-könyvében nem szerepel az Ecce homo megvásárlására vagy bérbevételére szerződött vállalkozás, ami megerősíti a visszaemlékező Sziklay Zsigmond Malonyaynak a konzorciumból való távozására vonatkozó állítását, a festménnyel kapcsolatos elképzelések megghiúsulását.⁴ S persze kétségessé válik az elhíresztelt 250 000 frankos üzlet valóságtartalma is.

De az emlékezések súlyosabb zavarai eztán következnek. Sziklai Arnold 1896 tavaszán elutazik tehát Lyonba, s ott - mint utóbb állítja - találkozik a mozgókép valódi feltalálójával, akinek azonban elfelejtette a nevét(?!).⁵ Napi húsz frankért alkalmazza, ám végül Párizsból szerződtet egy Combre nevű asszisztenst, most már napi 50 frankért, s Budapesten egy Vas utcai szerelő segítségével „vetítógépet, filmeket, kopírozógépet, előhívót” készítenek. (Korabeli címjegyzék tanúsága szerint valóban működött egy „mechanikus” a Vas utca 8.-ban: Nusz Lajos.) Eastman-anyagra dolgoznak, tehát legalább a nyersfilm nem saját termék.

Sziklai Arnold 1915-ben közölt és más által tolmácsolt visszaemlékezésében az a legproblematisabb mozzanat, hogy a maguk gyártotta géppel 1896 májusában felvételt készítettek I. Ferenc Józsefnek a Múcsarnokba, Munkácsy Mihály Ecce homójához tett látogatásáról, bár - s ezt Sziklay Zsigmond fűzi hozzá - a képsor végül is használhatatlannak bizonyult. Nos, az 1896. május 4-i eseményről adott hírlapi beszámolókból semmiféle utalás filmfelvételre vonatkozólag nem található, noha az újságírók a legapróbb, érdekesnek minősíthető részleteket is hálásan rögzítették. Semmiféle levéltári nyoma nem akad annak, hogy az első magyar filmes stáb engedélyért folyamodott volna a legfelső szintű látogatás mozgóképen való megörökítése céljából, s természetesen: az életét (leveleiben) aprólékosan dokumentáló császár és király sem emlékezett ilyesmire. Mert aztán lábra kap szakkörökben a híresztelés, hogy a képriport igenis sikerült, sőt „a király is megtekintette a felvételt, de aztán ellanyhult az érdeklődés, és Sziklai nem tudott megbirkózni a részvégtlenséggel”.⁶ Nem lehetetlen, hogy szerkesztésbeli pongyolaság okozta a félreértést: az idézett részlet előtt zárójelben Neumann Józsefnek egy későbbi, Ferenc Józsefet Vilmos császár társaságában ábrázoló felvételéről esik szó, s tán erre utalt a magas érdeklődést kifejező mondat, mely aztán „összecsúszott” Sziklai említésével. A korabeli filmlapkészítés valamelyes ismeretében egy efféle lazaság nagyon is elképzelhető.

Van azonban igazságfedezete a Sziklaiék mozivállalkozásáról ránk maradt híradásoknak. Ám itt is működött a hazai elsőség utólagos elnyerésének buzgalma. Sziklai Arnold 1915-ös emlékezése 1896. május 5-re helyezi - Ikonográf néven is emlegetett - mozijuk megnyitását, míg a Vári Rezső dr. által föllelt dokumentum 1896. június 22-i keltezésűnek mutatja a rendőrségi engedélyezés okiratát.⁷ Ily

módon a Sziklaiéknak szentelt 1915-ös cikksorozat beharangozása: „Az első pesti mozi a világ második mozija volt” - valótlan állítás.⁸

Milyen volt Sziklai Arnold és Zsigmond - az utóbbi nevén bejegyzett - mozija? Az Andrassy út 41. szám alatt körülbelül 100 ember fért a fekete gyöngypapirossal borított oldalfalak közé, „a vetítövásznon egyszerű fehér lepedő, a székek sem egyformák, a falakon kicsiny szellőztető lyukak, amelyeken a levegő is nehezen fért be”.⁹ Délután 5 órától kezdődtek a nagyjából harmincperces előadások. Pánczél Lajos filmszakíró szerint csupa francia film szerepelt műsoron: „az utca forgalma, egy hajó elindulása, a Champs Elysée (sic!) kocsikorzója, a piou-piouját hizlaló szerelmes szakácsnő voltak a főattrakciók.” Maga Sziklai Arnold viszont a műsoronként 6 db, 80 méter „hosszú” felvételek egy részét saját készítésűnek mondta (a király látogatása a Múcsarnokban, a június 7-i felvonulás), a többi Londonból érkezett: kinektoskop technikáról, az edisoniról igazították át őket „cinématograph”-ra (érzékelhettük az imént Somossy Károly lehetséges londoni kapcsolatait).¹⁰ Körülbelül egy hónapos próbálkozás után - emlékezik Sziklai - kudarcba fulladt a vállalkozásuk: megfojtotta a konkurencia, a budapesti Lumière-lerakat vetítéssorozata a Royalban. A kísérlet valamennyi kelléke - vallották az érintettek - elkallódott, egy részüket - más változat szerint - a Kerepesi út 82. szám alatti Sport kávéház vette át.

Mi az, ami modellszerű ebből a történetből? „Első generációs” mozivállalkozás volt ez. A résztvevők - egy ún. magánzó, Sziklai Arnold, aki később, mint hírlott, Franciaországban a húsiparhoz pártolt, egy építészmérnök - a testvére - stb. nem közvetlen céllal, hanem véletlenszerűen kerültek kapcsolatba a mozgófényképpel. Pusztán a látványosság műfaja, a mutatóvány jelleg rokonította az eredeti szándékot a módosulttal (persze épp e rokonságból fakadt magának az áttanuláshnak, a vállalkozói transzfernek a lehetősége). Modellszerű továbbá a hazai gyártás kísérlete: mely a találmány hazájában dülő kemény konkurenciaharcról is tudósít; még Lyonban is volt - amennyiben az erre vonatkozó, főntebb ismertett állításnak szemernyi hitelt adhatunk - „igazibb” feltalálója a Lumière fivérek által elhíresült kinematográfának.

Magyar (részben német ajkú) kistőke mozgolódott itt: a kis- és középtőke részvállalása lesz a későbbiekben is a jellemző. Modellszerű a konzorciumalakítás első szakaszában az országgyűlési képviselő (talán csupán formális-protokolláris, presztízsteremtő) szereplése: ismert politikusok, közéleti személyiségek „emelik” majd sorra-rendre a kialakuló, erősbödő magyar filmgyártás rangját, tekintélyét igazgatósági elnökként vagy csupán tagként.

Tanulságos azonban: az első kudarc olyannyira kedvét szegte a Sziklai fivéreknek, hogy tájékára se mentek többé a kinematográfiának. Sem a mérnök, sem az első világháború után - az emlékezések szerint - kalandos úton hazavergődő szalámigyáros.

Érdemes rögzíteni ezen a ponton még valamit. Sajnálatos, hogy filmgyártásunk első próbálkozása túlzások és ferdítések sorozatát szemlélteti, és nyilvánvaló: egyetlen filmtörténet sem épülhet hazug

alapokra. Ám azt is el kell fogadnunk - főként egy kultúrtörténeti periódus elején -, hogy a hamistudati mozzanatoktól terhelt, frissen keletkező hagyománynak is lehet - volt! - pozitív, összetartozás-érzetet erősítő, öntudatképző hatása. Mint a Sziklaiék kísérletének a húszas esztendőök filmgyártási szempontból (is) legreménytelenebb időszakában. Ráadásul azokban a filmszakmai körökben, amelyeket korábban is gyakran bélyegeztek hazafiatlannak, idegennek, „internacionalistának”, vagyis az akkori jelentés szerint: kozmopolitának.

2. Az ezredéves kiállítás idején - mint erről szó esett már -, a Szent György téri félórás műsorok előfénykép-kínálatában 1896. július 28-án a „kinetoskop” egyebek között Loie Fuller „serpentintánczá”-t hirdeti.¹¹ Nos: az USA-beli születésű, ekkortájt azonban már Párizsban élő énekes- és táncosnő két esztendővel később színház és kinematográf budapesti összetalálkozásának lehet tanúja vendégszereplése alkalmából.

Ki is aknázza ezt a lehetőséget egy ironikus párbeszéd A Hét hasábjain. Délibáb álneven Lovik Károly, a kitűnő publicista (Krúdy leírása szerint „ez a horgas, cson-tos, keménynek és erősnek látszó, tatárfejű fiatalember”), aki később is fogékony az új találmány iránt, Loie Fuller és a kinematográf készülék társalgását adja közre. A Keleti pályaudvarnál futnak össze az írás szereplői: mindketten a mozgókép hazájából érkeznek, a vetítógép egyenesen Lyonból. Az utóbbi így büszkélkedik: „Az isten felvitte a dolgomat. Hál' istennek szakítottam az orfeumokkal és tingli-tanglikkal. Színházban lépek fel: a Vígszínházban. Ilyen karriert tudtommal csak Reichsberg Hanzi csinált, aki a *Somossyból* az An der Wienbe szerződött. De senki más!” Mire Fuller asszony: „A Magyar Színházban lépek fel. *Sztrogoff Mihály utazása*-ban. Én fogom megmenteni a színházat, meg is becsülnek érte. Felemelt helyárák mellett lépek fel; ilyesmi a *Ronacher*-ben sem történt meg velem! Budapesten utoljára Duse játszott emelt helyárák mellett.”¹²

Különös helycsere! Fuller addig csak filmszalagon vendégszerepelt Magyarországon. Legalábbis mint e tánc feltalálója, hiszen Edison 1894-es filmjében Annabelle Whitford Moore táncolta el a Fuller-féle koreográfiát. Talán a millenárison zajló műsorban is ennek egyik kópiáját vetítették, míg 1898-ban már a Méliès rendezte, 1896-os francia változathoz is hozzájuthattak kereskedőink, ám ennek szereplőjéről - Fuller volt-e vagy sem - Párizsban sincs ma már tudomás. 1898-ban kasszatöltő szándékkal vették elő a *Sztrogoff Mihály utazása Moszkvától Irkutszkig* című darabot, húsz év után; Csepreghy Ferenc dramatizálta Jules Verne regényét annak idején. Fuller ezen az előadáson „a tatár kán udvarában mutatja be művészetét s hatalma fényözönével sok tapsot is arat”.¹³ Másutt pedig egy törölmetszett színdarabba - jelentős dramaturgiai funkcióval - filmvetítő gépet illesztenek! Épp Lovik szarkasztikus párbeszédének szomszédságában jelzi ezt a Pp. jelű Ignotus, az utóbb korszakos jelentőségű irodalomszervező.¹⁴ A vígszínházi bemutatóról van szó: *Mozgó fényképek* címmel játsszák Blumenthal és Kadelburg vígjátékát. Ignotus elgondolkodik azon, hogy vajon a kinematográf óvatlan pillanatokat megrögzítő lehetőségét nem volna-e érdemes fölhasználni irodalmi érték teremtésére is? A franciák képesek volnának ilyesmire - jósolja telibetalálón -, bár meglepetésként most német szerző bizonyította ezt. „Ez a darab - állapítja meg a kritikus - kinematográfos produciók

nélkül is cassadarab volna - így pedig tele házat biztosít a Vígszínháznak a saison végéig." Rövidségében is ez az egyik legelső s mindjárt legrangosabb hazai megnyilatkozás a kinematográfiáról. Ignotus magától értetődő természetességgel fogadja el (és be) az új találmányt, s az irodalomra való hivatkozásnak itt még nem valamiféle hierarchikus rendbe kényszerítő célzata van; ellenkezőleg: azt sugallja, hogy a mozgófénykép az irodalommal egyenrangú tényezőként emelkedhetik a „magas kultúrába” (ahol - íme - egy szellemesen megalkotott vígjátéknak is helye van).

Heltai Jenő dolgozta át - mint egyes színlapokon írták: „magyarosította” - a darabot, helyezte siófoki és budapesti környezetbe. Az eredeti cím *Hans Huckelein* volt, s az új címnek megfelelően a színház erkélyén elhelyezett kinematográf képei meg is jelennek a „vászonlepelével bevont függönyön”.¹⁵ Edison és a két Lumière együttesen osztozik itt a technikai lelemény páratlan sikerében. Kapor Kálmán (Tapolczai Dezső) Siófokon gáláns kalandba bonyolódik egy ifjú hölgygel, ám a parkbeli jelenetet megörökíti egy kinematográf, s a féltékeny feleség, az anyós és néhány ismerős a pesti „panorámában” (így nevezték akkoriban a mozit) döbbenetben fedezi föl a ballépést. A gyanúsított úgy próbál kimászni a csávéból, hogy a kinematográf tulajdonosával új felvételt készíttet, más szereplővel - aki azonban ugyanúgy pórul jár családi és baráti körben, mint Kálmán. Végül az egészet sikerül valahogyan eltussolni.

Voltaképpen új műfaj teremtődött, bár a szereplők még nem tudták: a kinema szkeccs, amely majd 1911-1912 fordulóján válik mindent elsöprő divattá, s később is fölbukkan, a világháborút követő inséges esztendőkből. Színház, eleven színész és vásznon, „lepedőn” mozgó változata között létesül különös, esztétikailag kezdet-től fogva erélyesen bírált kapcsolat.

Az előadáshoz szükséges filmfelvételt - a Pesti Napló 1898. április 26-i híradása szerint - „a *Vígszínház* külön erre a célra” készítette. Föltehetőleg francia operatőr dolgozott Magyarországon, s legfeljebb az utómunkálatokat végezték külföldön (amivel talán már nem kellett egészen Lyonig menni akkoriban).

S ha már vetítettek a színházban: beékeltek minden előadásba egy 12 darabból álló „filmblokkot”, sali, műsorszám mindig az a bizonyos „Siófoki fürdőjelenet” volt. Kópia ugyan nem, de ránk maradt az 1898. április 29-i, a bemutatón szereplő „kinematografikus képcsoportozat” sorrendje: „1. Gyorsvonat érkezése. 2. Gépköcsi-verseny a párisi Champs-Elysée-n (sic!). 3. Zsákfutás. 4. Primaballerina szólótánca. 5. Tengeri fürdők. 6. Utcái jelenet. 7. Bűvészet a kioszkban. 8. Spanyol táncos-társaság. (Színes mozgóképek [ami ekkoriban s még sokáig utólag színezett filmszalagot jelent - K. Zs.]) 9. Akrobaták. 10. Viktória angol királynő jubiláris díszmenete Londonban. 11. Siófoki fürdőjelenet. 12. Téli multság. (Lapdázás a hóban.)”¹⁶ S az 1898. június 3-i: „1. Alpesi vadászok. 2. Számárlovaglás Kairóba. 3. Tűzoltók kivonulása. 4. Attak hadgyakorlaton. 5. Würtenbergi dragonosok (sic!). 6. Serpentin táncz. 7. Lóusztatás Tescasban (sic!). 8. Álarczos bálon. 9. Párisi utcái élet. 10. Gyorsfestő. 11. Siófoki fürdőjelenet. 12. Gyereksíny.”¹⁷

Talán nem érdektelen ez a részletezés, mert a kinematográfia magyarországi fölbukkanása óta nagyjából hasonló műsorok peregetek a kávéházakban s más vetítőhelyeken (az utóbbi fölsorolásban megjelölt „Serpentin táncz”-cal kapcsolatban már jeleztük, amit erről ma tudni lehet). S tegyük ismételt nyomatékot arra, hogy Heltai Jenő a kinematográfia iránti mekkora fogékonysággal ültette

magyar környezetbe a német vígjátékot! Heltai, aki a *Dal a moziról* című, a *Fidibusz* 1907. április 12-i számában megjelentetett kabarékölteményével magyar nevet adott a „panorámá”-nak, a „kinó”-nak, bár e vers a szerző megjelölése nélkül látott napvilágot. A szakmai köztudomás mégis egyöntetűen Heltainak tulajdonította a Berta nyáresti kalandját megéneklő kuplét, és Heltai sosem tiltakozott ez ellen. Később, a filmszakmai és társasági-művészeti élet tekintélyes személyiségeként, drámaszerzőként itthon és külföldön sokat tett Heltai Jenő a magyar kinematográfiaért. Amelynek lehetőségét minden jel szerint a *Mozgó fényképek* magyarrá írásakor gondolta át először.

3. Színház és kinematográf békés egymás mellett élésének, a mozgófénykép tekintélynövekedésének jegyében telt a folytatás is. A közművelődés eszközeként hasznosult a Lumière fivérek találmánya. 1897 márciusában „Utazás a Holdba” címmel az Operaház adott otthont egy rendezvénynek. Magas belépti díj fejében, a Polyklinika javára tartottak előadást: Kövesligethy Radó csillagász és Molnár Viktor közoktatásügyi miniszteri tanácsos voltak e program kulcsfigurái.¹⁸ E keretből bontakozott ki - berlini mintára - az Uránia Tudományos Színház, a Kerepesi úton, az ún. Rimanóczy-palotában (a korábbi Orosz-mulató helyén). Mór díszítésű építmény volt ez, nem pedig „valami magasabb fokú komédiás bódé” - írta a korabeli lap.¹⁹ Harminchárom szakosztály tevékenykedett itt, Berlin, Bécs, New York, Milánó, Drezda után a korszerűsödő magyarországi művelődés otthonában is helyet kapott a vetítőberendezés. 576 ülőhelyről szemlélhették az előadásokat s az illusztráló mozgóképeket.

1901 tavaszán Pekár Gyula író - később az állami filmirányítás vezéralakja - , valamint Kern Aurél (a zenei szakanyag elkészítője) a tánc világtörténetéről szóló előadásra készül. Élő fényképeket terveznek hozzá, s nem véletlenül. Az Uránia Tudományos Színház szakmai háttérét adó Uránia Magyar Tudományos Egyesület elnöke ugyanis Matlekovits Sándor, aki - mint erről már szó esett - az ezredéves kiállítás egyik fő intézője volt, a korabeli magyar közművelődés vezető személyisége,²⁰ és Zitkovszky Béla segíti őt (itt is) a technikai bázis megteremtésében. Nos: Zitkovszky az Edison-féle kineoscop és oculoscop után alaposan szemügyre vette „az első felvételi gép, a Lumière-gép villás szerkezetét” is²¹ olyannyira, hogy az Uránia Tudományos Színház műszaki vezetőjeként saját maga konstruál felvevő, egyszersmind vetítő berendezést a mozgóképi illusztrációk elkészítéséhez és megjelenítéséhez. Ő volt - mindkét értelemben - az operateur.

1901. április 3-án kezdődtek a felvételek a színház lapos tetején, s még aznap tűz ütött ki a laboratóriumban: „a túlfeszített hőség miatt” elpattant egy izzólámpa, s a celluloidszalagok - *A tánc* s az *Utazás a föld körül* című készülők előadások anyagaként - csaknem teljes egészükben megsemmisültek. Közadakozást hirdet azonban az egyesület, április 4. és 30. között zárva tart a színház, s közben pótolják a 40 000 koronányi veszteség javát.²² Április 30-án nagy sikerrel mégis lezajlott a bemutató!

Az első magyar mozgófényképek elkészítésének szakmai rejtelseit az a Klupathy Jenő boncolgatja hatalmas élvezettel, aki - láttuk - a röntgensugarak buzgó hazai ismertetője volt.²³ Edisonra koncentrált a beszámoló, Lumière-ékről nem tesz említést, s a dicsérő méltatás után a bíráló megjegyzés sem marad el: a vetített kép remegését - a kinematográfia eme nemzetközileg elhúzódó gyermekbetegségét - Zitkovszky sem volt képes kiküszöbölni, csupán enyhíteni valamelyest. Egy másik beszámoló szerint Zitkovszky gépe kb. 10 képet vetített másodpercenként, ami alighanem csak bakugrásokhoz lett volna elegendő.²⁴

A tánc filmprodukciójában a Magyar Királyi Operaház balettművészei, balettnövendékek, valamint jeles és népszerű prózai - ám a kor szükséglete szerint jól éneklő, táncoló - színészek vettek részt, főként a Vígszínház tagjai. Helyet kapott az összeállításban görög tánc (Balogh Szidi; pánsípon Nirschy Emília kísérte), Salome táncát Márkus Emília lejtette, a spanyol cachuchát Schmidek Gizella, a tarantellát Kranner Rózsi és Várady Jenő adta elő. Négy pár szerepelt a palotásban; Kranner Rózsi, Hauptmann Ilka és Amália, Reisz Rózsi, Szabadosné Paula, Hajdú Margit, Dietz Tessa, Csapó Paula. Fénypontja volt a műsornak a csárdás: itt bemutatták „a különbséget az igazi csárdás közt és a mai divatú félszeg és rángatózó csárdás közt”; az „igazit” maga Blaháné produkálta, míg a szatirikus-ironikus változat szereplői Vendrei Ferenc-Nikó Lina; Hegedűs Gyula-Bosnyákné Lenkei Hedvig; Szerémy Zoltán-Berzétéy Ilona. (Van adat Varsányi Irén közreműködésére is, mely szerint a szatirikus csárdásban ő volt Hegedűs Gyula partnere.) Radics Béla húzta „a talp alá valót”: ugyanaz tán, akit Krúdy Gyula is megörökített A vörös postakocsi-ban.

Korabeli tudósítás szerint a laboratóriumi balesetet három részlet, a nagy mazúr, a palotás és a csárdás vészelte át.²⁶

Nem maradt ránk *A tánc* filmszalagjából egyetlen vetíthető mozgóképi részlet sem. Azok a fotográfiák, amelyeket a Vasárnapi Újság 1901. április 28-án közölt, élesek, kitűnőek ugyan, de egy egészen más műfajba helyezendők. A tarantella, a pávatánc, a palotás, a körmagyar, a passe-pied, az allemande, a gavotte megörökített jelenetei ugyanis „pillanatnyi felvételek”, nem pedig a filmszalag kockái közül kiemelt állóképek. A szignó tanúsága szerint bizonyára valamennyien a kor ismert, tekintélyes fotóművészeinek, Weinwurm Antalnak a munkái, s méltóképpen reprezentálják a magyar képriport magas színvonalát. Látszik ezeken a felvételeken az ácsolt színpad az Uránia tetején (a környék háztetőinek látványa csaknem szürreálissá teszi a helyszínt). Sőt: Pekárt is megpillanthatjuk, amint egy képen baloldalt utasítja-lelkesíti a szereplőket, együtt él a készülő produkcióval. Ő mintegy a rendező! Máskor meg beljebb nyomult a riporter kamerája, s csakis a táncjelenetekre összpontosít.

Egészen más az *Új Idők*-ben publikált, s valóban a Zitkovszky mozgóképéből kiemelt (a cselekvés fázisait s a perforációt is megmutató) kinematogramok jellege és szemlélete. Ezeken az apró képeken nem azonosítható a helyszín: bárhol lehetett a színpad, amelyen a táncosok dolgoznak; lehetett akár bálterem parkettja is. Nem tükröződnek tehát a felvétel körülményei, miként Weinwurm-nál. Marad az ábrázolás stilizált realizmusa - festett díszletek, a szereplőkön jelmezek -, ahogyan ez a kezdettől megjelenő fikciós munkáknál tapasztalható bárhol a világban: a „lefényképezett színház” szakmai hagyományt teremtő gyakorlata.

Nyilvánvalónak tetszik, hogy Zitkovszky Béla rögzített (fix) kamerával dolgozott. Állandó (kis)totálképet adott; a szereplők az operatőri tekintet síkjára merőlegesen, a színpad szélességében mozogtak, ki- és betáncoltak a felvevőgép mindig azonos látóterében. A kamera mellől, mögül valószínűleg nem bukkantak elő táncosok. Elfogadhatónak mutatkozik a képminőség, ám a vetített ábrák mérete s a projekció élvezhetősége már kevésbé lehetett kielégítő, amint ezt a későbbi próbálkozásokkal kapcsolatban is megtudhatjuk.

4. Zitkovszky Béla munkálkodása viszi tovább az eredeti magyar mozgókép történetét. A folytonosság immár nem csupán az Uránia Tudományos Színház: belépnek az „élő fényképek” a modern színpadtechnika honi históriájába is.

1904 augusztusának elején két operaelőadáshoz készít mozgóképstaffázst Zitkovszky: *A walkürhöz s a Sába királynőjéhez*. Kéméndy Jenő, a Magyar Királyi Operaház főscenikusa kérte őt e feladatok elvégzésére. A Városligetben, a Béketoú cirkusz udvarán zajlott a forgatás: 100x10 méteres, félkörben elhelyezett háttér előtt. Walkürnek öltözött műlovarnök - a vendégszereplő Renz cirkusz tagjai - vágattak el sisakban, pajzzsal és lándzsával, nyergükben egy-egy ógermán harcos tetemével

- a Walhallába.²⁷ Majd egy karavánt jelenít meg népes csoport: a haldokló Asszad lázálmaként. „Gyönyörű jelmezben vonultak föl a napkeleti királynő szolgálói, katonái - szól a tudósítás -, majd elefánton, pompás baldakhin alatt maga a királynő jött, utána teveháton az udvarhölgyek csoportja s az udvari kíséret. Az elefántot a cirkusz, a tevéket az Állatkert igazgatósága kölcsönözte ide erre az alkalomra.”²⁸

Ami e színpadi lelemény előzményeit illeti: a lapok megemlékeztek arról, hogy *A walkür* harmadik felvonásának híres jelenete mindig is próbára tette a rendezőket. Párizs, München, Bayreuth stb. előadásain hol bábokat, hol falovagló gyerekeket alkalmaztak; utóbb - így tettek Budapesten is - vetített állóképek próbálták növelni a hatást. Kéméndyék a laterna magicát, teljesen újszerűen, a mozgóképpel társították, két különböző berendezés segítségével. A filmszalagot Zamboni mester, az Uránia festője ki is színezte.²⁹ Cristofani operaházi főgépész és Nitsche fővilágosító közreműködésével Zitkovszkyék fáradozása nagy hatást keltett. Azzal együtt, hogy a beszámolók szóvá teszik: nemigen vágattak, mint inkább léptettek a walkürök paripái, s „a képek nem elég világosak és túlságos kicsinyek” voltak.³⁰ Így is példátlan technikai lelemény volt a vetítőgép mozgékonyságát lehetővé tevő gömbcsukló megkonstruálása. Vári Rezső, a magyar kinematográfia már említett, később meghatározó személyisége épp e találmányegyüttes bemutatójaként kerül közel a mozgóképhez, bár eleinte - talán hiányos tájékoztatás folytán - Zitkovszky Béláról említést sem téve.³¹ Ezt jó fél esztendő múlva pótolja, amikor is az Uránia Tudományos Színházat keresi föl. Ekkor már Zitkovszky a riport főszereplője: „ő fényképez és dolgozza fel az anyagot a maga konstruálta gépeken.”³² Megismerkedünk a berendezéssel is: „az Uránia kinematográf készüléke percenkint egy húsz méteres érzékeny celluloid szallagot húz el a lencse mögött. A húsz méteres filmtekercs, (ez a műszava) a normális és ezen 1800 felvétel van.”³³ S amint megtudtuk még *A walkürhöz* készült felvételek kapcsán, hogy a vásznon „nagyon megváltozva”, nem a rögzítés eredeti sorrendjében jelentek meg a szereplők, itt arról értesülünk: immár két, váltakozva működő vetítőgép dolgozik esténként az Urániában. Fölkeresi Vári Rezső a laboratóriumot is, végül pedig arról tudósít, hogy Zitkovszky „elekt-romos szerkezetű pillanatjár”, parlagiasabban: „czérnaszál” segítségével ugró lovat

is fotografált már. Ezek szerint Muybridge klasszikus kísérletét végezte el?

1905 nyarán, 9 esztendő leforgása alatt jutott el a magyar kinematográfia arra a pontra, ahonnét megnyíltak a távlatok a mozgófénykép összes kifejezésmódja, lehetősége irányába. Önerőből - bár külföldi tapasztalatok gondos, nyilván nem mindig s főként nem mai értelemben vett jogszerű tanulmányozásának eredményeképp. (Érzékelhettük az eddigiekből is, hogy a mozgóképpel kapcsolatos találmányok hasznosítása, ezek korszerűsítése, tökéletesítése Franciaországban s másutt sem éppen áttekinthető, szabályozott keretek között zajlott.)

Most már „csak” az infrastruktúra, pénz, tőke, gyártás, terjesztés - mozihálózat és legfőképpen közönség kellett ahhoz, hogy a pergő filmtekercs (a műszó már megvan) pusztán technikai érdekességből kulturális tényezővé válhassék.

III. AZ ELSŐ MAGYAR HÍRADÓ- ÉS DOKUMENTUMFELVÉTELEK; KÜLÖNLEGES TALÁL MÁNYBÓ L KÖZNAPI VARÁZS, KORSZAKEMBLÉMA

Századunk első esztendeiben az Uránia Tudományos Színház volt a hazai mozgóképkészítés, -forgalmazás legfőbb tényezője. Mintájára vidéken is zajlottak vetítések, sőt később Uránia néven mozgóképszínházak is szerveződtek. Nem zavartalanul, mert egyre inkább nyilvánvalóvá lett, hogy színház és panoráma békés egymás mellett élése, olykor szövetsége megbomlóban van. Egy 1900 őszeről való, Ady Endrének tulajdonított nagyváradi újságcikk meglehetősen keményen utasítja vissza az Uránia kisugárzását: „Könnyelműség volt azoknak a hitvány vetítéseknek helyet adni. Hiszen tegnap este [november 24-én - K. Zs.], a szezon legjobb előadásán sem volt valami nagy közönség. Ebben pedig része van az Urániának!...”¹

Két szempontból érdekes ez a megnyilatkozás (a szidott s a megdicsért előadások minőségének ismerete hiányában is). Az egyik az, hogy - amennyiben valóban Ady a szerző - olykor a művészi és közéleti formátum mindinkább kibontakozó nagysága sem szavatolja a kinematográfia mint roppant fejlődés lehetőségét hordozó találmány melletti okvetlenül pozitív állásfoglalást. A másik: a huszadik századdal megindul e 19. századi civilizatorikus lelemény „szabadságharca”, mely különösen a film fikciós - tehát akár művészi - szerepvállalása körül válik egyre élesebbé.

Most azonban még az Uránia-produkciónál vagyunk, s természetesen: Zitkovszky Bélánál. Közművelődési műsorok garmadája jut közönséghez országszerte, külföldi munkákkal versengve - legalábbis a szakértői megítélés során többször adódik lehetőség összehasonlításra. Magyar Bálint nélkülözhetetlen, adatfeltáró kézikönyve máig fölülmúlhatatlan gondossággal és pontossággal ábrázolja azt a folyamatot, ahogyan a tudománynépszerűsítő filmek mellett egyre gyakrabban jelennek meg mozgóképes beszámolók - riportok - vadászatokról, hadgyakorlatokról, látványos eseményekről, közszájon forgó, csaknem mindenkit érdeklő történetekről.² *Bozsóki gyilkosság* címmel készült, egy felvonásnyi (kb. húszperces) riportfilmre emlékszik a már 1931-ben világhírű Kertész Mihály mint az első ilyen jellegű magyar alkotásra.³ Számunkra ismeretlen mű ez, melyhez azonban hasonló lehetett *A kóbor cigányok élete, a dánosi rablógyilkosok* 1908-ból: Kolompár Balog Tuta, Lakatos Róza s más, immár bilincsbe vert gonosztevők jelentek meg a mozivásznak a borzongó, fölháborodó nézők előtt⁴ Vagy: *Élet a gyermekmenhelyeken*⁵ Természetesen: a bűnügyi beszámolók már csak a megtörtént esetekről szólhattak, s csak később és kivételesen volt olyan szerencsájük a filmriportereknek, hogy - mondjuk - egy megvadult ámokfutó-lövöldözőt, aki végül egy falusi templomtoronyba húzódott vissza, tevékenysége közben örökítsenek meg. S aztán a parlamenti csetepaték, az utcai tüntetések, majd a világháborús események rögzítése és gyors bemutatása tette a kinematográfiát a modern tömegtájékoztató első számú eszközévé. Ez időtt azonban, századunk

első évtizedében, a híres ember sokszor már csak haldokolva, még inkább: a temetésén vált filmtémává.

Mint II. Rákóczi Ferenc, akinek hamvait - bujdosó társai földi maradványaival együtt - 1906 őszén hozták haza Törökországból, s helyezték örök nyugovóra a kassai dómban.⁶ Zitkovszky Béla kapott megbízatást, hogy forgasson a gyászszerteráson. *II. Rákóczi Ferenc fejedelem és bujdosó társai* című mozgóképe olyan dokumentumunk, amely dacolt a pusztító idővel, s ma is megtekinthető a Magyar Filmintézet Archivumában.

Kassa főutcáján, oldalvást rátekintéssel az ünnepség alkalmából emelt díszkapura, egy saroknál, szemben üzleti cégtábla, helyezte el Zitkovszky a kamerát. Végtelen áradatban vonul a tömeg: eleinte az egyházi és világi küldöttségek díszruhában, gyalog, lovon, majd a gyászoló lakosság ezrei haladnak. Az utca szegélyénél csendőrök vigyázzák a rendet, mellettük keménykalapos úriember felügyel a megállapított program zavartalan lebonyolítására. Zitkovszky nem használ vágóképet: a felvevőgép leállásai folytán még végig sem ér az egyik oszlop, máris „beugrik” egy újabb népes csoport. Mindenesetre: a kép élvezhető, és a kézzel tekert kamera felvételein a mai vetítőgép egyenletes tempója is csak ritkán gyorsítja föl ember és paripa lépteit. (Nem véletlen, hogy Zitkovszky utóbb játékfilmeknek is biztos kezű operatőrévé vált.)

A kassai képek után Budapestről, a Párisi Nagyáruházzal átellenben folytatódik a beszámoló. Kivont kardú bandérium fogja közre a gyászhintókat, rajtuk a nemzeti ereklyékkel. - A két helyszín eseményeinek bemutatása páratlanul értékes és érdekes kortörténeti forrás.

Zitkovszky állóképekkel egészíti ki a kinematogramokat: részint a szerterás egyéb mozzanatairól (a templombelső világítási nehézségei folytán mozgóképet itt nem készült; lehetséges, hogy ennek protokolláris-biztonságtechnikai akadályai is voltak), részint Rákócziról és családjáról mutatja be eredeti dokumentumok fénykép-másolatait. Gyakorlatlan kézzel rajzolt feliratokon magyarázó szöveg segíti az eligazodást.

Ekkoriban már konkurens tényező az Uránia, Zitkovszky: legfőképpen a részvénytársasági fejlődés útján haladó Projectograph Első Magyar Mozgófénykép és Gépgyár termékei számára (a kóbor cigányokról, a menhelyi gyerekekről stb. itt készültek kinematogramok). Ungerleider Mór és Neumann József - a hamarosan meginduló Mozgófénykép Híradó című újság szerint - „Párisból hozatott magának operateurt és korreografust” (az utóbbi - vélhetőleg - rendezői szerepkör volt), mivel „Magyarországon megfelelő szakerőre nem akadt”.⁷

Zitkovszky, a mégis csak „megfelelő szakerő” Louis Blériot 1909. őszi fogadtatását is megörökítette kamerájával. Október 17-én érkezett Budapestre a francia repülő, akiben - íme - megtestesült az a rentier szellemiség, amelyet két esztendővel azelőtt oly lelkesen üdvözöltek a Huszadik Század esszéírói. „Láttuk az első repülőgépet, ezt a hatalmas szárnyú, villámgyorsan suhanó mesterséges szitakötőt - írja most emelkedetten Fráter Aladár, aki később a mozi, a film jelenségeivel is beavatott érzékenységgel foglalkozik -, a mely vakmerő, de gyönyörű fenhéjázással (sic!) szögezte neki a levegőégnek a maga kattogó, diadalmas zajt verő gépféjét.”⁸ Nos: jelképes érvénye van annak, hogy

Zitkovszky Béla, úttörőnk rögzítette filmszalagra - mely, sajnos, lappang vagy megsemmisült - ezt az eseményt, s az emblemikus rangra emelkedő találmány - a repülőgép - egyre határozottabban vonja asszociációs körébe a kinematográfiát. Tanúskodik erről Karinthy Frigyes nagy ívű értekezése a Nyugat hasábjain (A mozgófénykép metafizikája).⁹ Bár hangsúlyoznunk kell: a szerző itt nem a kor mozgóképi teljesítményei, hanem az „ideális, már teljesen tökéletesített, színes” kinematogram lehetősége felől közelíti meg a tárgyat, s helyezi - a halhatatlanság technikai megoldásának ígézetében - a repülőgép, a lokomotív mellé a filmet, melyet „az emberi lelemény legsodálatosabb alkotásának” tekint. A futurizmus - Marinetti s mások - ihletése nyomán is. - Követi majd ebben az élő fényképek meghonosítóinak második nemzedékéből Hevesy Iván, akiben a repülőgép hangja a vetítő berendezés halk berregését idézi föl.¹⁰

Árnyaltabbá válik időközben Ady véleménye a mozijelenségről. Nem hiányzik ugyan az irónia „a magyar nyelv budapesti génusza” által immár „mozi”-nak keresztelt „mozgófényképes színházat” illetőleg,¹¹ de egyrészt tudomásul veszi - már mint pesti újságíró - a terjedő mozidivatot (erős túlzással Párizs, Berlin, Bécs együttes moziszámát alább becsli a budapestinél), másrészt azt várja tőle, hogy „egy sereg színház ismét színház lesz, mert megtisztul attól a publikumtól, melynek a színházra sohse volt komoly szüksége”. - Ez eddig még nem haladja meg a kor felvilágosult gondolkodásának átlagát. Ami a Karinthy fölismeréséhez közelíti az 1908-as cikk gondolatrendszerét, az abban áll, hogy Ady lát esélyt rangos író és színész, valamint a kinematográf találkozására.

E meghatározó nyugatos nemzedék más képviselőinél az évtizedforduló felé közeledve, az évtized fordulóján, ellentmondásos a kép. Szász Zoltán mintha folyamatosan haladna színdarab és mozi kölcsönhatása egyre negatívabb megítélésének útján.¹² A későbbi sikeres adaptátor, forgatókönyvíró, Hevesi Sándor választja szét a leghatározottabban a filmjelenség technikai-civilizatorikus, valamint művészi értékszintjét: „A mozi a legtokéletesebb reprodukálás és a leggyárlóbb kreálás.”¹³ - Itt viszont, Karinthy utópiájával ellentétben, a napi tapasztalat fogalmazódik meg. A lefényképezett színház mindenféle értelemben olcsó s az igénytelen közönséget megcélzó produkciói miatt érzett fölháborodás.

Értetlenkedve, messziről követi a jelzett folyamatokat az állami adminisztráció. Hosszú ideig „mutatvány” számba megy a mozielőadás, miközben konkrét megjelölést vív ki a panoptikum, a „báb- vagy gépszínház”.¹⁴ Ám ezzel egyidejűleg - 1901-ben - protekcionista rendelkezések születnek a (vidéki) színházak javára, s itt már a „panoráma” megjelölés is szerepel a versengésből kirekesztett, mint „kultur-missiót nem teljesítő vállalatok” felsorolásában. Ráadásul ez a diszkrimináció a „hazafias kötelesség” bármely gyöngé vidéki előadást megvédelmező kard bojtjával díszítettik.¹⁵ Ilyen szellemben „rendszabályozza meg” a mozizást két ízben is 1907-1908 fordulóján dr. Boda Dezső budapesti rendőrfőkapitány. Először „a fővárosban elszaporodott mozgófényképszínházak dolgában” intézkedik, megtagadva újabb engedélyek kiadását, ami joggal kelti a Népszava glosszáírójában valamiféle „numerus clausus” veszélyérzetét.¹⁶ Majd magát a színház nevet pereli el a vetítőhelyektől: „Azt tapasztalom, hogy egyes mulatók, dalcsarnokok, cabaretek, főleg pedig a moz-

gőfénykép mutatványos helyek tulajdonosai az utóbbi időben azt a szabálytalanságot kezdik meghonosítani, hogy helyiségeiket jogosulatlanul »színház«-nak (Kis-színház, Modern színház stb.) nevezik el és ilyen gyanánt hirdetik és ajánlják.

Az ilyen elnevezés alkalmas arra, hogy a közönséget a helyiség rendeltetése és jellegére nézve tévedésbe ejtse, másrészt pedig a mulatók, dalszarnokok és egyéb mutatványos helyek rendje tekintetében kiadott 7445/fk. eln. 1897. sz. főkapitányi rendelet határozményaiiba ütközik."¹⁷ - A jogot alkotó ezzel a rendelkezésével egyrészt új jelenségre próbál reagálni, másrészt, miután fölismerte az eddig még nem létező fenomént, visszagyömöszöli abba a skatulyába, ahol a keletkezését megelőző időszak rekvizítumai porosodnak.

Bonyolítja a helyzetet, hogy a pozícióját kereső mozgóképnek meg kell küzdenie a születése körüli tagadhatatlanul alpári hagyományokkal is. Ezért magyarázza egy neofita moziszakember akkora buzgalommal, hogy a némán pergő képek mellé igenis szükséges egy „conférencier”, egy „személyes suggestiv hatalom” letéteményese, aki azonban semmi rokonságban sincs a - cirkuszi, vásári - kikiáltóval, a „stentori” hangú becsalogatóval, a „recommandeur”-rel.¹⁸

Mindez azonban már nagyon is az intézményesült hazai mozizás, a differenciálódó magyar kinematográfia, a honi *filmgyártás* korszakához tartozik: az 1907 őszen-telén fölerősödő folyamatokkal, történésekkel kapcsolatos.

IV. A MAGYAR FILMGYÁRTÁS MEGINDULÁSA

1. Milyen körből verbuválódott a hazai filmkészítők tábora? Szociológiai áttekintés nem készült erről. De az első magyar filmlexikon (1941-ben jelent meg - ha világviszonylatban nem is - későn), Castiglione Henrik és Székely Sándor munkája nyomán lehetőségünk nyílik néhány általános megállapítás tételére.

Tizenöt rendező, segédrendező közül (a teljes némafilm-korszakban kilencven körüli hazai és külföldi szakember irányította nálunk a felvételeket) 8 a színház tapasztalataival érkezett. Mikromintavételünknek ez az arányképlete kifejezi a makroviszonyokat: világszerte az volt a gyakorlat, hogy általában színházismerő vállalkozókból, sokszor éppen színészekből lettek az első filmrendezők, akik nem ritkán szerepeltek is filmjeikben. Amiként a játékfilm is a „lefényképezett színház” keretei közül szabadult önálló műfajjá. - Négyen a művészeti élet s a tömegtájékoztató alkotói voltak előzőleg. Ez is jellegzetes: nemcsak a hőskorszakban, hanem a film felnőtt művészetté válásának sokkal későbbi periódusában is mentek ismert újságírók filmrendezőnek. Az már a kezdeti szakasz jellemzője volt, hogy fényképész szakmát cserélt föl - vagy társított - valaki a filmrendezéssel. Az úgynevezett civil életből ketten érkeztek: egy jogász s egy kereskedő. - Inkább a segédrendezői poszton (melynek szakmai tartalmáról később még szólni kell) fordult elő („mintánkban” egy esetben), hogy az iskolapadból kezdi a fiatalember - már a hőskorszakban! - a filmgyári számárlétra megmászását, s emelkedik viszonylag hamar asszisztensi szintre.

19 operatőr pioníri megindulását vizsgálva, tizenkettőnél filmszakmai gyakorlatról értesülünk! Hiszen egy korábban nem létező foglalkozást úgy kellett megismerni, hogy közben filmet kellett készíteni. - Ipariskolából, fényképészeti, vegytani, technikai ismeretek birtokában négyen jelentkeztek. (Nem volt ritkaság az ilyen típusú pályakezdés során a külföldi tanulmányút: szinte céhlegényes vándorgyakorlat, tapasztalatszerzés avatta itthon mesterré az önjelölt operatőröket.) Voltaképp a „tanulók” közé lehet sorolni azt a kettőt, aki technikai, műszaki pályát módosított az operatőrire.

Afféle „self-made man”, nehezen besorolható kezdés egyetlen operatőrünket jellemezte. Bécsi József volt ő, a Velence kávéház alkalmazottja, aki nyilván francia kollégáktól leste el a felvevő-, egyszersmind vetítógép kezelésének tudományát.

69 színészből 66-an kerültek a színpadról a filmkamera elé. Színi akadémiát, magániskolát végeztek előzőleg, vagy színészegyesületi vizsgát tettek, netán szakképesítés nélkül, segédszínészként jutottak később fontosabb szerepekhez. - Ez a tény megint csak arra bizonyíték, hogy nálunk (is) a színház volt a filmezés előiskolája. (Ami nem jelentette azt, hogy a színpadi színész nehézség nélkül tanulta meg a

némafilm követelte játékmódot, s színpadi sikereit volt képes megismételni ebben a más műfajban.) - A megvizsgált további 3 színész a civil életet cserélte föl a „lepedőszínészettel” (ahogyan - amerikai divatot véve át - nálunk is emlegették a mozisínészi szerepkört). Ez az arány később módosul: a tízes évek második felétől egyre nehezebb ugyanannak a művésznak a szaporodó filmprodukciókban s a színházban is helyt állni, annál is inkább, mivel egyre élesebb a két terület egzisztenciális és presztízsharca. S mivel - látjuk majd - a némafilm követelményei egyszerre voltak „alacsonyabbak” a színpadiaknál (a szép, de legalábbis erős hang, a beszédkultúra egyáltalán nem játszott szerepet a filmnél; általában „önmagukat”, a rendező által beléjük látott-érezett egyetlen „típust” kellett adniok a kamerának), s egyszerre „magasabbak” (divatosnak, frissnek, vonzónak kellett lenni: a maszk távoli - színpadszerű - hatáselemei a film közeli felvételein mit sem értek), egyre inkább növekszik a színházi s a filmszínészet elkülönülése. - Az első magyar filmlexikon homályos utalásai mögött sokszor a töképezés által fölkarolt „tehetség” egy-két moziszeretlensége rejtőzik. Mert ez is mindinkább gyakorlattá lesz: vizontszolgálat gyanánt menedzselni valakinek a filmvászonon történő bemutatkozását.

81 filmgyártó, -forgalmazó adatait vizsgálva megállapítható, hogy úttörőink közül harmincketten a gazdasági élet valamely más területéről kerültek át a moziszakmába. Első helyen áll a kereskedelem (textil-, stb.), aztán következik a vendéglő- és szállodaipar (5), amelyhez voltaképp hozzávehető a szórakoztatóipar (4 személy), tehát az első csoporthoz viszonyítva azonos a nagyságrend. Bankos volt korábban 5 vállalkozó, könyves vagy nyomdaiparos 4, míg néhány más iparág, terület (bútor-, élelmiszer-, vegy-, villamosipar, egyéb, azonosíthatatlan tevékenységi mód) 1-1 pionírt adott a moziüzlet számára.

Húszan iskoláik (iskolájuk) elvégzése után kerültek a vállalkozás eme új területére. Középiskolát 12-en jártak ki (fele részben kereskedelmi érettségit tettek, fele részben egyéb közép- vagy ipariskolai végzettséget szereztek). A nyolc többi: kereskedelmi akadémiára járt (3), orvosi, jogi, műszaki diplomát szerzett (1-1), azonosíthatatlan felsőfokú végzettségre tett szert (2).

Forrása volt a filmüzlettel foglalkozók gyarapodásának a művészeti élet, a tömegtájékoztatás (14). Öten érkeztek színházból, hárman-hárman írók, újságírók, illetve fényképészvállalkozók voltak előzőleg, de volt, aki iparművészetet, grafikát, szobrászatot tanult vagy részben művelt is (2), és akadt cirkuszművész a pionírok sorában (Neumann József). Pénzügyminisztériumi tisztviselőből vált filmes üzletemberré Bartos Gyula.

Érdekes vonása a kialakuló magyar moziágazatnak, hogy szinte már a kezdet kezdetén ott van a filmszakmából magukat fokról fokra gazdasági vállalkozóvá, vezetővé fölküzdők sora (14). Szerepe volt persze az ilyen karrierekben sokszor a szülők, a család támogatásának (olykor csaknem egybecsúszott ily módon az első s a második filmgazdálkodói nemzedék elindulása Magyarországon).

2. Az 1907-1912 közötti periódus már vitathatatlanul a magyar kinematográfia megszerveződésének időszaka.

Gombamód szaporodnak immár az állandó vetítőhelyek. „Egyedüli metropolisunk Budapest, ahol 40-50 helyen tartanak rendszeres mozgófénykép előadásokat. A vidéken is körülbelül 20 nagyobb városban 2-3 mozgófényképszínház található” - írja 1908 decemberében a Mozgófénykép Híradó. ¹ Már ekkoriban rendkívül széles a Pathé Frères cég budapesti fiókjának kínálata. Hirdetnek Film d'art produciókat (afféle játékfilmeket: *Guise herceg meggyilkolása*, *A vérnyomok*), mozgóképeket a Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S. C. A. G. L.) műhelyéből, Ambrosio-féle olasz gyártmányokat, amerikai filmeket és saját - Pathé - készítésű komikus, drámai, úti és tudományos, valamint színes (vegyi úton színezett) képeket. A felsorolt cégek mellett a Cines, az Eclair, a Gaumont, az Eclipse, a The Vitagraph, a Raleigh & Robert, a Lux, az Itala ajánlja 72-től 300 méterig terjedő hosszúságú moziarabjait.

Vidéken (is) leáldozóban van a vándormozisok napja. Ez olykor nem csupán nosztalgikus fájdalmat kelt: „Kérelem. A ki Kiss Árpád szatmári lakos vándor mozgó fénykép vállalkozó jelenlegi tartózkodási helyét tudja, szíveskedjék azt a kiadóhivatallal tudatni” - olvashatjuk a Helios című kinematográfiai lapban 1908 nyarán. ²

Ami Budapestet illeti, a moziügyben mindinkább tárgyilagosabb Ady Endre ekkoriban nemcsak az új szórakozásmód fokozódó népszerűségéről számol be, hanem azokról a próbálkozásokról is, hogy külföldi filmek mellett eredetiekkel is kíván szolgálni a tulajdonos. Forgatnak a Teleki téren, a Városligetben, afféle zsánerjeleneteket a főváros mindennapjaiból, s a felvételekhez pénzért szerződtenek különféle szereplőket, akik aztán olykor - az átélés hevében - valóságosan törnek be egymás koponyáját. ³ Zuboly - Bányai Kornél - a Vasárnapi Újság hasábjain lírikusabb hangon emlékezik meg a magyar metropolis „újabb szociális jelenségéről, a „villamos színház”-ról. Beszámolója arról tanúskodik, hogy 1907 tavaszán már rang és közönség szerint rétegződik a mozihálózat: az Urániától a városligeti létesítményekig. Mint jellegzetesen proletármozikat aposztrofálja az Üllői út, Ferenc körút, Aréna út, Kerepesi út mozgóképzümeit, s azt várja az „új népszínházaktól, hogy a társadalom szociális érzékenységét fejlesszék a gazdag-szegény ellentét, létforma bemutatásával. Mindjárt föl is vázol egy modellszerű mozitörténetet, mely a 3x2 méteres vásznon a kor viszonyait fejezi ki: mi történik, ha egy úri hölgy lop az üzletben (gazdag pártfogója kimentti a rendőrök markából), s mi, ha ugyanezt egy ágrólszakadt valaki teszi (nem marad el a méltó büntetés). „Megrendelés” ez a hazai gyártók, a budapesti „főtelep” számára. ⁴ A Budapesten 1908 őszén található 40-50 játszóhely között olyan is akad, mint a Tisza Kálmán téren működő „pikáns mozi”: itt este tíz és éjfél között meghívott és zárt körű társaságnak - lipótvárosiak, művészek, kaszinóvendégek előtt - 60 fillérért „a legrágárabb fajtából” való 12 kép szerepel műsoron. - E „trágárság” foka ma már nem ellenőrizhető. Mindenesetre: azonos nemű partnerek szerelemre lobbanása ugyanúgy helyet kap a mozivásznon, miként a heteroszexualitás, talán még állattal izgalmasítva is (ha jól értjük „a kutya mint udvarló” műsorszám jelentését). ⁵

Aradon 1907. december elsején nyílt meg az Uránia Színház - nyilvánvalóan a pesti névadótól érkező műsoranyag alkothatta az itteni program legfontosabb részét. ⁶ Temesvárt 1908. június 27-én volt az első (állandó játékhelyen zajló) mozielőadás.

„Alig mutatkozott nagyobb érdeklődés, mint egy pesti színházi premiernél, mintha a közönség bizalmatlanul lépett volna be az első mozgóképszínház tündöklő fényben úszó kapuján” - olvassuk egy visszaemlékezésben.⁷ - Nem teljesen meggyőző ez a beszámoló. Egyrészt bagatellizálni igyekszik a kezdeti érdeklődést, csillapítandó talán a konkurens színházak irigységét és fölháborodását, másrészt az 1909. május elsején kaput táró, 900 személyes Apolló mozi jelentőségét, közönségbázisát próbálja nagyobbítani ily módon.

Jellegzetes, ahogyan az „Első Czeplédi Mozképszínház-Vállalat” indít rohamot a helybeli közönség kegyeiért. Sárík Gyula „hivatalos lap” segítségével ad tájékoztatást a műsorról 1909 tavaszán (véltőleg ő nyomda- és mozitulajdonos egy személyben). Az első szám 6000 példányban (!) jelenik meg, a második, néhány nap múlva, már csak fele annyiban. Hiába csalogatja nézőit: „Fényes világítás, kényelmes ülőhelyek, nem rezgő képek. Minden alak élethűen felismerhető. A helyiség fűtve van.”⁸ Az év őszén Békéscsabán is mozi nyílik, hasonló konstrukcióban: lappal társulva. Balla Sándor mozitulajdonos-lapszerkesztő és -kiadó így hirdet programot a Beköszöntőben: „Célom a jövőben az lesz, hogy a *Pathé Frères*-cég (sic!) művészi felvételein kívül a fővárosi *Uránia-Színház* darabjai is bemutatásra kerüljenek az általam vezetett színházban”.⁹ - Ez a szándéknyilvánítás is igazolja azt az 1908. december 15-i helyzetképet, mely szerint az „egész magyarországi kinema-tográfuslet kölcsönön alapszik s ebbeli szükségletet *Pathé Frères* (sic!), *Projektograph* r.-t. (sic!) és *Edison* színház r.-t. látják el”.¹⁰

Lefőbb ideje, hogy ebből a korszakból is lássunk végre egy moziműsort - legalább nyomtatásban. Kínálkozik ehhez az „Első Czeplédi Állandó Mozképszínház-Vállalat” egyik ajánlata 1909 márciusából:

„1. Sakkozás örültje (hum.)

2. Vadorzó boszuja (dráma)

3. Ércbánya (látv.)

4. Szerelem a buffetben (humor)

5. Utolsó töltény (katonai dráma)

6. Szt. Kilda sziget (látv.)

7. ínyenc szerelem (hum.)

[8. Valamilyen okból ez a műsorszám hiányzik - K. Zs.]

9. Szarvastenyésztés (látv.)

10 Gyermekjátékszer (színes)

A »Megbocsájtás« dráma 300 méteres kép műsoron kívül.”¹¹

Nagyjából hasonló lehetett a pesti műsor is, hiszen az első helyen szereplő magyar film (erről még majd később, bár alig valamit) azt jelzi, hogy Mozi-Magyarországon vagy Film-Magyarországon (mindkét megfogalmazás előkerül majd, bizonyítván kinematográfusaink növekvő önbizalmát) Budapest és Cegléd nem volt egymástól nagy távolságra. - A mindenféle pontosabb adatot mellőző program pusztán a közönség szemszögéből tartalmaz valamelyes információt. Műfajmegjelölés (dráma, ami valószínűleg inkább 'tragédia' jelentésű itt) keveredik közönséghatásra vonatkozó előrejelzéssel (humor - tehát lehet majd nevetni), az alkotói előadásmód merőben külsőleges jegyeinek érzékeltetésével (látványosság, színes).

Sajátságos, hogy a szarvastenyésztés mozgóképi bemutatása nem ismeretterjesztő célzatú (még akkor is, ha talán Magyarországon nem hasznosítható tapasztalatokat rögzített is ez a mozgófénykép). Mindez elárul sok mindent a kinematográfia korabeli státusáról.

3. Arról van szó ugyanis, hogy csaknem kezdettől fogva jelen van a hazai filmes gondolkodásban (is) a mozgókép kétirányú lehetősége, hol az egyik, hol a másik mozzanatra helyezve a hangsúlyt. Siklósi Iván, vállalkozó, forgatókönyv- és szakíró, rendező 1910 karácsonyán így fogalmaz (mindeme funkciói kiteljesítésének még csupán kezdetén): „Álszenteskedés volna azt állítanunk, hogy a kinematográfia -mely elvégre iparág és megélhetési terep - ab ovo magasztos elvek alapján szolgálja a tudomány és a művészet népszerűsítésének eszméjét.”¹² S noha képességeit tekintve Siklósi nem csekély szakmai sovínizmussal az iskola, a színház fölé emeli a kinematográfiát, az általa javasolt „ideális műsor” szerkezetében a filmes fikció bármiféle kizárólagos szerepét elutasítja. Szerinte egy négyes tagolódás ilyenformán volna kívánatos: 1. úti kalandozások, 2. tudományos felvétel, 3. ipari felvétel, 4. humoros és drámai felvétel.

Igen, a 4. pontra, a művészi film indokoltságára vonatkozólag a legerősebbek a kételyek. Az oktató szerepet illetőleg már teljes az egyetértés. Halácsy Endre tanár 1908 tavaszán beszámol már a mozgófényképnek a tanítás szolgálatában megmutatkozó jótéteményeiről, a Práter utcai polgári fiúiskolának az Apolló Színházban tett látogatásáról.¹³ Képzőművészet, történelem, természet- és földrajz: mind-mind mozgókép által való szemléltetés terepe lehet. Egy Révész nevű kolléga egyedül a kinematográfiától reméli „a nevelésügy terén hasznos és üdvös reformok életbeléptetését”.¹⁴ Kötötté növelve fejt ki hasonló gondolatot Keleti Adolf, akinél azonban már a kortárs értelmiségi fogadtatás egyik meghatározó jegye tanulmányozható. Keleti - 1913-ban - csakis az élet illusztrátoraként hajlandó tudomásul venni a mozi jelentőségét, ám számúzi „az úgynevezett képzeletbeli” - fikciós - képeket, főként azok „legveszedelmesebb csoportját”-t, „az úgynevezett” társadalmi drámákat. Mert ezek csak fölöslegesen izgatják a nézőt.¹⁵ - A Keleti által is „jóváhagyott” minőségében üt hivatalos bélyegzőt a kinematográfiára valamivel korábban a székesfőváros tanácsnoka, válaszolva egy, „a mozgófényképeknek a gyermekek által való látogatása ügyében” tett interpellációra: „Kétségtelen, hogy a modern technika egyik legnagyobb vívmánya a mozgófénykép, s a mozgófényképek bemutatása egyrészt eléggé meg nem becsülhető eszköze a népkultúra terjesztésének, a tudományok népszerűsítésének, az olcsó és jó tömegszórakoztatásnak, másrészt azonban súlyos veszedelmeket rejthet magában, ha a tömegek fantáziáját, érzékeit - az alacsony ösztönökre számítva - beteges irányban ingerli.”¹⁶

S miközben érik - a már fentebb említett rendőrségi-hatósági diszkriminációkkal összhangban - a mozi cenzúrázásának gondolata (Keletinél általában véve, a fővárosi tanácsnoknál egyelőre csak a gyerekek által látogatott mozgóképek vonatkozásában), megfogalmazódik a „magyar műfilmek” iránti igény is: a francia film d'art, játékfilm ösztönzése folytán. Vári Rezső kezdi a sort Kisfaludy Sándor, Csokonai, Katona, Vörösmarty, Petőfi, Arany megfilmesítendő műveire hiva föl a figyelmet;

Jókai regényének, Az arany embernek az adaptálását javasolva előlegzi mintegy Hevesi Sándor ugyanerre irányuló gondolatát.¹⁷ Csatlakozik ehhez a vonulathoz - már idézett cikkében - Siklósi Iván: Madách, Mikszáth, Bródy Sándor néhány munkáját látná szívesen mozivásznon. - Mindezzel megkezdődik egyszersmind az a - némafilm hosszát tartó - vita, mely időről időre a magyar játékfilm, „műfilm” nemzeti jellegének tisztázását célozza.

Ám van olyan is, aki a némafilm riportkészítésre való alkalmasságát vonja kétségbe párizsi tapasztalatai alapján, s továbbra is inkább az írásos beszámoló, a nyomtatott megnyilatkozás mellett szavaz: „A mozgókép, amely egy-egy szenzációt próbál megörökíteni, olyan képet ad, amely nem lehet hűséges tükre a megörökített eseményeknek. Üres váz, amit ki kell tölteni konferánsszal, de még így is más, mint az eredeti.”¹⁸ - A Független Magyarország tudósítója vélekedik így 1912 májusában, aminek az a pikantériája, hogy a név nélküli cikk valószínűleg Korda Sándortól ered... S akkor ez újabb példája annak, hogy a hőskor nemzedékében sem mindenki hangolódott azonnal a megszállott szenvedélyével a kinematográfiára.

4. De milyen hazai cégektől várhatta a magyar közönség, hogy fehér gipszfalra vagy más felületre vetüljön mindig valami újdonság, s legyen mit kórusban elolvasni, ha magyarító felirat jelenik meg?¹⁹

Szó esett már korábban Neumann József és Ungerleider Mór film vállalkozásáról. 1908. szeptember 8-án fogadják el a Projectograph Mozgófénykép- és -Gépgyár Részvénytársaság alapszabályát. A szaksajtó 800 000 koronás alaptőkére ír, az évről évre megjelenő, szavatolt statisztikában 700 000 szerepel. A VI. kerület Gyár utca 23. szám alatti cég első igazgatói Gelléri Mór, Neumann József, Ungerleider Mór.²⁰ 1911-1912-ben már 1 066 619 koronára rúg a vagyon, és bécsi fiók működik!²¹ S még hosszú ideig töretlen a fejlődés.

Patinás cég továbbá az Edison-Színház Részvénytársaság, a VI., Nagymező utca 21.-ben. Ennek alapszabályát 1907. augusztus 30-án alkották meg, és 100 000 korona az alaptőke. Igazgatók: dr. Hertzka Lótár, Keleti Lajos.²² (Az alaptőke gyarapodását itt éveken keresztül nem regisztrálják nyilvánosan.) Főként amerikai mozgóképeket forgalmaztak.

A hazai filmgyártás még mindig korai, de immár második hullámában jött létre a Hunnia biográf társaság 1911 kora nyarán. Faludi Miklós, a Vígszínház társigazgatója alapította, hogy elsősorban „vidám, komikus tárgyú filmeket” produkáljon Molnár Ferenc, Bródy Sándor, Herczeg Ferenc szerzői közreműködésével, különös gonddal a megfelelő színészválasztásra. Évi 50 darab (!), egyenkint kb. 300 méteres játékfilmet akartak előállítani!²³ Nyár végén emelkedik is már az akkoriban még külteleknek számító utcasarkon (Pannónia és Sziget utca) az 50x25 méteres üvegcsarnok. S a gyár még készen sincs egészen, de filmbörze már van: naponta délután 3 és 5 óra között, a Club kávéházban Faludi elnököl, „körülötte pedig szerzők, színészek vegyest”. - Nem hivatalos börze még ez: önjelölt alkotói társaság inkább. Az intézményesített filmbörze is létrejön majd 1912. augusztus 14-től, szerdai, csütörtöki, pénteki fogadónapokon.²⁴

Eastman-filmet használ a cég, s a műszaki vezető - stílusosan - amerikai: Mr. Simone. Társigazgató: Erényi Béla. Határozottabbá válik hamarosan a művészi arculat: magyar motívumok - külső jellegzetességek, tájak stb. - ábrázolására törekednek itt.

Szerényebb vállalkozásként indul útjára 1911. augusztus 25-én a Pannonia Mozgóképfilm Részvénytársaság. 50 000 koronás alaptőkéje hosszú ideig változatlan. Igazgatóság: Körmendy-Frim Ödön, Klopfer Mór, Antal (Adler) József, dr. Hojtás György, Bolgár Soma, Salgó Gyula.

Hatalmas pénzek nem forognak az induló magyar filmgyártásban, de látni fogjuk: az imént megnevezett pionírok miként áramlanak szét, alakítanak saját vállalatot, szállják meg a mozis infrastruktúra legkülönbözőbb posztjait, válnak a szakmai közelet meghatározó tényezőivé. Egy elégséges mértékű „kultúrtőke” gyülemlik föl; a leggazdagabbak mindvégig távol maradnak a honi kinematográfiától. Ám mindennek kimutatható értékbeli-művészi tehertételeit 1896 és 1920 között nem tapasztalhatjuk; szemlélet és anyagi bázis ebben az időszakban nagyjából harmonizál.

5. Az 1907-tel kezdődő négyesztendős periódus filmtermése teljes egészében megsemmisült vagy legalábbis hozzáférhetetlen számunkra. Ábel Péter mindmáig legteljesebb, bár számos ponton korrekcióra szoruló, kéziratos filmográfiája segítségével próbálunk néhány, általánosításra alkalmas megállapítást tenni.²⁵

Ekkoriban is születnek „dokumentumfilmek”, korabeli szóhasználattal: „természetes felvételek”. Kolozsvárt a helyi Apolló mozi tulajdonosa készített 1907 végén látképet a városról, belefoglalva Bartók püspök temetését, megelevenítve román és más népektől való táncokat. (Furcsa szerkesztés, de talán a klasszikus színi előadás hatáselemeire törekedett: a gyász képeit kövesse föloldó, feszültségmentesítő kinematogram.) Leforgatja a Projectograph a már említett filmet *A kóbor cigányok élete* címmel (*A dánosi rablógyilkosság*, 1908); a *Csikósélet a Hortobágyon*, *Az újpesti bankrablók*, *A szabadkai dráma* (Haverda Mária anyagyilkosságáról) ugyancsak e gyár terméke, valamint a *Vasúti szerencsétlenség Budapesten*. - Alighanem az *Achim András tragédiája* volt a legfajsúlyosabb a dokumentumriport - „aktualitás” - műfajában. „A parasztkirály tragikus haláláról és impozáns temetéséről készült, kitűnően sikerült felvételen helyszínre kiküldött fényképészünk megörökítette a szomorú esemény minden mozzanatát. 180 m.” - hangzik a Projectograph által elhelyezett hirdetés a Mozgófénykép Híradóban.²⁶

Udvari, kolozsvári mozis két újabb munkája közül a *Vasutas munkások egyesületének zászlószentelése* mutatkozik - leírás alapján - az érdekesebbnek; itt kiküszöbölte már a rendező az esetlegességet; kronologikus fölépítés érvényesül. Dokumentalista mű Udvaritól (akit néhol András utónévvvel, néhol M. betűvel jelölnek) a *Gépiró kisasszony* is, hiszen kolozsvári színi előadás (részleteinek) rögzítése. (A mű - jelenet? - szerzőjéről nincs adat.) Idegenforgalmi, vendégtoborzó célzattal készített a Pathé cég 1911-ben felvételeket *Temesvár és környékéről*, míg Maksay László kolozsvári fényképész munkája, az *1848--49 szabadságharc története* (sic!) annak a tudományos-ismeretterjesztő filmtípusnak lehetett darabja, amely az Uránia műhelyéből, Zitkovszkytól került ki.

Készültek aztán - már a fikció terejében - „filmklipek”, ha mai párhuzamot akarnánk vonni. A Projectograph jeles és népszerű kabarészínészekre épített e rövid, száz méternél alig hosszabb filmjeiben, és merészen kapcsolta össze a mozgóképet a közelmúlt egy másik jelentős vívmányával: a hanglemezre (gramofonra) való rögzítéssel.

„Hangosfilmek” voltak tehát ezek, alighanem a mozielőadás ilyen-olyan technikai fogyatékságaival (hiszen kép és hang „szájszinkron” szerinti pontos elindítása nemigen volt szavatolható). Föltehetőleg képben nem nagyon változatos (egyazon - belső - helyszínen forgatott) munkák voltak ezek; a rögzített kamera az éneklő (jelmez) szereplőt fotografálta. Göndör Antal volt e „klipek” egyik kedvelt alakja: tapasztalt, vidéken és fővárosban egyaránt sokat próbált teátrista, aki a Gárdonyi Gézától származó Göre Gábor-darabok Kátsa cigányaként volt népszerű.²⁷ Vélhetőleg kellőképp alpári produkciók voltak ezek (*A kanász mulat*, *A tót szocialista*, *Be vagyok én csudálkozva*, *Mór, a honvéd*), a városi ember szemszögéből megörökített, alighanem kevésbé toleráns és hiteles népi hangos zsánerképek. Hasonló módon szerepelt Pintér Imre, ez a sokoldalú, nyughatatlan, ironikus vénájú író-színész, aki kóristából emelkedett Blaha Lujza színpadi partnerévé (*Elmegyek a templom mellett*), Baumann Károly, vendéglős korán elárvult gyereke, aki nyomdászinasból lett műkedvelő színész, majd ismert orfeumok 1905-ben aranyéremmel jutalmazott komikusa (a „magyarosítás terén” szerzett érdemei elismeréséül): *A pesti háziúr*, *Nem hagy a hadnagy*, *Négersmokk*, *Péter, a csodamajom*, *Sherlock Hochmes*. - Valószínű, hogy az énekes-színészek népszerű, már hanglemezen elterjedt felvételeihez forgatták a képeket - afféle play back technikával. Egyik-másik darab a kabaréban is sikert arathatott: a Péter majom például Nagy Endre kabaréjának volt 1910-es műsorszám.²⁸ Talán a *Max és Móric a turfon* című 120 méteres Projectograph-bohózatnak (1908) is volt kabarészínpadi előzménye vagy párhuzama. Mert élő színházi „lecsengése” bizonyos: 1930-ban Max és Móric figurája a Steinhardt Színpadon lépett a közönség elé.²⁹ Szerepelt e korai „hangosfilmekben” Ferenczy Károly, színészdinasztia tagja, a Magyar, majd a Vígszínház művésze, aki később maga is kabarét hoz létre (*A pesti zsidó*, *Maga talán beteg?*).

Voltak aztán amatőr szereplők is, mint Kankovszky Arthur, a létező sportágak magyar bajnoka, egyszersmind mérnök (*Az indián nő* című filmben, partnere, Rauchmaul Margit is valószínűleg nem hivatásos színészként vállalt itt feladatot). *Az indián nőt* 1909-ben a Cinegraf elnevezésű - alkalmi - cég készítette: Boross Mihály író, esztéta, ez időtt a Budapesti Napló munkatársa és Bayer Elemér kultuszminisztériumi hivatalnok vállalkozásaként.

Forgatott a Projectograph 175 méteres balettfilmet is (*A nap leánya*), míg *A sakkjáték örültje* - a pesti kabaré császáranak, Nagy Endrének a rendezésében - alig-hanem a leginkább játékfilmszerű produkció volt. A pesti kávéházak, klubok emblemikus foglalatosságának számított a sakkozás - Karinthy Frigyes több írása, tréfája választotta tárgyául -, másfelől: internacionális téma, mely egészen Pudovkin 1925-ös *Sakklázáig* vihette a rokonságot.³⁰

Ennek az időszaknak a „találmánya” a filmszkeccs, a kinemaszkeccs, vagy aho-gyan magyarítani próbálták: a „mozivázlat”.³¹ 1911-1912 fordulóján a francia Nick Winter és társulata hozta magával Budapestre, az Omnia moziba, saját neveként egyszersmind (Kinema Sketch). E műfaj lényegét

pontosan ragadja meg a kortárs beszámoló: „nem egyéb, mint élő szóval előadott játék, mozgófényképekkel kombinálva, azaz, azon helyzetek, melyeket eddig a színészeknek, a színpad tökéletlensége folytán, mint már megtörténtekeket kellett elmondaniuk, most, általuk megjátszva, mozgóképben lesz láthatóvá.”³² Vidéken is elterjed a szkeccsláz. Viszonylag olcsó produkcióról van szó: kitűnően él azzal a pszichikai hatással, amely teljes kifejelettségében napjainkban a televízió révén tapasztalható, hogy az „egyszerű ember” milyen örömmel ismeri föl „az életben” a színészt, akit mozgóképen megörökítve oly sokszor látott már s csodált meg. A baj csak az, hogy élő és technikailag „holt” szereplő azonosságára nem mindig ügyeltek: olykor más színész játszott a színpadon, mint aki a mozivásznon ágált (egyveztetési nehézség folytán vagy más okból), és gyakran a legigénytelenebb fércművek rongálták az ízlést a kétféle megjelenési forma eszközeivel. Hinnünk kell Hevesy Ivánnak, aki mint „műfaji zagyvaság”-ot aposztrofálta, saját élményei alapján, melyeknek kortárs megerősítését is igazolhatjuk.³³ Egészen a hangosfilmig eltartott a szkeccs divatja: a magyar kinematográfia szellemi-gazdasági mélypontjain szinte törvényszerűen támadt föl tetszhalálából.

6. Ahol filmgyártás, mozizás van, ott megjelenik a szaklap, szerveződik a szakmai élet. Minden jel szerint a Helios volt az első mint „mozgófénykép- és színházak érdekeit felölelő”, kéthetenként publikált szaklap. Magyar és német nyelvű közlemények vegyesen láttak benne napvilágot. (Nem elsősorban a külföld, hanem a magyar moziszakma igénye miatt volt ez így, s nemcsak a Heliosnál. A budapesti németnyelv-használatról korábban mondottakat egészítsük ki most Bródy Sándor Az ezüst kecske című, 1897-ben írott regényének egy dokumentum értékű jelzésével, mely szerint faluhelyen „németnek nevezték mindama gyermekeket, akik Budapest városából ide hozattak, még ha szüleik a tiszta magyar nemzeti színészetnek voltak is a mártírjai!”)³⁴ Kezdetben egy Filmio álnéven publikáló szerkesztő jegyezte a Helios: talán azonos ő Vitályos Gáborral, a későbbi Mozgóképek Újság felelős szerkesztőjével. Később Rottmayer Dezső szerepelt mint tulajdonos és felelős szerkesztő; a lapot előbb Budapesten nyomták - változó cégeknél -, majd Szombathelyen. Hasábjain a moziszakmára nézve fontos rendeleteket, futó mozidarabok tartalmát közölte, műszaki tanácsokat adott. És - íme - már filmtechnikai-történeti tanulmányt is megjelentetett folytatásokban: a később magyar nyelvű kötetben is elhíresült düsseldorfi Paul Liesegang tollából (eredeti címén: Die Geschichte des Kinematographen - A kinematográf története). Átvételként a Der Photograph című német szaklapból.³⁵

Teljes egészében (!) elveszett A kinematográf elnevezésű orgánunk (véltetőleg a düsseldorfi Der Kinematograph címe volt az ötletadó). Lenkei Zsigmond, Mozi-Magyarország hőskorszakának ez a sokoldalú, tollforgató vállalkozója bocsátotta útjára 1907 novemberében. „A lap nem csak a mozgófénykép ügyével foglalkozik, hanem kiterjed a rokonszakmákra: az amatőrfényképészetre, a gramofon- és fonográfra is, melyeknek kedvelőit a lap maga köré kívánja gyűjteni” - maradt ránk a 16 oldalnyi első szám ismertetése.³⁶ Szerzőgárdája a filmszakma minden területét reprezentálta, beleértve a moziügyek hatósági irányítását is. Lenkei - visszaemlékezése szerint - francia mintát követett lapjával, francia hirdetéseket is megjelentetett. Három hazai filmvállalathoz fordult támogatásért: a Projectographhoz, a Bioscophoz s az Unióhoz. (Az utóbbi kettő nem igazán jelentős,

de a piacon mégis eredményesen megkapaszkodó ipari-műszaki, illetve filmkereskedelmi és -kölcsonzó vállalat volt; a Bioscop a Váci úton, az Unió a Gerlóczy utcában.)

Mindössze 150 példányban (!) látott napvilágot a sárga borítójú lap, melyet Bosnyák Ernőnél nyomtak Zomborban. Lenkei rendre „ingázott” a főváros és Zombor között, a nyomás helyszínén végezte a tördelést. Segítője Vári Rezső doktor volt, a magyar mozgóképi jogi ügyeinek, összefüggéseinek első jelentős tanulmányozója, gazdagítója.³⁷

Természetes, hogy érdeksérelmek övezték a kis lap működését. A konkurens Mozgófénykép Híradó, melyet Roboz Imre, a Vígszínház igazgatója, a Projectograph Rt. vezető munkatársa jelentetett meg, ráadásul dr. Várral együttműködve, sorra-rendre vonta kétségbe a kinematográfusok szakértelmét, azt állítva - például -, hogy a támadott lap tárgyilagossága csak odáig tart, amíg az adott filmcég hajlandó hirdetéseket bocsátani rendelkezésére.³⁸ Persze a valódi ok nem ez volt, sokkal inkább az a koncepció, amelyet a Mozgófénykép Híradó az 1908. március 15-i beköszöntőjében megfogalmazott: „Az egyik cél az, hogy hazánkban úgy a gyakorlati, mint a tudományos kinematográfiát a közönség minden rétegében ismertessük és terjesszük; a másik pedig, hogy felemeljük tiltakozó szavunkat minden olyan mozgalom ellen, melyet a magyar mozgófényképszínház-tulajdonosok vagy alkalmazottak nevében indítanak és amely mozgalmak sikerében mi nem bízunk.” Márpedig a kinematográf épp efféle mozgalmat hirdetett, fogyasztási szövetkezetbe akarta tömöríteni a moztulajdonosokat.

S ebből meg is születik a Magyar Kinematográfusok Országos Szövetsége. 1908. március 12-én - egy beszámoló szerint - 20-25 szakember részvételével jött létre a filmes képződmény a New York kávéházban. Lenkei javaslatára a szövetség elnöki posztját betöltetlenül hagyták Neumann vagy Ungerleider számára, alelnök lett az ösmozis vállalkozó, Décsi Gyula, a főtitkár a felszólalásában Ungerleideréket mint a kinematográfia hazai meghonosítóit aposztrofálta Falk Richárd, a későbbi sikeres forgatókönyvíró. Jegyző: Vári Rezső, s a fővárosi választmányban - többek között - olyan nevezetes személyiségek foglaltak helyet, mint Fisch Ferenc, Narten György (vándor)mozisok s a lapszerkesztő Lenkei Zsigmond. - Az itt megpendített gondolat egy fogyasztási szövetkezet létrehozására vonatkozólag vörös fonala lesz a hazai gyártás szerveződésének, s a húszas években is előbukkan, szemben az állami rátenyereléssel, központosító törekvésekkel.

1909 tavaszán már Lenkei a főtitkár, dr. Hertzka (Edison-Színház Rt.) az elnök, helyettese pedig Neumann József. Ungerleider a központi iroda igazgatójaként kap feladatot, a fővárosi választmányban ott találjuk Zitkovszky Bélát is.³⁹ - Ekkoriban már a Mozgófénykép Híradó is más véleményt hangoztat a szakmai önszerveződések hasznát illetően.

1911-ben hivatalos lapot ad ki a Magyar Mozgófényképkezelők Egyesülete, a kéthetenként megjelenő Mozgófényképkezelők Közlönyét, mely aztán Mozgóképi Újság, majd Kinotechnika néven él tovább. A jelszó e szerveződés szférájában: „Világ proletárjai, egyesüljtek!”, és: „Egyesülésben rejlik az erő”. A

radikálisan hangzó felhívás háttérét érdemes a névtelen cikkíró megvilágításában szemlélni: „Mi bár nem vallhatjuk magunkat a legkiuzsorázottabb szakmájú embereknek, mégis elfogadjuk az egyesülés eszmájének üdvös voltát, mert ezzel oly fegyver van a kezünkben, eltekintve attól, hogy szorgalmas méh buzgalmával előkészítjük magunkat anyagilag és erkölcsileg a nehezebb megpróbáltatásnak is, de oly fegyvert fogunk egyesülésünkkel megszerezni, amellyel meggátolhatjuk a pályánkra való pályázók túlszaporodását s ezzel automatic ki lesz zárva a mellőzés, munkanélküliség és éhbéren való nyomorgás.”⁴⁰ S bár „automatic” nemigen lehetett a gondokat eleve kiküszöbölni, láthattuk: a rendőrhatalóságtól fölülről elrendelt létszámkorlátozást jó eséllyel ellenőrizhette volna valamilyen filmszakmai szervezet - ha létezett volna ilyen már 1907 őszén.

A magyar kinotechnikusok a szakmai képzés, a gyermekmunka, a baleset-elhárítás, a kontárok beszivárgása, a munkaközvetítés kérdéseiben foglaltak állást szervezetten.

További szakmai tagolódást tett lehetővé az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület megalakulása 1912. január 15-én. Ez - a Magyar Kinematográfusok Országos Szövetségéhez képest - hangsúlyosabban jeleníti meg a gyártók érdekeit. Egyszersmind a forgalmazókéit: lévén ekkoriban (is, majd a húszas évek folyamán) a filmkészítők egyidejűleg külföldi cégek hazai képviselői. Bizonyítja mindezt a tisztikar összetétele: Goldenweiser Ernő Pathé-kapcsolódással (elnök), a már többször említett dr. Hertzka (társelnök), Oberländer Károly és Ungerleider Mór (alelnökök) stb.⁴¹ Itt sem volt nagy a résztvevők száma az alakuláskor: 19-en voltak jelen.

Biztató folyamatok játszódtak le tehát a magyar filmszakmai életben. Ugyanakkor az átfedések, kötődések, érdekgyökök kialakulása is szembeszökő volt, s ez a helyzet a későbbiekben még nyilvánvalóbb.

Mi mindennel kellett szembenézniük a friss alakulatoknak? A már érintett - s egyre erősödő - konfliktussal színház és mozi között. E küzdelemben, „szabadságharcban” válik mihamar „vásári nagydobbal működő csepürágó színészhad” a kultúra rokonterületének munkásaiból a filmes orgánus hasábjain.⁴² Pedig alig egy esztendővel azelőtt, 1908 nyarán még mondvacsinált konkurenciának tetszett színház és mozi együttes jelenléte a kor szórakoztatási kínálatában.⁴³ Hiszen az előkelő Nyugat tanulmányírója, Bresztovszky Ernő sem szégyellte ekkoriban, hogy a Nemzeti Színházba többnyire „bosszankodni és unatkozni” kénytelen elmenni, míg az Apolló mozitól nem sajnálja „a pénzt és az időt”.⁴⁴

1911 őszén kiélesedik a feszültség, és jogi-közigazgatási-szabályozási problémák bonyolítják a tisztánlátást, fedik el a meztelen érdekeket. Vita zajlik Az Est című lapban s a Mozgófénykép Híradóban: fölléphet-e a színész a mozivásznon? Hiszen a vetélytárs kiszorításához újabban a tiltás eszközét vették igénybe a patinás médium vezető személyiségei. Dr. Vári Rezső élvezetesen világítja meg a kusza helyzetet. Egyrészt - véli - a mozisínészi tevékenység színpadi művész részéről nem tekinthető fellépésnek: ugyanis a filmfelvételnél nincs közönség. Másfelől azonban az 1885-ös kereskedelmi törvény 53. §-a szerint „a kereskedősegéd főnöke beleegyezése nélkül sem saját, sem más részére kereskedelmi ügyleteket nem köthet”.⁴⁵

Ám a színész mégsem kereskedősegéd, tehát a szabad idejével szabadon rendelkezhetik - summázza a szerző, bár nagyon is jól tudja - s néhány hónap múlva ki is fejti -: még mindig mutatványos iparnak számít a kinematográfia, noha valójában „művészi körben való foglalkozás, amely nem mutatvány és nem ipar”.⁴⁶ Ezzel áll szemben a már ekkoriban kiérlelt nézet: „a kinematográfiának egy atom művészetre sincs szüksége. Mert ahogy a természet maga nem művészet, nem művészet annak a reprodukálása sem.”⁴⁷ Nos: itt az ipari jelleg (túl)hangsúlyozása nem pusztán a kasszát bálványozó moztípkés szemléletét fejezi ki, hanem a színházzal való - kockázatos - vetélkedő miatti rejtett aggodalmat is. Ugyanis a rendőrhatalom megannyiszor a színház javára dönt.

Mint ez a „csak felnőtteknek” szövegű csábító reklámfelirattal operáló mozis esetében történt. A Pesti Hírlap színház és mozi értékkülönbségének önérzetes deklarálására használja föl a közönségcsalogatás eme kétségtelenül kárhóztatható módszerének elutasításából adódó lehetőséget: „vita tárgyát sem képezheti, hogy nívó, művészet és ízlés tekintetében a mozi mélyen alatta van a színháznak, és erre a színvonalra soha nem is fog fölemelkedni.”⁴⁸ Intézkedést követel a szerző - és Boda Dezső dr., budapesti rendőrfőkapitány be is tiltja a kifogásolt feliratok alkalmazását.⁴⁹ De a színházvédők megfellebbezhetetlen állásfoglalása méltán vált ki tiltakozást a moziszakma részéről. Van, aki gazdasági ellenlépést javasol - a mozihirdetések kivonását a Pesti Hírlap hasábjairól -, van, aki megelégszik szellemes visszavágással: „Nem találkozunk a színházakban elégszer művésziellen, ízlés- és erkölcsromboló darabokkal? Az Osztrigás Miczi erkölcsösebb, mint a svájci vízesés?”⁵⁰

Sorsszerűen kettéválik tehát a kor sajtójában „Osztrigás Miczi”, valamint a „svájci vízesés”: a kinematográfia kétféle ábrázolási lehetősége. Vagy-vagy alternatíva ez is-is helyett, még mielőtt igazán kialakulhatott volna hazánkban a „műfilm” (a játékfilm) s a „természetes felvétel”, „aktualitás” (dokumentumfilm, riportfilm) mint az adott feladattól függő megoldás egyenrangú módszere, műfaja. A merev kettéválást szentesíti Keleti Adolf már említett 1913-as kötete is, megadva színháznak is, mozinak is, ami jár neki, minden összekülönbözést kiiktatandó: „A színház az életet mutatja be, az irodalmon keresztül; a mozgó is az életet, de az utcán át. Ez a tény meghatározza az eszközöket is, amelyekkel mindkettő dolgozhatik.”⁵¹ A furcsaság mégis az, hogy a legfelső szintű joggyakorlat olykor bölcsen túllép e megosztottságon. Például akkor, amikor nem tekinti *iparvállalatnak* a mozit, s így az I. fokú iparhatóság helyett a rendes bíróság hatáskörébe utalja 1909-ben, másrészt elismeri róla, hogy „vállalkozásszerűen üzemeltető kereseti foglalkozás”, tehát a betegbiztosítási kötelezettség fennáll ezen a területen is 1911-ben.⁵²

Talán a színházzal vívott „szabadságharc” miatt próbált más vonatkozásban „jó pontokat” érni el a hatóságnál a moziszakma. Zárójelbe téve a nemrégiben meghirdetett proletár internacionalizmust, egységtörekvést; pontosabban: egy másfajta, kurzushű egységkonceptiót alakítva ki: „Hogy ha már a hazánkban élő nemzetiségek minden alap nélkül lépten-nyomon azt kiabálják rólunk [ez itt valószínűleg nem a filmszakmát jelenti, hanem a magyarsággal mint uralkodó népcsoporttal való teljes azonosulást fejez ki - K. Zs.], hogy sovínisták vagyunk, legyünk azok legalább e tekintetben, s

követeljük meg, hogy a vetítő vászonról tűnjék el az idegen nyelvű felirat, s adjon helyet a magyarnak."⁵³ Csakhamar, 1911 karácsonyán teljesül is ez a „megrendelés”: a főváros helyettes rendőrfőkapitánya, Pekáry Ferenc jószereivel egyik napról a másikra esedékes kötelezettséget ró a mozisokra. 1912. január 15-i hatállyal *elsősorban* magyar nyelvű feliratot kell beiktatni a filmekbe (ami - a túllícitáló filmszakmai előirányzathoz képest - a milliókra rúgó hazai nemzetiségek érdekeit *nem teljesen* hagyta számításon kívül. - Egyébként az 1910-es népszámlálás adatai szerint az ország 18 246 533 fős lakosságából 54,5% volt a magyar anyanyelvű; ehhez még hozzá lehetett számítani az idegen ajkúak 22,5%-át, akik a korabeli statisztikában mint magyarul is beszélők szerepelnek, ami összességében 64,7%-ra növelte azoknak a számát, akik értették a magyar feliratok szövegét a mozikban. Persze csak ha tudott olvasni az illető, mert a felnőtt lakosságnak ekkoriban 31,3%-a analfabéta volt).⁵⁴

Kényszeredett hozsánna fogadta a döntést, ám a fölkészületlen cégekre való tekintettel sikerült Boda Dezsőnél halasztást érni el május elsejéig. Megbékíti ez a forgalmazókat, s hálásan deklarálják: „a mozi csak akkor vívja ki a magyar közvélemény megbecsülését, ha minden egyéb kulturális célja mellé a magyarosítás ideális eszméjét is hozzáfűzi, mert tudvalévő, hogy a mozi mai fejlettsége még nem áll azon a fokon, hogy az intelligencia elismerését nyerve ki, hanem egyelőre csak köznépművelő eszköz.”⁵⁵

7. Szerencsére „az intelligencia” gondolkodásának fejlettsége sem azon a fokon állott, amelyen a rendőrség hazafias intézkedését kikövetelő mozisok hitték.

Bresztovszky Ernő, akitől idéztünk már, korántsem ítélte meg borúlátón „a mozi mai fejlettségét”. Üdvözölte azt a folyamatot, ahogyan a technika átformálta a társadalmat, s új szépségforrásokat nyitott meg a művészet számára. Az olcsó, sokszorozható mozgóképnek nem tagadta meg azt az esélyét, hogy fölnevelje a maga Shakespeare-jét. S már ekkor - 1908-ban - meglátta Bresztovszky a filmalkotás esztétikai rendszerében a mozirendező kulcsszerepét. Tanulmányának summázata félreérthetetlen állásfoglalás: „A technika a moziban mutatja be magát a mai embernek legérthetőbben a művészet teremthetőségét.”⁵⁶ A pozitív várakozás jegyében nyilatkozott a kinematográfiáról - láttuk - Karinthy Frigyes: ha nála a szín, fény, mozdulat megörökítésében-megőrzésében a *technikai* s nem a *művészi* jelentőség dominált is.⁵⁷

S a tízes évek kezdetétől immár folyamatosan jelennek meg az esztétikai elmfuttatások a technikai leleményből műalkotássá váló mozidarabról. Nem a létjogát kérdőjelezi meg többé, hanem meghatározó jegyének - a némaságnak - előnyös vagy tehertétel voltáról, a megszületésében részt vállalók hierarchiájáról, a művészet más ágazataihoz fűződő viszonyáról értekeznek. Szabó Dezső 1912-es, a Nyugatban publikált írása pedig elindítja azt a gondolatsort, amely majd Balázs Bélánál teljesedik ki egy átgondolt mozifilozófia központi mozzanataként: hogy tudniillik a kinematográfia egy azonos „nyelven” (gesztusokkal, pantomimikával) beszélő világ kialakulásának irányába hat, „elősegíti a citoyen du monde lélek” megjelenését.⁵⁸ Mindez tehát már a magyar filmesztétika formálódását,

sőt első - jelentékeny - eredményeit jelzi, miközben - csaknem a némafilmkorszak teljes tartamán - filmkritika gyakorlatilag nem létezik, csupán a gyártó, forgalmazó által soronként pénzelt reklámllelkendezés.

Nyomdafestéket lát 1911-ben az első magyar nyelvű mozisakkönyv. Álljon itt teljes címe: F. Paul Liesegang: A mozgókép. A kinematográfia fejlődése, lényege és jelentősége. Német eredetiből fordította és bővítve átdolgozta: Kozma Sándor, a kaposvári „Apollo Színház” igazgatója (1911 májusában).

A Somogyi Napló Nyomdai Intézete gondozta a kötetet, és ez a helyi gyökér még mélyebbre nyúlik, ha tudjuk: a fordító édesapja, Fleiner Samu maga is mozis volt („pionírtipológiánk” egyik jellegzetességét igazolva).⁵⁹ Nem éppen a legfrissebb publikáció ez, hiszen az eredeti könyv düsseldorfi keltezése 1909 decemberéből való, de vegyük figyelembe, hogy Liesegang egy tanulmánya - utaltunk erre a tényre - jelent már meg magyarul, magyar szakfolyóiratban.

Kinematográfiai nyelvünk megteremtésének igyekezete hatja át a fordítót, s ennek jeleit aligha lehet meghatottság nélkül venni tudomásul. Szerepel itt „fölvéő-kamara”, beállítás, műterem, fényképész (opérateur), kinematográf-gép rendező (regisseur). Látogatást tehetünk e könyv segítségével a Pathé gyárban, ahol háromszor-négyszer játsszák el a mozidarabot, miközben 3-4 géppel fotografálnak; megismerkedhetünk a színező mester munkájával: a colorírozás menetével stb.

A mozgófénykép magyarországi végleges befészkelődését jelzi, hogy sor kerül az első nagyobb jelentőségű szerzői jogi perre, melynek eredményeképp a budapesti királyi törvényszék az 1884. évi, a szerzői jogról szóló XVI. tc. 3. §-a alapján a *Zigomár* című francia film „kizárólagos szerzői és eladási joga Budapest területén a Projectograph Mozgófénykép- és Gépgyár Rt.-t, egyebütt a magyar szent korona territóriumán pedig a Rady-Maller céget mint az Eclair gyár jogutódát illeti.”⁶⁰

V. IRÁNYOK ÉS IGAZODÁSOK; TELJESÍTMÉNYEK

1. Létrejött tehát Magyarországon is a filmgyártás, a kinematográfia intézményrendszere. A huszadik század első évtizedének végétől egyre-másra készítettek „természeti felvétel”-t, „aktualitás”-t, sőt „műfilm”-et is; olykor ez utóbbihoz hangot - beszédet, éneket - is társítva gramofon segítségével.

Ám ahogyan Zitkovszkynak le kellett másolnia Lumière-ék készülékét, ugyanúgy kellett megfigyelniök első rendezőinknek: miben is áll a rendező munkája, kiket és hogyan mozgatnak a tapasztaltabb külföldiek az „élő fényképeken”? Elleshették az új szakmát a magyarok a hazánkban fölbukkanó franciáktól, de nem kevésbé a vándor-, majd állandó mozik vásznáról. Vélhetőleg úgyszólván „kívülről” megtanulták a hozzánk elvetődő mozgóképeket - már amelyek ösztönzésekppen hatottak úttörőinkre.

Mert korai fölismerés volt szakmai berkeinkben, hogy a meghonosított mesterség hazai „vizsgadarabjai” elsősorban nemzetközi siker révén hálálhatják meg a beléjük fektetett anyagi és szellemi energiát. Hiszen - mint Roboz Imre latolgatta 1912 őszén - „a magyar piac legfeljebb 3-4 százalékát jelenti az egész világ filmfogyasztásának”.¹ Ám nem mindegy, hogy milyen filmekkel lépünk elő - szövi tovább a gondolatmenetet. Új zsáner szükségeltetik, mint ahogyan „a dán, az amerikai, a francia és a nálunk is népszerűtlen és csak nagy ritkán befogadott olasz filmek” esetében tapasztalhatta a közönség.

Filmtörténetírásunkban Nemeskürty István vizsgálta legnagyobb hangsúllyal azt a kérdést: vajon a külföld melyik kínálatát volt célszerű elfogadniuk kinematográfusainknak? Szerinte az USA-ét kellett volna, és sajnálattal állapítja meg az elsőként - túlságosan is - figyelembe vett ösztönzés káros voltát.²

A dán hatásról van szó. S hogy méltán: igazolja a kor - főként később - jelentős dramaturgia, Pakots József, aki a húszas évek végén egy tanulmányában Dánia, Franciaország, Olaszország, Németország, Amerika (USA) filmkultúrájának fejlődésvonalával állítja párhuzamba a hazait, nagyjából a mieink tájékozódásának kronológiáját érzékeltetve egyszersmind.³

Nem könnyű ma már eldönteni a dán befolyás üdvös vagy kevésbé hasznos következményeit, főként azért, mert gyakorlatilag sem az átadó, sem az átvevő teljesítményei nem tanulmányozhatók mozgóképen a magyar kutató számára.⁴ Annyi bizonyos, hogy fogadókészség mutatkozott a tízes évek elején nemzetközileg igen elismert dán filmgyártói, alkotói részéről, s élt is ezzel Ungerleider Mór, a Projectograph Rt. igazgatója, de a készülődő rendező Korda Sándor és a színész, majd csakhamar kitűnő filmrendező Kertész Mihály is. Ungerleider 1911 nyarán visszafogott – bár egyértelmű - dicsérettel szól a Nordisk Kompagni „slágerdrámáiról”, név szerint említve - korábról –

a *Perditák* című filmdarabot (a cím azonosíthatatlan, s így rendezőjét sem ismerjük Magyarországon), valamint a *Fehér rabszolganőt* (rendező: Alfred Lind).⁵ Korda még az év őszén elragadtatással méltatja A *megboszult (sic!) becsület* című Nordisk-darabot (írója: Fred Jörgsen, rendezte: August Blom) mint „gyöngéd kézzel fölépített, pókhálósövésű” munkát, „amelynek magva mélyen, egészen mélyen nyugszik az életünkben”. Szembeállítva e „lelki szcénákból” összerakott művet a mozivászon egyéb, „brutális” izgalmával, színdarabgyártó rutinfogásaival.⁶ Később dán minta nyomán (egy irányba mutató amerikai, francia tanulságok fényében) szögezi le Korda a rendező meghatározó szerepét a mozisiker alapozásában.⁷

Kertésznel heves ráhangolódás, majd kritikus eltávolodás figyelhető meg. Személyes ismeretséget köt a Nordisk vezető filmszínészeivel, Psilanderral, akinek mozivásznon való hirtelen fölragyogását, bámulatos karrierét színházi pályafutásának kudarcából eredezteti.⁸ Hogy aztán csaknem ugyanazt vitassa el a dán filmtől (amely időközben tagadhatatlanul sokat veszített vonzásából), amit Korda erényként mutatott föl benne: a szépséget. Igaz, a külsőleges szépséget, a dán filmcselekmény rohanó kiszélesedését, a belső lelki folyamatok elmélyült és finom ábrázolásának rovására.⁹ - Bizonyára igaza volt Hevesy Ivánnak, aki mintha Kertész dánokból való kiábrándulásának szakmai hátterét világítaná meg egyszersmind, amikor azt állítja: a Dániában filmszerepet is vállaló (az *Atlantis* című August Blom-filmben) Kertésznek nem volt mit tanulnia ott, hiszen a dán hatás forrása Asta Nielsen, a példátlan művészi erejű színésznő volt, nem pedig a rendező (egy ideig egyszersmind férj), Urban Gad.¹⁰ - Mindamellett a magyar játékfilm „második” értékvonulatának olyan - habár egyáltalán nem érdektelen - képviselője is, mint Deésy (Kempf) Alfréd, esküdött a dán film rendezett gyári körülmények között elért eredményeire: a fényképezéstől a díszleteken, a játékon, a szereplőkön át a mű „meséje”-ig.¹¹ Vegyük hozzá mindehhez, hogy a dánok 1912-1913 fordulóján magyar írók - Jókai, Lengyel Menyhért, Molnár Ferenc - iránt tanúsítottak érdeklődést (osztrák-magyar vezérképvisletük, a Projectograph Rt. útján) forgatókönyv-rendelés, -készíttetés, földolgozás céljából.¹² Kétségtelen az is, hogy a filmszakmán - részben - túl a filmértő, -kedvelő - hivatásos - közönség is érdeklődéssel, elismeréssel fogadta Dánia mozgófényképeit. Kosztolányi Dezső - Punin írói néven - általában véve,¹³ Hevesi Sándor - kimondatlanul is megerősítve Kertész Mihály első tapasztalatait - rossz színpadi színész kitűnő filmszínésszé való átváltozásának paradoxonát mutatja föl,¹⁴ Szász Zoltán a dán film rendhagyó, nem a klasszikus szépségeszményt megjelenítő „démon”-ának, Psilandernak szentel figyelmet.¹⁵

Összegzésképpen néhány szempont fölvezethető még a dán filmnek a magyar kinematográfiára tett hatásával kapcsolatban. Mint kulcskérdésre, a szereplőválasztásra, a színészvezetésre, a játéktílusra összpontosítva, Urban Gad egy viszonylag kései (1920-as), német nyelvű könyve nyomán (Gadot is, miként legjobb színészeit, magába nyelte a kibontakozó német filmművészet).¹⁶

Gad szerint a filmszínészt mint a szerep alakítására alkalmas típust kell kiválasztani. S e tekintetben az „emigránsországok” - mint például az USA - előnyre tesznek szert, hiszen a legkülönbözőbb fajták, alkatok állnak ott rendelkezésre. Ám Dánia - s hozzátehetjük: Magyarország - nem sorolható az efféle

országtypushoz. Dánia még akkor sem, ha Skandinávia egészéről gyűjtötte is filmszínészeit: hiszen az északi ember Dániában is adott jellegzetességeit hordozták a film „vendégmunkásai”. Magyarországon - a viszonylag tarka nemzetiségi színek ellenére - hasonlóképp „beszűkült” volt a kiválasztás lehetősége: Budapest és Kolozsvár játékfilmműhelyei jobbra valamely társulat színészgárdájára - olykor meg társulatfeletti, alkalmi együttesre - építettek. Később - a színházak ellenséges viszonyulása miatt - egyre gyakrabban szerződtettek filmhez „az utcáról” vagy más műfajból (kabaré- vagy operaénekest stb.), mint tette Deéry Alfréd is.

Hasonló a helyzet a két ország filmművészete számára adott gesztusrendszer, pantomimikus hagyománykészlet dolgában is. Sem a dánok (skandináviaiak), sem a magyarok (a cigány népesség kivételével; más nemzetiségek sem igen játszottak magyarországi mozgóképen) nem élnek a test- és végtagmozgások jelbeszédszerű eszközeivel olyan mértékben, hogy az szinte a beszédet helyettesítse - mint például a mediterraneumban, az újlatin kultúrájú országokban. Marad a közelképen érvényesülő arcizommozgás, szemjáték, pillantás - amire különös súlyt helyez Asta Nielsen korábbi instruktora, Gad. Csak hogy a közelkép nem tartozik a magyar „műfilm” kezdeteinek meghatározó hatáselemei közé (érdemes itt Hevesy Ivánra, személyes élményen alapuló visszaemlékezésére utalni: az ifj. Uher Ödön által 1913-ban rendezett és fényképezett *Mártára*, mely végig - színházszerű - total planban mutatja szereplőit).¹⁷ S bár Gad - talán már kudarcokkal a háta mögött - a némafilm szereplőjétől is megköveteli a természetes, érthető beszéd és a partnerre való figyelés, a hallgatás képességét, 1920-ban is azon a véleményen van, hogy: „Még az arcjáték s a mozdulatok finomabb eszközeiben is ott van valamiféle rejtett túlpörgetés (eine diskrete Übertreibung) a jelentés közvetlen megértetése céljából.”¹⁸ Nos: alighanem ez a pantomim irányába elmozduló filmjátszási gyakorlat volt az, amelyet a magyar „műfilm” kezdeteinek rendezői, színészei átvettek, sőt: olykor az abszurdumig, a nevetségességig vittek. Utólagos jóváhagyásával a némafilm-korszak - legalábbis szerintünk - első számú esztétájának, Hevesy Ivánnak, aki szintén úgy vélte, hogy „a pantomim, a szó és beszéd nélküli emberi játék, esik a legközelebb az összes művészetek közül a filmjátékhoz: kifejezési eszközeik elvben teljesen ugyanazok”.¹⁹ Mindenesetre: az egymástól lehetőleg távol eső, vastagon körülfestett szemek divatja a hazai mozivásznon - Asta Nielsen nyomán - jó darabig eltartott, miközben épp a dánokról születik az első magyar kinemaszkeccs-filmparódia 1913-ban (*A lezüllött haláltánc kálváriája*): a - nyilván konkurensnek számító - párizsi Eclair cég budapesti operatőre, Adler Miksa fényképezi; az író-rendező: Acél Pál (más forrás K. Kovács Andort jegyzi rendezőként), és Nielsen, Psilander játékát két férfi (!) imitálja gunyorosan: Darvas Ernő és Gellért Lajos.²⁰ A zseniális színészekre építő dán film megroppant már ekkoriban, képletesen szólva: haldokló oroszánba rúgott 1913 őszen az említett moziparódia, „Hogyan csinál egy bolond százat” alcímmel.

Bárdos Artur a Nyugatban - az év tavaszán - a dán romlás hátterében mégis inkább a rendező távozását sejtette fő ok gyanánt. S ugyanitt szólt a franciákról, akiknek filmjei elismerést érdemelnek, habár „csak ritkán kifogástalanok”.²¹ E kritikai árnyalat ellenére Bárdosnál további - közvetett –

pozitívum a francia filmekre vonatkozólag az az esztétikai megjegyzés, mely szerint a kortárs mozidráma legfőbb korlátja az eleven szó hiánya. A némaság tehát, amelyből nálunk ekkoriban erényt próbáltak kovácsolni.

Nos: a francia „műfilm” nem így tett. Ott a néző számára hangtalanul mozgó száj szerves része volt a színészi produkciónak, anélkül hogy valódi párbeszédet akart volna rögzíteni a film, süketnéma szájolvasásra tanítva a közönséget. Példa rá *A Notre-Dame-i harangozó* 1911-ből (rendezője: Albert Capellani), melyet hazánkban is bemutattak. Takarékos gesztusok segítettek itt a megértést - a már érintett „latin”, „mediterrán” hagyományokból következőleg -, szinte magyar ízlés számára sem eltúlzott mértékben. S ez rendre így lehetett más, hasonló nagyságrendű műveknél. Zárva a sort vicomte Camille de Morlhonnal, aki 1914-ben - túlnyomórészt saját színészekkel - két filmet is forgatott Magyarországon. Ezek közül az egyiket, *A kalandornő tartozása* (*La Dette de l'aventurière*) címűt nemrégiben lelték föl a párizsi Francia Filmtárban. Ennek fennmaradt forgatókönyve is tanúsítja, hogy a mozgóképen sorra-rendre valóságosan elindított közlések, dialógusok változtak át „felírás”-sá (a francia műszó erre „projection” volt). Természetes játékfelfogás érvényesült. Kár, hogy Morlhon másik filmjére, *A cigány regényére* (*Le Roman du tzigane*) vonatkozólag nincs adat, kár, hogy a majdan a franciák ellen is kirobbanó háború felé sodródó országban a moziköreinkben nem túl rokonszenves magyarországi Pathé-képviselő, a nyelvünkben alig jártas Goldenweiser Ernő által támogatott film mellé csupán a magyar „arisztokrácia elitje” állt oda, s filmszakmánkban így csekély visszhangot keltett.²²

Közben pedig érdemes figyelmeztetni arra is, hogy a rendezői gyakorlat dán terepe mellett a francia csaknem ugyanilyen jelentős volt Kertész Mihály indulásában. Olyannyira, hogy az 1912-ben készült *Ma és holnap* igazi rendezőjeként Kertész nem önmagát, a Magyar Színház 21 éves ifjú színészét, a filmbeli Arisztid alakítóját, hanem a francia operatőrt, Pellerint említi egy 1931-es interjújában: ő volt az, akinek tehát kettős szerep jutott: „*forgatni is kell és kiabálni is egyszerre*”.²³

Jelentős feladatot vállalt az egymással versengő Pathé s a Gaumont az erdélyi filmgyártás megalapozásában, az itt készült művek forgalmazásában. A franciák számára Erdély, a magyar környezet mint csorbítatlanul megőrzendő, bemutatandó egzotikum jelent meg. Így történhetett, hogy - mint Janovics Jenő, a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója, a helyi filmgyártás megszervezője fogalmazott jóval később - „a nemzeti nyomokat” jeleníthette meg Kolozsvár, szemben a főváros „nemzetköziségre” irányuló törekvéseivel.²⁴ - Ez a szembeállítás persze alapos kritikával kezelendő - ami filmek híján az utókor számára csaknem lehetetlen feladat -, másrészt egy hamarosan érintendő kérdést vet föl: a nemzeti hagyományok filmes ábrázolásának problematikáját 1910-es éveink közepén.

Oroszlánrész jutott a franciák által is csaknem elfelejtett Felix Vanyl rendezőnek (és operatőrének, Robert Montgobert-nek) az első világháború előtt és után is a magyar (erdélyi) játékfilm gazdagításában. A *Sárga csikó* Csepreghy Ferenc „eredeti népszínmű”-ve (1877) nyomán készült. Nem volt rossz választás Janovicstól följátni a belőle írt forgatókönyvet a Pathénak:²⁵ a haramiaként bebörtönzött Csorba Márton s az egykor valóban haramia, de módos gazdává

leplezkedő Bakaj András, valamint fiuk és lányuk összekerülésének fordulatos története reménnyel kecsegtetett, hogy a színházi siker a moziban megismétlődik. S a francia - s más külföldi - néző sem kapott teljesen hamis képet a rejtélyes magyarokról. Dúló szenvedélyeket ellensúlyozott itt a nagylelkű megbocsátás, a magánhistóriai kiegyezés.

A szereposztás és a ránk maradt néhány percnyi mozgóképtörödérek szerint a film vagy időrendben, vagy flash back megoldásban a szerelmes fiatalok, Laci és Erzsike gyermekkoráig nyúlt vissza. Rögzített kamera előtt, kistotálban látszik Lacika és az őt befogadó, nevelő Bakaj házaspár étkezése. Külső felvételen szénagyűjtést örökít meg a gép: szinte ott vagyunk a hitelesen öltöztetett parasztasszonyok között. (A nagy mélységélességű kamerának ez a használata ragadja meg a mai nézőt Lumière-ék 1896-os budapesti felvételeinél is: csaknem az orrunk előtt robog el nyitott kocsi egy csinos, fiatal úriasszony stb.) Moccanásnyi, alig észlelhető kameramozgással fogad a felvevőgép egy balról érkező lovaskocsit. Ez még semmiképpen sem olyan mértékű, mint amilyenről Welser-Vitéz Tibor tesz említést a kolozsvári filmgyártást elemző kéziratos tanulmányában.²⁶ Színészi játékot megítélni pár kockányi kép alapján nem lehetséges. Mindenesetre: az Asta Nielsen-i arcszerkezet-normának tökéletesen megfelelő Berky Lili elbűvölő jelenség, s a csakhamar világhírűvé váló Várkonyi Mihály mint Erzsike jegyese, Csorba Laci: délceg figura. Rövid jelenetben Szakács Andor (Bakaj) a kisfia betegsége miatt aggódó apa széles érzelemskáláját mutatja be. Fekete Mihály mint Csorba Márton: gondosan három részre tagolt térben, a nézővel szemközt rohan kétségbeesetten a börtönrácsnak; pantomimikája nem végletes. Elfogadható állapotrajzot ad Fekete a vízparti jelenetben, ahol diszkrétan folklorisztikus az ábrázolás. - E képsorra következhetett a „Tiszába” boruló csónak jelenete, amelynek felvételekor a valóságos Szamosba fulladt a népszerű, fiatal Imre Erzsike.²⁷ Tragikus sorsát még az irodalmi végzet is súlyosbította: a darabbeli Erzsike helyett halt meg, hiszen a tiszai vihar miatt szerencsétlenül járt csónak egyik utasaként a Bakaj lány halálhírét keltik tévesen. - Imre Erzsike volt a magyar kinematográfia első halottja, aki munkája végzése közben, kamerától rögzítetten veszítette életét...

A film couleur locale-ját a kolozsvári nézők vegyes érzelmekkel fogadták: szerintük nem a cigánysor házait kellett volna megörökíteni, és néhány egyéb, hasonló kifogásuk is volt. El kell fogadnunk mégis Hevesy Iván véleményét, amely szerint Vanyl e rendezése fölülmúlta a kortárs magyar teljesítményeket.²⁸ - Amiként föltehetőleg a *Sárga liliom* is, Bíró Lajos színdarabja nyomán. Vanyl ekkor Beöthy László Magyar Színházával szerződött, ám - legalábbis Rajnainé Gombaszögi Frida művésznő szerint - Beöthy nem értesítette erről a színészeit, és Gombaszögi így elcsábult a Projectographoz. Visszafelé tüzet zúdítva még a nélküle zajlott produkcióra: „A Sárga liliom felvételeivel (...) úgy hallom, egy kis baj van. A darabban egyes szereplők viselik az arany gyapjas-rendet. Így is fotografálták le őket. Ausztriában pedig nem szabad a darabot így előadni, nem engedi meg a cenzúra. Viszont Németországban gyilkosságnak nem szabad a filmen történnie, s most az egész felvételt újra kell csinálni.”²⁹ Talán nem túlzás kihallani ebből a nyilatkozatból a konkurens Projectograph „savanyú a szőlő” motívumát, az alig leplezett bosszúságot a *Sárga liliom* bizonyára Ausztrián és Németországon kívül is jócskán adódó exportlehetőségei miatt.

A tizes évek első felében megerősíti magyarországi jelenlétét a francia filmipar.

1911. április 7-én fogadják el a Pathé Frères cég 100 000 koronás alaptőkével létrehozott budapesti fiókjának alapszabályát (az üzletvezetők között két franciával), 1912. november 7-én pedig az Éclair Kft. budapesti fióktelepe kezdi meg működését Colussi Béla vezetésével. Az alaptőke itt csupán 20 000 korona.³⁰

A francia kinematográfia tágabb kisugárzása szellemi életünkre számos adattal igazolható - összefüggésben a gall kultúra általában véve is erős hatásával -; itt most csak azt az érdekes viszonyulást emeljük ki, amely Pásztor Árpád egyik, a Nyugatban megjelent méltatását jellemzi. „Anatole France mozarabja”-ról van szó: *A halál gyűrűjéről*. A jeles magyar író - ki majd film alapanyagát adó regénnyel lép a közönség elé - a francia mozgókép érzékeny megoldásai - ízléssel beillesztett „mozilevelek” stb. - folytán mutat kedvet a szóban forgó mozarab szövegkönyvének elolvasása iránt!³¹ (Íme: a forgatókönyv irodalmi értékével, irodalmi műfajként való elfogadtatásának lehetőségével kapcsolatos elmékedések egyik legelső megnyilvánulása.)

Érlelődik eközben - az első világháború küszöbén - egy növekvő németországi filmbefolyás. Szálláscsinálói ennek a hatásnak a berlini cégeknél - Literaria, Deutsche Bioscop, Deutsche Mutoscop-Gesellschaft, Deutsches Theater -, filmlapnál - Ulk - dolgozó magyarok: a mérnök-tisztviselő, majd filmlap-segédsterkesztő, végül rendezőként s operatőrként is elismert Illés Jenő, aztán az Illéshez hasonlóan a Pathé berlini fiókjánál nevelődő Garas Márton, Antalffy Sándor, aki itthon az Új Színpad színésze volt; Hajdu Antal, dr. Hajdu Árpád, Fehér Frigyes, Rothauser-Rácz Ede, Mátrai Ernő, Erker András. Színészek, rendezők, a mozi s a teátrum jól jegyzett művelői. Méltán írja a kortárs beszámoló: „A külföldi magyar karrier-kezdésnek a nagy városok között Berlin lett apránként a centruma. Külföld felé irodalmi és művészeti boldogulásra ez az első alkalmas stáció.”³² Nem stiláris-filmnyelvi, hanem földhözragadtan gyakorlati-szakmai kritika hangzik innét először. Garas Márton rendező a német viszonyok ismeretében a franciák hamaros utolérését jósolja, s rámutat néhány olyan mozzanatra, amely folytán a magyar kinematográfia elmarad még a külföldtől. Hiányzik nálunk a rendszeres filmgyártás; színészeink filmes tapasztalatai csekélyebbek, s ráadásul gázsiigényük is - emiatt! - nagyobb. Pedig - írja Garas 1915-ben, egy saját rendezésű erdélyi film, az *Éjjeli találkozás* kapcsán -, beláthatatlanul nagy a magyar filmnek, különösen a népeletet festő filmek jövője Németországban”.³³ - Ez, láttuk, nagyjából egybeesik a franciák részéről korábban megnyilvánuló várakozással.

Mindez együttesen készítette Illés Jenőt arra, hogy 1916-ban magyar filmközpontot hozzon létre Berlinben, kereskedelmi támaszpontot kinematográfiánk számára. Elismerve a sajátos magyar jelleg szerepét, ám figyelmeztetve arra - mások után sokadszor -, hogy a film sikere külföldön dől el. Aminek döntő mozzanata a technikai tökéletesedés, építve a magyar színészet vitathatatlan értékeire.³⁴ (Sajnos, e páratlan értékű berlini magyar filmtár anyaga nyomtalanul tűnt el az idők homályában.)

Német átvételként jelenik meg a hazai gyakorlatban és filmes gondolkodásban a „mozistar”, a „kinostar”, a filmsztár fogalma, de részben még Asta Nielsenről és társairól modellezve 1913-ban Korda Sándornál, 1915-ben Körmendy Ékes Lajos könyvében.³⁵ Ez utóbbi mutatja a legszemléletesebben, hogy itt valóban a dánoktól eredeztethető, a nemzetközi filmes próbálkozásokon végighaladó folyamatról van szó. Itt már a kinematográfia a meghatározó: hiszen a legismertebb mozicsillagok „nem voltak előbb színpadi nagyságok, hanem a mozi révén lettek naggyá s szereztek népszerűséget”.³⁶ És a szerző, Kassa szabad királyi város kultúratanácsosa, tartalékos százados-hadbíró, mintha Urban Gad koncepcióját visszhangozná a filmszínészi játék alapkövetelményéről szólva: „A valósághoz viszonyítva (...) a moziszínésznek túloznia, az egyes mozzanatokat szinte torzítania kell, hogy a közönséggel megértesse magát. Ezért van az, hogy a legjobb színésznek is némi gyakorlatra van szüksége, hogy mozdulatai a vásznon ne legyenek laposak, kifejezéstelenek.”³⁷

1916 tavaszán Török Jenő munkásságában válik a legmagasabb elméleti szinten ösztönző erővé a német filmművészet: *A prágai diák* kettős szerepét alakító Paul Wegener filmlíra-koncepciójának átvételével. Török számára ekkor emelkedik a film a gyönyörök egyfajta birodalmából végérvényesen művészetté, „a fényfoltmozgás művészeté”-vé.³⁸ Miközben az emancipációjáért vívott „szabadságharcot” a kinematográfia még korántsem nyerte meg Magyarországon.

A negyedik jelentős hatás, az amerikai (USA) lényegében a hazai mozizás kezdetétől tapasztalható. Ám mindenekelőtt a közönség széles rétegeiben. Ugyanis az amerikai mozgófénykép egyesítette az edisoni-lumière-i találmány korembematikus jellegét (automobil, gőzmozdony, repülőgép stb. megjelenítése) a játékfilm szórakoztató elemeivel (burleszk, melodráma). Nem véletlen, hogy Babits Mihály szegedi korszakának - századunk első évtizedének végén - meghatározó élménye volt az öt vetítőhely valamelyikén látott néhány amerikai film. Apró Ferenc kutatásai szerint a *Mozgófénykép* című - zaklatottan időmértékes - költemény (megjelent a *Nyugat* 1909. január elsejei számában) az *Egy szerelem tragédiája* (vagy: *Egy szerelem tragikai vége*), esetleg *A megszökött automobil* hatására született.³⁹ Hasonlóképpen csigázzák amerikai mozgófényképek 1912-ben Ambrus Zoltán jellemző becenevű kamaszhősének, Mozi Bandinak a képzeletét: a *Vörös álarc* című „amerikai történet” (melynek magyarországi játszásáról van is adatunk 1912-ből), aztán egy „automobil-történet”, valamint *A vidám messzendezser boj*, a *Szegények pénztárosa*, a *Sztrájk az óvodában*.⁴⁰ Ugyancsak a *Nyugat* hasábjain medítál Bárdos Artur 1913-ban a „természetes felvételek” vonzásáról: tenger, alagút, vonatbelső, repülőgép mozgóképi látványáról. Valódi környezetben „szép, meleg, jó fajú emberek” kellene Bárdos szerint a mozidráamához. S ezt leginkább az amerikai filmben kaphatni meg, bár hibátlanul itt sem. Mégis így sóhajt az újdonsült filmesztéta: „Nincs szebb, mint egy amerikai üzletirodában játszó film-jelenet vagy egy vonat berobogása egy amerikai pályaudvarra.”⁴¹

Filmszakmai hatást csak később kelt az amerikai film. Zitkovszky Béla 1915-ben figyel föl a valóságos tájat fikció keretében bemutató USA-beli produkciókra.⁴² Még hangsúlyosabbak Váczi Dezső 1916-os

észrevételei a The World Film Corporation cégnek a Royal-Apollóban, az Omniában bemutatott műsorai nyomán. Mind az enteriőrök, mind pedig a külső felvételek tökéletesek, s technikai megoldásuk is kifogástalan. S mintha Urban Gad nézeteit fogalmazná meg a szereplőkkel kapcsolatban: „Mindegyikük az amerikai típus egy-egy jellegzetes példánya. Játékuk az európaiak szemében furcsa érdekességű. Ezek az emberek szabadon, természetesen, póz nélkül mozognak, néha megnyilatkozó brutalizmusuk ellenére is decensek és szimpatikusak. Természetükkel ellenkezik az etiketszerűség, mesterkéletlenül és fesztelenül járnak, tesznek és élnek az életüket. A nők külön figyelemre méltóak. Szépek, eredetiek, fiatalok és nem színészkednek, hanem valósággal átéli szerepeiket, mint a férfi kollégáik.”⁴³ Kertész Mihálynak a dán filmből való kijózanodása is erre az időszakra esik. 1916 karácsonyán érzékeli már filmjeinkben az örömteli változást: az ábrázolás elmélyülését, a cselekményvezetés lassúbbodását, sűrűsödését, tömörödését. Így érik a mozidarab a színpadi dráma fokára, s emelkedik irodalmi színvonalra (ami - látjuk majd - megint csak a film „szabadságharcá”-val kapcsolatos állítás).⁴⁴ Filmesztétikai betetőzést az amerikai film magyar fogadtatása Török Jenőnél kap: nála, aki nem sokkal korábban a német Paul Wegener filmírási-elméletére esküdött. - A Selig-filmek kapcsán (amerikai cégről van szó) Török 1917-ben a filmritmus jelentőségéről értekezik, az egyszerű enteriőrök, a rajzos kifejezőmód drámai hatásairól a „fényjáték”-ban. S három területen regisztrálja az amerikai film legfőbb eredményeit: a közelkép, a premier plan alkalmazásában (amelynek túlzásait Zitkovszky tette szavá imént említett, 1915-ös cikkében), a rövid, tömör jelenetkezésben, valamint a jelenetek párbeszédszerű összekapcsolásában. S az amerikai film készítői Törököt leszámolásra azzal az illúzióval, amelyet voltaképpen a dán kinematográfia ültetett el a magyarokban is: a pantomimikus némasággal mint művészi erénnyel. „A filmdráma sohasem képes az emberi lélek olyan problémáit fejtegetni, amire csak a beszéd lehet képes - szögezi le Török Jenő. - Nem képes különösen azoknak a részletező analitikus drámai összecsapásoknak az érzékeltetésére, amire csak a nyelv találhat motívumokat.”⁴⁵ - Ez ismét a film „szabadságharcával” összefüggő észrevétel; józanságában is elbizonytalanodást érzékeltet - kinematográfiánk fejlődésének ígéretes szakaszában! - Az amerikai ösztönzés kiteljesedését Török már a háború utáni időktől, rendezőink tanulmányútjaitól reméli.⁴⁶

Valószínűleg igaza volt Nemeskürtynek, amikor az amerikai befolyás szerencsésebb művészi hozadékát mint elszalasztott lehetőséget róta föl filmtörténetünknek. Ám a história útjai gyakorta véletlenszerűek, és láthattuk: miféle vonzások és választások adódtak a század első és második évtizedének fordulóján, olykor személyes kötődések folytán, nem nélkülözve a szükségszerűség némely mozzanatát.

2. Vonzások és választások országon belüli koordináta-rendszerében is hat Korda Sándor már idézett állásfoglalása a rendező kulcsszerepére vonatkozólag, 1912 decemberében. Polémia része ez már: hiszen gyakran még mindig a film íróját helyezik legfelülre a mozgófénykép értékrendszerében. Mint Kapos Andor is, aki - jellemző módon - Filmirodalom címmel ír cikket 1913 őszén.⁴⁷ Közvetve száll vele vitába ugyanitt dr. Hajdu Árpád, aki hosszabb ideig tanulmányozta a berlini filmgyárak rendezőinek munkáját. Így summáz: „Pár évvel ezelőtt a rendezést a főszereplő színészek az operateurral közösen

végezték, ma azonban, amikor a közönség olyan messzemenő igényeket támaszt a filmekkel szemben, a rendezőnek teljes szellemi és fizikai odaadással kell munkáját végezni, úgy hogy nincs alkalma és ideje játszani is."⁴⁸ Harmadik pólusa e „szabadságharcos” mozzanatokkal terhelt értékrendvitának a fotográfus, az operatőr, a film képi világának előtérbe helyezése. Míg Kaposnál a kép csupán hangulatteremtő tényezője a megelevenített, irodalmilag meghatározott emberi drámának, Rónay Dénes, a *Drághfy Éva* című film alkotója szerint: „A háttérül szolgáló tájképek, architektúrák tömege, vonalai együtt magyaráznak és játszanak a színésszel”; kulcselem tehát a látvány, a fotografikus kép, melynek „a világítás, a fény és árnyék játéka, elosztása a tulajdonképpeni anyaga, vagy legalábbis olyan komponense, amivel a kép szépsége legbensőbben összefügg”.⁴⁹ - A korszerű, az emancipált film körül évtizedekkel később is érvényes vitamozzanatok jelennek meg tehát a magyar kinematográfia 1910-es évekből (az évtized első felében és közepén jellegzetes) eszmecseréiben. S ez egészül ki film vagy ipar antinómiájának vázolásával Gábor Jenő dr. részéről, egy interjú- és cikk-összeállítás bevezetőjében, a mozgókép kétféle irányultságát (művészfilm-közönségfilm, művészet-szórakoztatás, tájékoztatás) előlegezve.⁵⁰

A kinematográfia magyarországi pozíciójának erősödésével élesedik az általa vívott „szabadságharc” is. Most már - 1916-ban - nem „Osztrigás Miczi” és a „svájci vízesés” szembeállításáról van szó, hanem - például - „Fern Andra úrhölgy” (német molesztár) művészetének és „a Newton gravitációs elmélete”-nek egymásra uszításáról, mozihatásra keletkezett kiskorú - külföldi - betörőbandákról, ennek nyomán - megint csak külföldi mintára - filmcenzúra követeléséről.⁵¹ Pedig még két évvel korábban is pusztán egyetlen (s vajon: hazai?) példát lehet említeni a film által motivált iskolai züllés, idegbetegség, bűntény veszedelmeire: „egy gimnáziumi tanuló lasszót dobott pajtása nyakába, és olyan komolyan kezelte ezt a cowboy-rekvizitumot, hogy az áldozatot csak több órai fáradságos orvosi munkával lehetett életre éleszteni. Félig meg volt fojtva. Vallomása szerint egy mozidarab inspirálta erre a cselekedetre.”⁵² A megoldás: cenzúra! Liberális megközelítés ez ügyben A Hét egy névtelen glosszáírójánál tapasztalható 1915-ben. Ő a mozi mint „új műfaj” demokratizmusából indul ki, hiszen a vásznon egymás mellett „szerepel Duczi bácsi, a rablógyilkos és a csár, aki egy szoborleleplezést néz meg”. Nos: épp a „csár” szegül szembe a mozi eredendő demokratizmusával, amikor hivatalnokai révén „az udvari életre vonatkozó” filmeket előzetes cenzúrának veteti alá.⁵³ Szerencsére: efféléről a magyar hivatalosság óhaja szerint egyelőre nincsen szó, bár tervezetről - látjuk hamarosan -: igen.

Miközben senki sem tagadja, csak éppen érvényesülni nem tapasztalja a mozi művészi, értékteremtő lehetőségeit. S a viszonyítás a legtöbb esetben: az irodalom, amelyet azonban félreszorít a tömegek tudatában a mozgókép, mely nem teljesíti legfőbb feladatát: az ismeretterjesztést, a népnevelést.

Az irodalom magaslatáról nyúl néhány tudós az 1910-es évek közepén a mozi felé, tárgyilagos igyekezettel, nyitottsággal bár, de az értékkülönbségek kérlelhetetlen hangoztatásával. Van, aki nem tekinti egyszer s mindenkorra adottnak ezeket. Mint dr. Bognár Cecil, aki „mozi-esztétiká”-jában a művészetté válás irodalmi szintű lehetőségét nem tagadja meg a filmtől, sőt: érte szurkolva minősíti

tehertételnek a mozgófénykép némaságát, a beszéd hiánya miatt lépten-nyomon alkalmazott felíratot, levélformát.⁵⁴ Az utóbb nemzetközi hírű klasszikus filológus, ekkoriban még pályakezdő Marót Károly „sociálpedagógiai és tömegethikai” rokonszenveket is mozgósítva állapítja meg a filmtémáról, hogy „minden dialektika ki van zárva belőle és a megértés pusztán szem útján történhetik”.⁵⁵ S leszögezi egyfelől, hogy akár a kortárs, akár a klasszikus irodalom kerül mozivásznonra, súlyos sérelmek származnak - származhatnak - az efféle kísérletezésből, másfelől az irodalomban jelöli meg a kinematográfia forrásvidékét, s lelkesülten említi Petőfi Sándornak „A helység kalapácsa”-t, amely szerinte „a *leganyagszerűbb fényjáték*, egy teljesen kész szövegkönyv”.⁵⁶ Tagadhatatlan indokkal utasítja el aztán Marót a filmekben sokszor kényszerűen szerepeltetett levélformát, s jelöli ki a mozi szerepét az irodalmi élmény előkészítésében, az ifjúság irodalomra való nevelésében. De még e szolgáló szerepben is hatalmas távlatokat nyit Marót Károly a kinematográfiának, így a magyar filmnek. Folytatva akaratlanul a kinematográfiánk nemzeti jellegével kapcsolatos normatív állásfoglalások sorát. „Egészen új típusok és magyar gesztusok kínálkoznának itten” - fejtegeti Marót a Petőfi-példa nyomán -; „mikben faji különbségeink, folklóre-unk, nemzeti művészetünk és életünk jelentős kifejezést nyerhetne”.⁵⁷

Nemzeti karakter dolgában a kibontakozó erdélyi filmgyártás termékei válnak etalonná. A Budapesti Hírlapból diadallal átvett Mozihét-cikkben Fráter Aladár a *Tetemrehívás* kapcsán (Arany János balladája nyomán Garas Márton rendezte 1915-ben) azt a különös ellentmondást ünnepli, hogy a világsiker-orientált filmműfaj nemzetitől elvonatkoztató törekvéseinek fittyet hányva, a magyar film „eleven, lüktető, egyéni, nemzeti és mindennek az értékek egybefonódása révén tökéletesen művészi is”.⁵⁸ Ezt a képet egyezteteti ugyanitt Janovics Jenő az internacionalizmus érvényesülő követelményével, elhárítva az erdélyi magyar film körül a hazafias pufogatást, a nemzeti elfogultságot - mint fölösleges mozzanatokat, hiszen a magyar rendezők ötletessége, színészetünk ígéretessége folytán még a valamelyest hasonló olasz filmnél is előbbre tartunk.⁵⁹

Az irodalom gyámkodása a magyar játékfilm (bizonyos darabjai) felett azzal jár egyszersmind, hogy az olyan típusú literátorok, mint Zolnai Béla, közelebb kerülnek a mozgófénykép sajátos szakmai kérdéseihöz. Ennek során üdvözli Zolnai Béla *A szökött katona* pantomimikus újraéledését Szigligeti Ede műve nyomán Pásztory M. Miklós rendezésében.⁶⁰ Látna az erényeket - még az eredeti darabot kiegészítő előjáték-betoldásban is - a *couleur locale* érzékeltetését, az ábrázolás realizmusát, a külső felvételek színházon túli hatáselemét, a „képzeleti képek” adta új lehetőségeket, a szökést és üldözést mint „a filmdráma sajátos terepnumá”-t, egyszersmind az akusztikus hatások, a mimikai megjelenítés érzékeny hiányát, ami írott szövegek kényszerű beiktatásához vezet. - Mindezek folytán a magyar irodalomtörténészek - az említett filmek mellett Jókai (*Szegény gazdagok*, *A névtelen vár*), Kiss József (*Simon Judit*) adaptációi alapján - a filmdráma műfajának további tisztázásához éreznek indíttatást, eljutva legalább odáig, hogy a „mozgóképszínház egyaránt lehet veszedelmes kártevője vagy hasznos segítsége tudományunknak”.⁶¹

Színház és mozi feszültsége - legalábbis a teória szintjén - enyhülni látszik. Jellemző Anka János hangütése 1913 őszén: „Nem járok moziba és nem is akarok elvi vitát provokálni vagy a színművészet

és mozi meddő harcába beleavatkozni."⁶² Mindamellett állást foglal, s legalább a film korrögzítő jelentőségét hajlandó elismerni. Ez is valami: hiszen kevés befektetésből keletkező óriási haszon irritálja a szerzőt, csúf moziplakátok „ordítanak” rá. - Ám az általa megjósolt „gyenge pillanat” eléri majd őt is; néhány év múlva a mozijelenség egyre inkább értő elemzőjévé válik.

A kor mozival, színházzal kapcsolatos főmondatait azonban nem az Anka Jánosok fogalmazzák meg. „Mint a fotográfia a festészetet, azonképpen fogja a mozi a színházat a maga sajátos eszközeinek minél tudatosabb felismerésére szorítani” - írta Bárdos Artur már érintett Nyugat-beli „film-esztétiká”-jában, kikerülhetetlen nyomtatékkal, józan megalapozottsággal. Hasonló következtetésre jut - a két megnyilatkozási forma homlokegyenest eltérő filozófiai-esztétikai jellegét konstatálva - a fiatal Lukács György, német nyelvű lapok, a Pester Lloyd, majd a Frankfurter Zeitung hasábjain, Ernst Blochhal s másokkal együtt téve kirándulást a kinematográfia elméleti kérdéseinek területére, a filmkritika megreformálása céljából.⁶³ A századelő nagy tekintélyű írója, Rákosi Jenő teljes mellszélességgel áll ki a mozi pártján, „különösen ismeretterjesztő hatását”-t ismerve el. Véleménye szerint bármifajta látványosságnak, népszórakoztató eseménynek létjoga van a színházzal egyidejűleg.⁶⁴ Bródy Sándor írásművészet-, érték- és erkölcsvédő aggályait a mozi iránt Syrion, vagyis Lovik Károly véleménye ellensúlyozza. Ő a Nemzeti helyett tizenöt esztendő (!) óta inkább a törzsmoziját látogatja (erős túlzás ez az időszámítás 1911-ben!). „Az emberiségnek - fejtegeti - nincs oka szégyenkezni, amiért mulatságot, sőt szükségletet lát a moziban, mert a körüli kis villamos-színházak, berregő gépecskéjükkel, tánczoló rajzaikkal azt mutatják, hogy a halandók emancipálódni szeretnének a szó hatalma alól; hogy a szem fel akarja venni a harcot a füllel.” E harc pedig a nézőnek a kortárs színház iránti elégedetlenségét, a moziban hatásosabban teljesülő komédiaszükségletét fejezi ki.⁶⁵ S az újonnan induló Mozi Futár - 1914 tavaszán - sem a korábban megszokott szellemi lövészárokból küldi szerkesztői programját: „kifejezői akarunk lenni annak a körülménynek, hogy a mozi dolgai épp úgy színházi dolgok ma már, mint az élő szótól zengő színházak dolgai.”⁶⁶

Akik még ekkoriban is a mozi veszedelmes voltát hangoztatják, a kinematográfia közművelődési jelentőségében látják az orvosságot. Mint a „rémdrámák, detektív darabok, pornográfia” ellen hadakozó főgimnáziumi igazgató, Klíma Lajos, aki az újpesti István téren építendő, 800-1000 személyes „városi tudományos mozgó” kezdeményezője.⁶⁷ Jellemző, hogy az újpesti vállalkozás egyszersmind a mozicenzúra helyi bevezetésére irányul - hivatkozással az 1901. évi 64573. sz. B. M. rendeletre -: „A mozgókép előadásoknak a közérkölcst, jóízlést, hatóságokat és egyeseket sérteniök nem szabad. A vetített képek magyarázó szövegei csak magyar nyelvűek lehetnek.”⁶⁸ 1914-ben szintén cenzúrát kiált a 15 éven aluli gyermekek számára vetített filmek ügyében Dobján László, aki valláserkölcsi alapon közelít a mozijelenséghez. Másrészt „a tömegek világiskolája” szerinte a filmvetítés; különösen a földrajz, gazdaságtan, biológia, ásványtan oktatásában játszhatik fontos szerepet. S a mozizás technikai körülményeinek - gyors képváltás, ugráló kép stb. - ostromozása után a

lehetőségek himnikus ünneplésébe kezd a szerző: „A mozgóképek nem egyszerűen a szemléltetés eszköze, ez sokkal több, ez új kifejező eszköz, mely nemcsak a természet szemléletét viszi világgá, hanem az író és a tudós gondolatát is. Ez olyan eszköz, amely egyesíti magában a tankönyvnek, a képnek, a mikroszkópnak s még számos más eszköznek az előnyeit.”⁶⁹ - Ezekhez a cenzúraelőlegző, bár a mozizás hasznát egy bizonyos szférában elismerő, sőt olykor túlhangsúlyozó kísérletekhez képest sokkal toleránsabb a kassai kultúratanácsos, Körmeny Ékes, aki szerint a mozi már a provincián sem ellenség, hiszen „a vidéki magyar városok elsőrendű színtársulatai játszva legyőzték a mozi versenyét”.⁷⁰ A versenyen kívül eső közművelődési vetítések száma pedig Abaúj-Torna vármegyében - a Kassai Közművelődési Egyesület segítségével - 1913/14-re négy év alatt több mint háromszorosára nőtt (310 előadás), a látogatóké több mint kétszeresére (45 981), a programba vont községek száma csaknem ötszörösére (181), a gépeké négyeszeresére (1910/11-ben egyetlen vetítógép működött e célból).⁷¹

3. A magyar „műfilm”, „mozifilm” készítésének 1910-es évekbeli körülményei azon a szinten teremtnének meg, amelyet Korda Sándor egy 1912 nyarán megjelent cikke reprezentál: még közbotránynak minősül az utcai filmfelvétel, s a rendőrség megbünteti az ilyesmire vetemedő színészt és fotográfust.⁷² Nem sokkal később az „írói film” szószólója, Kapos Andor a magyar filmgyárosoktól várja moziíróink elismertetését azon a fokon, amelyen Európa drámairodalmunkat jegyzi már.⁷³

Ekkoriban rendre megnyilatkozó büszkeség tárgya a magyar színészet helytállása a filmkamera előtt. A sikeres vidéki színész, majd debreceni moziigazgató Deéry Alfréd 1913 végén már mint az Uher filmgyár drámai színésze nyilatkozik levelében önértékesen filmszínészetünknek a Kertész Mihály rendezte *Rablélek* kockáin megmutatkozó teljesítményéről.⁷⁴ Ünneprontó valamelyest - három év múltán - a németországi tapasztalatokkal fölverte rendező, Illés Jenő, aki „a finoman tagolt pantomimikára, a modern filmjátászás alapelemeire” való képzés hiányát tekinti kinematográfiai fejlődésünk legfőbb akadályának.⁷⁵ - Hosszú sora kezdődik ezzel a különféle magániskolák ádáz vitáinak; a patinás általános színészképzés mellett - mint amilyen például az állami színi akadémián kívül Rákosi Szidinélt folyt - sajátos filmszínészképzést indít boldog-boldogtalan. - Meglepően érett kifejtésben jelenik meg a filmszínészet problematikája Bárdos Artur többször tárgyalt „film-esztétiká”-jának lapjain. Nem a színészeti hozzáértés itt a meglepő: Bárdos, az Új Színpad korszerű törekvéseinek vezéralakja otthonosan mozgott e tárgyban. Az a transzfer a meglepő, ahogyan az új műfajra, a mozgófényképre alkalmazza korábbi tapasztalatait. Bárdos a mozinál is a „gazdag egyéniségű” színészre alapoz, de itt a rögtönzés készsége, egy eltérő technika: primer helyett szekunder (talán: a színházhoz képest stilizáltabb - K. Zs.) mozdulatkészlet, tempó birtoklása a meghatározó.⁷⁶ -A „lepedőszínészet” magyarországi első korszakának e nagyszerű felismeréseit reprodukálta később Hevesy Iván, pantomimkoncepciójának egynémely merevségét ugyanazon szöveg más összefüggéseiben oldva bár, de még mindig „frontisokban tartott mimikai művészet”-ként aposztrofálva a filmszínészetet.⁷⁷ Érdekes szemléleti momentum, hogy Hevesy egy adott vonatkozásban így vélekedik: „A játékrészletek kicserélhetősége és így a színészi játék korrigálhatósága a filmjáték egyik legnagyobb előnye a színpaddal szemben.”⁷⁸ - Míg a kor emblematikus színpadi színésze, Beregi Oszkár vagy Szentgyörgyi István, aki filmen - például a *Bánk bán* Tiborcaként - is kiváló volt, homlokegyenest az ellenkezőjét gondolja: „Ha ott [a színházban] - K.

Zs.] a legjobb igyekezetünk mellett - hiszen emberek vagyunk mindnyájan, a tökéleteshez csak megközelítőt tudunk alkotni - a felfogásunkban, 's annak megalkotásában valamelyest hibát követünk el, jöhet, jön is más alkalom, hogy helyre hozhatjuk; de itt [a mozikamera előtt - K. Zs.] lelki állapotunk visszatükrözésével egész valónk, ha nem is örök, de meglehetősen hosszú időre képekben megörökítettük."79

Az első világháború küszöbén fogalmazza meg a magyar filmgyártás jövőjével kapcsolatos elgondolásait dr. Vári Rezső. Meglevő bázisként veszi sorra a színészet, a közönségérdeklődés, a Budapest és környéke nagyszerű fekvéséből adódó lehetőségek sikertényezőit, és állandó, meghatározott méterszámban kifejezhető termelést sürget - alkalmi, egyedi filmfelvételek helyett. Amihez azonban pénz, tőke, a működés részvénytársasági vagy más formája szükséges.⁸⁰ Két esztendővel később ez utóbbi mozzanatra helyez sokszoros hangsúlyt Kertész Mihály, már az amerikai fejlettség megközelítésének feltételeként. Hangja méltatlankodó, indulatos a „milliók tőke” kinematográfiánk iránti tartózkodó álláspontja miatt. Konkrét példákkal világítja meg a helyzet mostohaságát: „Nálunk néha, ha egy-egy korhű masszív kályha kell, kihagynak egy jelenetet, kétségbeejt, ha arról kell gondoskodnom, honnan kerítsek negyven frakkos urat, estélyi ruhájú hölgyeket. Külső felvételeknél figyelemmel kell lenni, hogy a kiutazás ne legyen nagyon költséges...”⁸¹

1912 és 1916 között megszületnek a magyar „műfilm” (játékfilm) első értékelhető - s mindjárt a világmezőnyben is elhelyezhető - darabjai. Gyártásukban csaknem húsz hazai és külföldi cég érdekelt. Így a Hunnia-Biográf, a Projectograph, melynek vagyona 1914/15-re csaknem kétszázezer koronával növekszik (1 647 719 koronára),⁸² hogy aztán a világháborús konjunktúra még elképesztőbb mértékben gyarapítsa a cég gazdagságát. Kibontakozóban van Uher Ödön udvari fényképésznek és fiának a vállalata a Veres Pálné utca 32.-ben. Uheréknál a díszlettől a film kidolgozásáig egyazon rendszerben folyt a munka. Műtermük volt a Ráday utca 31.-ben. 1916. június elseje és szeptember 15. között 22 000 méter negatív felvétel és sokszorosítás készült a cégnél, több mint 200 000 méter összprodukció.⁸³ Nekilendült a Corvin, Janovics Jenő színigazgató kolozsvári firmája, meg a Projectograph és Janovics együttműködéséből születő Proja; hungaricumot, egyszersmind gallicumot készít a Pathé, néhány kisebb szkeccsvállalkozás születik (Omnia, Weinhardt Károly cége stb.), működik a Pannónia-Mozgóképfilm Rt., filmet készít Rónay Dénes fotóművész, piacra lép a Helios; Fröhlich János és Fodor Aladár játékfilmes próbálkozásokkal színesítve indítja el a Kino-Riport vállalatot, megjelenik a Genius, a Nemzeti-Film, a Magyar Zsáner Film; 1913. szeptember 10-én alkotják meg a tisztes indulású, viharos jövőjű Paedagogiai filmgyár részvénytársaságot 80 000 korona alaptőkével, igazgatói: Ágotai Béla, Kommer Gábor, Kommer Ferenc, dr. Orlay Dénes,⁸⁴ nevet szerez Bolgár Soma gyártócége, részt vesz magyar filmek készítésében a Thália, a Tricolor (az utóbbi 1915-ben a Paedagogiaival együttműködve). - Érdemes itt vetnünk egy pillantást a Paedagogiai Filmgyár (használatos ez az elnevezés is) kelet-kezesének körülményeire. Mint cseppben a tenger: mutatkoznak meg általuk kinematográfiánk viszonyai.

1912 első felében kezdtek hozzá a Magyar Tanítók Otthonában (Budapest IX., Kinizsi utca 16.) az iskolai mozgófényképes előadások feltételeinek megteremtéséhez. Fölvetődött meglevő, „tudományos szempontból értékes” hazai és külföldi filmek vetítésének gondolata, de a Magyar Tanítók Otthonának elnöksége - Ágotaival az élen - „egy iskolai filmeket készítő filmgyár alapítására” törekedett. S amikor e tárgyban városházi ankét szerveződött 1913. június 16-án, már az összegyűjtött tőkéről, egy ígéretes magánvállalkozásról is szó eshetett.

Fölvonultak itt ellenvélemények is, óvatosak és nyíltak egyaránt. Volt, aki csupán a tárggyal kapcsolatos *kísérletezés* létjogát fogadta el, s a fokozatosságra hívta föl a figyelmet, hiszen „a mozikérdés még a közönség szempontjából sincs rendezve”. E véleménynek szekundált egy kereskedelmi iskolai főigazgató, aki szerint „az iskolaköteles gyermekekre káros és rontó az utcai mozgófénykép színház, másrészt a felnőttekre nézve is irányítani kellene ezeknek a szerepét”. Egy állami tanítóképző-intézeti pedagógus kétségbe vonta, hogy a mozi valós dolgokat jelenít meg, valóban az életet mutatja be. „A mozi nem művészet - állítja a felszólaló. - A mozifelvételek fénykép alakjában készülnek; semmi egyéniség, semmi egyéni felfogás nincs bennük, ezek híján pedig művészet nem lehet.” (Tehát egyszersmind a fotóművészet alól is kirántotta a talajt.) Csupán felületes ismeret forrása lehet a mozi, amely egyébként is ártalmas az egészségre: szem- és tüdőrongáló. Dr. Markovich Imre, a fővárosi rendőrség főkapitány-helyettese ezt az ankétot használta föl arra, hogy legalább a serdülő tanulóifjúságnak a válogatatlan moziélményektől való elvonását üdvözölje Ágotaiék terveiben, hiszen a hatóság tehetetlen, nem tilthatja be az elterjedt, általánosan népszerű szórakozást. Elődje, dr. Pekár Ferenc belügyminisztériumi tanácsos, ez idő szerint a filmügyek országos felelőse, mintegy helyette is megfogalmazza: „Ma Budapesten 127 mozi van. A főkapitány nem képes ezeket kellően ellenőriztetni. Nem küldhet ki állandóan 127 tisztviselőt csupán a mozik részére.” Korlátozni kellene tehát - numerus claususszal - a mozik számát, másrészt: az ifjúságnak külön előadásokon vetíteni, hogy később majd az iskola épületében is működhessék berendezés. Pekár alapgondolata nem ellenszenves: „a kultur-mozi, a pedagógiai mozi kell, hogy konkurrenciát csináljon a mai mozi erkölcsstelen vagy egyébként pusztító hatású, szenzációt hajhászó részének.” - Persze a „konkurrencia” más lehetőségeire is gondolhatott volna.

Az eszmecsere fő vonulatát az olyan megnyilvánulások jellemezték, mint a dr. Weszely Ödön székesfővárosi főigazgatóé, a pedagógiai szeminárium igazgatójáé, aki szerint „a könyvnyomtatás feltalálása óta ilyen nagyjelentőségű találmány a kultúra terjesztésre nem volt.” Másfelől: „itt egy olyan eszközről van szó, amely új lehetőségeket nyit meg a költő számára, a kompozitőr számára, annak számára, aki a technikai eszközöket fel tudja használni.” Ami pedig az iskolai mozizást illeti: utal Weszely az Uher filmgyár érdeklődésére, tehát - pénz esetén - van remény sajátosan pedagógiai irányultságú mozgófényképek rendszeres gyártására. Weszely az iskola tekintetében indokoltnak lát cenzúrát, válogatást a filmek között - amit a tervbe vett pedagógiai bizottság végezhet, művészek, írók, pedagógusok bevonásával.

Bardócz Pál, dr. Imre Sándor angol, német, francia stb. példák mellett a hazai Uránia-hálózat pozitív működésére hivatkoznak, s valamennyi tantárgy szemszögéből kedvezőnek ítélik oktatás, nevelés, kinematográfia összekapcsolását. Igazolódik végül is Ágotai Béla problémakijelölésének liberális hangütése. Nem szabad ellenséget látni a moziban - exponálta Ágotai -, mely még mostani valójában is elvon sokakat „a kocsmától és lebujszástól”; kártétele - „sikamlós” dolgok bemutatása, „rablóromantikus” bolondságok - elenyésző. Elintézettnek látszik tehát a Paedagogiai Filmgyár tető alá hozása, működtetése: magánvállalkozásként, hatósági ellenőrzéssel.⁸⁵

A Koronánál a neves moztőkés-filmember Neumann József rendezőként jegyzi a *Tiszti kardbojt* című alkotást.⁸⁶ 1916-ban a színész-igazgató Geröffy Aranka a Mobil filmgyár élén menedzseli *A hódító huszárok*, a *Válóok* című magyar filmeket; dolgoznak itt - még a dán irodalmi lexikonban sem szereplő - dán író (Farmort) művéből, feladatot kap francia rendező (Maurice Mondet).⁸⁷

Lenkei és dr. Vári 1914-es Mozi Almanachjában - melyet a Pathé finanszírozott - 46 filmcég, hazai és külföldi érdekelttség szerepel, gyártó és forgalmazó, részben az említetteket is felsorolva. Rendszeresen működik 1913 őszétől a filmbörze: a Röck Szilárd utca 20. szám alatti intézményt a Magyar Mozgókép Iparegyesület képviselő-testülete tartja fenn. Tetszésnyilvánítás, észrevétel szigorú kirekesztésével zajlanak a pályázó filmek vetítése, s olyan külföldi cégek ajánlkoznak, mint az Ambrosio, az Eclair, az Eclipse, a Film d'art, az Itala, a Cines, a Vitagraph, az Edison, a Clarendon, a Cosmograph, a Lawyn.⁸⁸

Igényesebb valamelyest - a korszak önismerete szerint legalábbis - a moziműsor. 1912 januárjában a „modern erkölcsdrámák” uralkodnak el a rémdrámák rovására, „az úgynevezett hosszú szenzáció-drámák” a legsikeresebbek; a mozik jó bevételét népszerű komikus sztárok teremtik elő. „A természeti felvételek nagyrészt viaszszorítottak - fogalmaz egy 1911-es beszámoló -, ellenben mind nagyobb tért hódít az aktualitás” (a frissiben megindított, Antal József és Borhegyi János jegyezte Cinema, a „kinematografusok érdekeit szolgáló hetilap” hasábjain olvashatjuk).⁸⁹ - Újabb adalék annak a mozgófényképtípusnak a kiszorulásához, amely a kinematográfia pusztán találmány-, mozgásrögzítő jellegét hangsúlyozta. „Műfilm” és „aktualitás”: játékfilm és híradó- (riport-) film harcol immár a közönség kegyeiért. A legkapósabb „hosszú drámák”-k (külföldi darabokról van szó) kizárólagos vetítési joggal gyarapítják valamely forgalmazó cég profitját, létrejön az ún. monopolrendszer.⁹⁰

A belügyminisztérium szakirányítói munkája erősödik azzal, hogy az imént megismert Pekáry Ferenc kerül a moziügyekkel foglalkozó részleg élére. Már 1912 őszén ankétot - konferenciát - szervez a mozik tárgyában.⁹¹ Nem változtat ez azon a tényen, hogy rendőrhatalósági gyámság alatt állnak a filmszínházak továbbra is. Székely Vladimir kerületi kapitány a hatalmi pozíció kincstári gunyorosságával szól erről egy esztendővel később: „Valamely amerikaián nevelt vállalati lénynek ez természetesen nem természetes, nálunk ellenben igen.”⁹² Fönntartja a rendőrség magának azt a jogot, hogy a villamos „megtelt” feliratú táblájának leeresztéséhez hasonlóan numerus clausust hirdessen, korlátozza új vetítőhelyek nyitásának lehetőségét, ám - ekkor még - védelmezi a mozit a cenzúra innen-onnan fölhangzó követelésével szemben.

Székely kapitány 1913-ban 116 budapesti mozit említ, ami talán túlzott szám, hiszen 1916-ban, a filmjátszás világháborús föllendülése idején 83 fővárosi moziról van adat, s telt ház esetén - nem számítva néhány szünetelő moziüzemet, valamint a vetítógéppel felszerelt kávéházak férőhelyeit - előadásonként 25 574 látogató mered a vászonra. - Más összegzés szerint 29 472 a teljes férőhelyszám, s a budapesti néző - átlagosan 50 filléres jegyáron - napi 3 előadás során évente kb. 9 millió koronát költ a szórakozásnak erre a fajtájára. Vidéken 687 állandó mozi tevékenykedik.⁹³

Jól tanulmányozható - mint nem egyedi jelenség - a mozitőke koncentrációja a gyártás és forgalmazás területén. A Projectographnál Ungerleider s a későbbi igazgató, Roboz Imre, valamint dr. Éles Béla későbbi igazgatósági tag is helyet foglal a 360 000 korona alaptőkével megteremtett Omnia mozgóképszínház részvénytársaság vezető testületében (a cég s a mozi a VIII., Sándor tér 4. szám alatt volt). 1916-ban a Projectograph birtokolta a VI. kerületi Tivolit, a VII.-ben a Royal Apollót, az Odeont, a VIII.-ban (az Omnián kívül) az Apollót, a IX.-ben a Tátra mozit.⁹⁴

Olajozottan működnek a filmszakma szervezetei. A Magyar Kinematográfusok Országos Szövetségének élén 1916-ban Décsi Gyula áll (a főként mozisokból összetevődő budapesti választmány tagja a veterán Zitkovszky Béla); őrzi vezetői posztját, befolyását az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesületben Ungerleider Mór (a titkár, Roboz Imre is az ő embere). Érdekes, újszerű mozzanat, hogy a Vidéki Mozgóképszínházak Országos Szövetségének - ilyen is van már! - a díszelnőke Zsolnay Miklós nagyiparos, főrendiházi tag: ám a filmgyártás területén a megnyerés, érdekeltté tétel efféle jelei még nem mutatkoznak. A Mozgófénykép Gépkezelők Egyesületét Farkas J. József irányítja.⁹⁵

Idézeteink, hivatkozásaink is érzékeltették: filmszakmai lapok egész hálózata működik a tízes évek közepén. Ám ezek érdekvédelmi orgánusok elsősorban a szakma dolgaival, s nem a filmes teljesítmények értékelésével vannak elfoglalva. Mert ahogyan a Mozihétben írja 1915 nyarán Ráskai Ferenc: „A mozikról (...) nem jelennek meg kritikák, csupán ismertetések, amiknek rendes, soronkénti tarifája van.”⁹⁶ Tehát a gyártó s a forgalmazó fizet; így csaknem kizárólag lelkenedő s ennél fogva érdektelen írások jelennek meg filmekkel kapcsolatban.

De legalább a gyártás mikéntje körvonalazódik. Bár nem minden mozzanatában korabeli dokumentumok alapján. Radó István dramaturg 1970-ben kelt visszaemlékezéseiből a játékfilmkészítés első fázisát rekonstruálhatjuk: „A néma forgatókönyvekhez nem kellett dialógokat írni, a forgatókönyvnek tulajdonképpen nem volt jobb és bal oldala, hanem a jeleneteket nagyjából leírta az író, jelezte, hogy a jelenetben körülbelül mit beszéljenek a színészek, és azt írta meg, milyen díszletekben vagy milyen tájakon képzelet el a jelenetet.”⁹⁷ - A forgatókönyvírók - a dramaturgok - egyszersmind külföldi filmek „felírásait” készítették, olykor meglehetősen szabad kézzel, egyéniségükkel rátelepedve a műre. Vérteli és sikeres írók dramaturgi működése a tízes évek közepén még ritkaságszámba ment.

Film és irodalom alá- vagy mellérendelt viszonyának taglalásához kapcsolódott ekkoriban a mozisztárrendszer bírálata vagy kizárólagossá tétele. Gál Ernő a Beszélgetés az irodalmi moziról című sorozatában az addigi magyar filmeket a sztárrendszer miatt marasztalja el: szerinte ezek „lélek nélkül, ambíció és tudás nélkül készültek és minden költséget az emésztett fel, hogy egy színész vagy színésznő a filmen is reklámot csinálhasson magának”.⁹⁸ Míg Illés Jenő „rendezői indiszkrécio-ja” (ahogyan írásának műfaját maga jelöli) inkább önreklámot csap e kérdés körül, kifejtve női „mozistar”-jainak „nevelésére”, az abszolút dresszúrára vonatkozó elveit.⁹⁹

Megszületik a kor első igazán elfogadható magyar filmszakkönyve Beck Szilárd tollából: A mozgófénykép. Előszavának kelte: 1913. június, külföldi forrásai: F. Paul Liesegang (Handbuch der praktischen Kinematographie), H. Lehmann (Die Kinematographie). Hivatkozik továbbá e „nagy közönség részére” szánt művében saját tapasztalataira.

Beck megközelítésmódja immár feltétlenül s kizárólag kinematografikus. A mozidarabnál - véli -, amely jól megválasztott témán, kifogástalan játékon alapul, a „művészi beállítású részletképek” játsszák a fő szerepet, nem a „cselekvény”.¹⁰⁰ - Kár, hogy a „beállítás” fogalmát nem vizsgálja közelebbről: talán a rendezői munka sajátos minőségét érti rajta. Mert szerinte vitathatatlanul a rendező „a filmgyár lelke; reá háramlik a legfontosabb és legnehezebb munka”.¹⁰¹ A rendezőnek - mutat rá a szerző - „már a felvétel előtt - képzeletben - egészen tisztában kell lennie avval, hogy az, amit és ahogy fel akar venni, miképen fog a vásznon hatni”.¹⁰² Ehhez képest Beck jóval alább becsli az operatőr jelentőségét, bár alighanem szerepet játszik ebben, hogy szakemberünk tanúja volt egy gyöngye operatőr kudarcának.¹⁰³ Kiderül továbbá Beck Szilárd könyvéből, hogy ekkoriban „a mozidarab egyes jeleneteit nem mindig abban a sorrendben veszik fel, a mint azt szemünk előtt leperegni látjuk”.¹⁰⁴ Megszokottá válnak a trükkök, hasznosul a kinematográfia teljes fegyvertára.

Vélhetőleg a *Rablélek* című film forgatásáról szól egy 1913-as beszámoló, mely Kertész Mihály rendezésében, ifj. Uher Ödön kamerája előtt Fedák Sári munkáját hozza közel az érdeklődő olvasókhöz. A bálványozott művésznő nem markíroz a próbán - tehát nem csupán jelzi a feladatot, takarékoskodva erejével. Fütty hangzik a felvétel kezdetén (nem tudni: emberi szájból-e vagy netán sípból; azt sem, hogy általános gyakorlat-e ez, vagy a Kertészéhez kötődik). A riporter szerint igen gondos felvétel készül, sajátos ritmus szerint, hiszen a jelenet egy látomás részeként illeszkedik majd a filmbe.¹⁰⁵

Pusztán a viszonylagos teljesség kedvéért említjük meg, hogy 1913 őszén-telén fölsejlett Budapesten is a hangosfilm megvalósulásának eshetősége. Edison kinetofonjának itthoni bemutatkozása kísértetiesen előlegezte a húszas évek végén megfogalmazódó véleményeket. A „még nem tökéletes” hangosmoziról Kosztolányi Dezső Punin néven nyilatkozott.¹⁰⁶ Nagyszerű beleérzéssel hiányolta ebből

a találmányból az élet nyers - mai szóval így mondanók: dokumentális - hangjait, ugyanakkor az immár valóban beszélő színészek révén a film egyenjogúsításáért vívott küzdelem befejeződött: a sokszorosítás lehetősége folytán a festészetet, a szobrászatot is túlszárnyalva érte utol a kinematográfia az irodalmat. (Íme, egy határozott szavazat Walter Benjamin s mások később megfogalmazódó arisztokratikus művészetfelfogásának ellenében!) Vége - mondja Kosztolányi - a mozi internacionalizmusának, hiszen a beszélő filmszínész eztán ugyanúgy a nemzeti kultúra függvénye, „mint az irodalom vagy a közönséges színészet”. De a régi film és új - beszélő - film különbségét Kosztolányi nem a „műfilm”, hanem a „természeti felvétel”, a dokumentum, a riport szférájában méri össze: „A régi mozi megsemmisítette a távolságok, az exotikus helyek, az utazás romantikáját. Hatvan fillérért láttuk a Niagara-vízesést, az afrikai sivatag sziesztázó oroszlánjait, az indiai dzsungelek kígyóit. A beszélő mozi a híres emberek varázsát és megközelíthetetlen voltát rongja le, az ismeretlenség romantikáját. Egy józsefvárosi moziban hozzánk jön Anatol (sic!) *France* - és *Vilmos* császár a császári mozdulataival, a császári hangján elszavalja új versét.”¹⁰⁷ Kosztolányi eljut itt a Karinthy által megfogalmazott fölismerésig: a (beszélő)film visszaadja az ember természettudományba vetett hitét; általa az ember teljes valója örökíthető át az utókorra.

Ez időtt Korda Sándor *A Mozcószínház*, Siklósi Iván lapjának első számában, 1913. szeptember 1-jén az olvasás bensőséges, kreatív élményéhez hasonlítja a némafilm befogadását - szemben a szentimentális angol s a humoros francia darabok színházi előadásának körülményeivel: amikor a színpad s a színész mintegy beékelődik az író s a publikum közé. Ebből következik az is, hogy a „beszélő mozi” legfeljebb csak mint szenzáció, találmány illusztrálja a technika fejlődését.

Mindamellett a 12 méteres körzetben lehetségessé vált hangos filmfelvétel 1913-ban még nem hódított, művészi s más szerephez nem jutott Magyarországon, hiába csodálta meg július 7-én az angol királyi pár, augusztus 19-én az ischli színházban Ferenc József és udvara, „a magyar és az osztrák arisztokrácia számos előkelősége”.¹⁰⁸

4. Az 1912-1916 közötti időszak magyar kinematográfiájának teljesítményeit mint egységes rendszernek „iskolákra”, „irányzatokra”, sajátos stílustörékvések jegyében és hazai-nemzetközi kölcsönhatásban tagolódó produktumhalmazait nem ítéltük meg. Mindenekelőtt kellő számú mozgóképanyag hiányában. De az írott - nyomtatott - források között is rendkívül kevés a szakkritikai szellemben fogant dokumentum. Filmtörténetírásunk olykor a fennmaradt állóképek - fotók - elemzésével próbál csökkenteni az említett hátrányokon. Ezzel kapcsolatban alapvető aggályunk, hogy az úgynevezett „standfotók”, tehát a filmkamera mellől, a forgatással egyidejűleg készített állókép-felvételek jobbra már a hangosfilm-korszak gyakorlatának jellegzetességei. Vizsgált időszakunkban „az elkészült filmekről felvett állóképek”¹⁰⁹ oly módon születtek, ahogyan ezt Wolfram Elemér az általa bemutatott eszményi rendezőnél tapasztalta: ha „egy jelenettel készen van, rögtön elkészíti a közeli (premier-plan) képeket és hogy a reklámnak is eleget tegyen - az álló felvételeket”.¹¹⁰ Aláhúzendó e képek reklám jellege, tehát a szereplők (a maszk, a jelmez), az ábrázolt helyszín megörökítésén túl aligha bírnak egyéb szakmai hitellel. S erősen kérdéses: vajon mindig a (fő)rendező felügyeletével készültek-e ezek, s nem maradtak többnyire az asszisztenciára? Megfontolandó továbbá: periódusunkban az állókép s a mozgókép technikai színvonala, fényigénye oly mértékben különbözött, hogy ez önmagában lehetetlenné tette az állófotó- s a filmkamera egyidejű működését. A magunk részéről tehát lemondunk az állófotóanyag tanulmányozásáról.

1912. május 10-i kelettel a Mozgóképek Újság C. H. jelű vezércikkírója (= Castiglione Henrik?) beszámol arról, hogy a lap rovatot nyit a meginduló magyar műfilmgyártás termékeinek szemlézése céljából.¹¹¹ Ugyanitt tárgyilagos szó esik már Fröhlich János írónak, Fodor Aladár rendezőnek a Projectographnál gyártott, az Apolló moziban bemutatott „műfilm”-jéről, a *Tűzet kérek!*-ről. Elfogódottak az alakítások (az alkotói páros is vállalt szerepet); a pesti közönség ráadásul nevetlenül viselkedett az „utcai felvételezés”kor.

Csaknem ezzel egyidejűleg adnak hírt Garvay Andor író, Góth Sándor rendező *Egy csók története* című munkájáról.¹¹² Figyelmet érdemel a Hunnia Biográf e művének egy részlete: Vendrei Ferenc és Mészáros Gizi telefonbeszélgetésének képi ábrázolása, amikor is a beszámoló szerint „a két telefonkagyló közti távolság mozgópanorámája” valósággal amerikai stíluseszményt idéz. Gépmozgást alkalmaz tehát a színházi gyakorlatú rendező (vagy tán a névtelenség homályába veszett - esetleg külföldi - operatőr iniciatívája volt ez?), ráadásul az „amerikai styl” hazai érvényesülésétől többesztendőnyi távolságban!

Gépmozgásra - nyilván: kocsizásos ráközelítésre - emlékezik 1912 nyaráról egy kolozsvári reklámfilmben Welser-Vitéz Tibor: a „Havasi gyopárcrém” feliratot „olvastatta el” a kamera a nézővel.¹¹³

A módszer, a gyakorlat 1913. őszi megnyilvánulásairól ad képet az *Ali rózsakertje* (*Ali rózsás kertje*) gyártásának háttérét megvilágító tudósítás.¹¹⁴ Damó Oszkár egri író, mozitulajdonos, Doktor János színésszel az oldalán Palágyi Lajos miskolci társulatát szerződtette a barátjától, Gárdonyi Gézától megszerzett mű mozivászonra viteléhez. Hat hétig tartottak az előkészületek. „Egy sereg próbafölvétel is készült, amelyet éjfelelig vetítettek a Damó Oszkár egri mozijában, hogy meghatározzák, vajjon talál-e majd benne kifogásolni valót a mester?” Adler Miksa volt az operatőr.

Eléggé pontosan rekonstruálhatók a *Bánk bán* erdélyi forgatásának körülményei. Janovics Jenő a Katona József tragédiájának szövegét, szerzői utasításait gondosan követte a forgatókönyv elkészítésekor.¹¹⁵ Különös hangsúly esett a külső felvételekre: ezeket Kertész Mihály rendező irányításával Fekete László operatőr a Kornis Károly gróf Déstől 3-4 kilométerre fekvő szentbenedeki „történelmi kastélyában” készítették, valamint e XII. századi építmény környezetében. „Az udvar sarkában nyílt plain-air színpadon a legutolsó angol divatú rendező ráncigálja, vezényli jobbra-balra a hősöket” - számol be a forgatásról a kolozsvári Újság riportere, hírt adva a Biberachot alakító Janovics baleseteiről is (karját sértette meg esés közben, másnap egy égő fáklya megolvadt ólomkupakja ömlött a fejére).¹¹⁶ A belsők a színház „egyszerű műtermében”, Förster Tivadar díszletei között rögzültek filmszalagra.¹¹⁷ Hatszáz szereplő népesítette be a film csatajeleneteit, a galíciai hadjáratot bemutató képeket; a kolozsvári színház s a budapesti Opera kölcsönözte a jelmezeket. Tiborc kunyhójának folyóútja fokozta a látvány izgalmasságát, hitelesen mutatták be a nyomor képeit, Bánk döntését víziók beiktatásával készítették elő. Az olasz *Quo vadis?* (1912, rendező: Enrico Guazzoni) is ott lebegett az alkotók előtt mintaként! 2400 méteres „hosszú filmet” produkáltak 10 napos munkával. A kidolgozás a Kino-Riport laboratóriumára várt.¹¹⁸

Janovics 1935-ben a Magyar Tanácsköztársaság számlájára írta a film kópiájának eltűnését, megsemmisülését: tájékozódása szerint „a Kommün idején a népbiztosság rendeletére a régi negatív filmeket és kópiákat közös helyre kellett szállítani, ott kezelték, válogatták, összegabalyították. Elpusztították”.¹¹⁹

Vélhetőleg jelentős mű jelentős kritikájaként foglalkozott a Bánk bán filmváltozatával Zolnai Béla a Nyugat hasábjain, általános összefüggésekbe helyezve ezt a vállalkozást.¹²⁰ Film és irodalom, színház és mozi feszültségrendszerében vizsgálódott Zolnai, leszögezve: a Bánk bán nem mozitéma. Ám a széles közönséghez való eljuttatásában érzékeli a film pozitív szerepét, s bár szerinte a dráma „mindig több volt”, mint a valóság, az élet fotografikus rögzítése, és pszichologikus tárgy ábrázolása esetén a természeti környezet Zolnai esztétikájában eleve hátránynak minősül, a *Bánk bán* külső felvételei mégis meggyőzték őt indokoltságukról.

Kertész Mihály filmre vitte első számú nemzeti tragédiánkat, a *Bánk bánt*, és ugyancsak 1914-ben *A toloncot*, Tóth Ede 1876-os népszínművét. Nem méltatlanul került egymás mellé a két műfaj. A népszínmű jobbára vidéki közönsége önmagára ismert a színpadi figurákban: parasztok, „nadrágos emberek”, katonák játszottak, énekeltek, táncoltak erkölcsi épülésre alkalmas, érdekes és fordulatos történeteket. Pesten önálló színházat tartott el ez a drámafajta. A korai magyar műfilm okosan érzett rá tehát az ily módon adódó lehetőségekre. Szentgyörgyi István, a *Bánk bán* Tiborca *A toloncban* Mrawcsákat alakítja, aki immár nem alkalmi, kényszer szülte, hanem hivatásos tolvaj. Mindamellettt kedves fickó, csaknem szeretni való.

A 65 perces, négy felvonásos mozgóképen (melynek kópiája 2008-ban került elő New Yorkból, s vált vetíthetővé holland és magyar szakmai erőfeszítésekkel) párhuzamos montázs kapcsol össze időről időre külön történet-szalakat. A játék többnyire frontálisan, az előtérben zajlik. Kertész beszélgetve játszatja szereplőit, akik a budapesti s a kolozsvári Nemzeti Színház legjava művészeiből verbuválódtak. Pantomimikus mozgásuk mértéktartó – a kor filmes ábrázolásmódjának megszokott túlzásait alig-alig éri el.

Janovics Jenő forgatókönyve a történetet ott kezdi, amikor Angyal Liszka (Berky Lili) az apjának hitt Angyal Pál halálos ágyánál megtudja: igazi édesapja tizenöt éve halott, és éppen az édesanyja, Ördög Sára (Jászai Mari, a *Bánk bán* Gertrudisa ölte meg őt, mert nem tudta már elviselni a nálánál idősebb férfitől elszenvedett gyötrelmeket. – Pompás, ahogyan Liszka velünk szemben, a felvevőgépbe nézve ül, háttal a haldoklónak: mintha letaglózna a föltáruuló titok. Csak egy idő után, épp, amikor a halál bekövetkezik, omlik a testre nagy taglejtésekkel. Nagyszerű fogás az is, ahogyan a csomagoló lány egy-egy magával viendő darabot megcsókol: ám kiderül, hogy ez tisztogatás egyszersmind. Amikor elhalad a ház előtt, megérinti a kerítést, majd folyóparton folytatja útját. Mintha a *Simon Judit* képi világát előlegezné: csöppet sem lehetetlen, hogy Fekete László operatőri munkája ez alkalommal Zitkovszky Bélát is inspirálta.

Rendezőnk hangulatteremtő tehetségét – és színészeit – mutatja az úri szobabelső, ahol Kontra Fridolin (Nagy Gyula) hintaszékben lógázva újságot olvas, miközben felesége (Simon Marcsa) a varrógépet hajtja ugyanebben a ritmusban. A férj bohókás, táncos mozgása rögtön elének varázsolja a nőbolond vidéki világfit.

A kor vitathatatlanul legnagyobb színésznője, Jászai Mari mint Ördög Sára a börtön magányában jelenik meg. Világos fejkendőben ül; testes alkat, telt arca szép vonású, érzeleműs. Lányára gondol, felé nyújtja karját képzeletben, s íme: a képmező jobb oldalán – trükk segítségével – föl is bukkan Liszka, majd eltűnik. Ennek ellenkező változata is szerepel: amikor a lány immár az édesanyja sírját keresi föl, s a megidézett tárja felé a karját, megáldva mintegy térdeplő magzatát. – Értesülvén, hogy letelt a büntetése, Sára kétszer is kezet csókol a börtönigazgatónak, és oroszosan hajlongva hátrál ki az irodából. Fekete operatőr nagy teljesítménye, ahogyan a sötétből a kapun át Sára a szabadság verőfényébe lép. De ott kinn tévován indul erre-arra.

Sorjáznak a helyszínek. Liszka cselédszerző irodában próbál szerencsét. A Vig özvegy kávéházban duhaj urak – kisvárosi hivatalnokok – szórakoznak, női zenekar játszik a háttérben. A muzsikás hölgyek szóba elegyednek aztán a kéjsóvár férfiakkal. A tollas-bokrétás, cifra kalapú Kontráné nagyságának megtetszik a falusi lány, és magával viszi otthonába. Liszka mindjárt el is mosogat. Kontráné előző házasságából való nagyfia, Miklós (Várkonyi Mihály) az örökségét kéri anyjától, mielőtt annak férje végképp elkávéházazzná. Cívódnak ezen, végül jellegzetes „búsuló juhász” pózba mered a fiú. Ám az új cseléd lány dalol a konyhában; ez meg a bajuszsímítás férfias gesztusát hívja elő Miklósból. Meglepi a lányt, az meg ijedtében összetör egy tányért. Kezet csókolna kisebbik urának, ezen aztán kedvesen huzakodnak. Szerelem első látásra. Közben Kontráné hazapofozza férjét a kávéházból. Liszka keresztet vet veszekedésük hallatán. (Jellegzetes, ahogyan „hangeffektusok” keltenek vizuális gesztusokat.) Fölkeresi a cseléd lány a piacot: eleven dokumentum 1914 Kolozsváráról.

Sára hazafelé tart szülőfalujába. Folyó mellett vándorol, hegyek között: ugyanilyen utat kell majd megtennie a lányának is... Bozóton tör keresztül, s jelentkezik a jegyzőnél az elbocsátó levelével. De csak a korcsmázás s egy úri fiákerből visszautasított jóslás marad mint lehetőség a volt rabnő számára.

Liszkát Kontra Fridolin is megkönyékezi a dézsánál. A ház úrnője dühöng: férje és fia is e lány körül lebzsel! Elzavarná Liszkát, aki előbb öntudatosan mentegetőzik, majd letérdel, amikor asszonya rendőrt hívna. Ki is megy az utcára az úrnő, külön-külön zárva be a gyanúsítottakat. Jön azonban Miklós, kiszabadítja szerelmesét, és együtt távoznak. Ezt a helyzetet használja ki Mrawcsák, belopózik, kirámolja a lakást, majd eloson. Mire a pár visszatér, otthon már az úrnővel s az intézkedő rendőrrel találkoznak. Miklósban is föltámad a kétely Liszka iránt. A lány térdén állva bizonykodik a fiúnak, de nincs menekvés: rendőr kíséri őt mint toloncot (ő tehát a címadó) Erdélyország szépséges tájain keresztül szülőfalujába. Miklós, levelet hagyva hátra az anyjának, utánuk ered. Az úton Mrawcsák is fölbukkan; vidáman szegődik a gyaloglókhoz.

Immár minden fontos szereplőnk Sára és Liszka szülőfalujában van. Lakodalom színesíti a néprajzi tablót. Miklós gyanakvása továbbra sem csillapul. Borba fojtja bánatát. Sára egy másik csárdában időzik, Mrawcsák is odatársul. Liszka is betoppan ide: előtte kénes gyufát vásárolt, hogy méreggá oldja valami szesszel. Éppen az anyja asztalához ül. Mrawcsák neki is teszi a szépet; feleségül kérné, hiszen gazdag ember ő, Kontraéktól még köcsögkalapot is vételezett! Anya és lány végül fölismerik egymást – Sára elbeszélése segít ebben. Liszka odatérdel anyja elé... De véletlen folytán (a Hamletban is van ilyen) Sára issza meg a méregpohár javát, és látványosan meg is hal. Miklós érkezik, Liszka ekkorra már azt is elmondhatja neki, hogy Mrawcsák volt a tolvaj: időközben lelepleződött! Rendőr csípi fülön. Miklós otthon tisztázza Liszkát, majd ismét útra kel, hogy megkeresse választottját.

A lány hetekre kórházba kerül, innét titokban távozik. Egy havas tövében éri utol őt Miklós. Csók; a lány részéről kézcsoók is csattan Kontraéknál; szeretik, elfogadják a menyasszonyt. Nászmenet, pompás népviseletű lakodalmasok vonulnak jobbra-balra cigánybanda kíséretében. Miklós büszke szólótáncot lejt, míg a háttérben Liszka Kontraval ropja. Derűs napok következnek nemcsak a felírás – inzer – szerint. S pólyás van immár a háznál, az ifjú pár csókja tesz pontot a jóra fordult események végére. Megszületett egy sikeres mozgókép-népszínmű, Kertész Mihály tehetségének kétségbevonhatatlan bizonyítéka.

Az 1912-1916 közötti periódus valószínűleg fordulatot hozott a magyar kinematográfia fejlődésében. Ennek önismereti-helyzettudati bizonyítékai 1915 tavaszáról és őszeről a legjellegzetesebbek. Bálint Lajos a reményteljes jövő felé pillantva vélte úgy, hogy „a magyar film nem volt komoly versenytársa külföldi nagyiparok terméseinek, sem itthon, sem a nagy világpiacra”.¹²¹ Hasonló következtetésre jut az Érdekes Újság névtelen cikkírója a Kiss József költeménye nyomán (Mérei Adolf rendezésében) készült Simon Judit pozitív értékelésekor: „Az első magyar filmek nem voltak tökéletesek. Sercegett a képek tekercse, a fehér lepedőn az alakok ugráltak, de tökéletlen volt a mozi darabok rendezése és a színészek játéka is (...) naiv volt [a magyar film - K. Zs.] trükkjeiben, szögletes a rendezésben és nem mutatott elég ötletességet a darabok megválasztásában sem.”¹²² Ám a háborús viszonyok meggyorsították kinematográfiánk fejlődését, s íme: Simon Judit eztán nem csupán költemény, hanem mozgókép egyenrangú hőseként él tovább a közönség emlékezetében.

Az 1912-1916-os időszakból a szerencse különös játéka folytán öt olyan „műfilm”-ünk maradt fenn, amely többféle szemléletet, stílustörekvést reprezentál.

Elsőként éppen a *Simon Juditról* ejtsünk szót. Kiss József úgynevezett „zsidó balladája”¹²³ 1875-ben jelent meg a sajtóban. A tekintélyes irodalmár, Toldy Ferenc révén jutott el a mű a hazai közvéleményhez; megismerhették a Kisfaludy Társaság ülésén is.

Az Arany János eszmei-stiláris vonzáskörében haladó nép-nemzeti irány darabja a Simon Judit című költemény, a szerzőnek első igazán népszerű, országos híré alkotása. 6+6 osztású, 12 szótagból álló, páros rímes sorokban (aa bb) beszéli el tragikus tartalmát (a János vitéz, a Toldi vers mértékében). - Minden évben meghal Judit asszony egy gyermeke. Gyászában a nő odáig jut, hogy megkurtítja „Hét országra híres” haját, és elmegy a rabbihoz tanácsot kérni. A „szent pap” rádöbbenít Juditot, hogy titkon született első gyermekének megölése miatt hálnak el sorra a többiek. Az asszony megvallja a rabbinak, hogy azért vált gyilkossá, mert teherbe ejtő szeretője cserbenhagyta őt. Nem könyörül a rabbi, és „nagy fogadás”-t parancsol Juditra, eltiltja őt az anyai csók jogától. „Gyermekek násznapján,

akkor légy megváltva" - szabja meg a bűnös anya sorsát. - Megszületik az újabb gyerek, de ke-resztelőjén (!) édesanyja nem illeti csókkal. Később sem, amikor a kicsi lázas beteg, és eseng az anyai gyöngédségért. Simon zsidó elkergeti a látszatra rideg asszonyt: „Aki rossz anyának, rossz az feleségnek, / Gyermelem úgy éljen, mint elűzlek téged!" - Telnek-múlnak az esztendő, és egy napon „Simon zsidó lányát elveszi a Náthán". Az édesanya mint koldusasszony van jelen az esküvőn, s már csak hűlő száját illesztheti asszonyleánya „égő ajakára".¹²⁴

Rubinyi Mózes, Kiss József egyik monográfusa elismeri a költeményben megjelenő „valami néprajzi zsidóság" értékeit, bár ezek másfajta folklórelemekkel is keverednek.¹²⁵ Egyértelműen bírálja azonban a ballada mesterkelt ellentéteit, emberileg nem eléggé reális mozzanatait. „Mégis - írja a műről összegző érvénnyel - megrázó helyzetei, kitűnő magyar dialektikája, nagy szavalóművészek segítségével rendkívüli módon hatottak évtizedeken keresztül (,) és napjaink lázas filmművészete sem kegyelmezett neki."¹²⁶ - Egyelőre hagyjuk figyelmen kívül e megállapítás kinematográfiai vonatkozását, és idézzük a tanulmány korábbi lapjairól Rubinyit: „1910-ben enyelegve említi a költő (a Legendák előszavában), hogy Simon Judit miatt vagy 35 önképzőkört csuktak be Magyarországon, mert a fiúk beleszerettek e kétes hírű nőbe..."¹²⁷ Kiss Józsefnek ezt a büszkélkedését a monográfia egy más helyén Rubinyi a poéta „kedves lódítása"-ként aposztrofálja.¹²⁸

Most kell visszatérnünk Rubinyi Mózes oldalvágására a Simon Judit megfilmesítésével kapcsolatban. Nem tudni: vajon saját élményére hagyatkozott-e a kritikus (jó tíz esztendő távolából a személyes moziemlék is kifakulhatott). Bizonyos azonban: a mű irodalmi és mozgófényképészeti értékszintje között nincs bántó különbség, tehát a „lázás" magyar filmművészek a népszerű, divatos költeményt úgy vitték mozivászra, hogy semmiképpen sem rontották addig kivívott státusát. Klein Sándor vállalatának, a Hungáriának 1915 őszén nem kellett szégyenkeznie az adaptáció minőségéért. Mérei Adolf rendező ugyan inkább majd később, Janovics Jenő mellett és olykor helyett lesz - például - a Corvin produkcióinak elismert alkotója, de itt is helyállt, és mint tudjuk, operatőre, Zitkovszky Béla a magyar filmkészítés elindítója volt!

Dramaturgiai szempontból mindenesetre alapvető tehertétele a filmmé változott Simon Juditnak, hogy a balladai történet izgalmas, eredetileg fölöttébb „filmszerű" időkezelését megbontja, lineáris folyamattá egyengeti. (Így tesznek ekkoriban a népszínművek adaptálói is.) Pedig a néző - a görög tragédiától a kortárs detektívregényig - széles ízléssávon „tanulhatta meg" a leplezett vagy nem tudatosuló bűntett megismerésének izgalomkeltő hatásmechanizmusát.

Ezért a veszteségért azonban nem csekély részt kárpótolnak a mozidarab részletei. Rögtön a falusi zsidó vándorkereskedő - „handlé" - lakásának takaros, néprajzilag gondosan ábrázolt belseje. Itt várja Judit - frontális elhelyezkedésben - a szeretőjét. A lány türelmetlen, alig figyel a kezében tartott könyvre, pedig édesapja még otthon van, a találkára addig úgysem kerülhet sor. Párhuzamos montázssal dolgozik a rendező: a lakásban játszódoó képsort meg-meg szakítja utcai történésekkel. És ez a falusi utca: él; valaki halad a járdán, miközben szemből közeledik a lovas fiatalember. Beszélgetve játszatja szereplőit Mérei Adolf, minden gesztus: természetes, hétköznapi, s persze: néprajzi hitelű. Később majd meglódnak az események, kimozdulnak hétköznapias egyhangúságukból. Kitűnő a tértagolás: a kamera felé közelebb eső szoba az apáé - már amikor otthon van -, míg üvegezett ajtón át belátunk Judit kis „birodalmába". Az előtérben matató, kereskedőújtára készülődő öreg, Mózsai bácsi s a háttérbe húzódva várakozó lány feszültségrendszer

alkot: az apa tudtán kívül.

Közben még egy gazdag, fiatal kérő - Simon - kikoszorázására is jut idő: hiába ajánlja őt a - vélhetőleg: hivatásos - házasságszerző férfinak. Nemet mond tehát a lány; idegesen dobol ujjaival a könyökén. Négyen vannak a szobában: frontális csoportkép-variáció a hangulatváltásra. Az apa a nyakába kanyarítja batyuját, elmegy.

Falusi zsánerjelenetek zajlanak Mócsi bácsi körül: gyerek marhacsordát terel az utcán; a megpihenő Öreg mögött, messze, az egyik ház oldalánál valami menyecske tüsténkedik. Majd parasztlányok gyűrűjében, a kútnál találjuk a zsidó kereskedőt; iszik a vederből, s közben férfiak-nők ugrató kérdéseit hallgatja a leánya felől.

Szokatlan, friss látványelem, ahogyan Judit - kissé düledt, szétfele tartó, bandzsító szemekkel - az utcát kémleli az ablakból, s jobbról hatol a képbe a fiatalúr-szerető arca. Finoman erotikus simogatások, valódi csókok következnek, oldottan és - megint csak - természetesen, Hollósy Simon Tengerihántásának (1885) negédjét is eszünkbe juttatva.

Ismét az apát látjuk: ruhaanyagokat kínál - nem eredménytelenül - a kútnál.

Judit s az ifjú búcsúzkodnak. Mócsi bácsi - szembe jöve a lovassal - kalapot emel. Felirat tudósít a német nyelven ránk maradt kópián a csélesap szerető másához pártolásáról. Judit az ágy előtt állva bánkodik, töpreng, majd hallania-látnia kell: kedvese más lány ablakánál húzatja a cigánybandával, és nyer is virágszálat a gálánsságért. Hiába leskel utána a kijátszott szerelmes, a fiatalember a kastélyába lovagol.

Párhuzamos történetesor halad: Judit édesapja a kocsmában mulatozik a többiekkel - előzőleg csaknem rituális kézmosással tisztelik meg -, a rögzített kamera előtt játszódó jelenetben ismét a leánya iránt tudakozódnak. Miközben Judit, éjjel, csecsemőjével a karján, távozik hazulról. S ezen a ponton Zitkovszky rendkívül értékes, mondhatni: magyar tekintetben legalábbis korelőző megoldáshoz folyamodik. A kapufélfához támaszkodó Judit a gyermekével mint valami rémült Madonna jelenik meg előttünk, s ugyanazt a testtartást egy közelebbi gépállásból is megörökíti a felvevőgép! Tökéletesen egyezik a két pozíció, csak az alak méretei nőttek meg. - Amiként a tovább menekülő anya mozgását - árkon-bokron át - is tökéletesen folytonos ritmusban rögzíti a kamera. Szinte vakít a (hold)fény a vízen; ide rekkenti el a bukott nő a szerencsétlen kis emberi lényt, titkos kapcsolatának nem kívánatos tanúját. Majd otthonában látjuk Juditot ismét; leroskad a székre a távol levő apa térfelén, majd beljebb indul, s a küszöbön - szülő és leánya „semleges tartományában” - terül el...

Egy évvel később újabb házassági kísérlet - ugyanazzal a jelöltséggel -, s Judit most már beadja derekát. Kitérő színészvezetés jellemzi ezt a képsort (is), színházi gyakorlatra vall a szereplők összefüggő szorulását és eltávolodását megszabó dramaturgiai erőter működése. A házasságszerző sebtiben eljuttatja a kamerának elégedettségét, pantomimikusan utal a gazdag kérésre, az előkészületek jellegére stb., mindez néhány másodpercet igényel csupán! Méltó folytatása - és kiteljesítése - ennek

Judit „magánjelenete”. Hátra megy szekrénykéjéhez, a fiókból előveszi hűtlen szerelmesének levelét, elégeti a gyertya lángjánál, s a hamvakat rituálisan szertefújja. Leszámolt eddigi életével - hiszi ő.

Ezt a rítust csakhamar egy másik követi: a megérkező boldog vőlegény jelenlétében tányért porlasztanak szét a padlón. A kamera „tekintete” letről fölfelé halad a cseréphalomról Jutka alakján. A lány megkeményedett tartásban veszti tudomásul a történetet, egyszersmind azt is, amit látunk is: hajdani kedvese hintón távozik valahová.

Innentől már a pusztulás fele lódul a történet. Dokumentumszerű megidéző erővel haladnak felénk a koporsóvivő férfiak; az egyik öreg zsidó a felvevőgépbe pillant. Billegve vonul a gyászmenet, leghátul az apa, Simon. A temetőben - svenkelő kamera „olvassa” végig - Simonék négy kis gyermeke pihen már a fejfa alatt. Föltör a gyanú a gyülekezetben: Isten nem büntethet oktanul! Az üres ház lépcsőjén Simon és Judit is ezzel a szörnyű érzéssel küszködik; az apa szinte lassított testtartás-változtatásokkal, ökle emelésével, majd a feszült mozdulat legyintésszerű, csüggedt elernyesztésével tárja föl belső hullámozgásait, majd eltűnik a házban. Judit e viharzás saját verzióját adja elő, kifordul a kamera felé, aztán bemegy ő is, a férje után.

Gyászukat a megérkező rokonság, ismerősök csendes, háttérbe húzódó asszisztenciája ellenpontozza.

Eztán a film egyik legemlékezetesebb jelenetében Judit az elárvult babakocsi, játékok, tárgyak láttán éli meg előtűnk az anyai fájdalmat. S lázad: letépi a fekete fátylat a tükörről - s nyomban el is borzad önnön merészségétől. Ollót ragad - s egy közelebbi beállításban már dús, sötét hajfonatától megfosztva látjuk őt.

Elmegy a csodarabbihoz, akinél berontó, mérges zsidók tiltakoznak amiatt, hogy Judit elcsúfította magát. A pap azonban vesébe lát, és megvallatja a szenvedő asszonyt, majd a ballada szerinti büntetést-fölboldozást rója ki rá. Végig totálban, rögzített kamera előtt zajlik a jelenet, bár változó beállításban. A rabbi mozdulatai feszesek, fenyegetők; Judit állva, majd elterülve szenved el titkának föltárulását s az ítéletet. De van benne valami katartikus, ahogyan - ismét talpon - mindezt tudomásul veszi.

Gyermekágyban Judit; a népművészeti magyar ruhába öltözött szolgáló elveszi tőle az újszülöttet, s a balra forduló kamera tudósítása szerint a babakocsiba helyezi. Ugyanaz a gépállás, mint a hajlevágás jelenetében: Mérei és Zitkovszky ekkor már föltehetőleg tudatosan dolgoztak oly módon, hogy egyazon beállítási képsorokat egyazon helyszínen, egymás után vettek föl.

A kis jövevény tiszteletére megrendezett ünnepségen, lakomán megint egy mozdulatismétlő plánváltás örökíti meg Judit rémületét: a karjaiba helyezett gyermek föltámasztja szorongását. Flash-back technikával idéződik föl a jelenet, amikor a rabbi megfosztja Juditot az anyai csók jogától! Örület vad mozdulatai jelzik az asszonyban föltámadó emlékezés hatását.

Eltelik ismét egy esztendő. Idill a pálmával díszített, gazdag parkban, Simonéknál. Judit most is a képmező bal - baljós! - szélén, mint az előző jelenetben. Jobbról érkezik gyermeke, a férj, a szolgáló. Az apa önfeledten csókolgatja kicsinyét.

Betegágnál. Az orvos biztatót mond; Judit megkönnyebbülten cseveg a gyerekekkel, gyógyszert ad neki. Ám ismét súlyosbodik a kislány állapota; csókért, pusziért rimánkodik. Édesanyja rémulten húzódik jobb felé, onnét meg férje nyomul a képbe. Dühödt és értetlen veszekedés tör ki; Simon immár középen van, elválasztva mintegy anyát gyermekétől. Öklét emeli haragjában, és kancsalít a dühtől. Elkergeti asszonyát. A gép balra igazít; apa és leánya magára maradt.

Judit ugyanabból a gépállásból hagyja el a házat, mint amikor a rabbihoz sietett. Fehér ruha, fekete kendő rajta: a megalázott, örület felé hajló zsidó parasztasszony drámai „egyenöltözeke”. S csaknem ugyanaz az út tárul elénk, mint az elsőszülött meggyilkolásakor bejárt. A víz felületét Judit úgy simítja meg, mintha rég halott kicsinyét dédelgetné. Közben tán élő gyermekének segélysikolyát is hallja - mint látjuk is: ferde, szinte fizikai képtelenségnek tetsző helyzetben eseng a kislány -; de Judit mosolyogva „kommunikál” maga elé képzelt elsőszülöttével (akit csak ő lát, a felvevőgép nem).

Apjához menekül Judit; kitűnő vágás jeleníti meg az ajtóhoz siető öreg zsidót, s azonos ritmusban bukkan elénk Judit az oszlopnál, s roskad össze.

Idill megint; immár a felnőtt hölgy - Judit gyermeke - a csodakertben. Virágokkal édeleg; cilinderes vőlegény közelít hozzá, s az örömapa - Simon - is előkerül. „Mozgófénykép-szociofotó” ismét, ahogyan Simon alamizsnálkodik: valódinak lát-szó koldusok sorjáznak előtte; végezetül a megöregedett Judit, kilógó, fehér fürtökkel, gúvadt szemmel. Kezet csókol Simonnak, s a férfi secondban mutatott arcán mintha földeregene valami emlék.

Kitűnő játékokkal tarkított az esküvői előkészületek ábrázolása. A szolgáló kedvtelve ölti magára a menyasszonyi fátylat, hajbókol, kelletti magát: szívesen cserélne az igazi arával. Itt a tükör a kép bal szélén csupa kellemeset mutat: Juditnál annak idején jobboldalt takarta gyászfátyol, s mint a végzet kelleke működött. - De íme, jön is az anya az utcán, beles az ablakon szőke, Csinszka-szerű leányára. A készülődés belső jelenetei több beállításban láthatók. Bal oldalra csoportosul egy ízben minden érintett; az apa a múlt, az ég ítéletére - s tán közvetve az édesanyjára - figyelmeztet. Nem véletlenül: a képmező szabadon hagyott nagyobbik felén a következő jelenetben Judit arcképe függ mint uralkodó látványelem; elébe járulnak apa, leánya s a szolgáló; a gyerek giccses puszt hint a képnek. (Kinematográfiai kényszerből is: a némafilm nehezen talál eszközt ekkoriban élő és élettelen képmozzanatok összekapcsolásához.) Simon zsidó elkomorul felesége hajdani arcma láttán. A szolgáló jobb felől letérdel. Háromféle viszonyulás bemutatása - ha nem is tökéletesen!

Eleven és pezsgő, hiteles az esküvői jelenetsor. Előbb a zsinagógában, majd a szabadban, a baldachin körül. Rögzített kameraállás, „totálban tartott” ábrázolás a jellegzetes, ha van is néhány beállítás- váltás. - Ez utóbbi főként arra szolgál, hogy közelebb hozza a kép jobb szélén mutatkozó, az eseményekbe minduntalan bekívánczó, ám rendre visszautasított - fölismeretlen - Juditot. - Gyerekek és felnőttek szépen megkomponált együttese él, mozog a kamera előtt, a kényszerűség, „rendezettség” legcsekélyebb benyomása nélkül. - Jobbról kerül át egy közelebbi plánban Judit a kép bal szélére. Inzert is nyomatékosítja: anya és leánya fölismerik egymást.

A kitagadott nő öleli-csókolja asszonnyá lett magzatát. Majd a szívéhez kap, leroskad. Lánya leveszi a fátylat, úgy hajol fölibe. Szirmokat hullatnak a holt anyára s döbbsen leányára fehér ruhás kis koszorúslányok. Simon zsidó is a szívájékához nyúl. Hatásos, szép befejezés - de operai tabló kissé, mivel közelképek, markáns kameramozgás, „fölsnittelés” híján a történés drámai ereje nem fokozható. A kor adott lehetőségeiből, kinematográfiai szokásrendjéből ennyire futotta.

Mindezzel a film színészi teljesítményeiről is beszámoltunk, csupán a szerepeket kell azonosítanunk megszemélyesítőikkel. Csathó Kálmánné Aczél Ilona, a Kolozsvárról a budapesti Nemzeti Színházig jutó, ekkoriban 27 esztendősen a lehető legjobb választásnak bizonyult. Juditjának irodalmi alapanyagába a mozgófénykép korszerűbb, modernebb, fanyarabb karaktere vegyül. Természetes és emphatikus-fölfokozó pantomimikára egyaránt kiválóan alkalmas. Partnere, az öt esztendővel idősebb Somlay Arthur (Simon), szintén a Nemzeti tagja, nagyon hasonló eszközökkel dolgozik. Mozgáskultúrája kiváló. Kár, hogy a szerep szűkebb skálán mozgatja. - A többiek, Sarkadi Aladár, Rátkai Márton, Lakos Vilma, Vágó Béla, Fodor Arthur a népszínházi játék jobbik hagyományvonulatát, a nem külsőségekre törekvő karakterábrázolás igényét képviselik e két vérbeli filmszínész társaságában.

Egy 1914-es Pathé-film után (erről semmiféle adatunk nincs) 1915-ben Pásztory M. Miklós a saját cégénél rögzítette filmszalagra Vajda Lászlóval közös forgatókönyv nyomán Tóth Edének a Nemzeti Színház 1874. évi pályázatára írott három felvonásos népszínházi művét, *A falu rosszát* (1875). A nagy sikerű mű századunk elején is folytatta diadalútját. Ama „belső ellentmondás” föloldásának példájaként, amely mindig is mutatkozott „a népszínházi alakjai és a valódi magyar nép tipikus jellemei közt”; a magyar „népdrámának” valóban költői darabjaként, mely Gárdonyi Géza Bor című alkotása mellé helyezhető.¹²⁹

Nos, mai olvasatban, mondjuk, a már érintett *Sárga csikó*-val összehasonlítva, ez a mű kevésbé emelhető a kortársi-közvetlen utókorai megítélés magaslatára. Igaz: ez is, az is népszínházi panelekből építkezik (módos gazda házában sajátjaként nevelt leány vagy legény esküvőjének szerelmi és vagyonkülönbségből adódó bonyodalmakkal terhelt históriája, vízbefúlás látszata, couleur locale-t érzékeltetni hivatott cigány és zsidó szereplők stb.), de Tóth szövege hosszadalmas, nehézkes, agyonbeszélt: nem véletlenül ért meg többféle átdolgozást. Göndör Sándor, a címadó hős bizonytalan kézzel fölvezetett figura: végső döntését, hogy a bíró fiához pártolt kedves, Bátki Tereci helyett annak - nem vér szerinti - húgát, a belé rajongva szerelmes Boriskát választja, kényszerűnek, dramaturgiai-pszichológiai indokolatlanul kell tartanunk. (Alighanem több kedvét lelte a színész-író az egyik mellékszereplőben, Gonosz Pista bakterban, aki afféle falusi Biberach, Jágó egy személyben.) Hiányzik itt a látszatok mögötti valóságnak, a múlt föltáruló vétkeinek az a drámai hatásmechanizmusa, amely a *Sárga csikó*-t egyedi sorsok és általános (nemzeti) összefüggések izgalmas találkozási pontjává tette. (Kifejtetlen mozzanatként mintha ennek a kísérlete jelen volna *A falu rosszában* is: amikor Göndör a csendbiztossal félrehúzódva mond el valamit, amit a közönség nem hall, de amiről utóbb maga a szerző is elfeledkezik.)

Úgynevezett „Pathé rural” méretben, 17,5 milliméteres filmszalagra fényképezett Zitkovszky Béla, *A falu rossza* operatőre.¹³⁰ Már az első kockák nézésekor szembeszökő, hogy Zitkovszky - mihelyt lehetősége adódik - szívesen nyúl ihletért a századforduló magyar festészetének Munkácsyval jellemezhető drámaibb (Tanulmány a Falu hőséhez, Elítelt, Fényképtanulmány a Siralomházhoz), s mondjuk: a Hollós Simonnál fölbukkanó oldottabb, kedélyesebb, sőt: erotikusabb életkép-műfajhoz (Tengerihántás). Példa az első változatra a Makk hetes kocsmában mulató, sírva vigadó Göndör Sándornak a bemutatása; a másodikra pedig: Finum Rózsi gyöngéd erőszakkal csitítgatja, lepihenteti az öngyilkosság gondolatáig búnak ereszkedett legényt. - A nemrégiben sokat emlegetett nemzeti jelleg követelményét teljesíti Zitkovszky Béla a gyakorlatban, anélkül hogy mozgó olajnyomatokká, megelevenedett falvédőkké silányítaná képsorait. „Üres” tájat például nem ábrázol: nála a természeti „motívum” mindig drámai jelenés helyszíne, valamely *szereplőnek* a környezete. Pedig ehhez is kínálkoztak volna minták (id. Markó Károly, Paál László stb.). S hogy a film látványvilágának nyomatékos elemeiről van szó: bizonyítja, hogy az operatőr a maga készítette állófotón egy „ember és táj” jelenetet örökített meg: Göndör Sándor és Feledi Boriska látható a Tiszán lebegő csónakban.¹³¹ - Az efféle eleven tájábrázoláshoz pl. Mészöly Géza festészete is ösztönző lehetett (Falu vége, Tisza-parti komp).

Még fontosabb azonban előrebozsítani, hogy Pásztor M. Miklós filmje - egészében véve - meghaladja e népszínmű szöveganyagának, dramaturgiai értékrendjének szintjét (talán egyetlen olyan mozzanat hiányzik a mozivászorról, amelyet a darabból hatásosan átemelhetek volna: Gonosz Pista és Feledi Boriska krumplihámozás-jelenete, mely nem csupán zsánerkép, hanem szimbolikus elem egyszersmind). Ahol az eredeti mű zavaros, hiteltelen, ott olykor a filmváltozat sem remekel (az legfeljebb csak feltételezhető, de nem bizonyítható, hogy Pásztor tudatosan „kente el”, „bagatellizálta” a címre utaló tumultuózus jeleneteket: dulakodásokat, lövöldözést; a néző nehezen igazodhatik el a totálképek ilyen történeiseiben). Ám jól összpontosít a mozgófénykép a belső viharokra és lecsillapodásokra, a szereplők önmagukhoz és egymáshoz fűződő kapcsolatának jellemzésére. A rendező fesztelenül beszélgeti színészeit, nem pantomimjátékot követel tőlük. Ha valami véletlen esemény következik be a forgatáson, az mint erény, frissesség könyvelhető el: a fölburuló sulykolópad a patakban, ahol Finum Rózsi a János vitéz emblematikusan magyar képeit idézve vált szót Feledi bíróval. Csaknem valamennyi szereplőnek jut egy-egy „szóló”: Gonosz Pistának, ravaszkodását ábrázolandó, Rózsának, Göndör Sándor elutasító távozásai után: teleszívja magát, leszegi a fejét, máskor meg égre forgatott szemmel simogatja domború szívtájékát; de még Gonosz Pista zsémbes, vén hitvese is megrázza öklét távozó ura után, kurta némajátékban fejezve ki véleményét a lusta és kotnyeles bakter életmódjára vonatkozólag. Jól, természetesen mozgat Pásztor M. Miklós tucatnyi embert. Olykor ellenirányú mozgások teszik a látványt feszültté. Megfigyelhető - s ez talán Zitkovszky leleménye is -, hogy néhol a kép bal szélén nyugalmas tempójú, bensőséges esemény megy végbe, míg a közép felé haladva egyre szilajabb a törtézés. Máskor meg az ragadja meg figyelmünket a tablón, hogy minden szereplő a maga módján reagál az adott drámai helyzetben. Az utcajelenetek nem halottak: a háttérben gyermekek játszadoznak.

E fölösleges indáitól megszabadított mozitörténetben az együttes alakítás a legfőbb erény. A már érintett teljesítmények közül a Fraknoi (Mattyasovszky) Ilonáé emelendő ki: hús-vér asszonyt alakít (Finum Rózsi); csípőre tett kézzel gyakorta forgolódik büszkén, önérzetesen - magyar gesztusrendszer túlzásoktól mentes megjelenítőjeként, de a vágyakozás megalázó helyzeteiben is kellő önmérséggel áll helyt. Mozdulatainak időbeosztása, ritmusa vérbeli filmszínészre vall. Kertész Dezső (Feledi Lajos, a bíró fia) és Medgyaszai Jenő (a címszereplő: Göndör Sándor) a férfibáj alakváltozatait produkálják; Kertész hangulatváltásai tanúskodnak a nagyobb színészi tapasztalatról, tudásról (igaz: Göndör irodalmi megformálása egysíkúbb). A magyar népszínműjátás legjobb - népszínházi - hagyományai ötvöződnek a mozisínészet korszerű elemeivel, biztató fejlődést ígérve.

Pásztory néhol nagy ívű képsorokat alkot. Ilyen összegzés Göndör Sándor búcsúzásának bemutatása. Boriska, aki titkolt szerelemben ég Sándor iránt, meredek erdei úton botorkál lefelé, félreérthetetlenül kálváriát járva, s valóban: a következő jelenetben már egy temető a helyszín, és kálváriaszobrok is láthatók Göndör Sándor búcsúzásának tanúiként: más és más jellegű, mégis összekapcsolódik Borcsa és Sándor kálváriája. Tudatosnak érezhető, hogy a kisebbik Feledi lány s a falurossza legény idillikus-vidám, majd tragikumközeli hangulatú páros jelenetei egyazon lejtős természeti színpadon játszódnak; megbomlott helyzetben, ahol a béke s a pusztulás átélése egyaránt ideiglenes. (Ismét a János vitéz ötlik föl a néző tudatában!)

Ami pedig a film látványvilágában megmutatkozó nemzeti jelleg tágabb összefüggéseit illeti: Pásztory takarékosan bánik a néprajzi hatáselemekkel. Cifraszűrben nyomul be, háttal a kamerának Göndör Sándor, máshol meg - a hétrét görnyedt Gonosz Pista cimbalomtartóként vonszolja magát a pityókos társaságban - mulatós nemzeti sajátosságunkra ironikusan pillant a rendező.

S itt kell visszatérnünk a mozgóképi ábrázoláshoz. Zitkovszky totálokat és secondokat ad (ez utóbbiak sokszor premier plán értékűek), de fordítja is a kamerát. Apróbb igazítások mellett határozott svenek is bizonyítják a kifejezéstár gazdagodását. Sőt: egy ízben - a szőlőjelenetben - zsebóra számlapjának közelképe mutatja az időt! Egyazon történet olykor már több beállításban rögzít az operatőr. Ha első pillantásra dekomponált képen űr támad - főként a látómező jobb felén -: tudható, hogy csakhamar szereplő lép a kamera elé. Ügyesen vonja be Zitkovszky a látványelemek rendszerébe a parasztház (kocsma) ablakát: azon keresztül be- vagy kinéznek, a belső s a külső tér egyazon dramaturgiai erőtartomány tényezője. Igen szép megoldás a bevont, világos ablakfüggöny előtt sötét kendőben a kinti eseményekre szemérmes derűvel figyelő, szerelmes Boriska bemutatása.

Ahol csak lehet: külső felvételek láthatók, a fényviszonyok miatt. Gyönyörű természeti árnyékhatásokkal él Zitkovszky; ellenfénybe vont alakábrázolásai emlékeztetnek. Előtér-középtér-háttér kompozíciói sehol sem erőltetettek: maguktól értetődnek. Szimbólumteremtő igyekezettel hajlít megtört diadalívet: villám hasította fát Boriska és Sándor egymást taszító-vonzó emberpárja fölé.

Kezdetől fogva ott szerepelt Jókai Mór film és irodalom szabadságharcának hivatkozási rendszerében mint érv s mint ellenérv; láthattuk azt is, hogy a magyar „műfilm” kíváncsatos nemzeti sajátosságaival kapcsolatban ugyancsak sokszor hivatkoztak legnépszerűbb regényírónk műveire. Emlékeztetnünk kell arra is, hogy filmes kölcsönkapcsolataink aranyfedezetéhez tartozott a Jókai-oeuvre.

Dán érdeklődés után végül németek készítették az első Jókai-mozgófényképet a Szegény gazdagokból, *Die armen Reichen* címmel (1915). Valószínűleg Illés Jenő kezdeményezte a vállalkozást - nyilván: az általa létrehozott berlini magyar filmközpont kedvező pozíciójából -; ő írta a forgatókönyvet, talán az átdolgozóként jegyzett Walter Schmidthässlerrel közösen.¹³² A Deutsche Bioscop Gesellschaft lépett gazdasági társulásra „Omnia-film Budapest” márkanéven magyar partnerekkel.¹³³ Josef Klein, a Deutsches Theater magyar származású színésze volt a főszereplő.¹³⁴

Egy esztendővel később az Uher cég a *Mire megvénülünk* című regényt (1865) vitte mozivásznonra, Hevesi Sándor forgatókönyvéből, ifj. Uher Ödön rendezésében.

Ha nem a pusztá illusztráció, a sikeres olvasmány sikeres - jövedelmező - filmmé való „átmentése” volt a cél, a zajló világháború közepette a *Mire megvénülünk* „üzenetének” több rétege is föltárulkozhatott. Alkalmat adhatott egy sajátos „magyarságfilozófia” filmes megfogalmazására, a nemzeti azonosságtudat időszerű vitakérdéseinek kinematografikus elemzésére, történelmünk áttekintésére egy bonyolult hazai-nemzetközi konfliktushelyzetben. Szólni kívánhatott képek és mozdulatok nyelvén arról, amit Áronffy nagymama így taglalt: „Más boldog országban is van gyűlölet az emberek között; testvérek haraggal válnak meg egymástól; az enyim és tied, a féltés, a büszkeség, az irigység konkolyt hint közéjük; de nálunk még ez az átkozott föld, amit úgy hívunk, hogy »édes hazánk«, s aminek tiszta búzáját nevezzük hazaszeretetnek, konkolyát hazaárulásnak, s mindegyik azt hiszi, hogy az ő vetése a tiszta, a másiké a gaz, és gyűlöli érte a testvér a testvért!”¹³⁵ Ábrázolásra várt *liberalizmus* és *nemzeti eszme* újkori históriákon végighúzódo, hely- és szerepcserés küzdelme, *magánéleti* indíttatások és *politikaiak* személyiségroppantó feszültsége. Mindez pedig kiélezett, romantikus drámai helyzetekben, a sors végzetszerű ismétlődéseitől fenyegetve, árulások és önfeláldozások morális erőterében határozhatta meg a születő film értékrendszerét.

De vajon a háborús konjunktúra, a szórakoztató, bajokat feledtető magyar mozgóképek iránti növekvő igény - s a filmes átdolgozás terén mutatkozó viszonylagos tapasztalatlanság, főként meg a politikai óvatosság ilyen viszonyok között úgyszólván kötelező szempontja nem előlegzett-e egy olyan jellegű filmalkotást, aminőről Szabó Dezső utóbb - 1918-19 fordulóján - gúnyos sajnálattal emlékezett meg? „Az a fajta hűség - írta -, amivel pl. a derék Hevesi Sándor filmre teregeti az ős Jókai hemzsegő álmait, olyan hűség, mely a mozidramából nem mozidramát, Jókaiából nem Jókait csinál.”¹³⁶

Uherék 1912 őszén a *Nővérek* című filmmel alapozták meg hírnevüket: Garvay Andor drámájából id. Uher Ödön rendező, ifj. Uher Ödön operatőr készített moziváltozatot.¹³⁷ Az Apolló moziban, meghívott közönség előtt zajló bemutató szereplői között volt Mátrai Erzsébet, a Nemzeti Színház művésze, Fenyő Emil: vezető színészei majd a *Mire megvénülünk* című filmnek is.

Nos: a dr. Szücs Ernő, Gerő Gyula gyártói közreműködésével¹³⁸ megalkotott film - a ránk maradt csonka mozgókép tanúsága szerint (ám ez a csonkaság az adott viszonyok között csaknem teljes filmre érvényes értékelést tesz lehetővé a kutató számára) - nem vállalkozott szuverén történelemfilozófiai látomás rögzítésére. Illusztráció sokkal inkább, magán viselve „műfilm”-iparunk kezdeteinek gyakorlatlanságára valló jegyeit. A cselekmény mentődik át, az Áronffyak nemzedékről nemzedékre öröklődő végzete - amit hasonló beállítások érzékeltetnek (persze: forradalmár egyetemisták illegális tevékenysége - a koronkinti eltérések ellenére - hasonló módon zajlik), de az ismétlődések híján vannak még bármiféle képi szimbolikának. Ritmusában, dinamikájában egyik jelenet sem folytatja szervesen a másikat, kivétel a Kandúrék ostromának már-már kalandfilmszerű hatásmechanizmussal működő, párhuzamos montázssal operáló jelenetsora. Pedig a megszülető magyar kinematográfia saját neveltjének, Kovács Gusztávnak a fényképezése rendkívüli teljesítmény: szabadtéri felvételei - s ilyen sok van - kitűnőek, fény-árnyék ellentétei, gégei kifogástalanok. Kamerája: fix, bár néhol megmozdul már, balra igazít egy kocsit fogadásakor (úgy látszik: először mozgó tárgy ábrázolása késztette mozgásra magát a felvevőgépet is, láttuk a *Sárga csikó* példáján). Gondosan megválasztottak a „motívumok”, a külső helyszínek: Heidelberg, Pozsony, a magyar vidék bemutatása - kellékeket, jelmezeket is ide értve - illúziót keltő. (Ma már ellenőrizhetetlen: vajon az a „neonaiv” figuráktól rajzos üvegablak, mely előtt Sárkölyi lesi a Kandúrék Topányékkal vívott csatájának fejleményeit, a dabasi Halász fivérek kúriájának tartozéka volt-e, vagy ifj. Uher tervezte?)¹³⁹ A „magyar jelleg” ekkoriban értett fogalmát szénásszekér, kocsimabelső (ez már kevésbé hitelesen), a paraszti és úri létforma számos képi eleme teszi láthatóvá a *Mire megvénülünk* kockáin. Művészileg ezen túlemelkedve, már-már a hiányolt képi szimbolika irányába mutat a kökereszt-feszület bekomponálása a cselekménybe: az Áronffy testvérek, Loránd és Dezső itt búcsúznak el egymástól. Csaknem ilyen egy másik jelenet, amelyben Gyáli Pepi és társasága egy vékony sugarú szökőkút köré rendeződik.

Igen: itt (is) a játszók zsúfolódnak a kamera elé, s nem a kamera hatol a cselekménybe (minden jel szerint: így zajlott ez kinematográfiánk tárgyalt időszakában). Találékony kivétel, ahogyan Áronffy Lőrinc öngyilkosságát s ennek hatását egyazon látványkeretben ábrázolja a film: balra, hátul a halott döntött teste, elől, jobboldalt, a ház eksztatikus mozdulatokkal szenvedő asszonyai.

Frontális meghatározottságú a játék, de vannak a szereplőket oldalnézetben vagy hátulról megörökítő kinematogramok is; szépen megoldott second plánok előlegzik a későbbi általánossá lett premier plánokat, hozzák közel a hősöket, arcukat, mozgásukat. Szép (s nyilván: a kor nézője számára fölöttébb merész) Bálnokháznő és Loránd csókjelenete: megfordul eközben a két szereplő; a nő tovalibben.

Ifj. Uher Ödön fővárosi, vidéki (miskolci, kolozsvári) színészeket vegyesen szerződtetett a *Mire megvénülünk* szerepeire; Benes Ilona (a nagymama) és Szőreghy Gyula (Kandúr) azonban már filmszínészek voltak: az Uher gyár művészei; a Melanie-t alakító Megyery Sárát (Sacy von Blondelt) a berlini Unió vállalatától hívták vendégszereplésre. E változatos összetételű alkalmi társulatra is érvényes valamelyest Hevesy Iván egy általános megállapítása: „Előfordult nemegyszer, hogy a filmre szerződtetett színházi színészek egyike a Nemzeti Színház tagjai közül került ki, a klasszikus játéktípus iskolázottságával, akinek még a szájmozgása is az ötöd- és hatodfeles jambusokhoz igazodott, a másik

a Vígszínházból vagy Magyar Színházból, reális társadalmi, mai korban játszódó színjátékok stílusának neveltje, a harmadik pedig kabarészínész. És bizony egyre-másra megfigyelhettük, hogy ez a harmadik, a kabarészínész volt az, aki legjobban eltalálta a film játékstílusát, szerepéből a legtöbbet hozta ki."¹⁴⁰ A *Mire megvénülünk* színészgárdája megpróbál filmszínészként viselkedni. Beszélnek ugyan játék közben, de itt a szó inkább valamiféle kényszerű kiegészítője a pantomimikának. Tanulságos, ahogyan - például - Szerémy Zoltán mint Topándy egész testével ingva próbál valamiféle „no de ilyet?!” csodálkozó lelkiállapotot sugallni; a tehetséges Beregi Oszkár (Áronffy Loránd) nem kevés nehézséggel küzd a filmszerepében: szeme kimeresztésével jelzi indulatai tetőfokát, és teljes hosszában elvágódik a padlón, ha fölkavaró hír jut tudomására. - Vegyük hozzá persze mindehhez ifj. Uher rendezői instrukcióit, melyeket a kor szokásai szerint nemcsak próbán, hanem felvétel közben is harsogott színészei felé!

A cég filmszínészei, Benes Ilona, Szöreghy Gyula nem emelkednek ki a mezőnyből. Benes Ilona mint nagymama: tanulmányozható filmrészleteink korlátozottsága folytán (amit ezeken bemutat: az a megdöbbenés, aggodás közhelyes mozdulatarzenáljához tartozik); Szöreghy Gyula - módfelett eltúlzott szörzettel az arcán - jól mozog (például az érintett párvialdal-jelenetben), csak éppen a többi szereplővel - különösen: Ciprával - kapcsolatos vonzódásait-elhatárolódásait nem érzékelteti kellőképpen; hiányzik belőle a Jókai megírta hős nem jelentéktelen formátuma. Ami Ciprát, a filmről megjelentetett egyik írásban hangsúlyozottan sztárolt Mátrai Erzsit illeti: az általunk ismert képsorokban jó teljesítményt produkál. Kedves és természetes, ahogyan Loránddal Topándyhoz megérkezve - tökéletesen híven a regény szövegéhez - „ülésrendet” szab: ellentmondást nem tűrő bájjal jelöli ki Topándy helyét az asztalfőn. Megrettenései panelfogásokból építkeznek, de a lány haldoklását Mátrai Erzsik szélsőségeitől óvakodva játssza el.

Valószínűleg a némafilm indította el hazánkban is a negatív szerepek diadalútját. Hogy is ne: hiszen vad maszkkal, szemmozgással, vigyorral, ijesztő mozdulatokkal a second képeken is nagy hatást lehetett elérni. Mint filmünkben Hajdu József (Sárvölgyi), akinek ez volt az első filmszerepe,¹⁴¹ s még inkább a vígszínházi Kemenes Lajos (valószínűleg ő kapatta rá Balázs Bélát 1918-ban egy általunk ismeretlen, talán le sem forgatott „mozidarab csinálására”),¹⁴² aki Napóleonra emlékeztető maszkban, gúnyos szemjátékkal jellemzi Gyáli Pepi ármánykodásait.

Hozzá tartozik végül a *Mire megvénülünk* (de több más, ekkoriban és később készült magyar némafilm) esztétikai-dramaturgiai értékrendszeréhez a film „12-es skálájú” alapszín- és árnyalatvilága, mint ezt Magyar Róza érzékeny elemzése bizonyítja. Mindamellett - véleményünk szerint - járulékos díszítőelemekről van szó itt; a virazsírozás, a teljes képfelület valamely kiválasztott színre való befestése csupán fokozza s nem megteremti a jelenet érzelmi hatását; aligha alkalmas arra, hogy a nézőben valamiféle „feltételes reflex”-et alakítva ki, rendeljen meghatározott színekhez meghatározott tartalmat vagy érzelmi töltést.

Megváltoztatva a megváltoztatandókat, igény s a vállalkozás mérete dolgában Rákosi Viktor, a századelő népszerű Sipulusza az *Elnémult harangok* című regényében (1903; a belőle készült színdarabváltozatban kevésbé) ugyanúgy európai történetfilozófiai összefüggések között vizsgálta históriánkat, mint Jókai a *Mire megvénülünk* lapjain. Azzal az alapvető különbséggel - s ez csaknem

Rákosi javára billenti a mérleget -, hogy amíg Jókainál a külföld, legyen az kelet vagy nyugat, általában valamiféle egzotikum forrása, színező elem, addig Rákosi Viktor idegen helyszínei és szereplői minduntalan a magyarság kisebbségbe szorított létét s az ebből fakadó kötelezettségeket tudatosítják.

„Heidelberga” helyett Köln, majd a hollandiai Utrecht egyeteme érleli Simándy Pál Hunyad megyei református teológust, Rákosi regényhősét magyar voltának harcos és önfeláldozó képviselőjévé. S még előtte: a szász gimnázium, odahaza, Erdélyben. Ezek az élmények, tapasztalatok juttatták odáig, hogy bármiféle nacionalizmust - köztük: magyart - indokoltnak tekintsen; az egyetemes történelmet hatalmas versengés terepének tekintve: „Minden nemzetnek igaza van. Hitvány, csapnivaló náció volnánk, ha nem azt tartanók, hogy a világ első nemzete vagyunk.”¹⁴³ Ami persze nem akadályozza meg Rákosit abban, hogy hősén keresztül s az írói narrációban ne ostorozza - csaknem az Ady tűzével - szeretett nemzetét a fejlett nyugati országokhoz viszonyított elmaradottsága miatt.

Simándy egy erdélyi lány iránti szerelmét viszi Hollandiába: pártfogó-kijuttatójának húga ő, Bótai Anikó, akiért később a magyar fiú visszautasítja egy holland leány halálos végű föllángolását. Meghal kint Bótai Barna is, az imént még eleven példakép, és Simándy az elhunyt nevében támogatja az otthoniakat, elszenvedve közben, hogy Anikó nem várja meg őt, hanem - a család megroppanása folytán - egy tehetős ügyvédhez megy férjhez.

Letelvén tanulóideje, Simándy egy isten háta mögötti kis falut választ működése helyéül, a görgényi havasok közt. Itt, Magyar-Garabón kell megtapasztalnia, hogy népe felejteni kezdi vallását, földadni nemzeti önállóságát, mert hosszú ideig csak román lelkipásztora volt. S ráadásul beleszeret Simándy a „konkurens” pap, a román pópa franciás műveltségű leányába, Todorescu Floricába, s a lány viszonozza az „idegen” férfi érzelmeit. Egy nap aztán nemzetek közötti feszültség rontja meg ezt az amúgy is teherpróbáknak alávetett kapcsolatot: kiderül, hogy Todorescu az Erdélybe tervszerűen benyomuló románok ügynöke. És Pali dönt: bejelenti ezt Zágoni főispánnak. Csakhogy rá kell döbennie: a gazdag román papság - mely ügyel a látszatra, és pontosan adózik - kedvesebb és fontosabb a magyar politikus számára, mint a szegény és hazaszerető magyar pap, a végekről. „Ott állt - írja Rákosi a főhőséről -, s kétség nyilalt át szívéen, hogy ő-e az államalkotó, államföntartó (sic!) magyar faj papja?”¹⁴⁴ Hazasiet Simándy, hogy legalább a magyar harangok is megszólaljanak húsvét ünnepén Garabón. Ám a feltámadás öröme elsőpróbb erejű a román közösségben, és Pali hívei is „az oláh pap aranyos ruháját csókolgatták”.¹⁴⁵ Haranghúzás közben esik össze holtan Simándy tiszteletes úr, és földön heverő testét az a Petru veszi észre, aki Todorescu egyik szolgájának, Szabó Gyorgyénak a megmentésében Simándy társa volt, amikor a pásztorfiú szakadékba zuhant. Oláh parasztok viszik a halott magyar papot elárvult otthonába.

Irodalmilag értékes, elgondolkodtató mű ez; szókimondásában sem türelmetlen, hiszen főhőse, Simándy a román-magyar megbékélés s a magyar szuverenitás eszméjét egyszerre tartja szem előtt. Még Todorescu is ilyesmit mond: „Erdélyben a szegény ember nyelve az oláh, s ez teszi őt rokonszenvéssé a szegenysorsu magyar előtt...”¹⁴⁶ Képi motívumai - Florica birkaszívet kínál Palinak,

szerelme jeléül, máskor meg ibolyát éget; vér és sár jelképe húzódik végig a regényen - kiválóan alkalmassá teszik megfilmesítésre. Ehhez a könyv egyre növekvő tekintélye is jó ajánlólevél lehetett. Schöpflin Aladár méltán írta le róla a Nyugat hasábjain 1922-ben: „Rákosi már akkor a magyar irredenta egy nemét látta meg az erdélyi nagy népkeveredés színhelyein, ma az egész erdélyi magyarság szimbólumává nőtt meg az ő kálvinista papja, a fiatal Simándy tiszteletes.”¹⁴⁷

Az a kérdés azonban, hogy vajon az első világháború közepén az erdélyi értelmiség Rákosi által bemutatott szász, román, magyar széthúzása, e pusztán „az állam vaspántjai által”¹⁴⁸ összetartott társadalom képe fölmutatható volt-e a mozivászonon? Vajon időszerű volt-e a „pap, vértanú, próféta” Simándy¹⁴⁹ nemzeti példázatként, intésként értelmezhető történetének a regény szelleméhez hűséges megelevenítése?

1916-ban készítette el a regény filmváltozatát Garas (Gensler) Márton¹⁵⁰ az Astránál, saját forgatókönyvéből. Egy sor tartalmi megalkuvás jellemzi a Németországban tanult rendező e munkáját, másfelől - s itt oroszánrész jut a veterán Zitkovszky Béla operatőrnek - a szakmai hozzáértés, gondosság 1916-os egyik csúcsteljesítményét sejtjük benne.

Az erdélyi történésekre szűkíti Garas az anyagot. Elhagyja Simándy Pál szerelmi csalódásának motívumát, nem méri a hőst a regény Puskás Gáborának a dolgok könnyebbik végét fogó magyarkodásához, nincs - a román („oláh”) mellett - angol és orosz kitekintése a film világszemléletének. (Ez utóbbi mozzanat a háborús körülmények rovására írható.) Kimarad néhány jellegzetes figura: más-más magatartásformák, „életstratégiák” képviselői. De a legérzékenyebb koncepcionális veszteség: Simándy itt csupán a magyar s román vallás között kényszerül választani, pontosabban: el kellene ismernie Garabón a pravoszláv hit illetékességét is, tehát nincsen szó titkos szervezkedésről, ügynökökről. De még e választás dilemmáját is Florica oldja meg, amikor apja - és övéi - helyett nyíltan és bátran Palihoz csatlakozik. Szerelmes és boldog vég (és győzedelmeskedik a térségi magyar felsőbbrendűség).

Mindezek ellenére méltánylandó törekvése a filmnek, hogy a magyar-román megbékélés, együttműködés gondolatát tolmácsolja művészi eszközökkel.

S ez utóbbiakban lépten-nyomon megnyilvánul Garas és Zitkovszky tehetsége. Világos és érthető a film cselekményvezetése, s talán csupán a vendéglőjelenet vált hosszadalmassá - csaknem „hosszú snittként” értelmezhető előadásmódban. Mentség erre, hogy az alkotók e jelenetbe zsúfolták a regény izgalmas problematikájának számos - később alig érintett - mozzanatát, mindenekelőtt az erdélyi magyarság önfeladásának bemutatására összpontosítva. Oláh nótákra, zenére mulat a magyar is - feddi meg a betoppanó Simándyn, majd a megérkező Baranghy László gróf szavain keresztül az erdélyi társadalmat, s a jelenet hosszadalmasságát a moziban játszott zene is enyhíthette valamelyest, főként a gróf s a pap parancsára fölcsendülő Rákóczi-induló.

Szembeszökő kezdettől fogva, hogy a nagy- és kistotalokban, valamint secondokban láttató kamera –

főként a szabadban fölvevett képsorokban - olykor megmozdul, az operatőr igazít, sőt: svenkel is. Takarékosak, jók a feliratok (az olykori pátosz mint korjelenség persze itt is észlelhető). És igen jók, kiegyenlítettek a színészi alakítások! Beszélgetnek egymással a szereplők, mozdulataik takarékosak, visszafogottak. Todorescu pápa kivétel csak: ő szilajabb, faragatlanabb pantomimikával él. A film folklorisztikus jelenetei csaknem dokumentum hitelűek.

Zitkovszky ügyel arra, hogy egy-egy beállítás fölismerhetően ismétlődjék meg valamely ellentétes dramaturgiai szituációban. Szívesen folytat egy képsort alig észrevehetően módosított gépállásból. Figyel - tán a kelletténél jobban - a szereplők esztétikus csoportosítására, alakzatszerű elhelyezésére (például: a Simándyért érkező presbiterek jelenetében). Ám az előtér-középtér-háttér kompozíciós elv, a szereplők tagolt elhelyezésének következetes végigvitele az önmagában vett esztétikumon túl legtöbbször fontos dramaturgiai jelentéssel bír: mint például a Todorescunál zajló vacsora ábrázolásakor. Florica és Pál a kép bal szélén teremtenek maguknak csöndes idillre alkalmas rezervátumot, míg tőlük jobbra szolgál cipelik el az asztalt, szalontánc kezdődik. Zitkovszky fény-árnyék ellentétre építő képsorai, ellenfényben rögzített ábrái a magyar kinematográfia első korszakának összes tanulságát, tapasztalatát hasznosítják. Egy-egy kistotálban bemutatott mozdulatot a kor gyakorlata szerint secondban is megismétel az operatőr, tehát nem folytat vagy fejez be (Florica letérdel és imádkozik egy református emlékoszlopnál stb.), de ugyanezzel a technikával secondból kistotálba is átvált (bizalmasan dől Florica a pianínóra, melyen Pali játszik). Kítűnően megoldott jelenetben keringőzik a magyar pap s az oláh pápa leánya, s a kistotál majdnem közelkép értékű secondban folytatódik, a szerelmesek gyöngéden érintkező arcát mutatva. Erre következik csaknem hangvágásként a haranghúzó öregember, Bok Péter kissé alsó gépállásból készített képe - magánérzelem és hivatás ütközésének szemléletes ábrázolásaként. Találékony, bár nem izgalomkeltés célzatát sugalló képsor, amikor Simándy és segítőitársai kimentik a szakadékba zuhant Györgyét. Önkéntelen szereplői botladozások, megcsúszások hitelesítik a felvételt. Párhuzamos montázs láttatja Pál és Florica meghitt, majd feszült kettősét s a pakulárünnep szilaj táncait. A diadalmas zárófelirat - „És a magyar dal szerelemfakasztó varázsában két ifjú szív összeforrt!” - után igen lassan mozdul egymás felé Pál és Florica ajka, s a parasztház előtt összefonódó pár látványa fokozatosan elsötétül. Technikai és színészi-rendezői lelemény ötvöződéseként.

Nem kevésbé értékesek a színészi teljesítmények. Paulay Erzs (Florica) tüneményes jelenség. Léda-szerű, nagy arca, kifejező, sötét szemei, tág, érzékeny orrlyukai, fehér ruhába öltöztetett sudár termete: eleve sikert ígérők. S ehhez társul finom, kifejező, sehol sem túlzó játéktípusa. Emlékezetes jeleneteit felsorolni is lehetetlen. Ahogyan ellenfénybe vonva kihajol házuk ajtaján, szerelmes mosollyal a párnát öleli az ágyban, virágcsokrot rendez egy vázába, s az egyik szálát keblére tűzi, a Pálhoz kötődő érzések viharában föléd s ellankad, küzd és engesztel: a legkényesebb ízlést is kielégíti. Jó partnere Vándory Gusztáv mint Simándy tiszteletes. Elegáns, férfias, és vívódását is az érzelgősség határain innen éli meg a kamera előtt. Balogh Béla a gróf szerepében meglehetősen korlátozott feladatot kap: az úri kellem, feszesség, határozottság közegeiben mozog. Emlékezetesek, mert szerencsésen választottak az epizód szereplők.

Abraham Goldfaden darabját, a Szulamitot Beöthy László és Makai Emil fordításában, Donáth Ede zenéjével Kövessy Albert dolgozta át és alkalmazta óbudai színpadára. Nagy sikert aratott, és Budapesten, sőt országosan játszották ezt követően.¹⁵¹ A zenés mű egyszerre elégítette ki a zsidó hagyomány, kultúra iránt rajongókat, s azokat, akiktől a lekicsinylés, gúny sem volt idegen a tárggyal, a szereplőkkel kapcsolatban. Cingitang, Absolon szerezsen szolgálja, ura háta mögött gyakorta tesz efféle - föltehetőleg zajos tetszést arató - epés megjegyzéseket: „De hát aki nem zsidó, nem is ember”. Maga a történet - a daliás vezér, Absolon, „ama híres Makkabeusok törzséből”, elfelejti adott szavát, s a szende Szulamit helyett a kacér Abigailt veszi el feleségül - egyként alkalmas a zsidóság fölmagasztalására és alábecsültetésére: ki-ki az értékekre vagy éppen: azok hiányára teheti a hangsúlyt; a „lám, ilyenek vagytok ti, zsidók!” summázat a néző fejében helyeslő azonosulást és rosszalló elhatárolódást egyaránt kifejezhet.

A Németországban jól ismert Illés Jenő 98. filmjeként jegyezték az 1916-os moziváltozatot.¹⁵² Kanitz Géza cége, Fröhlich János, Fodor Aladár, Bécsi József munkáltatója, a Kino-Riport adott lehetőségeket Illésnek a hazai bemutatkozásra. A Gresham palotában székelő vállalat riportfilmek mellett játékfilmeket, szkeccseket is készített, például Karinthy munkájából a Fodor rendezte *Fixírozzák a feleségemet* című darabot.¹⁵³

Illés a „hadvezetőség engedelmeivel”¹⁵⁴ a Csontváry Kosztka Tivadar vásznáról ismert Mostarban forgatott. (Talán a hadvezetőség közbenjárása folytán tettek szert a film nem igazán történelmi hangulatú, stílusú háromszögletű katonasátraira is.) A film motívumai - közéjük értve a vadregényes természeti helyszíneket (vízesés stb.) - hatásosan vannak kiválasztva, ám a város - a stílis és tematikus illeszkedés ellenére - mégsem szervül a történethez: staffázs, díszletelem marad. Mint az a kút is, amelyben a szomjan bolyongó, eltévedt Szulamit ereszkedik alá, hogy aztán csak Absolon segítségével szabadulhasson ki belőle. Nem úgy a zsidó temető, mely Monaoh átkaihoz ad méltó környezetet.

A rendező nem óhajt a mű meglepő, újszerű olvasatával állni elő. Fölapozza csupán s becsukja a könyvet, mely Szulamit örülésbe hulló, tragikus szerelmét örökíti meg. Illusztrációt ad, de tempójában igen jó, professzionális átkötésekkel tagolt illusztrációt. Aligha véletlen, ahogyan - például - Abigail mozdulatát Absolon kézlendítése folytatja. Lecövekelt kamerával dolgozik Illés (talán ő az operatőr is?), de a fix gép ismeri már az alsó beállítás dramaturgiai hatáselemét (Absolon heroizáló megjelenítése), second és totál pontos különbségtevéseit. Igen szép hátfényekkel, fény-árnyék ellentétekkel dolgozik olykor; alkalmazza Illés a visszamenőleges elbeszélés (flash-back) eszközét; találó kompozíciós elem, ahogyan a középütt mutatott - a tragédia hátterét immár tudó - Abigail jobbán Szulamit, balján Absolon tűnik a képbe, szemléletesen ábrázolva a történet három pólusát.

Ami a színpadi műben megoldatlan, az a mozivásznon sem sikeres: hiába villan elénk a bölcsőbe ugró macska, nemigen csapja meg a nézőt a végzet fuvallata (az Abigail gyermekét elpusztító kis ragadozó nem azonos azzal a csíkos jószággal, amelyik Absolon - később megszegett - esküjének tanúja volt, de még csak nem is hasonlít rá).

Illés Jenő olyan némafilmet készít, amelyen a szereplők élnek, léteznek, beszélnek - csak az utóbbi ténykedésüket nem hallhatjuk az adott technika korlátai folytán. Ahol szükséges, feliratot (köztük: levélszöveget) illeszt a mozgóképek közé (ezeknek találó voltát vagy némi terjengősségét a ránk maradt kópia hosszadalmas román szövege miatt nem ítéld meg). Két szerepet - Absolon, Abigail - Illés a Vígszínház művészeire bízott. Kertész Dezső mint Absolon: átlagos operaházi tenorista modorában, kissé félrecsúszott szájjal, széles mozdulatokkal próbál eleget tenni feladatának (és inkább római, mint zsidó hadvezér). Serák Alice Abigailja kissé testes, és semmiképp sem vetélytársnő szintű ellenpólusa a címszereplőnek. Mozgáskultúrája egy töről fakad a Kertész Dezsőével. - Ám mozivászonra termett figurát állít elénk Szulamit szerepében a színházi tapasztalatokban sem szűkölködő Lenkeffy Ica, a kor egyik valódi sztárja. A szabadon tenyésző, épp ezért sérülékeny és kiszolgáltatott ártatlanság megtestesítője itt. Igen szép, s ez a szépség nem ikonikus, hanem eleven, életszerű. Humorteljes is, ahogyan, fejcsóválva, észreveszi a szomszárának oltásához kínákozó, ám nehezen kiaknázható lehetőséget: a reménytelenül mély kutat. Mozdulatai iskolázottan és fegyelmezetten kerekdedek; egy részük a külvilágnak szól, más részük - mint szemjátéka - belső, lelki folyamatok tükröződése. Hibátlanul érzékelteti Lenkeffy, hogy Szulamit - minden becsapottsága ellenére - holtáig szerelmes a hűtlenségéből későn s kényszerűen ocsúdó Absolonba, s apjával is dacolva hárítaná el az egykori vőlegény feje fölül az isteni bosszút. (Illés - általában frontális túlsúlyú - színészvezetői tehetségének kétségbevonhatatlan bizonyítéka az a jelenet, amikor a részvétlen, mozdulatlan város előterében, az erkélyen apa és leánya ellentétes kimenetlűvé fejlődő bánattól szenved.) Lenkeffyhez nem méltatlan Bátor Béla (más forrás szerint: Báthory Béla) az apa, Monoah (írják Monoahnak is) teljesítménye. Egysíkú (gyűlölet és gyöngéd szeretet szélsőségeire épített) szerepét hatásosan, de túlzások nélkül oldja meg. Örületébe gúny vegyül, amikor Absolon már csak a haldokló Szulamittól remélhet engesztelést: az apai tragédiát az ég kegyetlen igazságtévése ellensúlyozza benne.

Megtisztítja Illés a filmdarabot a színpadi mű egynémely hosszadalmas, a lényegtől elterelő mozzanatától (Eszter és kacér társnői, Szulamit kérői nem szerepelnek itt); a külterjes pompától, a kitűnően igazgatott tömegektől eljut a lecsupaszított kamaratragédiáig. Iskolapéldája ennek, ahogyan Absolon és Abigail fényes lakosztálya - ugyanabból a nézőszögből - kiüresedik, eldísztelenedik az elszenvedett sorscsapások - gyermekeik pusztulása - következtében, egy még csaknem elegánsnak minősíthető gyászszertartás (hamuval hintik fejüket, ruhájukat megszaggatják) eredményeképp. Illés Jenő a német film, játékfilm átvethető hagyományaival, művészi-gyakorlati ajánlásaival érkezett haza.

Nem szükséges az imént tárgyalt négy magyar „műfilm” szakmai tanulságainak hosszadalmas összegzése.

Annyi azonban leszögezendő, hogy mindegyikük: értékes munka, állja a versenyt a kor behozatalával.

Eredetileg nem filmre szánt alkotások lévén megállapítható, hogy érdemleges dramaturgiai beavatkozás tette irodalmi alapanyagukat mozivászonra való megjelenítésre alkalmassá. Az már más

kérdés, hogy a világháború körülményei folytán, s egy nyilvánvalóan szórakoztató célzatú gyártási törekvés eredményeképp a kiválasztott írásművek, színpadi alkotások egynémely gondolati s olykor még képteremtésre is ösztönző eleme elsikkadt. Talán a gyakorlat hiányából eredőleg is.

Mint mozgófényképek: ezek a darabok csöppet sem látványszegények. Operatőreik a természetes nappali világítás összes lehetőségeit kiaknázzák. A fix kamera is komponál már - ez rendezői és operatőri erény együttese -; használatos a totál mellett a second plán, „él” az előtér-középtér-háttér tagolódás; a felvevőgép elfordul a tengelyén, igazodik, svenkel, alsó gépállásból fotografál. Illés alkalmaz már trükköt (betűnés) is! A jelenetek olykor párhuzamos történésor bemutatói.

A rendezői teljesítmény minősége legfőképpen a színészvezetésben mérhető. Illés Jenő közelít leginkább valamiféle pantomimikus játéktílushoz, s csaknem ilyen mértékben: ifj. Uher Ödön. Kettejükénél van a legtöbb túlzás, arányvesztés színészeik mozdulatkészletében. Pedig ugyanazok (mint például Kertész Dezső) más rendező keze alatt természetesebb, hitelesebb - „beszélgetve játszó” - előadásmódra képesek. S itt hangsúlyozandó - amit a kortárs szakértők rendre hangsúlyoznak is -, hogy a magyar mozisínészet egyes alakjai - főként a nők: Lenkeffy Ica, Fraknói (Mattyasovszky) Ilona, Paulay Erzsébet stb. - nemzetközi összehasonlításakor sem vallanak szégyent.

Ezen a ponton érdemes foglalkoznunk egy csaknem teljes egészében ránk maradt 1915-ös szkeccs filmanyagával (a kópiát német nyelvtérületen forgalmazták, a magyar eredeti lappang vagy megsemmisült). A Genius cég gyártotta, Bródy István író, színiigazgató jegyzi rendezőként, és főszereplője Steinhardt (Szekeres) Géza, aki 1908-tól mulatót vezetett Budapesten, németül is játszott; magánszámai szakmai és közönségsikert együttesen arattak.

Dodi karrierje címet visel ez a mozidarab, melynek elemzésünkben is meg kell küzdenie mindazzal a - megalapozottnak ható - balítélettel, amellyel a kor esztétái, kritikusai illették a műfajt. Annak ellenére, hogy alkotói között olyan óriások is szerepeltek, mint - például - Karinthy Frigyes.

Nos, a szóban forgó műre természetesen a legnagyobb jóindulattal sem lehet azt mondani, hogy kinematográfiánk élvonalába tartoznék, de az igénytelenség netovábbjának vádjával sem illethetjük. A filmszkeccs valószínűleg egy egészen más ábrázolási szférában helyezkedik el. Belsőit: lefényképezett színházként hatnak, külső felvételei - a szereplőkísérő kameraigazítás ellenére - a mozgófénykép *találmány* mivoltának jellegzetességeit hordozzák; láttukon ugyanaz az elemi csodálkozás és gyönyör foghatta el a nézőt, mint a Lumière-ék első „dokumentum”-képsoraival esett találkozáskor. Nem titok a *Dodi...* jeleneteiben sem, hogy a kamera előtt, a kamerának játszódik az egész; a közreműködők a feltételezett néző felé fordulnak legtöbbször, olykor mintegy kikacsintanak rá. Totálkép a meghatározó; egy-egy jelenetet általában leállás nélkül vesznek föl („hosszú snitt!”), és azonos helyszíneken azonos a gép pozíciója, tehát - 1915-ben legalábbis - a filmkészítés technikai rendje szerint dolgoznak a szkeccsek alkotói. Ilyen értelemben nem túlzás azt állítanunk, hogy a *Dodi karrierje*: voltaképpen filmvígjáték, annak egy sajátosan franciás-pesties idiomáját „beszéli”. Vállalásának eleget tesz, dramaturgiai hézag nincs benne; az élő szereplők a vetítőhely színpadán legfeljebb árnyalhatták a mozgófény-kép által keltett élményt, valamiféle - mulatságos – viszonyulást

fejezhettek ki íranta.

Dodi - aki a német felirat szerint Adolf Fauler (nyilván: a 'lusta' szót rejtve a családnévben) - hevesen udvarol egy magánzó, Braun úr leányának (itt Elsa néven szerepel; a továbbiakban maradjunk a német elnevezéseknél, ami az akkori Budapesten sem igen szúr szemet). A már nem fiatal Steinhardt - 42 éves a felvétel idején - afféle füligszáj bohóctípus: nála a sírás és nevetés egyazon mimika terméke. Levélben hívja találkára a leányt, aki fejfájásra hivatkozva el is illan hazulról. De a papa megtalálja a levélkét, és tetten éri a Városligetben csókolózó párt. Iszonyatos pofonokkal üzi el Adolfot, de ő nem ismer lehetetlent, és betoppan a lányos házhoz. Egzisztenciája bizonyításaképp csupán önkéntes tűzoltóegyleti tagságára hivatkozhatik, de annyi éppen elég a kiengesztelődő Braunnak, hogy 50 000 korona hozományt, négy szobára való bútort, tekintélyes állást kínáljon jövendő vejének.

Lázás csomagolás a nászútra - közben nyilván lezajlott az esküvő -, az ifjú pár Siófokon tölti a mézesheteket, Liza szakácsnő-mindenes társaságában. Egy gombostűt alig lehet leejteni a vízparti fövényen. Adolf beront a habok közé, de - a felirat szerint - azt kell tapasztalnia: „Teringettét, de hiszen ez nedves!” Csuklójára szerelt úszóhólyagok vigyázzák a testes férfiú életét. A fürdővendégek karéjba tömörülnek a házaspár mögött, egy úr vad udvarlással készül meghódítani a friss asszonykát. Adolf a védelmére kel hitvese becsületének, de csaknem a Balatonba fullad a vérmes csábító goromba birkózóstílusa folytán. A parton - ügyes geg! - egy teásibrikbe vezetik Adolf füléből a benyelt vizet, melytől fejfájás gyötörte. Majd kártyacsatákon kárpótolja magát hősünk a tárgyalt viszontagságokért.

Vége szakad az „aranjuezi szép napoknak” - idézi Schiller Don Carlosának Pesten is divatos szólását az inzert -, mert távirat érkezik az apóstól: megvan az állás Adolf számára! Otthon az örömben ürmögve ürmögve, mert Adolf katonai behívója is kézbesítették. Ráadásul kiderül, hogy a sorozótiszt nem más, mint Elsa rámenős udvarlója Siófokról! Kölcsönkenyér visszajár, hatalmi pozíciójából alaposan megregulázza a tiszt úr a civil férjet. Ám, egyedül maradván az asszonykával, ott folytatja, ahol a Balatonnál abbahagyta, és megígéri, hogy a szolgálat halasztására talál valami megoldást.

Így Adolf elfoglalhatja állását Steiger serfőző irodájában. (Elandalodnánk már a filmszkeccs gondosságán: a katonai hivatal falinaptára 3-át mutat, másnap pedig, a serfőző cégnél negyedike van a kalendárium szerint - ám ettől kezdve a napok száma nem növekszik.) Bródy mégsem rossz rendező: ügyel az elő-, közép- s a háttér játékre; belsőin sosem „holtak” ezek a terek; nem ritkán eltérő hangulatú játékok zajlanak bennük. Beszélve mozog valamennyi szereplő, hadonászás csak olykor s főként az epizodistákra jellemző. De sosem óhajtja a film elhitetni, hogy tudtukon kívül „lessük meg” a figurák életét.

Adolfunknak nincs ínyére a rendszeres munka; nem is titkolja: szívesebben élne csupán a jelentős hozományból. Ez azonban kizárólag egy gépírókisasszony egyetértésével találkozhat, a többiek fölzúdulnak Adolf lustasága miatt. Otthon gyanút fog az após, amikor vejét reggelinél találja, eszerint nincs a hivatalban! Be is telefonál Braun úr, hogy tájékoztadják Adolf ottani működése felől, ám az ifjú

pár egy másik készülék segítségével csupa jót hord össze az újsütetű hivatalnokról, így az öreg megnyugszik. Sőt: büszke a vejére! Adolf résen van az iroda felől megnyilvánuló bármifajta akciót illetően, elhárítja őket, és különféle szó- és írásbeli csalásokkal nemhogy a kirúgását ússza meg, de mintegy átveszi a hatalmat! Kezére játszik ebben, hogy a sorozó katonatiszt és a serfőző tulajdonosa, Steiger úr vállvetve küzdenek Elsa kegyeiért. Mulatságos kergetőzés, bújócska fejlődik ki ebből: a féltékeny férj, majd a betoppanó após elől kell rejtegetni szekrényben, oldalszobában a szeretőjelölteket, hogy aztán Steiger úr legálisan jöhessen elő, s bejelenthesse: elégedettsége kinyilvánításaképp irodafőnöknek nevezi ki Adolfot. Hősünk írásban is kéri a nagylelkű ajánlatot, amit Braun úr - aki az irodában próbálta utolérni csavaros eszű vejét, majd hasztalanul üldözte őt Pest utcáin - örömmel vesz tudomásul, végképp kifújva dühét.

Egy sajátos városi rétegnek szólt ez a filmszkeccs, bemutatva, hogy - bizony - a Dódi-féléknek áll a zászló (ők gazdagodnak majd még tovább a világháború konjunkturalovagjaiként). Ekkor még inkább szeretni kell őket, mosolyogni rajtuk, megbocsátva ravaszkodásaikat, semmint utálkozni. Ezek Pest dzsentrijei - hiszen szemléletük, életvitelük nemigen különbözik Mikszáthnál kipellengérezett mintaképeikhez viszonyítva.

Van végezetül egy páratlan értékvonulata Bródy és Steinhardt vígjátékának: a budapesti külsők s a siófoki jelenetek, melyek mint mozgófénykép-dokumentumok már önmagukban helyet fészkelődtek ki a magyar kinematográfia kincsestárában.

1912-1916 magyar műfilmjeinek oroszánrészéről csak keveset és óvatos fogalmazásban mondhatunk. S mivel ebben az időszakban készült játékfilmjeink - egyetlen töredéket leszámítva - megsemmisültek vagy legalábbis elvesztek a kutatás számára, filmművészeti stílustörekvések áttekintése helyett csupán tematikai szempontból vizsgálhatunk 77 alkotást (szkeccset és játékfilmet), ami azonban az alkotói célok tekintetében bizonyos következtetések megkockáztatására alkalmat ad.

Jellemző, hogy a kortárs történetek, föltehetőleg közvetlenül megfilmesítésre szánt művek vannak túlnyomó többségben (43 mozidarab). Jelen idejű műfaj a játékfilm - sugallja ez az arány; az adott kor emberét az adott kor mozgóképre szerkesztett történeteivel kell szórakoztatni, izgalomba hozni, elkápráztatni. Igen: hiszen a társadalom valóságos viszonyait, ellentmondásait - valamelyest biztonsággal megállapítható - csupán két mű kísérli meg ábrázolni a negyvenháromból. *A munkászubbonny* (Genius, 1914) Bródy István vagy talán Zitkovszky Béla rendezésében, Földes Imre (film)novellája nyomán: egy gyáros áruházban vizsgálódik saját üzeme körülményei felől, valamint a Garas Márton rendezte *Havasi Magdolna* (Projectograph, 1915), amelyben - Janovics Jenő, Incze Sándor írói munkája - pástrolányból lett színésznő perditatörténete vet fényt úr és nép viszonyának feszültségeire, magyarok és románok együttélésének egynémely mozzanatára. Kelendők a szerelmi történetek, főként az elegáns világ kulisszáiban, a „világfilm” föltehetőleg egyetemes felszínességét reprezentálva; családtörténetek, érdekességre számot tartó rétegek életviszonyait mozivásznon bemutatva (Kertész Mihály: *Rablélek*, *Az éjszaka rabjai*, *Akit ketten szeretnek*, *A bánat asszonya*, Korda Sándor: *A kétszívű férfi*, *Vergődő szívek* - ez utóbbit Fekete Mihály is rendezhette a Transsylvania-Proja gyártásában; id. Uher Ödön: *Nővérek*, ifj. Uher Ödön: *A gyémánt nyaklánc*, Pellerin: *Ma és holnap*, Deésy Alfréd: *A könnyelmű asszony* - *A könnyek asszonya* címváltozatban is).

Divatos szerzők: Garvay Andor, Vágó Géza, Siklósi Iván, Roboz Imre, Guthi Soma. Apacsfiú, apacsleány, milliomos, híres orvosprofesszor, művész, tőzsér, gazdag ügyvéd mozog *A fekete szivárvány* (Kertész Mihály), *A világ csak hangulat* (Illés Jenő), *A szobalány*, a *Soha többé... mindörökké* avagy *Egy élet tragédiája* (Mérei Adolf) képein Bécsi József, Fekete László kamerája előtt; fölbukkan Békeffy István forgatókönyvíró. Gyártók itt: a Corvin s a Kino-Riport.

Ügyvéd a hőse a Kertész Mihály rendezte szkeccsnek is (Szomaházy István írásából: *Krausz doktor a vérpadon*, Projectograph, 1913), ahol az ügyvédi szalon, a Terézváros mellett királyi palota is megjelenik. Korfestő figura a dzsentrí vagy más típusú betörő (Illés Jenő: *Házasság a Lipótvárosban*, *A grófnő betörői*, Kino-Riport, 1913), az újságíró (Fodor Aladár rendező, Fröhlich János író: *Tűzet kérek!*, Projectograph, 1912), *A cigányprímás* címadója (Illés Jenő rendezte Goldenweiser-nél 1916-ban); a bankvilág elevenedik meg *A kékszakállú bankfiú* kockáin (Farágy Jenő, Csontos Gyula szereplésével 1916-ban), *A börzekerályban* (Garas 1915-ben rendezte a Projánál Incze Sándor írásából); a színház, a színészet a tárgya a *Mártának* (ifj. Uher 1913-as rendezése, Nádas Sándor műve nyomán), *Az utolsó bohócnak* (1913-ban rendezte Kertész Mihály a Projectograph-nál; szinte filmes jutalomjátéka volt ez Nyáray Antalnak).

Színész - Törzs Jenő - testére szabott munka *Az elítelt* is (Garas Márton rendezte 1916-ban az Astra fölkerésére; Zitkovszky Béla volt az operatőr): a történet mintha az úri világban is a népszínmű külön haladó szálakat véletlen folytán összebogozó dramaturgiáját követné; német darabot a szereplő színész, Rott Sándor dolgozott át moziburleszkké 1916-ban (*Jobb erkölcsöket!*); a dokumentumdrámához közelít rendőri segédlettel Illés Jenő (*Romlott emberek közt*, Schwarzenberg és Társa, 1915); korfestő címénél nem tudni egyebet *A paradicsomról s a makkhetesről* (mindkettőt Kertész rendezte, Földes Imre, illetve Lázár István írói közreműködésével, 1915-16-ban).

Első és hosszú ideig egyetlen mesefilmünk volt - gyerekszereplővel - a *Drághy Éva*: Rónay Dénes fotóművész írta, rendezte, fényképezte 1913-ban, s valószínűleg nem alkalmazott feliratot - „felírást” - a párbeszédek, történések közlése céljából, ami az írástudatlan kicsikre való tekintettel helyes lépés volt, esztétikai értelemben pedig egyenesen forradalmi.¹⁵⁵

Leplezetlen megneveztetési szándékot sugall egy sor vígjáték, különféle igényszinten, olykor francia panelekkel (Kertész Mihály: *A kölcsönkért csecsemők*, Janovics Jenő írásából, Bécsi József operatőrrel, 1914-ben a Projectograph-nál; *Az újszülött apa*, Illés Jenő rendezte 1916-ban a Kino-Riporttal szerződve, Rott Sándor játékára építve; a Kino-Riport 1916-os darabja *Kés* címmel, Kabos Gyulával, a *Fogat fogért!*, Guthi Soma írásából 1916-ban a Kino-Riport-nál, *A hattest parancsnok*, melynek címe nem elírás, hanem szójáték: 1916-ban a Corvinnál Mérei Adolf írta és rendezte, Virágh Árpád volt az operatőr, és Csontos Gyula színészt játszott benne; több film is készült a népszerű mozikreatúra, Maki

kalandjaiból, Mogán Maki címszereplésével, például: *Maki állást talál*, Balogh Béla 1916-os rendezése az Astránál, operatőr: Zitkovszky Béla).

Néhány filmnek közvetve-közvetlenül a háborús viszonyok adnak háttérrel. Az 1914-es *Jönnek az oroszok*, Guthi Soma írásából, még szkeccsbohózat, a Pedagógiai Filmgyár munkája; *A kormányzó* talán orosz miliője, száműzetésrajza sorolható még ide: Garas rendezte 1915-ben a Corvinnál, Virágh Árpád operatőrrel az oldalán. *A hódító huszárok* (Deésy Alfréd, 1916), *A magyar föld ereje* (Kertész Mihály 1916-os rendezése, zenés prologót követő, a cári zsarnokságot érzékeltető propagandamunkája) még bizakodó hangulatra vall, míg a Pásztor Árpád írta *Gyere haza, rongyos baka!* (1916) már a címével is (közelebbit amúgy sem tudunk róla) valóságos lázítás a háború ellen.

Kiválasztott mintáinkból 13 film készült kortársnak minősíthető magyar szerző színdarabja vagy regénye nyomán. Az irodalmi mű, a forrás minősége szerint a legértékesebb *Az ezüst kecske* (*A medikus*) volt ebben a vonulatban: Kertész Mihály rendezte 1916-ban a Kino-Riportnál, és Bródy Sándor darabját Fodor Aladár igazította filmre. - Elképzelhető persze, hogy az író fanyar kritikája a századforduló társadalmi-politikai viszonyairól enyhült valamelyest az átdolgozás során a mozivászonon. Hasonló feltételezéssel élhetünk Tömörkény István *Barlanglakók* című „életkép”-ének Damó Oszkár rendezte filmváltozatára vonatkozólag (1915, Magyar Zsáner Film). A Zitkovszky kamerája elé kerülő alkotást 1913-ban mutatta be a Nemzeti Színház, ami már önmagában a népszínmű-esztétikum meghaladásának tényét sugallja. Színházi sikersorozat nyomán készült 1916-ban film a Corvinnál Herczeg Ferencnek az uralkodó osztályokban lezajló életforma- és eszményváltásról szóló darabjából Janovics Jenő rendezésében, Korda Sándor segédrendezői közreműködésével (*A dolovai nábob leánya*). Talán az eredeti epikus műhöz nyúlt Somogyi Kálmán, amikor Bródy Sándor *Hófehérkéjéből* készített filmet Garas Márton 1916-ban az Uher és a Palatinus összefogásával. Ez a szerelmi történet, morális válságdráma némiképp a *Szulamit* dramaturgiájára emlékeztet.

És lehet folytatni a sort további Bródy-darabbal, melynek orosz helyszíne (zsidó falu) világháborús időszzerűséggel is bírt (*Lyon Lea*; Pásztor M. Miklós és - vagy? - Korda rendezte 1915-ben, Zitkovszky volt az operatőr, a Pathé és Pásztor cégé a gyártó). Szomaházy István karrierregénye (novellasorozata), a *Mesék az írógépről* mondhatni: archetípusa volt a *Meseautóval* jellemezhető (hangos) mozidaraboknak (Korda Sándor rendezte, Virágh Árpád fényképezte 1916-ban a Corvinnál).

Filmek készültek Molnár Ferenc színpadi munkáiból (*Doktor úr* - 1916; rendezte Kertész Mihály; ugyanő volt 1916-ban *A farkas* mozivászonra vivője; mindkét esetben a Kino-Riport volt a gyártó, s itt érdemes arra figyelmeztetni, hogy a világháború ábrázolásának riport- és dokumentumalkotó lehetőségei nyomán szerzett pénz és tapasztalat hogyan kamatozott a „műfilm”-készítés terén!). Szerző volt még Bakonyi Károly: *Mágnás Miskája* 1916-ban a Corvinnál, Korda rendezésében, egyszersmind háborús propaganda volt. Korda Sándor vitte filmre Gábor Andor *Ciklámenjét* (1916; operatőr: Virágh Árpád, gyártó: Corvin). Garas Márton rendezte Abonyi Lajos színművéből az *Éjjeli találkozást* (más címen: *A betyár kendője*, Proja, 1915); 1916-ban az Uhernál Drégely Gábor darabja nyomán *A szerencse fiát*, ezt az elegáns világbeli karriertörténetet; Janovics Jenő a Proja gyártásában

1915-ben *A leányfurfang* című darabot vitte közönség elé (író: Sebesi Samu, operatőr: Fekete László).

Változatos motiváció rejtőzhetett 11 filmünk keletkezése mögött: külföldi szerzők művei nyomán. Talán a háború is divatba hozta az „ellenséges” Dosztojevskijt, akinek Bűn és bűnhődéséből *Raskolnikov* főcímmel Deésy Alfréd készített filmet 1916-ban a Starnál. Nádas Sándor Csehovra szakosodott 1916-ban (*A bosszú, Botrányos műremek, Egy ismerős*; talán valamennyit a Kino-Riport gyártotta). Orosz kém szerepelt a Sardou darabjából rendezett *Fehér éjszakákban* (Korda Sándor, 1916, Corvin; operatőr: Virágh Árpád). Mark Twain regénye nyomán forgatta Korda *Az egymillió fontos bankót* 1916-ban, *A nevető Szaszkját* De Gré - azonosíthatatlan szerző azonosíthatatlan - könyvéből, egy úriember betörőről; Zitkovszky Béla fényképezte. Janovics Jenő vagy Mérei Adolf Balzactól az *Ártatlan vagyok* című művet választotta (1916), L. N. Parkernak *A bíboros* című regényét Janovics Jenő filmesítette meg a Corvin-Uher 1916. évi gyártásában *A gyónás szentsége* címmel, s ez a lélektani alkotás Janovics színészi tehetségének méltó bemutatására is alkalmat adott. Illés Jenő Maeterlinck „krónikás legendá”-ja nyomán forgatta a *Monna Vannát* 1916-ban: itt a rendező-kolléga, korábban „köszínházi színész” Deésy Alfréd is játszott. Színpadi előadás sikere nyomán - Magyar Színház, vidék - vált filmmé a *Lotti ezredesei*, Rudyard Stone műve, Peter Paul (Fellner Péter Pál) rendezte 1916-ban.

Korai filmművészetünk legbefolyásosabb elfogadtatói mégis a klasszikus vagy félklasszikus magyar színdarabok, regények, költemények alapján készült mozgófényképek voltak. Hiszen az irodalomtörténészek - az 1910-es évek közepe táján, mint láttuk - ezektől remélték az irodalmi műveltség terjesztését, ezek indokolták számukra a kinematográfia becsvágyának kinyújtózását a fikció területére. Ezek voltak a nemzeti jelleg alapvető bizonyítékai és biztosítékai az esztétikai eszmecserék során.

Tíz alkotás sorolható az adaptáció e típusához, és csaknem valamennyi nagy sikert aratott.

Szigligeti Edétől Pásztory M. Miklós 1914-ben vitte filmre *A szökött katonát* (a Nemzeti Filmnél; Polik Dezső volt az operatőr), Janovics Jenő 1916-ban a *Liliomfit*; fényképezte: Fekete László. Petőfi Sándor ihlette *Az apostol* megfilmesítésére Acél Pált 1914-ben (gyártó: Kiss István); *Petőfi dalciklust* ültetett mozivásznonra a költő népszerű zsánerképeiből Janovics Jenő (1916; Virágh Árpád, Bécsi József voltak az operatőrei a Corvin gyárban); Illés Jenő a *János vitéz* filmesítette meg 1916-ban a Star-Kino-Riport közös vállalkozásaként (Deésy Alfréddal a címszerepben, a kor technikai leleményeinek, trükkjeinek, hatalmas statisztéria fölvonultatásával).¹⁵⁶ Arany János balladájának, a *Tetemrehívásnak* a filmváltozatát Garas Márton forgatta 1915-ben a Projánál: Janovics Jenő írta a forgatókönyvet (egy Némedy Gábor nevű fiatal bölcsész közreműködésével);¹⁵⁷ ő végül nem hagyott vizsgálható nyomot a magyar irodalomban). Kiss József költeménye nyomán - mint tárgyaltuk már - a *Simon Juditot* Mérei Adolf rögzítette celluloidszalagra.

Töredék maradt ránk Csiky Gergely *A nagymama* című darabjának Korda Sándor rendezte filmváltozatából (Corvin, 1916). Megállapítható ebből, hogy Korda hasznos képméretet alkalmazott,

kistotál értékű second plánt, mely körülbelül térdtől mutatta az általában szemből, a kamerának játszó szereplőket. Blaha Lujza felszabadultan cseveg a címszerepben; könnyed, derűs, elegáns; a többiek is jó kedéllyel udvarolják körül. Kedvelt eszközként bukkan föl itt a tükörkép, a tükröződés. Kertész Mihály *A karthausit*, Eötvös József regényét alkalmazta mozivásznonra a Starnál 1916-ban (a nem csupán filmtökésként eredményes Rákosi Tibor és Fellner Péter Pál készítette a forgatókönyvet, Zitkovszky volt az operatőr). És láthatta a néző Gvadányi József elbeszélő költeményének megelevenedő hősét, *A peleskei nótáriust* (1916-ban a Corvin gyártotta, Pásztory M. Miklós vagy talán Janovics Jenő rendezte).

5. Érdemes pillantást vetnünk az 1912-1916-os időszak (hosszú) játékfilmjein (műfilmjein) kívüli mozgóképeire is. Mindenekelőtt a Kino-Riport sajnálatosan csekély számban ránk maradt munkáira. Fröhlich János és Fodor Aladár, Bécsi József operatőr, Kanitz Géza igazgató többször említett cégéről valószínűleg méltán állapította meg egy 1914-es cikk, hogy „ez *hidalja át azt a hézagot, amely a külföldről importált journalok távolra eső és a magyar publikumot kevésbé érdeklő képei mellé vászonra viszi hazai eseményeinket is.*”¹⁵⁸

De jelentős súllyal szerepelt az „aktualitás” (riport, dokumentum, híradó) műfajában a Projectograph is: 1912-ben a „*május 23-iki budapesti szomorú események-ről*” készített néhány felvételt. A kortárs szakértő ezek alapján állapíthatta meg: „a mozi e napon terjeszkedett politikai irányban, hogy egykoron mint páratlan történelmi forrásmű az utókor szolgálatára lehessen”.¹⁵⁹ Nos: valóban beteljesült a jóslat. S e mozgóképi dokumentum vizsgálatakor egy szemléleti kérdést kell érintenünk. A mozgókép rendőri *gyámság* alatt volt korunkban. Hátrányok mellett előnyök is származtak ebből a helyzetből: 1912. május 23-án (is) a rendőrség *védelme* biztosította az operatőr mozgásterét, testi épségét. Ám ez meghatározta egyszersmind az ábrázolás szemszögét. A hivatalosság, a hatalom szemszöge ez, anélkül azonban, hogy a tüntetők lejáratását, netán ellenségként való beállítását célozná.

Látjuk a parlament épülete előtt gyülekező lovasokat; apró igazítás, majdnem svenk. Katonásan összerakott gúlából fegyvereket osztanak szét. Egészen közről mutatja a film a tisztek, civilek (rendőrtisztviselők?) csoportját. Inzert tájékoztat, hogy épp a Szabadság téri harcot örökíti meg az operatőr. Sorra-rendre tárulnak föl a nap eseményei, a tüntetők villamosokat borogatnak, vernek szét. Lovasrendőrök, husárok attakoznak. Svenkek (mindkét irányba) érzékeltetik képi eszközökkel is a fölkavarodó indulatok következményeit. Rögzíti a kamera az elvezetések; a gép mellől nyomulnak előre a rendőrök, s szorítják hátra a tüntetőket, akik nem emberbőrbe bújt farkasok, hanem micisapkas, keménykalapos munkások, s egyikük-másikuk a filmfelvétel láttán: vigyorog. Tüzoltók enyhítik a kár fokát.

Viszonylag fejlett dokumentalista elbeszélésmód jellemzi szintén 1912-ből a *II. Rákóczi Ferencz szoborleleplezése Zomborban* címmel ránk maradt filmet. Bemutatja ez a protokolláris esemény szereplőinek valamennyi rétegét, megörökítve mint ünnepontó mozzanatot az eső eleredtét. Bizonytalan gépmozdítás után rendkívül hatásos körsvenk ábrázolja az eseményhez asszisztáló tömeget. Az immár leleplezett szobrot alulról fényképezi az operatőr, aki néha már függőleges irányban is mozgatja gépét.

Tábori Kornél rendezésében készült 1913 körül, Molnár Ferenc írásából a *Víg egyveleg, avagy Pufi és társai* a Kino-Riportnál. Háromrészes bohózat ez, melynek 2. és 3. darabja (*Pufi, az aszfaltbetyár*, *Pufi, a huszár*) elveszett. Ám a *Pufi cipőt vásárol* (vagy: *Pufi cipőt venne*) is képet ad a mű stílusáról. - Kabos Gyula és a címszerepben Huszár Károly mulattatja a közönséget, föltehetőleg eredeti helyszínen, egy Kossuth Lajos utcai vagy Rákóczi úti cipőboltban. Fix kamera örökíti meg a nyápic segéd és a hájtömeg vásárló kölcsönös erőfeszítéseit, hogy végül előkerüljön a kellő méretű lábbeli. Kabos csaknem akrobatamutatóványokat produkál a nem mindennapi kliens érdekében. Hol oldalnézetben figyelhetjük próbálkozásait, s Huszár Pufi helyezkedik el szemben, hol pedig fordítva. Vágókép nincs, a pozitúraváltás előtt a gép nyilvánvalóan leállt. Mégis csaknem „hosszú snittekből” áll össze a mozgófénykép. Amerikai hangvételű burleszk ez - a német *Duci bácsi* hagyományait is hasznosítva -; mondhatni: a javából.

1913 őszén a Kino-Riport mint „magyar filmjóság” a Pesti Naplóval látszik összefonódni, a kettős munkatárs, Fodor Aladár révén, akit a képviselőház előtt egy ízben „rendőri brutalitás” ér.¹⁶⁰ Ekkor értesülünk a Kino-Riport olyan mozgóképeiről, mint amelyik a *Margitszigeti kártyaklubot* vagy *Kossuth Ferenc betegségét* mutatja be.

S természetesen: az 1914-1918-as első világháború a legizgalmasabb témaadója a nem játékfilmszerű magyar kinematográfiának. Ez a helyzet készíti Ignótust mozifilozófiai gondolatmenetre: „A mozgókép magára fordítja a zaklatott figyelmet, és nem kíván tőle sem elmélkedést, sem, aztánra, emlékezést. (...) A mozgókép egyenesen ad embert és természetet, még szót sem ad hozzá, amivel ember embertől különbözik (sic!) s amin gondolkodni kell.”¹⁶¹ S ahogyan a háború esztétizálásra készíti Ignótust, úgy készíti a „gyakorló esztétát” háborúzásra az események sodra: ifj. Uher Ödön hadnagy Hadinaplót jelentet meg a Mozihét hasábjain; hadinaplót forgat a kamerával.¹⁶²

Azonosítható riportfilm a világháború időszakából a Kino-Riport Fröhlich János által készített munkája, az *Augusztai főhercegasszony*. Egyszerű történéssort nagy tapasztalattal és hozzáértéssel rögzít. Közel hatol a kamera az idősödő, nem rokonszenves fenséghez, s ezzel egyszersmind kötelességteljesítő emberként állítja elénk. Meri hátulról is ábrázolni munkája közben, second kivágásban. Adott esetben alsó gépállással „emeli meg” alakját. A teát (rumos teát?) osztó hölgy tevékenységét, a szolgáltatást megtiszteléssel elfogadó invalidusok látványát párhuzamos vágással szervezi egységbe a film.

Különleges hely illeti meg a *Harctéri karikatúrák* címmel őrzött s 1916-ból eredeztetett művet, mely animáció és rövidjátékfilm egyvelege. Az orosz offenzívát gúnyolja ki a fekete alapon fehérrel „önmagát rajzoló” stoptrükkös ábra, melyet aztán papírból kivágott s megmozgatott figura egészít ki. (Talán Bernáth Sándor a grafikus itt is, amiként az Ábel Péter kézirat filmográfiájában *Szenzációs háborús karikatúrák* címmel - 1914 - jelölt, ma már föllelhetetlen alkotásban.) Majd egy városligeti „embertani múzeum” látogatói - szabadságukat mulatva töltő bakák („párbeszédüket” felirat jelzi) - szemével látunk a falon egy sor torzképet az ellenség (az antant hatalmak) politikusairól - a kamera végigvenkel a rajzokon.

Jó teljesítmény a *Przemysl bevételéről* készült film, amelyben a fix kamera egy idő után megmozdul, svenket alkalmaz az operatőr, sőt: folytonos gépmozgással vett képsorok csatlakoznak egymáshoz kitűnő ritmusban! Olykor megrendezettnek ható jelenetek (a favágó s a katona találkozása) igyekeznek érzékeltetni a háborús létezés hangulatát. - Csak épp a halál, a háború döbbenetes lényege nem jelenik meg igazán ezeken az általunk ma is megnézhető magyar filmekben. Pedig vélhetőleg akadtak ilyenek. S bár nagyságrend szerinti különbség nem érzékelhető a kortárs külföldi mozgóképek minőségéhez viszonyítva, a Gaumont s az Éclair „revue”-je *Ferenc Ferdinánd meggyilkolásának körülményeiről*: hatásosabb, és látvány szempontjából többet mondó, mint bármelyik ismert híradódarabunk. (Ugyanez mondható el az osztrák Sascha, a német Messter cégek együttes vagy külön-külön megjelentetett háborús dokumentumriportjairól; olykor még a „fotogénabb” helyszín, például az Alpok havas terepe is segítette a külföldi filmeseket a mieinkénél lenyűgözőbb munkák készítésében.) - Meg kell jegyeznünk mindamellett, hogy nem dönthető el pontosan: a Gaumont és az Éclair Ferenc Ferdinánd filmje legalább részben nem azonos-e a Kino-Riportnak *A szarajevói fekete napokról* címmel forgatott művével, hiszen Ábel Péter filmográfiai forrásai szerint a merénylet körülményeiről kizárólag a magyar cégnek volt joga „a helyszínen mozgófelveteleket készíteni”.¹⁶³

A feladat elnyerése, a jogtulajdonlás körüli hercehurcák, érdekellentétek, hírlapi csaták folytán csaknem hisztérikussá fokozott várakozás előzte meg az Uher s a Kino-Riport filmjét *IV. Károly és Zita királyné megkoronázásáról* (1916); ehhez képest a fogadtatás is lesújtó volt. Csalódást keltett a kétrészes, belső (templomi) felvételeket ígérő darab, melynek előjegyzését az Erzsébet körút 27. szám alatti „Koronázási-filmközpont” (?) bonyolította le.¹⁶⁴ Ráadásul ifj. Uher Ödön Az Est hasábjain tett nyilatkozatával - mely szerint a magyar filmgyártás java része az ő cégének terméke - magára haragította a filmszakmát, még a Mozgófénykép Híradót is, pedig az a film bevételeinek egy részéből „hadijótékonságra” fordított összeg s más tényezők miatt tartózkodott a súlyosabb megállapításoktól. Bojkott indult az Uher s a Kino-Riport ellen, s ez csak 1917 februárjának közepén kezdett elcsitulni.¹⁶⁵

Ha a protokolláris csúcspontok megörökítésének hiányosságaira vonatkozó panaszokat vesszük számba (túl messziről ábrázolja a film a koronázási dombon lejátszódó eseményeket stb.), akkor igazat kell adnunk a kortárs kritikának, de ha a hangulatérzékeltes teljesítményeire figyelünk, a hét (!) operatőr (ifj. Uher Ödön, Fodor Aladár, Illés Jenő, Virágh Árpád, Bécsi József, Kovács Sándor, Pólik Dezső; az időjárás sem kedvezett nekik: téli, ködös napon forgattak 1916 decemberében), a stáb - egészében véve - maradandót alkotott.¹⁶⁶ - Csaknem ott vagyunk mi is a kormányőrök csapatában, és a királyné díszhintájának érkezésekor szinte bepillantunk az ablakon: épp a föltehetőleg türelmetlen, izgatott királyfit, Habsburg Ottót békítgeti össze a pamlaggal egy illetékes udvari személyiség. És láthatjuk eleget, kellő közelségből IV. Károly koronás fejét; sőt, amikor fölruháztat a dombra, nagy-totálban, oda kell kapnia frissen szerzett hatalmi jelvényéhez, hogy le ne pottyanjon róla a vágta hevében. A cigarettázó országnagyok képe, a kamerának integető, népviseletbe öltözött

menyecske, a fényképezés tényét láthatólag némi feszéllyel fogadó, beszélgető főrend, a hátul- nézetükben is megörökített püspökök: emberközeli kordokumentummá, zsánerjelenetekben bővelkedő alkotássá emelik ezt a filmet.

Máskor meg legfőképpen a puszta történeti dokumentáció válik értékmozzanattá. Miként egy 1917-es filmünkben, amely a *Mária Terézia rendjel* átadását örökíti meg. IV. Károly a palotalépcsőn állva osztja ki az ordót a fix kamera jelenlétében, s a megjutalmazottak mozgóképportréinak sorában ott van a Dáni Balázs altábornagya is: ő a húszas években a filmszakmába telepítette át „harcálláspontját”. Second értékű kistotalok, éles és jó felvételek hordozzák itt a történeti dokumentáció említett szerepét.

VI. CSÚCSOK

1. Alapvető ellentmondás határozza meg a magyar némafilm 1917 és 1919 közötti szakaszát. A kortárs Hevesy Iván ezt abban ragadta meg, hogy filmgyártásunk gazdasági föllendülésével háborús pszichózis, „a közszellem megromlása”¹ járt együtt, ami a hazai mozgófénykép minőségi romlását idézte elő, s éppen csak a művészi invenció támogatására nem jutott pénz. De az ilyesmi iránti igény is visszaszorult, és Hevesy látletének ez a legriasztóbb eleme. Úgy véli: „a hibák kútforrása a magyar moziközönség igen alacsony művészi és szellemi igényéből fakadt. Ez biztatta a gyártókat arra, hogy ne tegyenek erőfeszítéseket és ne igyekezzenek többet, magasabbrendűt adni, mint amit a mozik látogatói, a látogatók óriási többsége kíván a filmekről.”² Ördögi kör, mert ha mutatkoztak volna is magasabb igények, Hevesy szerint nem akadt filmes szakember, aki eleget tehetett volna az effajta követeléseknek. Gépkezelők voltak csupán az operatőrök, s nem egyszersmind „jó fényképészek”; akiket pedig fotografáltak: könnyen érthető, idegborzoló, érzékcsigázó mozihistóriák gyakran cinikus hozzáállású megelevenítői voltak.³

Igen ám, csak hogy mégis ezekből az esztendőkből maradt ránk a legtöbb film, a legtöbb értékes film (talán nem véletlenül: minél több kópiájuk járta a hazai s a külföldi mozikat, annál nagyobb esélyük volt a túlélésre, a megmaradásra; az állami s a magángyűjtők is az értékskála felső szintjeinek termékeire összpontosítottak). Ezekből az esztendőkből maradt ránk Kertész Mihály, Korda Sándor, Garas Márton, Balogh Béla, ifj. Uher Ödön, de akár Fekete Mihály, Deésy Alfréd néhány mozidarabja, amelyek a főntebb érzékeltetett hanyatlás jegyeit nemigen hordozzák. Sőt bizonyosnak látszik, hogy egyikük-másikuk a magyar némafilm csúcsteljesítményei közül való.

2. Hevesy Iván összképének elmarasztaló tanulságait látszik igazolni a korszak néhány jelentékeny sajtómegnyilatkozása. Ami egyszersmind a magyarországi kinematográfia „szabadságharcának” folytatódását érzékelteti. Most már nem a pusztá fennmaradás, hanem a társadalmi elismerés érdekében.

Anka János Mozi-kultura című írásával (1917) egyébként a „mozikultura”, a „filmkultura” fogalmának tartalmi gazdagodása is nyomon követhető. Az eredet talán német; nálunk a német nyelvű Pester Lloyd hasábjain Max Nordau intonálta hangsúlyosan a mozikultura („Kinokultur”) terminus technicust 1913 tavaszán.⁴ A szerző itt a tömegtájékoztató történetének összefüggésrendszerébe helyezte a mozijelenséget, elsősorban technikai lelemény voltát, közönségsikerét ismerve el. „A film a bonyolult, kifinomult emberből, aki gondolkodik és érez, vágyaival és szenvedélyeivel küzd meg, legyőzve általuk vagy uralkodva rajtuk, egyszerű, kalibáni öslényt csinál, akinek nincsen belső élete,

fintorog és hadonászik, és minden benyomásra reflexmozdulatokkal válaszol" - ez Nordau egyik jellemző megállapítása a filmről, amelynek legfeljebb csak versenytársi mivoltában: a színház, a drámairodalom ön maga lehetőségeihez való visszatérítésében látja kulturális szerepét. Nos: Anka is ezen a nyomvonalon halad, anélkül hogy Nordaura utalna. A „panem et circenses” időszerűsített jelszavát harsogó tömeg képe meg akár Hevesytől származhatnék. S közben néhány - hozzávetőleges érvényű - adatot is megtudhatunk: a háború alatt - írja Anka János - csaknem megkétszereződött a mozik száma, és száznál magasabbra nőtt a fővárosban, ahol évi 3-4 millió néző „százazatokra menő” bevételhez juttatja a nagyobb, 50-100 000 koronányihoz a külvárosi legkisebb mozivállalkozásokat. Mindez azonban - a szerző értékelése szerint - szociológiai, közigazgatási értelemben káros hatásokkal jár, ha „nagyhatalmi”, sőt „művészi” státusra tett is szert a kinematográfia. Mert romlik általa a közerkölcs, és elsikkad benne a színész s az író meghatározó szerepe. Csupán „technikai eszközeivel” (sic!) lehetne hasznára „az irodalomnak, a művészi kultúrának, a közművelődésnek”: mint tette is néha, Jókai, Petőfi, Csiky Gergely, Gárdonyi, Tóth Ede, Herczeg Ferenc, Molnár Ferenc mozivászonra ültetőjeként.⁵

„Mozi” és „film” antinómiája kezd tehát kialakulni; az elsőre az Anka szerinti „veszedelmes destrukció” nyomja bélyegét. A „film” azonban s a „filmkultúra”: mozgóképszakmai, sőt művészeti kérdéssé válik, hasznos - azaz semmiképp sem elítélő - tartalommal. 1918 tavaszán Váczi Dezső Filmkultúra című két írásával - a szcenáriumról s a filmszerűségről értekezve - nyitja meg az utat a Balázs Béla-i „filmkultúra” („Die Kultur des Films”, Bécs 1924) fogalom irányába. Ennek szakmai tanulságait később tárgyaljuk.

Kosztolányi Dezső is hallatja szavát ebben az időszakban, 1918 tavaszán. Ő is a „mozi” vonulathoz csatlakozik, három „hosszú dráma” (valószínűleg külföldi film) megtekintése nyomán. Fáradság, unalom, ironia: ezek a kulcsszavak e moziélményéből eredőleg, és az író azt a fajta mozgófényképet kívánja vissza, amely még „a természethez húzott”, tehát ún. természetes felvételek (= nem a fikció körébe tartozók) készültek. Azóta - mondja Kosztolányi - megmételtyezte a kinematográfiát az „irodalom”, s elhagyva a fantasztikum területét (ami persze ellentmondás, hiszen a fantasztikum semmiképpen sem egyeztethető össze a „természethez” való húzással, és a trükkfelvétel is már fikciós jellegű, előre megtervezett beavatkozás - K. Zs.), tehetséges, okos csibészből „polgári »arrivé«” lett belőle. „Méltóságos mozi. Azt hiszem, már udvari tanácsos is” - fejezi be a szerző a fanyar eszmefuttatást, és ha Neumann József „udvari szállító” rangjára gondolunk, csaknem igaz is, amit a hazai mozgófénykép hivatalos karrieréről elmondott.⁶

Színház és mozi feszültségrendszerében egészíti ki filmesztétikáját 1918 őszén dr. Bognár Cecil (A mozgóképek esztétikája).⁷ Kevésbé heves támadás ez az Ankáénál; a szerző figyelemmel van a mozgófénykép esztétikai lehetőségeire, amelyek azonban - szerinte - nem teljesülnek. Ő az alkotókra hárítja emiatt a nagyobb felelősséget, s miután a színházhoz viszonyítva alacsonyabbra helyezi a mozi értékszintjét, az irodalmi adaptációk művészet voltát is kétségbe vonja. Kemény állításait voltaképp zárójelbe téve, így fejezi be gondolatmenetét: „Meg kell alkotni a mozi esztétikáját, amelynek egyelőre legelemibb szabályai sem ismeretesek.”

Persze valójában megteremtődtek már ekkorra a magyar filmesztétika alapjai, s ezekre nem Bognár doktor szempontjai szerint lehetett volna épületet húzni - még akkor is, ha a némafilm némaságának esztétikai tehertétel voltával kapcsolatos, megismételt észrevétele megfontolandó. Az meg legfeljebb színesítő korelem, ahogyan Verebely Géza - dr. Cholnoky Jenő egyetemi tanár előszavával - röpiratfélében javasolja egy közművelő mozivállalat és - színház létrehozását - mintegy a szerinte újtjáról letért Uránia kiigazított változataként -, s ez mint monopólium, bel- és külföldön (ittthon az ifjúság számára kötelezőleg) terjesztené a mozgóképi „olvasmányokat”, Arany Toldiját, Madáchtól Az ember tragédiáját stb., szemben az „ártalmas bódítószert” hatású „lélekrázó mozidráma”-val.⁸

Jelentős hozzájárulás lehetett volna filmesztétikánk fejlődéséhez a gyakorló filmrendező, Acél Pál 1918 decemberére keltezett tanulmánya (A színpad forradalma), amely azonban csak 1920-ban, a Ma hasábjain, Bécsben, emigrációs körülmények között jelent meg, és a hazai gondolkodásban nem keltett visszhangot. Annál kevésbé, mivel addigra összeomlott a magyar filmgyártás.

Acél a moziban (= filmben) színpad és dráma egészen új formájú, tökéletes szintézisét és objektíválódását köszönti;⁹ tapasztalatait az 1914-1918 közötti időszak alakította kiérlelt elméletté.

Hivatkozás nélkül is Karinthy álláspontját képviseli: a „kinematika” a halál leküzdésének eszköze, s a világháború hozzá is járult egy általános halálérzet elterjedéséhez. De talán az illúziótlan kijózanodáshoz is, melynek esztétikai következménye Acélnál a színházi kulisszák elvetése, helyükbe téve a vetített mozgóképet mint az *azonosítás* technikai elemét. Miközben a film önálló műfajként is létezik, betöltve azt a szerepét, „hogyan időbeli és térbeli mozgásfázisokat egységes mozgássá, állandó jelenné azonosítsa a tudatban”.¹⁰ Művészi-metaforikus kifejtésű eszmefuttatását színház és film meghatározó érzéki síkjainak - mondhatnók a későbbi Lukács Györggyel: egynemű közegeinek - képes ábrázolásával fejezi be: „A mai színház a vakoké, a mozi a süket-némaké igazán. Ép érzékkel örvendő és az élet egész értelmét kereső embernek ma nincs is színháza.”¹¹ Amiből talán - a filmre vonatkozólag - az következik, hogy Acél Pál nem kovácsol erényt a mozgófénykép kényszerű némaságából, hanem - távlatban - *valamennyi érzékünk* összműködésével hozza kapcsolatba.

Korszakzáró fontos tanulmányban összegezte Szabó Dezső a mozira (filmre) vonatkozó nézeteit a Thália című folyóiratban, 1919 elején (A mozi esztétikája). Állásfoglalás ez a kinematográfia „szabadságharcának” adott pontján. Először is a művészetet - Shakespeare-t - belső törvényszerűségei okán a matematika rangjára emeli, majd fejlődésének tömörítő-egyszerűsítő vonulatát megrajzolva, irodalom, színház fázisain haladva keresztül, a filmbe mint legnagyobb, egyszersmind tömegművészetbe futtatja ezt a progressziót.¹² Acélhoz hasonló módon jelenik meg itt a mozgófényképhez rendelt érzék, s még az előadás költői jellege is rokon: „a moziban egyetlen nyitott szem lesz egész életünk, mely megfogott igézettel dermed a kozmosz egyetlen tragédiájára: a

történő emberre."¹³ Ám Szabó a némafilm fogyatékoságait nem hajlandó tudomásul venni, és egyszerűsítő hevületében még az adott eszközrendszer kiaknázását is elutasítja (nem kell felirat, díszlet, mimika; még plánokra, vágásra sincs szükség: „A rohanó cselekvénynek sohasem szabad egyes arcokra széttörnie.”¹⁴ Kísérő zenét engedélyez ugyan, de csak ha egészen halk.¹⁵ Ne legyen a film se naturális, se pedig reális, habár „uccák”, erdő, tenger, bérházak stb. a helyszínei¹⁶ - ami persze megkérdőjelezi önmagát. Ugyanakkor a szocialista korszellem, a dialektikus materialista gondolat találó - bár aktivista modorosságtól sem mentes - megállapításra juttatja a film lényegére vonatkozólag: „a mozi anyaga a tovamozduló ember a tovamozduló világban”.¹⁷

Szabó Dezső felnőtté, nagykorúvá teszi a filmet. Megfosztja irodalmi, színpadi függőségétől, regényillusztrációvá süllyesztett státusától (mindez a Magyar Tanácsköztársaság idején mintha Komját Júlia kinyilatkoztatásaiban is visszhangoznék). A német irányultság helyett a franciás humor, farce szemléletmódját javasolja Szabó a kinematográfiának. Ember voltunk kifejeződése a film, és föltalálása a gutenbergi teljesítményhez mérhető.¹⁸ Megkockáztathatjuk: Szabó Dezső egyetemes koordinátarendszerben vette szemügyre a filmjelenséget, a mozgóképi vizualitást, és ilyen tekintetben Marshall McLuhan egyik korai előfutára.

3. Az első világháború végén 39 filmgyár és -kölcsonzó jegyeztette be magát a szakma évkönyvébe.¹⁹ Közülük az élen - anyagiakat illetően mindenképp - a Projectograph állott immár hagyományosan: hajdani alaptőkéjét ekkorra csaknem meghétszerezte, 1917-ben ez 4 613 689 korona volt (az előző esztendőben „még csupán” mintegy fele ekkora a vagyon: 2 450 019 koronát számlált).²⁰ - Itt említendő, hogy az alaptőke megnövekedése nem minden esetben származott teljes egészében a nyereség elképesztő méretű háborús gyarapodásából: olykor a részvények széles körű piacra dobása is közrejátszott ebben.

1918 tavaszán dr. Janovics Jenő eladta a Corvin filmgyárat Pásztory Móricnak (Miklósnak) és Korda Sándornak. Indoka szerint „ezenül főképen irodalmi, a színészet- és irodalomtörténeti munkásságának akar élni”.²¹ Nos megmaradt azért Janovics filmrendezőnek is még hosszú ideig. - Kordáék mellett a Corvin filmgyár és filmkereskedelmi részvénytársaság igazgatósága egy báróból, Kazy Józsefből s több más, előneves személyiségből állt össze. 1917. október 16-án kelt alapszabályuk idején 1 millió korona volt az alaptőke, ezt 1918-ban 2,5 millióra emelték.²² És csakhamar 38x22x15 méteres „üvegház”-ról, stúdió építéséről értesülhet a szakmai érdeklődő; az Oetle gépgyár készítette Mohai mérnök és Pásztory tervei alapján. 2400 m²-es gyártelep alakul ki, s fölmerül az „üvegház” 12 méterrel való meghosszabbítása.²³

Hatalmas lendülettel fejlődik az 1915-ben indult, de jogi-szervezeti dimenzióiban 1917-re kiteljesedő Star filmgyár és filmkereskedelmi részvénytársaság. Az egymillió alaptőkéjű cég 1917 nyarán „a kontinens egyik legnagyobb filmgyára”-t nyitja meg a Pasarét egy 4000 m²-es telkén (négyesögölben számolva 6000-et említ egy másik forrás). Geiger Richard és Rákosi Tibor alapítók mellett dr. Lukács György volt kultuszminister mint a részvénytársaság elnöke hatalmas befolyással bír. Bécsben, Berlinben, Zürichben nyit fiókot a gyár; Német-Ausztria, Csehország, Németország, Lengyelország, Jugoszlávia a kivitel célállomása. Kitűnő a dramaturgi gárda: Pakots József (vezető), dr. Forró Pál, Iván Ede. Főrendező: Deésy Alfréd. 1918-ban az alaptőkét 5 millió koronára növelik!²⁴

A Projectograph vezető emberei - Ungerleider Mór, dr. Éles Béla, Roboz Imre - állnak a Phönix filmgyár részvénytársaság élén. 1917 tavaszán kelt az alapszabály; a cég alaptőkéje félmillió korona.²⁵

Értesülünk az Astra filmgyár és filmkölcsonzó részvénytársaság keletkezéstörténetéről. Oláh Gyárfás Mihály a Gambrinus vendéglő tulajdonosaként gazdagodott meg olyan mértékig, hogy filmes vállalkozásba fogott. A cég 300 000 korona alaptőkével 1917 nyarán jött létre.²⁶ Látványosan gyarapodott a Hungária filmgyár és -forgalmi részvénytársaság: 1917 tavaszán jegyzett 200 000 koronás alaptőkéjét 1918-ban másfél millióra növelte.²⁷ A Kinema filmgyári és -kereskedelmi részvénytársaság 250 000 koronányi alaptőkével jött létre 1917 februárjában. Igazgatóságának tagjai között találjuk a kitűnő francia kapcsolatokkal rendelkező Colussi Bélát.²⁸ 100 000 koronás mezőnyben szerepel a Glória filmgyár és filmkereskedelmi részvénytársaság, valamint a Mundus filmforgalmi és filmgyár részvénytársaság; mindkettő 1918 tavaszán szerveződött.²⁹ Filmrendező, dr. Lázár Lajos foglal helyet a Lux filmgyár és filmkereskedelmi részvénytársaság igazgatóságában; a cég 1917 nyarán született 90 000 korona alaptőkével; dr. Lázár több ízben rendezőként is bemutatkozik a vállalatnál.³⁰

Ekkoriban a mozik birtoklása is kirajzol valamifajta művészi és gazdasági értékrendet. A Projectograph Budapesten az alábbi filmszínházak tulajdonosa: Tivoli (VI. kerület), Phönix, Imperial, Royal Apolló, Odeon (VII. kerület), Tátra (IX. kerület). Mozija van Pásztory M. Miklósnak (Eldorado, VIII. kerület), hosszabb idő óta Varsányi Irénnek (Víg, VIII. kerület), Ágotai Bélának, a Paedagogiai Filmgyár igazgatójának (Kultur Színpad, IX. kerület). Janovics Jenő Kolozsvárt a Színkör mozgó, az Egyetem mozgó, az Uránia mozgó teljhatalmú ura.³¹

Projectograph befolyás érvényesül az Omnia mozgóképszínház részvénytársaságban, mely 360 000 koronás alaptőkével létesült. Ungerleider, dr. Éles, Siklósi Iván a kulcsemberek.³²

1918 őszén az otthonépítésre készülő filmszakmában - kívülről jövő ösztönzések révén is - jelentős változások mennek végbe. A kereskedelemügyi miniszter - konzultálva a filmesek képviselőivel - 67600/1918. számon rendeleti kényszerrel hozatja létre a Mozgófényképgyári Szövetséget (Magyar Filmgyárak Szövetségét).³³ Ezt az érintettek megértéssel, sőt egyetértéssel fogadják. Példa rá Klopfer Mórnak, a Start, a Hungáriát, a Corvint, a Phönixet, az Uhert, a Transsylvaniát, a Mobilt s az Astrát tömörítő szervezet - egyszersmind a Hungária cég - egyik vezetőjének a nyilatkozata, melyben elvi s gyakorlati okokból egyaránt indokoltnak tartja az említett lépést, különös tekintettel arra, hogy a magyar filmgyártást „erősen veszélyeztette a bizonytalan jövő, a filmuzsora és a külföldi filmkontingens”.³⁴ Állami garancia ellensúlyozta a kényszerszertársulás tényét a magyar filmgyártás, a nyersfilmellátás ügyében, és a cenzúra - alább még tárgyalandó - bevezetésével kapcsolatos elképzelések olykor a filmgyárosok e testületének hatáskörét is pozitívan érintették.

Az öszirózsás forradalom nyomán fölerősödnek a magyar filmszakma integrációs törekvései. Mozitanács néven egyesületek fölötti szabad szervezet, egyetemes érdekképviselőlet létrehozását tervezik, és 1918-1919 fordulóján a munkavállalók gazdag tagoltságú önkormányzata épül ki a Filmipari és Mozgóképszínházi Alkalmazottak Szabadszervezete keretében: létrejön a Mozgóképipari Műszaki és Művészi Munkások Szövetsége, melynek Műszaki és Művészi Szakosztályában vezetőként tevékenykedik Vajda László, Polik Dezső, Kovács Gusztáv, Virágh Árpád, Escher Károly, Gerőffy J. Béla; a Mozisínészek szakosztályának vezetői között találjuk Kornay Richárdot, Mattyasovszky Ilonát. A Mozgósínházi Alkalmazottak Szövetsége üzletvezetői, karmesteri, zenész, segédzemélyzeti szakosztályokra tagolódik (az üzletvezetők szakosztályi társelnöke Tsuk Imre, a főképp később jelentékeny, magyar filmek gyártásában is érdekelt szakember). A Magántisztviselők Országos Szövetsége filmszakmabeli szakosztályt szervez Rákosi Béla, Heller Gyula, Berger Irén tisztikarral.³⁵

Nyomon követhető: miképpen harcolt a magyar filmgyártás az alapvető érdekeiért. Nem volt itt többé szövetséges. 1917 őszén a Mozihét - Korda Sándor lapja - egyszerre harcol az osztrák befolyás ellen, védővámot követelve, s egyszerre a németek filmgyártásunkat illető támadása ellen.³⁶ Korda részletezve is visszatér az érintett külkapcsolatokra. Ő az osztrák érdekeltség mellett tör lándzsát: a Sascha vezetőjének, Kolowrat grófnak a filmnyersanyag-juttatásban megnyilvánuló segítőkészségét hangsúlyozva. Ezen az alapon jött létre - jelenti be Korda - már a háború utáni (!) körülmények prognosztizálásával az Apolló-Balkán Filmtársaság, magyar-osztrák cég.³⁷ S tágabb összefüggésben vizsgálva a kérdést, leszögezi: „Bizonyos (...), hogy számunkra is, de a német filmgyárak számára is különösen nehezek lesznek a viszonyok egy időre. Ebben az átmenetben kell újra idehaza megtalálnunk a majdan megváltozandó piacon helyünket és a megnyíló világpiacra is el kell sürgősen helyezkednünk.”³⁸ - Mindebből - a sorok között olvasva - az derül ki, hogy Korda s talán a magyar filmszakma mérvadó része a központi hatalmak világháborús vereségével számolt, bár ugyanakkor nem reménytelen tárgyalási pozícióval, ami a világba irányuló frontáttörést illeti.

Ezt igazolja egy másik jelentős állásfoglalás: a Balogh Béláé. 1918 telén ő mint „művészi szakmunkás” szól hozzá az eszmecseréhez, s véleményét átszövi már a baloldali, szocialisztikus radikalizálódás eszmeisége. Úgy látja Balogh, hogy a magyar filmgyártást „nem ijesztheti meg területünk esetleges megkisebbedése sem, mert amennyit veszít a belterületből, annyi külterületi piacot szerezhet”. Csak jó árut kell kínálnunk. És végkövetkeztetése már egy másik fejezetre utal: „A magyar filmgyártást is forradalmi alapra kell helyezni. Pusztuljon a betolakodó, arctalan elem, helyet a tehetségnek, a tisztességes szakmunkásnak.”³⁹ - Valljuk meg: Balogh Bélának ez a nyilatkozata homályos - „arctalan” - mozzanatot is tartalmaz, és némi anarchista máz vonja be jövőre vonatkozó követelését.

Hivatalos partnerek mutatkozik a hazai filmgyártás önbecsülésben nem szűkölködő törekvéseihez Sándor László dr. budapesti rendőrfőkapitány, aki független magyar kinematográfia megalapozását, nagyszabású filmszínházak építését javasolja, a nyersanyagkérdés megoldásával egyidejűleg.⁴⁰ Máskor meg címzettje ő a nálunk is elharapódzó moziiskola-nyitás divatjával szembenállóknak: bécsi

és berlini mintára kellene - tanácsolják neki - becsukni a kétes hírű (vagy egyszerűen: konkurens) intézményeket.⁴¹

Végighúzódozó szakmai gond a világháború folyamán a nyersfilm-ellátásé. Korda Sándor szenvedélyes vezércikkben ostorozza 1918 elején a németeket, akik „meg akarván ölni a hirtelen lendülettel felnövekvő magyar filmgyártást”, nem adnak számunkra nyersanyagot. Valamivel később arról értesülünk, hogy Ausztriával osztozva jut némi nyersfilm Magyarországnak is az Agfa cégtől.⁴²

Úgy tapasztalja a filmszakma, hogy 1917 tavaszán az intézmények zárójának meghatározásában a kormányzat a mozisok rovására elfogult.⁴³ 1918 őszén a spanyolnáthajárvány miatt be akarja zárni Bódy Tivadar fővárosi polgármester a filmszínházakat - miközben a sorbanállás, a másutt kényszerű túlekedés nincs betiltva.⁴⁴ Október végén a Közegészségügyi Tanács két hétre föl is függeszti a mozik tevékenységét, de Décsi Gyula közbenjárására - s ez már az őszirozsás forradalom győzelme után történik - november negyedikétől ismét kinyithatnak. A Nemzeti Tanács e kedvező döntését egy lelkes szakíró az „osztályuralom” leküzdésének jeleként értékeli.⁴⁵

Szénhiánnyal küszködnek az iskolák, a közintézmények, s így a mozik is. Akasztófahumorban fogant „mozistrófák” örökítik meg ezt aényt a Mozgófénykép Híradó hasábjain.⁴⁶

De a kor legnagyobb próbatétele a hazai mozgófényképágazat számára a filmszínházak államosítására („városítására”), egyszersmind a cenzúra bevezetésére tett kormányzati kísérlet volt 1918 nyarán. Mindkét vonatkozásban bőségesen mutatkoznak baljós előjelek. 1916 elején Vázsonyi Vilmos képviselő így magyarázta a mozikat sújtó vigalmi adó bevezetését: „A szegényeket akarjuk ezekből a pénzekből istápolni.”⁴⁷ 1917 nyarán hírül adja a szaksajtó, hogy Nagyváradon a helyi önkormányzat „monopolizálja” a mozikat: ráteszi a kezét a bevételre.⁴⁸ 1918 februárjában 10%-os vigalmi adót szabnak ki a fővárosi mozikra. Ungerleider Mór ebben a helyzetben különös lépést javasol: a közönséget kellene statisztaként alkalmazni a filmfelvételekhez. Ez nevelné a publikumot, másrészt még a moziszínész-utánpótlás ügyét is szolgálná.⁴⁹ Ugyanekkor törli el egy belügyminiszteri rendelet a városok mozimonopóliumát.⁵⁰

A cenzúrával kapcsolatos próbálkozások különféle válfajaira pedig utaltunk már. A legújabb s legveszélyesebb fenyegetés 1918 tavaszán jelentkezett Tóth János belügyminiszter felől. A filmszakma egyik lapja szerint maga az „1848-as szabadság forog veszélyben”, s a névtelen szerző elszántan szögezi le: „*Mozicenzúrára nálunk semmi szükség sincs.*”⁵¹ - Mindenesetre elgondolkodtató, hogy Magyarországon a mozgófénykép milyen sokáig volt képes ellenállni az előzetes vizsgálódás iránti hivatalos igényeknek. Különösen, ha összevetjük ezt - például - az amerikai állapotokkal, melyekről David Wark Griffith 1916-ban így vélekedett: „A szólásszabadságot és a publikálás szabadságát soha nem támadták még komolyan ebben az országban egészen a film műfajának megjelenéséig, amikor ezt a művészeti ágat türelmetlen hatalom szorította határok közé, azon a címen, hogy ez szabadságunkban korlátoz bennünket.

A film éppolyan tiszta és szabályos kifejezési mód, mint bármelyik, amit az emberiség eddig felfedezett magának. Az a nép, amely eltűri a szólásszabadság elnyomásának ezt a formáját, kétségtelenül aláveti magát annak is, hogy megfosszák attól, amivel oly nagyra van: a sajtó szabadságától."⁵² - Tegyük hozzá: talán a film jelentőségének hivatalos felismerésével is együtt járt a cenzúraigény korai megfogalmazódása az USA-ban. S mintha bizonyítanák is ezt a filmüggyel kapcsolatos magyarországi események 1918 nyarán.

Wekerle Sándor belügyminiszter - egyszersmind a kormány elnöke - 1452. számon az országgyűlés képviselőháza elé terjesztett egy törvényjavaslatot „a mozgófényképügy szabályozásáról”. Az 1. § kimondja: „Mozgófényképek nyilvános előadására szolgáló üzemet (mozgófényképüzem) e törvény életbelépte után, a megállapított kivételekkel, csak községek (városok) létesíthetnek és tarthatnak fenn.”⁵³ A már kiadott engedélyekre kétéves türelmi időt ad az előterjesztés. S régi kívánságot teljesít - elfogadhatatlan szövegkörnyezetben - a törvényjavaslat: a filmgyártást és -forgalmazást a kereskedelemügyi miniszter hatáskörébe utalja.⁵⁴ A sajtószabadságnak a filmre vonatkozó eltörlését fogalmazza meg az 5. §: „A mozgófénykép-filmek készítése és forgalomba hozatala, nemkülönben a mozgófényképmutatványok az állami, társadalmi érdekek és erkölcsi szempontok megóvása végett állandó ellenőrzés alatt állnak”; értendő ezen a kereskedelemügyi, a belügyminisztérium s a helyhatóságok együttes cenzurális felügyelete. Mentessülnek ez alól a tudományos és ismeretterjesztő célzatú felvételek.⁵⁵ 1918. július elsejétől lépne hatályba a törvényjavaslat tartalma.

Indoklásában szó sem esik a magyar kinematográfia addigi eredményeiről, amelyeket pedig - láttuk - jószerivel a leghevesebb támadások sem hagytak figyelmen kívül, vagy legalább a mozgófénykép esztétikumának elvi lehetőségét ismerték el. Teljes egészében „szórakoztató vállalkozásnak” minősül itt a mozgókép, melyet „üzleti élelmesség” motivál, s amelynek gazdasági haszna közcélból megcsapolandó, annál is inkább, mivel a kinematográfia olykor állami közérdeket, közérkölcstiséget sért, „vagy éppen a társadalmi rendet veszélyezteti”.⁵⁶ Ám „az előadásra szánt filmképek előzetes ellenőrzését” a javaslat szemmel láthatólag elsősorban az „engedélydíjak útján” befolyó jelentős haszonrészesedés reményében óhajtja megvalósítani, az adott mű vetítéseiből várható nyereség arányában.⁵⁷ „Szakmai” megközelítése a tárgynak csak annyiban tapasztalható, hogy a törvényjavaslat a filmeknek „szemléltető voltuknál fogva” nagyobb „erkölcspusztító” hatást tulajdonít.⁵⁸

Egyöntetű fölháborodással és elutasító gesztusokkal fogadja ezt a törvényjavaslatot az olykor taktikai engedményekre, okos behódolásra kész magyar filmszakma. „Halál a mozikra!” címmel horkan föl a Mozihét cikkírója, aki szerint a miniszterelnök likvidálni kívánja a filmeseket, „bolsevik mintára” kobozva el tőlük „a magánvagyonot, hogy közvagyonot csináljon belőle”.⁵⁹ Pedig a kompromisszum eleme a filmek részéről itt sem hiányzik: „*A mozisok felajánlják a kormánynak, hogy kötelezze őket cégük bejegyeztetésére, nyilvános számadásra és a tiszta jövedelemből ezután progresszív részesedést kapjon a város*” - ajánlja a szerző.

Nagygyűlést tartanak a Royal Apollóban, ahol a moziszakma mellett kereskedelmi, jogi, művészi szervezetek vannak jelen, tiltakozva a törvényjavaslat ellen. 1918. június 20-án a Magyar Mozgóképszínháztulajdonosok Országos Szövegsége levélben fordul Szterényi József kereskedelemügyi miniszterhez, aláírói: Lenkei Zsigmond főtitkár és Décsi Gyula elnök. Levelet ír A Magyar Filmgyárosok Érdekeltsége néven jegyzett alkalmi közösség is. Friss tájékoztatásként jelzik ebben: a nagytőke máris visszahúzódott a filmgyártás beruházásaitól. Másrészt: a „községesített” mozik - vélik a levél megfogalmazói - alacsonyabb színvonalon tevékenykednek. Majd annak a kifejtése következik, amit a törvényjavaslat elmulasztott: hogy tudniillik a magyar filmgyártás „a magyar irodalmi közkinccsek filmrevitelével az eddig internacionális olasz, francia és amerikai filmeket játszó mozgóképszínházaknak nemzeti, kulturális jelleget adott. Az olvasni nem tudó néprétegekkel megismertette Jókai, Mikszáth Kálmán, Katona József, Tóth Ede, Petőfi Sándor, Arany János, Szigligeti és a mai modern, magyar irodalom munkáit”.⁶⁰ - Írjuk a jogos szenvedély rovására, hogy a külföldi s a hazai filmek élesen és igaztalanul állítódnak szembe az idézett okfejtésben.

Az országos visszhang hatásosan összegződik a Színházi Élet hasábjain, a Mozikrónika című rovatot szerkesztő Lehrer [később: Lajta - K. Zs.] Andor írásában.⁶¹ Kierlelt érvek sorjáznak itt. „Ez a törvényjavaslat egyik legszebb és legnemesebb kultúrtényezőnket semmisíti meg. (...) Ha a javaslatból törvény lesz, tetemesen csökken a filmipar művészi értéke, kivész belőle az individualitás, a mozgók előadásai is a legalacsonyabb nívóra süllyednek. A törvényjavaslat jövő filmgyára messze elmarad a mai mögött, amely ma a legnagyobb költséggel, milliós befektetéssel, művészi hozzáértéssel eleveníti meg a magyar és külföldi klasszikusok műremekeit. (...) Az állam, a város eddig is alaposan részesedett a mozi jövedelméből, elégedjék meg továbbra is ezzel, ne tegyen tönkre virágzó művészi iparágat, ne rontsa le a magyar filmművészet tekintélyét a külföldön és ne semmisítsen meg olyan iparágat, amely kenyeret és megélhetést nyújt írók, művészek és műszaki emberek számára.” - A „művészi iparág” sommás dicséret szintén nem mentes túlzástól.

Eredménnyel jár a tiltakozás, és a törvényjavaslatot leveszik a napirendről. Következik a már ismertetett filmgyáros-kényszertársulás, amely a meghiúsult törvényjavaslat egy s más kormányzati ígéretét is kimentí az elsüllyedt előterjesztésből. De életben tartja a cenzúrára irányuló törekvéseket is.

E tárgyban buzgólkodik 1918 őszén az Országos Közművelődési Tanács, 1918. december elsejei határidővel óhajtván bevezetni az előzetes ellenőrzést a közoktatásügyi minisztérium, a katonaság s a Magyar Mozgóképgyári Szövetség részvételével, tehát ebben a változatban legalább a filmszakmai képviselőt szempontja is érvényesül.⁶² Filmcenzúra bevezetésére készült a budapesti rendőrség is.⁶³

A Nemzeti Tanács létrejötté, az őszirózsás polgári demokratikus forradalom győzelme vet véget egy időre a cenzúra bevezetésére irányuló folyamatoknak. Az 1918. évi II. néptörvény, melyet 1918. december 7-én hirdettek ki az Országos Törvénytár hasábjain, a sajtó szabadságáról szólva, vélhetőleg a filmre is érvényesen szögezi le:

„1. § Gondolatait a sajtó útján mindenki szabadon közölheti és szabadon terjesztheti.

2. § Előző vizsgálatnak nincs helye.

Sajtóterméket csupán bírói ítélet alapján lehet lefoglalni.”⁶⁴

Zárjuk áttekintésünk e részét arra a nyílt levélre való utalással, melyet Radó István, a Mozgófénykép Híradó főszerkesztője, az Egyetértés nevű filmcég s a mozgóképszínház-tulajdonosok képviselőjében Garami Ernő kereskedelemügyi miniszterhez ír, kérve: a belügytől kerüljön végérvényesen a kereskedelmi tárca fennhatósága alá a mozgóképszakma. Az időpont: 1918. november 10.⁶⁵ Ezzel múltak el teljes egészében a kudarcba fulladt törvényjavaslat sokkhatása. S talán a magyar kinematográfia „szabadságharca” is békekötéssel zárulna.

4. Kövessük nyomon most magának a filmkészítésnek a folyamatát. E tekintetben átmeneti korszak zajlott az első világháború alatt. Nem volt még általános a forgatókönyv - amiként erről hiteles személlyel - Nagy Adorján színművész-tanárral - folyt beszélgetés nyomán Lajta Andor jegyzett föl adatokat; Uheréknál is a jelenetek végleges sorrendje szerint folytak a felvételek.⁶⁶ Másrészt arról értesülünk, hogy 1917 tavaszán „Karinthy Frigyes, a kiváló író a Corvin-filmgyár dramaturgus szerződtette”.⁶⁷ S egy esztendővel később Török Jenőnél a jó dramaturg s a jó rendező mint a filmgyártás magától értetődő alapfeltétele jelenik meg.⁶⁸ Márpedig a dramaturg feladata volt meglevő irodalmi művek filmre való át-, illetve földolgozása, netán eredeti filmtörténet alkotása, hazai és külföldi filmekhez felirat szerkesztése (az utóbbi olykor meglehetősen szabad kézzel, a közönség érdeklődésének fölkelését, a hatás növelését célozva). Falk Richárd 1918 tavaszán önérzetesen hivatkozik immár 25. szcenáriumára az Astra gyárnál, ahol dramaturgként tevékenykedik.⁶⁹

Rendszerbe állítva a gyártás követelményeit, Váczi Dezső 1918 tavaszán Filmkultúra címmel a szcenáriumról, majd a filmszerűségről értekezik. Mint viszonylag friss tényező jelenik meg itt a forgatókönyv, az meg még inkább, „hogy a filmdarabok szöveggönyvét nagytapasztalatu színházi és filmszakemberek írják minuciózus gondossággal és részletező pedantériával”.⁷⁰ Ennek kapcsán - új forgatókönyvek ismeretében - az eredeti irodalmi műtől való elszakadásra biztat a szerző: a filmszerűség jegyében „csupán a gerincét, a lényegét kell megtartani s erre azután úgy építhetünk, ahogyan a filmdramaturgia törvényei azt megkívánják.” Korda Sándor is megerősíti ezt a szempontot, hangsúlyozva a film önálló műfaj voltát, amiből az következik, hogy „a filmdarabnak tényleg filmre, képre, képek sorozatára írottnak kell lenni”, s a film írójának ilyen tekintetben „íróművész”-nek kell lennie. Ugyanakkor Korda az eredeti műhöz való lehetséges legnagyobb hűség elvét vallja; csakis ezen az alapon történhetnek aztán a filmszerű átváltozások.⁷¹ Csaknem szó szerint a Korda gondolatmenetét folytatja Kertész Mihály, aki úgy véli: „Ne a dialógusok vezessék és magyarázzák a cselekvényt, hanem kizárólag az akció, a filmdarab éltető eleme.”⁷² - Ez természetesen a képek közé iktatott feliratokra - „felírás”-okra - vonatkozik legfőképpen, ilyeneket Hevesy Iván csak mint „gyakorlati kompromisszumot” fogad el, hiszen túltengésük „megpecsételte a filmművészet továbbfejlődésének sorsát”, a „stílus tisztaság rovására” ment, „filmjelenetet, irodalmat és színpadot zavaros együttesbe” gyúrt.⁷³ - Már a rendező s a színész együttes munkáját érinti Kordának az a figyelmeztetése, hogy: „Sok színészi utasítás a szcenáriumban nem szükséges, mert sok apró ötlet ott, a helyszínen, felvétel közben születik meg.”⁷⁴

A rendező kulcsszerepét ekkoriban már senki szakértő nem kérdőjelezi meg. Ami a filmszerűség legfőbb záloga egyszersmind. Váczi Dezső megfogalmazásában a filmszerűség „*a kinematografikus művészet és technika alapján való szemléltetési, ábrázolási módszer ötletes alkalmazása.*”⁷⁵ Ez már a szcenáriumban meg kell hogy jelenjék. Technikai elemei: „a trükkök általában, a víziók, a bekopírozások, a premier-plánok, a pikturális, képszerű beállítások, a szimbolizáló, dekoratív vagy at-trakciós tömegjelenetek, a virazsírozás, röviden: *a fotografábilis esztétikus és ötletes alkalmazása a kinotechnika fortélyainak ügyes felhasználása mellett.*” Korda ugyanakkor józanságra, visszafogottságra int a trükkökkel kapcsolatban: „A mozinak tiszta művészi feladatai is vannak, amelyeknek megoldásánál a trükknek csak annyi szerepe jut, mint egy szindarabnál valami színpadí ravaszsnak.”⁷⁶

Előtérbe kerül 1916-1918 között a mozisínész, a filmsínész jelentősége. Olykor negatív szenzációként: 1917 telén Sándor László dr. budapesti rendőrfőkapitány bizalmas tanácskozáson vesz részt filmgyári vezetőkkel, s az előleget követelő, elkapatott mozisínészek „terrorjának” letöréséről cserélnek eszmét.⁷⁷ Miközben elodázhatatlan feladat a filmsínészképzés, amivel együtt jár ellenőrizhetetlen tevékenységű, szakmailag kétes „iskolák” elszaporodása is. Persze létezett olyan is, mint a Hunnia filmgyár nyolc hónapos tanfolyama, amelyen Kertész Mihály, dr. Várady Antal, az Országos Színészakadémia volt igazgatója tanított; a maszkkészítés tanára Bárdi Ödön vígszínházi rendező volt, a filmtechnikai ismereteket Virágh Árpádtól, az Uher külföldön is jól ismert operatőrétől sajátíthatták el a növendékek.⁷⁸

A mozisínészet önálló jellegét mindenki elismeri, bár okkal figyelmeztet Rózsahegy Kálmán, a kitűnő színész és színészpedagógus, hogy káros dolog „csak starokat, mozicsillagokat, csak szépségeket” keresni. Sok múlik ugyanis a többiekén, a mellékszereplőkön is, „kik ha jók a filmben, nem vesszük észre, de ha rosszak, ronthatják a legdrágább, legragyogóbb »star« játékát is”.⁷⁹ - Forró Pál csaknem korabeli visszaemlékezése szerint egyébként hivatásos statiszták dolgoztak a magyar némafilmekben. Irányításuk a segédrendező feladata volt, akinek keze alatt „nagy számban vannak úri nők, gazdag szülők leányai, jó állású emberek: bankhivatalnokok, diplomás lateinerek, akik néha jól jövedelmező foglalkozásokat hagynak ott a kétes filmsikerért”.⁸⁰ (Ezzel csak felületesen rokon jelenség, hogy olykor arisztokrata nők és férfiak játszottak kamera előtt, vagy - mint utaltunk rá a francia Morlhon budapesti forgatásával kapcsolatban - statisztafeladatot vállaltak.)

Megjelenik már az első világháború éveiben az a - fölöttébb korszerű, kegyes mellébeszéléstől mentes - koncepció, mely a rendezőnek a mozisínész fölötti teljhatalmát deklarálja. Kertész Mihály szerint „a filmrendező kezében a filmsínész olyan, mint egy marionett-bábu, amelyet vezetni, ide-oda rángatni kell, hogy jót, szépet, hatásosakat, érthetőt és mindenekfölött művészt érjen el vele”.⁸¹ Teljesen egybeesik ezzel, amit Balogh Béláról ír le visszaemlékezésében Szepes Mária színésznő, Balogh nevelt lánya: „Bár a színészi játéknak sajátos fontosságot tulajdonított, némileg elnyomta a jó színészek egyéni, természetes megnyilvánulásait, és sajátos aprólékos ötleteit kényszerítette rájuk, amelyek néha lelassították filmjei tempóját.”⁸² (Túlzás volna mindezek alapján a húszas évek szovjet-orosz filmes avantgárdjának bármilyen tekintetben is előfutárainak tekinteni az említett magyar ren-

dezőket: amikor Kulesov és társai pusztán „modell”-ként, a filmfelvétel élő kellékeiként bántak színészekkel, egy gyökeresen más esztétikai megközelítésmód nyilvánult meg.) Rendezői túlsúly érvényesült Deésy Alfrédnál is, amikor ő a kamera előtt „dolgozó” movizsinész játékában a szigorú realitás mellőzését tekintette fő követelménynek.⁸³ - Ez a pusztán mozdulatra és mimikára korlátozó játéktípus - a beszéltető, természetes modor ellenében - vezetett aztán odáig, amit Szepes Mária -némi túlzással - Deésy movizsinészi játékát földévezve így rögzített az utókor számára: „Volt Casanova, lányszöktető, szenvedő szívtipró több változatban, akiért mindig elepedtek a nők. Humoros, túljátszott szerelmi jelenetei édeskés pantomimok voltak (...). Széles gesztusokat használt, fejét gögösen felvetette, verte a mellét, parodisztikusan vívódott. A nők melle, akiket elhagyott, viharosan hullámozott, a szégyenkezően kacér leányka - Hollay Kamilla - kisujját szája sarkához emelte, vagy virágzó bokrot széthajlítva csücsörgött rá. Ő, ha el kellett szakadnia szerelmétől, öklét a homlokához szorította, úgy szenvedett. Szerelmesével virágos réten kergették egymást ide-oda hajlongva, dévajul kukucskáltak fatörzsek mögöl. De e hőskorban a férfiak a többi filmben is kizárólag térden állva vallottak szerelmet. Bősz apák széles mozdulattal mutattak ajtót a rimázkodó kérőknek vagy csecsemőjét feléje nyújtogató, megesett lányuknak. Az intrikusok leírhatatlan grimaszokkal, felhúzott szemöldökkel, kézdörzsöléssel előre jelezték gonosz szándékukat.”⁸⁴ Hasonló „megoldások” bőven idézhetők még Szepes Máriától a „nagyanyó moziját”-nak emlékei nyomán. A színészi játék külső, technikai körülményeivel kapcsolatban tanulságosabb az alábbi részlet: „Akkor már lámpákat is használtunk a műteremben. A színészeket kísértetiesen kimázolták. Arcukat kékesfehérre alapozták, szemüket vastag fekete vonallal kormozták körül, szájukból pedig - különösen a nőkéből - apró, cakkos szájat formáltak, mintha állandóan csücsörítettek volna. Persze mikor sikoltoztak vagy beszéltek, csücsöri szájuk két oldalán félig szétnyílt az arcuk. Az éles fényű „szénlámpák» rettenetesen ártottak a szemnek. Estére minden színész szemgyulladást kapott tőlük. Egész éjszaka borogatással aludtak, reggelre mégis úgy összeragadt a szemhéjuk, hogy alig tudták szétáztatni.”⁸⁵ - Ez a leírás úgyszólván a teljes némafilmkorszakra érvényes. Megerősíti erdélyi példa is, Kürthy György színész emlékezése *A kétszívű férfi* forgatására, amikor „az új Juppiter lámpák” nagy hősege leolvastotta a maszkokat.⁸⁶

Ugyanakkor fölöttébb tiszteletre méltó, ahogyan a gyakorlati ismereteken edzett elmélet s a nap nap utáni filmszínészi robot rendkívül igényes egybehangzásokat produkál. Hevesy Iván Csontos Gyulával jellemezte azt a movizsinésztípust, aki már a kamerához igazodva játszott, „pantomimikus ágálás” nélkül.⁸⁷ S ugyancsak ő, Hevesy vette észre a filmszínészetnek azt a páratlan kötelezettségét, hogy olykor lassúbb tempóval kell a technika kihagyásait korrigálnia.⁸⁸ Ám e megállapításakor - kimondatlanul is - példátlanul izgalmas színészi nyilatkozatra támaszkodhatott: a B. Marton Erzsziére. A Phönix s más gyárak színésznője foglalta össze - tudomásunk szerint - a legteljesebben a kamera előtt való játék technikai és elméleti tanulságait. Mondhatni: a filmszínészet paradoxonát. „A mozinál örökös cenzúra alatt áll az ember - írta 1918 tavaszán. - A gép felvevőképessége szűk határokat szab a

mozgásnak, vigyázni kell, hogy valahogy ki ne lépjen az ember a semleges zónába a keretből és minduntalan felhangzik a rendező intő figyelmeztetése: - Tessék a keretben maradni!"⁸⁹ - Ez még lehet ösztönössé váló magatartás. De a folytatás már tudatos, önálló - és elméleti alapra emelkedő - fölismerés: „A filmszínész mozgásaiban bizonyos darabosságnak kell lennie, hogy így hozzáilleszkedjenek a filmszalag ugrásaihoz. Ezért nem is szabad a felvételkor nagyon finom, minuciózus gondossággal kidolgozott mozdulatokat alkalmazni. Az eredeti mozdulat nagyvonalú [szó szerint: nagy vonalú, széles - K. Zs.]." - E ritmuseltolódások természetének alapos ismeretét sugallta korábbi filmelemzéseinkben Paulay Erzs, Mattyasovszky Ilona játéka. - S a különös, mégis szakszerű gondolatmenet összegzése B. Martonnál: „Hogy a mozi vásznán természetes járással jelenjünk meg, bizonyos természetellenes járást kell végeznünk a felvételkor, vagyis a megfordítottját kell csinálni a dolognak." (...) „Az alapfeltétel a mozizásnál mindig kevés, kis kilendülésű, de kifejező, plasztikus mozgás." - Mindebből korántsem következik egy, a Szepes Mária által több-kevesebb joggal bíralt pantomimikus előadásmód: az oldott, társalgási stílus alapja is a főntebb ismertetett darabosság lehetett.

A gyár mint a forgatás alaphelyszíne az első világháború közepétől magától értetődő volt. 1918 nyarán a Corvin Amerikai úti új műterme, a gyárhoz tartozó „motívumok" (mező, erdő, országút stb.) a kor színvonalát jelenítették meg.⁹⁰ Nagy szó volt ez, még akkor is, ha ez a korszerűség a Star filmgyár esetében a megközelítés nehézségeivel járt is. „A Star filmgyár ugyancsak messze esett a várostól - emlékezik a pasaréti intézményre Szepes Mária. - Villamos nem járt még. Lovas kocsin, később a gyár sötét, nagy cilindertetejű autóján lehetett megközelíteni."⁹¹ Kolozsvárt is megteremtődtek a gyári felvételek körülményei. Egy idő után mégis az hozott újdonságot, ha a stáb kimozdult még belső felvételek készítése céljából is, mint a *Fehér éjszakák* esetében, amikor „egyes szoba jeleneteket nem a műteremben fotografáltak, hanem Peielle Ernő Bartha Miklós utcai házában a nagy szobáiban, amik műkincsekkel megrakottan, szinte keleties pompájúak voltak".⁹² Hasonló módon, bár eltérő esztétikai hatáselemekre törekedve mozdult ki ifj. Uher Ödön az üveges műteremből - jegyzi föl Gellért Lajos színművész -, s „üres üzlethelyiségekben állít díszletet a Ráday utcában".⁹³ A külső felvételek miatt Kolozsvárról elég volt a közeli Szászfenesre, vagy ahogyan a népnyelv elkeresztelte: Mozifalvára rándulni.⁹⁴ 1917-ben a Körös völgyében kanyargó vonatról is készült felvétel játékfilmhez!⁹⁵ Az Astránál a kifestett arcú színészek lovaskocsin mentek a külső helyszínekre. Az operatőr „a vállán vitte a felvevőgép monstrumát. Az állványt és a hozzávalót az Astra kifutófiúja cipelte utána."⁹⁶ Deésy Alfréd is megörökíti a külső „motívumok" érdekében tett barangolásokat fáradalmait. Egyetlen, nehéz Pathé gépük volt, kétfajta objektívvel; az élességet szemre kellett beállítani.⁹⁷ Egyszerre több filmhez készültek felvételek ugyanazon a helyszínen.⁹⁸ Általános gyakorlat volt, hogy nyáron a filmek külső, ősszel a belső - köztük: műtermi - felvételeit forgatták.⁹⁹

„A forgatást - írta Szepes Mária - szó szerint kell érteni, mert az operatőr kézzel forgatta a felvevőgép kurbliját. Azért olyan furcsa, sokszor egyenetlen, szaggatott, humorosan gyors a szereplők mozgása a hazai némafilmekben."¹⁰⁰ Gellért Lajos a *Hazugság* című Uher film felvételére (1918) visszaemlékezve

kameramozgást, second plánt, premier-plánt említ, s hallatlan műgondot: napi csupán 3-4 jelenet elkészítéséről tudósít.¹⁰¹ S mivel a rendezői utasítások egyéni változatairól, egyáltalán: a rendező magatartásáról kevés a hiteles leírás, értékes adalék az, ahogyan Gellért megjeleníti a „rendezői oktroj” nélkül instruáló - egyszersmind a felvevőgépet is kezelő - „Döncit”, ifj. Uher Ödönt: „Az ön keze, az ujjak: most az ön arca, szeme, homloka, idegei.”¹⁰² Érdemes Deésytől idézni a filmkészítés befejező szakaszára vonatkozólag: „A filmeket mindig a rendezők vágják - állították össze, egy ragasztólánnyal. Később, 1926-ban jöttek divatba a vágók - vagyis akkori elnevezés szerint magyarul: negatív rendezők.”¹⁰³ Ezt a gyakorlatot igazolja Szepes Mária följegyzése is: Balogh Béla otthon vágta meg filmjét.¹⁰⁴ S még egy apró, a rendezői létformára, tekintélyre jellemző mozzanatot vegyünk át tőle: amikor Balogh az Astrától a Starhoz szerződött, a Star „vinkulumot”, lelépést fizetett érte.¹⁰⁵

5. Afféle szövegmontázssal idézzük föl a némafilm-korszak első felének mozihangulatát. Szentkuthy Miklós tüneményes visszaemlékezése a „Déli vasútnál” működő filmszínházat - vagy ahogyan gyerekként mondták: zimót - mutatja be: „Az Alkotás mozi különlegesen szép kis régimódi terem volt, hosszú, keskeny, lejtős. Ültünk, vártuk, toporzékolva sokszor, a film kezdetét. Persze bolha, lábszag, izzadságszag, izgatott láрма... a szünetekben hosszú pumpából szagos vizet spricceltek szét. A legolcsóbb helyek legelöl voltak, mint ma, ott nem is voltak székek, hanem közönséges padok. (...) És leghátul még páholy is volt...”¹⁰⁶ „Aztán megjelenik a zongoristanő, a két széksor közötti hosszú, szőnyeges folyosón, hátulról, a páholyok felől. Úgy nézett ki, mint Asta Nielsen. Vagy a nőtény Conrad Veidt. A dekadencia megtestesítője, a démon, a kéjhalál, vállig érő fekete haj. Hóna alatt kották, csupa rongy, saláta, néha el is potyogtatott egypárat. Végigsétált a széksorok között, előre, a vászon alá, a süllyesztett orheszterbe. Akkor végre elkezdődött az előadás. Összevissza mindent zongorázott: Kék Duna-keringő, Traviata, Chopin-gyászinduló, Csárdáskirálynő, ami eszébe jutott, függetlenül a képtől.”¹⁰⁷ Folytatható ez a beszámoló - óhatatlan egybeesésekkel - Szilágyi László 1919 áprilisában kelt riportjával. Angyalföld határán, a Biograph nevű mozi a helyszín: „A zsúfolt nézőtéren rettenetes z sivaj fogad. Hátul faszékeken, elöl pusztá deszkapadokon élénken harsogó urak és hölgyek ülnek. Friss vizet tessék - visít egy rongyos csemete szívtepő hangon, félpercenként átlag háromszor. Az első sorban tripoliszi csibészpalánták veszekszenek fülsiketítő lármával, rá sem hederítve arra a pápaszemes, Ferenc József kabátos úrra, aki a zenekart helyettesítő pianinót veri elszántan.”¹⁰⁸ Előkerül a „cukros”, aki „lehetetlen színű édességekkel, hathónapos cukrászsüteményekkel van megrakodva”.¹⁰⁹ „Mikor a »Luxembourg gróf«-jának [sic!], Forgács Antal filmje 1918-ból - K. Zs.] a színlapja megjelenik, általános olvasás hangzik. A szövegeket általában nagy figyelem kíséri, kritizálják itt a szövegeket, a szellemes magyarázatot hangos tetszés honorálja. A leveleket nem nagyon szeretik, nagy a méltatlankodás, rohan a gépész és senki sem tudja teljesen elolvasni a rezgő sorokat (...), a zsongás állandó, nem úgy van itt, mint a színházban, lehet diskurálni. De azért a drámai helyzeteknél néma csend honol.”¹¹⁰ Olykor „a harmadik hely tréfás suhancai felnyújtják a kezüket, és ezáltal fekete árnyékokat varázsolnak a lepedőre”.¹¹¹ Minden felvonás után

kivilágosodik a terem [ekkoriban még egyetlen géppel vetítettek, s a tekercsek cseréjéig szünetet tartottak - K. Zs.].

A mozgófényképek forgalmáról, közönség hatásáról semmiféle adat nincs. Emiatt érdekes Szepes Máriának az a jelzése, hogy Balogh Béla filmjének, *A Pál utcai fiúk*nak az első változata (1917) olyannyira sikeres volt, „hogyan valahol a Vörösmarty utcában »Pál utcai fiúk« klub alakult”, s annak egy bálján Szepes Mária is föllépett.¹¹²

6. Vegyük most sorra a tárgyalt időszak „műfilmjeit”, a ránk maradt hazai játékfilmeket.

Tóth Árpád 1916-ban, a Nyugat hasábjain meleg hangon méltatta Emőd Tamás háborús verskötetét, a Dicséret, dicsőséget (ugyanitt szigorú véleményt alkotva Dutka Ákos kötetéről).¹¹³ Mint írta: „közvetlen és könnyes líra esdekel föl” Emőd e könyvének frontverseiből, mély részvét a testi-lelki csonkulások láttán. - Ez a lírává élt háborús tapasztalattömeg munkálhatott Emőd Tamásban, amikor Békeffy László író-rendezővel 1917-ben a Pallas filmvállalatnál *A föld rabjai* címmel filmet készített.

A cím már nem kevés kortárs magyar nézőben is a francia Eugène Edmé Pottier költeményének, az 1888 nyarán Pierre Chrétien Degeyter által megzenésített Internacionálénak (L’Internationale) az első sorát idézhette, mégpedig Bresztovszky Ernő 1904-ben publikált fordításában: „Fel, fel! Ti rabjai a földnek!” („Debout les damnés de la terre”).¹¹⁴ Tartozunk azonban annyival az igazságnak, hogy a film szövege nem erősíti meg, de nem is cáfolja ezt a feltételezést: a záró inzertek egyike expressis verbis a parasztembernek a születése pillanatában a föld rabjává lett lelkéről beszél, ám a „szebb jövő” reményének említése megint csak lehetőséggé teszi a szocialista-szociáldemokrata gondolattal való rokonítást.

Mindamelletttől a filmtől teljesen idegen bármifajta pártpolitika és -propaganda. Sokkal inkább egy ősi körforgást érzékeltet - ha már francia hivatkozással élünk: a zolai naturalizmus jegyében -: a parasztember elszakad a földtől, háborúba megy, majd onnét ismét visszatér az eke szarvához. Ám ezt az alapképletet árnyalja egy „vengerka”-motívum: Balog András földműves leányát, Julit megszedíti a cirkusz világa - amelyet mint néző ismer meg -, egy gonosz táncmester kiszolgáltatottjává lesz, és egész Odesszáig, sőt Taskendig (!) elvetődik, megszabadulva csábítójától, már egy orosz herceg asszonyaként. Mint becsben tartott, díszes és szeretett rabnő.

Közben a kitörő háború az édesapját is elszólítja mint népfölkelőt. Orosz hadifogságba esik - és éppen Taskendban válik egy tábor lakójává, s a lágerra éppen a szintén hadba vonult orosz herceg felügyel. Aida és Amonasro találkozásaként hat, amikor a lány - akinek elzűlléséről még magyar földön eljutott a hír a kisebbik leányt egyedül nevelő apa füléhez - fölismeri a foglyok között, majd fölkeresi a táborban Balog Andrást. De nincs részvét és megbocsátás: az apa ajtót mutat a Juliette-té idegenedett Julinak. Ám amidőn az idősebb foglyokat, Balogot is, fegyveres őrizettel útnak indítják hazafelé, Juli habozás nélkül utánuk ered, otthagya kényeztetést, gazdagságot, és a párás mezőn csatlakozik a magyar csoporthoz. S folytatódik a filmkezdő szántás, csak most nem a kamera felé közeledik a ló vontatta eke s a Balog család, hanem távolodik tőlünk, s eltűnik a domború föld hajlata mögött.

Ezt a tagadhatatlanul sematikus, lineáris menetű, majd párhuzamos epizódokkal kiegészülő történetet a mozgófénykép puritán, csaknem primitív egyszerűséggel adja elő. Legtöbbször totálképeket rögzít a fix kamera, amely azonban olykor svenkre is hajlandó, és second plánokban is ábrázolja a szereplőket. A „felírások” általában a drámai helyzet előlegző magyarázatául szolgálnak, de néha párbeszédet is tartalmaznak. Szükszavú közléstől ihletett, költői megfogalmazásokig ívelnek. Kép nélkül, önmagukban is érzékeltetnék a cselekményt, annak érzelmi töltetét.

Természetesen egyáltalán nincs kárára a műnek, hogy - olykor dekomponáltságtól sem mentes - filmlátny egyszerűsége. Ami benne föltétlenül újdonság: csaknem híradó-, riportképek vannak kockáin. Kordokumentumként nézzük az ezeken megjelenő parasztokat, katonákat. Háborús epizódjai - füstbe borult frontszakasz, sebesültvivő, kamerába pillantó szanitécek, eget hasító nyomjelző lövedékek, hasalva célzó, majd az egész mozivásznat előzőnölve rohanó katonák - talán a Kino-Riporttól átvett, teljességgel hiteles felvételek (forrásokra nincs utalás). Hasonló jellegű a „taskendi” - valójában a Károlyi grófok föti birtokán fölvevett - rókavadászat jelenetsora. Kedvvel és szakszerűen „statisztálnak” itt a Károlyi s az Apponyi család tagjai.¹¹⁵

Színészi teljesítményekre kevésbé ösztönöz ez a dramatikus közeg. Náday Béla, a Nemzeti Színház tagja: elegáns és szeretetteljes orosz herceg; a Király Színház képviselő Sziklai József mint táncmester apacs módon bőki szemére a micisapkát. Lábass Juci (Juli) mozgása, lépéseinek ritmusa a B. Marton-féle gyakorlat követésére vall. Táncstudása is megvan a szerephez, és telt arcának kifejező, nagy szemei rangosabb feladatra is predesztinálják. Fehér Gyula, az apa pantomimikus gesztusokkal, túlzó szemjátékkal dolgozik. Frontális túlsúlyú játék érvényesül ezen a filmen, s a „beszéltetés” a pantomimikus készlettel párosul.

Janovics Jenő filmjéből, *Az utolsó éjszakából* (1917), mely Kolozsvárt készült, negyvenpercnyi mozgóképanyag maradt ránk német felírásokkal (itt a cím *Die letzte Nacht*). Sas Ede s a rendező forgatókönyve a vengerka-történetekhez sorolható. – A bajszos, idősecske Karl Weber (Adorján László) vidéki birtokos. Felesége, Gitta (Berky Lili) nemrégiben még ünnepelt színésznő. Kisfiuk van, a kerek fejű, kopaszra nyírt Robi. Miközben a férj az ügyeit intézi, fölbukkan a kissé testes, malaclopó köpenyt viselő, széles taglejtésű színész, Vadoris (Fekete Mihály), hogy az asszonyt visszacsábítsa a színpadhoz, a nagyvilág fénykörébe. Hatásvadász és bizalmaskodó gesztusokkal (csipkedi, rá-rá csapkod az asszony ülepére) operál, s végül eléri célját.

Gitta levélben búcsúzik el családjától, és Oroszországba utazik csábítójával. Ott egy szállodában lép föl, s vívja ki Szergej Szergejevics ezredes (Szakács Andor) érdeklődését. Vadoris mint kerítő intézi el, hogy az asszony fogadja a fölgerjedt tisztet. Ám Gitta elutasítja őt. Szergej Szergejevics távozik, de följajánlja bármikori szolgálatait. Hiányzó képsorokban eshetett szó arról, hogy Gitta kérésére az ezredes nemsokára letartóztatja Vadorist mint gyanús idegent, és lehetővé teszi az asszony hazaszökését, át a határokon. – Jókai Ramiroff Leoninjától (A köszívű ember fiai) Ráthonyi Ákos hangosfilmjéig, a Radványi Géza írta *Sarajevóig* (1940) kedvelt toposz a lovag módjára viselkedő orosz katonatiszt. – Gitta tizenkét év múltán bukkan föl odahaza. A fehér bajszos intézőtől megtudja: távozása után nem sokkal Weber belehalt a megcsalás fájdalmaiba, fiuk rossz társaságba keveredett, majd eltűnt.

Gitta művésznéven helyezkedik el egy közsínházban. Itt talál nyomára az időközben kiszabadult, kissé sántító Vadoris, aki aztán továbbra is zsarolja az asszonyt, kitartatja magát vele. Egy fiatal milliomost kommandál neki: a férfi egy előadáson figyelt föl Gittára, s szeretett bele. A nő találkozik a férfival annak a reményében, hogy Vadoris – mint ígérte is – nem zaklatja többé. Inkább anyás módon kényezteti az elegáns urat, semmint az ilyen helyzetekben szokás. Egy talizmán – melyen a férfi szüleinek képe látható – teszi bizonyossá Gitta számára, hogy tulajdon fiát (megszemélyesítője a Berkyhez hasonlóan visszafogott, takarékos eszköztárú Lengyel Vilmos) tartja karjaiban. Közli is megrendülten a felfedezést; összeölelkezve beszél meg az elmúlt jó évtized keserű históriáját. Vadoris a milliomos leitatott sofőrjének öltözkéiben kopog be az ablakon. Gitta – hirtelen ötlettől vezérelve – magára ölti a fiú ruháját, s így lép ki a kapun. Ekkor húz zsákot a fejére Vadoris, s hurcolja el a félreismert zsákmányt. – A folytatás képanyaga ott szakad meg, amikor Róbert egy útkereszteződésben álló rendőrautó utasaitól kér segítséget. A történet úgy zárul, hogy a vízbe fojtott Gittán a fia már nem segíthet: az asszony halállal vezekelt bűnös életéért.

Janovics filmje a melodramatikus – bár nem érdektelen dramaturgiai fordulatú – cselekményt tehetségesen adja elő. Ebben mindenekelőtt Berky Lili pompás, mértéktartó, hiteles játéka a meghatározó. Fekete László operatőr bal szélén, oldalnézetből, közelképen mutatja az ablaknál álló asszony arcát, amikor Vadoris az udvaron keresztül távozik. Berky lassan a felvevőgép felé fordul, távol ülő, nagy szemei roppant fájdalomról tanúskodnak. – A kamera általában mozdulatlan kistotál képet ad, melynek mélysége kellő játéklehetőséget kínál (előtér–középtér–háttér szerkezet). Ha

kell, lassú mozgással követi a szereplők lassú, végigvezetett mozdulatait. Beszélve játszanak Janovics színészei. Természetesen egyszersmind: ez alól Vandoris csak a kivétel: aljasságát szokványos, külsődleges eszközökkel ábrázolja megjelenítője. Mozdulatismétlő plánváltások teremtenek kapcsolatot a játéktér távolabbi s közelebbi szegmenseivel. Olykor tükör kettőzi meg a szereplőket: egyszersmind cselekedeteik horderejét szemlélteti – legalábbis fölkinálja az önmagukkal való szembenézés lehetőségét. Janovics legfontosabb jellegzetessége azonban, hogy elegendő időt szán a jelenetek kibontására, nem alkalmaz sűrűn feliratokat. „Színház” ez a mozivászn, ám teatralitástól mentesen. Az eseményszálak párhuzamosan futnak, ami termékeny feszültség forrása. Dokumentum értékű külső felvételek adódnak (megkapó például a színházi művészbejáró zsánerjelenete: bohóc- s egyéb maszkos-jelmezes színészek trafikálnak az utcán kedvesükkal, társukkal). A jelenetek érzelmi töltését színezés – virazsírozás – hangsúlyozza (a lilás-bíbor képfelület itt is a szenvedély eluralkodására vall). *Az utolsó éjszaka* páratlan bepillantást enged a kolozsvári műhelyben folyó elmélyült és ambiciózus alkotói tevékenységbe.

A filmtörténet fanyar tréfája folytán szintén – mintegy tízperces – töredékben maradt ránk Kertész Mihálynak a Phoenixnél 1917-ben készült műfilmje, *Az utolsó hajnal* (német címmel: *Der kritische Tag* – A kritikus nap). A Filmarchiv Austria jóvoltából került haza az eredetileg szépen virazsírozott kópia, s restaurátoraink tökéletesen helyreállították a szerzeményt.

Deutsch-German Alfréd és Vajda László készítette a forgatókönyvet. Kramer Leopold (nálunk is vendégszínész) osztrák színész alakítja benne az angol Harry Kernettet, B. Marton Erzsi mint Halasdane (hindu) hercegnő lép elének, dr. Hyttara Sahib, a színes bőrű orvos szerepében Ujj Kálmán mutatkozik be (38 évet élt ez a vidéki jellemszínész; e filmszereplése négy esztendővel a halála előtt zajlott).

Érdekesnek, fordulatosnak szánt a történet: életunt urak – micsoda paradoxon – kölcsönösen megmentik egymás életét. Először Harryvel teszi ezt Lord Hardling (őt nem látjuk a részletben), majd a titkárául szerződött Harry viszonozza Hardling szívességét. Közben ugyanis a könnyelmű, fülig eladósodott főrend még a gyámleányát, Maryt is kis híján koldusbotra juttatja, hiszen föléli annak életjáradékát. Harry azonban szép összegű biztosítást kötött saját nevére a lorddal, és vállalja: egy éven belül elhalálozik. A biztosítási pénz kihúzná a lordot a csávából. S Harry útra kel Indiába, hogy hátralevő idejét ott töltsse el.

Részletünk az indiai élményeket örökíti meg. Búrkalapban vadászik Harry a kékeszöldre színezett nádasban, amikor díszes bárka úszik el a vízen, rajta előkelő társasággal. Hősünk aztán fényes vendéglőben találkozik a hajón látott hölgygel (nagyotál sejteti csupán); ő előzőleg Benaresban bajadérnak mutatkozott. Most meg angol divat szerint öltözködik és viselkedik, mellette orvosa és imádója, dr. Sahib. Harry fehér ruhában, kalapban pompázik, pálcával mutogat, ahogyan a hölgy felől érdeklődik. Levelet ír neki. Ernyedt kellemkedéssel fogadja őt a hercegnő. De Harry nem éri be ennyivel. Belopódzik az asszony egzotikus palotájába. Tükör kettőzi meg a jelenetet, amelyben vetkőzni kezd Lady Halasdane, s ekkor ront rá a szerelemtől elvakult férfi. Dulakodás támad, a nő kegyelemért eseng. A hölgy orvosa ádázul leskelődik. – Beszélve játszanak Kertész szereplői, ám csaknem ilyen jelentőségű itt a pantomimikus mozgás.

Jachton folytatódik a történet, sikeres önmérséke folytán kapott ide meghívást Harry. Udvarlók hada környezi a hercegnőt, aki most büszke, élénk és kedélyes. Hastáncot lejt egy bajadér. Harry, az orvos s a hercegnő hármában társalog. A szemüveges, tányérsapkás Harry csaknem olyan most, mint Kertész a dán *Atlantis* kockáin! Harry sokat sejtető s barátsággá bizalmasodó párbeszédbe mélyed az orvossal, míg a nő a gőzös legmagasabb pontján feszül neki a szélnek, lobogtatja fehér sálját. Emblematisz póz ez: a kortárs némafilm kedvelt hatáseleme. B. Marton Erzsi – e töredék révén is – a magyar némafilm karizmatikus nőalakjai közé sorolódik: szép arc és termet, ragyogó mozgáskultúra jellemzi.

Azt már a restaurátorok felírásba tett tájékoztatásából tudjuk meg: a hercegnő nem más, mint Mary, a lord gyámleánya, „orvosa” pedig közös barátjuk. Párizsban folytatódik s zárul boldog véggel a cselekmény. Kertész világfiás eleganciája süt át a képeken: ilyesmin alapult a későbbi karrier!

1917 őszére az Astránál Balogh Béla rendezésében elkészült Bakonyi Károly és Kálmán Imre 1910 tavaszán, a Vígszínházban bemutatott operettjének filmváltozata, *Az obsitos*. A cíamazonosság ellenére nincsen köze az alapműnek Garay János elbeszélő költeményéhez: némi igazítással, világháborús, a szó eredeti értelmében véresen időszerű tárgyról van szó.

Bakonyi Károly népszínműve („Színjáték 3 felvonásban”)¹¹⁶ teljes dimenzióiban jeleníti meg egy vidéki kúria társadalmi szintjeit, létformáját. Legfőleg a Nemzetes-asszonnyal, aki szüntelen siratja 15 éve hadba vonult fiát, Gyurit. Miközben a ház kisasszonya, Málcsi már férjhez menendő. De mint a népszínművekben ez szokásos, a vőlegény - Buzogány Jóska - nem tekinthető a lány részéről megnyugtató választásnak. Bálint, az ispán egészíti ki ezt a felső világot.

Középszinten, megismételve mintegy a felső régió dramaturgiai viszonyait, helyezkedik el Szákszorszép zsidó boltos és családja: Piroska lánya, aki külhoni nőnevelésben részesítve, kényeskedően próbál illeszkedni az itthoni parlagi világhoz; hivatva érzi magát „e nyomorult kis községben egy kis fővárosi ízlést elhinteni... Egy kis pesti levegőt... egy kis napvilágot... egy kis Nyugatot!”¹¹⁷ S mint Nemzeteséknél, Szákszorszép fia, Tihamér is háborúzik valahol. A boltos hozza a hírt a faluba, hogy közelednek végre az obsitos katonák.

Alul zajlik a Nemzetesék cselédségének familiáris hangulatú élete: csupa keresztleány szolgál az udvarháznál.

Megérkezik egy obsitos fiatalember, András, aki hasonmása Gyurinak, s úgy is viselkedik, mint az a sóvárogva haza várt fiúhoz, bátyhoz illik is. Egyelőre még az ő titka, hogy Gyurival testi-lelki jó barátok voltak a fronton, ő fogta le a hősi halott szemét, előzőleg tőle tudott meg sok mindent Gyuri családjáról. (Korfestő motívum ez: Rákosi Viktor regényében, az Elnémult harangokban is szerepelt a halál eltitkolása az otthoni szeretettek előtt.) S betoppan Százszorszép Tihamér is: aki annyiban mégis csak hasonlít Garay Hány Jánosára, hogy roppant hazugságokat hord össze hőstetteiről, válogatott kalandjairól. Csakhogy András leleplezi őt: Kantinos Mózsiként nemigen szagolt puskaport.

Semmilyen akadály nem volna most már - látszat szerint - Málcsi és Jóska egybekelésének, ám a Gyurinak vélt András „nem adja oda” a lányt. Kitálal az igazsággal - amit Málcsi sejtett is már. Halasztódik az esküvő. Közben szökevény hírébe keveredik Tihamér, ám az apja kideríti, hogy a füllentésre hajlamos legénynek érvényes obsitja van. Ekkor meg András hírel el magáról, hogy dezertőr: nem akar szélesebb körben lelepleződni. Mégis tudottá válik: Dömötör András ő valójában. Nemzetesné megdicsőülten békül ki hősi halott fiának sorsával. Málcsi azonban végképp beleszeret a távozó Andrásba, aki csakhamar visszafordul a kapuból - „a pipájáért”, s vélhetőleg nem hagyja többé egyedül a húgából jegyesévé változó leányt.

Balogh Béla jótékonyan leegyszerűsíti a színdarab társadalmi struktúráját. Csaknem teljesen kimarad a zsidóvonulat, ezzel a dramaturgiai helyzet megkettőzése, „szubrettizálása”. Sőt: egymásra vetül itt Buzogány úr és Százszorszép zsidó figurája: lesz belőlük egy rokonszenves, módos falusi gazda, akinek a fia már „nadrágos ember”: föltehetőleg városban nevelkedik, s válik értelmiségivé, állami közalkalmazottá, netán banktisztviselővé. S ha van is a filmen zsidó vezette falusi kocsmá: ott itallal kínálja a tulajdonos a háborúból érkező katonákat.

Ám két nő körül bonyolódnak a szerelem szálai. Az egyik a molnár kikapós leánya, a másik: Málcsi. Bátyja, Gyuri a molnárlány visszautasító magatartása miatt öngyilkosságra készül, majd inkább katonának áll. - A János vitéz motívuma ez, s láthatjuk: A falu rossza hasonló mozzanata jelenik meg itt is, a képi szimbolika teljesen azonos megoldásával. Zitkovszky Béla, az operatőr lehet ebben a vonatkozában a legfőbb összekötő kapocs.

A ránc maradt hazai némafilmek közül itt jelenik meg először a falusi élet hiteles ábrázolása - s nem pusztán valamely mezőgazdasági munkafolyamaté -: kiöntésben játszadozó, fürdőző gyerekek, szárnyukkal verdeső libák; gatyás-dobsapkás postás bácsi hoz tíz év múltán levelet Gyuritól. Igazi magyar típus Mócsi bácsi: tar fejű, hurkás nyakú, nagy, fehér bajszú férfi. Eleven a filmen ábrázolt malom belvilága. De hitelesen jelenik meg a tömeg is: katonák, parasztok, amint a megjárt kálváriáról hömpölyögnek lefelé; polgárok, keménykalapban s más fejfedővel: talán az Országház előtti térről, szűk kivágásban. Dokumentumfelvétel benyomását keltik ezek a képsorok (amiként *A föld rabjai* említett kockái).

Feliratok nélkül is lélekrajzra vállalkozik Balogh - az inzertek csupán segítik ezt -: a Váczi Dezső által is említett filmszerűség technikai fogásaihoz nyúl. Amikor Gyuri, a csalódott szerelmes pisztollyal készül véget vetni életének, édesanyja tűnik elő - látomásként - a tükörben, s a fiú ennek hatására mégsem lesz öngyilkossá. Levélben búcsúzik tőle, világgá megy. - Mindez még a kinematográfia közhelyen inneni tartományába sorolandó Baloghnál. Nem úgy a patetikus kalaplengetés - a magányos búcsú érzékeltetése -, mely színházi panel itt. Ám az ezt követő „keresztút”, kálváriajárás már ismét az előbb említett új minőség gyarapítója - s ennek tömeggel benépesített, visszafelé irányuló változata a film egy hangsúlyos, későbbi jelenetében - melyre szintén utaltunk már - tudatos filmkompozíció eleme. Gyuri s a Gyurik sorsának képszerű-szimbolikus bemutatása.

Az obsitos legszebb képsorának megítéléséhez ismét - mint munkánk során állandóan - az a fajta naiv áhítat szükséges, amelyet a kortárs - mozgóképi remekműveken még iskolázatlan - néző érezhetett. Szimbólumteremtés tanúi vagyunk itt is, és a rendező - némi túlbiztosító óvatossággal - egy álom látomásaként fogadtatja el vakmerő kísérletét. Gyuri édesanyja, a Nemzetesasszony - közelkép értékű second mutatja - elszunnyad a kerti székében, és álmában tányérsapkás (orosz?) katonákat lát, akik háttal fordulva céloznak fegyverükkel - s íme, az arcvonallal előtt fehér ruhás nőalak halad el, magasra tartott pálmaággal: a Béke! S a frontharcosok feszültsége fölenged, némelyikük megfordul és belemosolyog a kamerába. Művészi és politikai értelemben egyaránt kimagasló teljesítmény!

Balogh ismeri már és alkalmazza az idő múlásának képi áttűnéssel való érzékel-tetését: katonák üldögélnek egy restiben; isznak, dohányoznak, beszélgetnek.

Érzelemmel telített, kényes egyensúlyú a katonaságnál összelelegedő két barát, egyszersmind hasonmás, András és Gyuri bemutatása. Széles és túlzó gesztusok (Gyuri) és mértéktartó ábrázoláselemek egyaránt megjelennek a mozivásznon. A háború emberközeli pillanatait éljük át egy ásitó muszka zsánerképe láttán. Másfelől a Gyuri hősi halálával végződő önkéntes vállalkozás kevésbé feszült és találekony előadásban rögzült a filmszalagra: egyetlen csónak itt a tárgyi kellék, vele bajmóldódik két hősünk, s jószerivel a folyón való átkelés tényéről sem bizonyosodunk meg.

Természetes, meghitt hangulatú, egyszersmind érzélgősségtől mentes az otthoni, „hátszági” idill rajza. Lombok szűrik a nyári verőfényt. Zitkovszky Béla csoportozatai a már ismert módon egészülnek ki: a kompozíció hiánytartománya, aszim-metriája jelzik előre a csakhamar képbe érkező személyt.

Balogh Béla színészei általában egyetlen tulajdonság határozott megjelenítői. Mattyasovszky Ilona mint molnárleány: az érett nő kacérságát, Veszprémi Jenőné (Nemzetesasszony) az anyai aggodalmat érzékelteti. A Málcsit játszó Boyda Juci már a körülötte forgó férfiakhoz (vőlegénye, „bátyja”) fűződő viszony árnyalt meg-különböztetésére is képes: kedves és természetes. Gyuri és András alakítói (Petheő Attila, dr. Torday Ottó) nemcsak az ikertestvérség látszatát keltő maszk, hanem a kellő egyénítés híján is összetéveszthetők; Petheő valamelyest oldottabb és színesebb: feladata is bonyolultabb. Figyelmet kelt a rokonszenves Mócsi bácsi (Komjáthy János) fiaként a kitűnő megjelenésű, elegáns Vándory Gusztáv.

A Szigeti József 1856-os termékeny esztendejében született „eredeti népszínmű”, *A vén bakancsos és*

fia, a huszár tartós sikereire mi sem jellemzőbb, mint hogy hatvan évvel később Móricz Zsigmond frissítette föl a Vígszínház számára.¹¹⁸ Elemezvén ezt a tényt, Barta Lajos - maga is drámaíró - „jó humora és háborús vonatkozásai” miatt¹¹⁹ látta ezt indokoltnak. Mert hiányzik ugyan a darabból a „mélyebb elgondolás”, a műgond, de „nem egy primitívségében a klasszicitás érezteti magát”¹²⁰; bőbeszédű - emiatt a Nemzeti Színházban is mintegy harmadára csökkentették az eredeti szöveget -, ám figurái csaknem shakespeare-i módon, Barta szerint - általánosan ismert népi típusokat, jellemvonásokat elevenítenek meg. Színházművészeti értelemben Barta Lajos a halott népszínmű s a még ismeretlen szociális népdráma közötti űrt véli A vén bakancsos... által betölthetőnek, hiszen „közöny és irtózás” tapasztalható egyelőre a városlakókban a „népmélység” iránt; a színházak ezzel összefüggő anyagi óvatossága is abból ered, hogy „a nép a maga hatalmas életével kívül esik nálunk az életen”.¹²¹

Nem kétséges, hogy A vén bakancsos... valóban a népszínműirodalom egyik ügyes kézzel megírt, példateremtő darabja. A „3 szakaszban dalokkal és tánccal” dúsitott mű (zeneszerző: Bognár Ignác) két motívumot futtat egymás mellett.¹²² Egyrészt a címszereplő fiának, Sugár Lacinak a szerelmi történetét adja elő: Veres Ilon, a korcsmáros leánya után epekedik, ám hiába szeretik egymást a fiatalok, az egybekelés akadályait önerőből képtelenek elhárítani. Másrészt megismerkedünk Veres korcsmáros és Hangos úr, kántor csillapíthatatlan pénzsóvárságával: a mendemonda szerint valahol a környéken kincs van elásva, és lidércfény imbolyog fölötte éjszakánként. Ezt a két motívumot gabalyítja össze Sugár Mihály bácsi, a vén bakancsos, és éri el, hogy Laci és Ilon egymáséi legyenek, mégpedig a korábban dühödten elzárkózó korcsmáros hathatós segítségével. Persze Veres nem jószántából teszi ezt. Hiszen előbb - a kántor tanácsára - eltávolítja Lacit a faluból: gügye fia, Frici helyett katonának állíttatja. Igaz: megígér ezért fűt-fát, írásban is, beleértve leánya kezét. Ám amikor négy év múltán, fél karral, a holtnak híresztelt Laci huszár előkerül a hadifogságból, Veres már nem állja a szavát, s csak Mihály bácsi fondorkodására - a megtalált kincs reményében - egyezik bele a házasságba. S bár a turpisság kiderül, mesének bizonyul Sugárék hirtelen meggazdagodása - ugyanis Mihály bácsi a megkuporgatott utolsó aranyait és tallérait szórta el a látszat kedvéért -, nem lehet visszavonni a falu színe előtt az egyszer már amúgy is megszegett ígéretet.

Hatásos ez a boldogságteremtő megleckéztetés. Több fokozatban is, hiszen még az „első szakasz”-ban leszedi a keresztvizet a hajdan jöttmentként fölbukkanó, s utóbb fölfuvalkodó korcsmárosról. Ő pedig, Mihály tizenkét évet sínylődött a császár kenyerén, sok „plezurt” - sebet - kapott a „csatapiacon”, ezért hát joggal veti oda Veresnek: „Szúnyog sem csipte meg az urat annyit, mint a hány sebből az én vérem folyt a hazáért és királyért.”¹²³ Hozzá még számolatlan jót cselekedett a falu rászorulóival, elsorolhatatlan sok mindenhez ért, „azonfelül magyar ember” is. Önérzettel hívja ki hát - persze, hiába - „egy szál baganétra” - bajonettre - a korcsmárost, s még gúnyos rigmusokkal is illeti. A darab végén pedig így magyarázza meg - a Lúdas Matyik hetykeségével - a korcsmárosnak a látszólagos megtollasodás hátterét: „Utolsó pénzem volt, lépve szőnek hánytam el, de fogtam is rajta

egy nagy füles bagolyt."¹²⁴ Sugár Mihály bácsi a gazdagok érdekei miatt háborúba hajszoltak, megholtak, megnyomorítottak nevében - s nagyzoló fegyvernemi sovinizmussal - tesz igazságot: „No, tanulja meg máskor, hogy egy vén bakancssal nem lehet tréfálni.”

Inkább érdekessége, erénye, semmint fogyatékosága a színdarabnak, hogy a szereplők „második vonalában” nincsen valamiféle, a Laci s az Ilonéhoz hasonló szerelmi konfliktus, hiszen Lidi, a kántor leánya - testi-lelki barátnője Ilonnak, segítőkész szurkolója ügyüknek -, nem jöhet számításba párként az iránta veszködő, Csokonai Karnyónéjának idétlen fiára emlékeztető Frici, aki még ahhoz is ostoba, hogy kellőképpen alkalmatlannak tettesse magát a sorozáson. Nem „szubrettizálódik” tehát itt a hőrendszer - ami az operettsablonok felé vihette volna a népszínmű-dramaturgiát. Nem szükségszerű, hogy minden fiatal lánynak bekössék a fejét az előadás végéig.

1918 tavaszán mutatták be a kolozsvári Transsylvania cég gyártásában, Fekete Mihály rendezésében *A vén bakancsos és fia, a huszár* című játékfilmünket.

A rendező - Fekete László operatőrrel az oldalán - totál és second, egy ízben pedig premier plánban (Mihály bácsi, Frici) vitte filmszalagra Szigeti József népszínművét. Sajnos: a helyszínül választott falu meglehetősen élettelen, skanzenszerű. Széles gesztusokkal élnek a szereplők, bár mozog az ajkuk, beszélnek egymáshoz; valamifajta - nem mindig jó értelemben vett - népszínmű-játékstílus határozza meg ezt a mozgófényképet.

Egyáltalán nem kezdetleges alkotás pedig a kolozsvári filmgyártásnak ez a terméke. Látszik rajta a gyakorlottság. Híre-hamva sincs itt már szigorúan frontális játéknak, érkezésnek. Olykor nekünk háttal, bal felől lépnek a szereplők a kamera látóterébe. Mihály bácsi darabbeli mulatságos szövegét háborúzásairól, ezerféle szakértelméről ellenfényben fotografált „árnyjáték” vezeti be a fényrekesz kinyitása után. Flash-back!

Figyelmet érdemel, hogy játék dolgában a rendező „alternatívát” engedélyez: az egyik oldalon van a címszereplő, akit az idős Szentgyörgyi István, a kolozsvári színház- és filmművészet büszkesége testesít meg, a másikon a többiek. S itt „szubrettként” incseleg, groteszk, népi szürrealizmussal, Frici (Kabók Győző) és Lidi (Papp Katinka). Szentgyörgyi toronymagasan emelkedik ki a - nem rossz - mezőnyből. Néhol snittekre bontja rendező és operatőr Mihály bácsi mozdulatát: egy távolabbi beállításban sír, szenved, egy közelebbiben magához térve fenyegetőzik. Szép jelenet, amikor Ilona (Poór Lili) megcsókolja Laci (Réthely Ödön) maradék ép kezét, majd ugyanígy tesz édesapja is. Némafilmművészetünk egyik legkiválóbb teljesítménye, ahogyan Szentgyörgyi István élénk állítja Mihály bácsi pálfordulását, ágrólszakadt kisemmizettből gazdag úrrá való átvedlését. Legyinget, pöffékel a kocsmában, megvetéssel hártja el az odakínált közpálinkát.

Fekete László operatőr tisztán beszéli a kor magyar filmnyelvét; megújító törekvései nem mutatkoznak. Fehér színei olykor vakítanak: ez egyik-másik beállítás némi gyakorlatlanságára vall. A film látványvilágához tartozik a „kincs” fölött megjelenő láng- és füstoszlop: pirotechnikánk ízléssel győzi ezt a feladatot, föltehetőleg a nézők nagy gyönyörűségére.

Varsányi Irénnek ajánlotta Lengyel Menyhért 1913 májusa-1915 novembere között íródott három felvonásos színművét, *A táncosnő*. Lengyel, a drámaíró című tanulmányában Hatvany Lajos ezt a darabot mint „három évi hosszú elvonulás” eredményét taglalja.¹²⁵ Pantomimelemeket vél benne fölfedezni Hatvany - a Vígszínház 1915. december 3-ai bemutatóján -, másfelől dramaturgiai ellentmondást: „több hajmeresztően megrázó s meg nem írt történet van eltemetve” Lengyel Menyhért e munkájában.¹²⁶ Az összegzés pozitív: Lengyel ez alkalommal „világnézetét akarta közölni és egy jó színdarabot s főleg pedig még annál is inkább parádés szerepet írt”.¹²⁷

Igen, a Varsányi Irénnel, V. Haraszi Herminnel, Fenyvesi Emillel, Csorossal, az ifjú Péchy Blankával, Kemenes Lajossal s más neves szereplővel színre vitt mű valóban nem szokványos mozgásélményt kínál, s így mozgófényképpé alakítva is sikert ígér. Némafilmes eszköz, ahogyan a háttérben „beszélgető” színészek hangját nem hallani, hogy a hangsúlyos tér szereplője legyen a szó; filmszalagra kívánczik Bojdánnak, a címszereplő Lola partnerének, menedzserének az a művészi elgondolása, hogy „friss mozgásokat”, valamiféle „primőr dolgokat” csináltasson fölfedezettjével és bálványával. Még állatok mozgásának utánzása is beletartoznék e megújult koreográfiába.¹²⁸ Mondhatnók, fél évszázaddal későbbi párhuzamot vonva, szinte bójart-i programról van itt szó. De a kor dimenziói közt maradva is valószínűsíthető egyrészt a bartóki-Balázs Béla-i pantomim (*A fából faragott királyfi*) hatása Lengyel szereplőjére, a tánc- és mozgásművészet fölpezsdítőinek befolyása rá Dienes Valériától Isadora Duncanig. S ne feledjük: Lengyel írja 1918-ban *A csodálatos mandarin* szövegkönyvét! - Ám furcsa módon, a mű születésének közvetlen háttérében más természetű ösztönzés áll: egy budapesti Carmen vendégszínház előtt ismerkedett meg a szerző „a szálloda halljában” a címszereplő Margherita Sylvával; az ő ekkor föltárult magántörténete volt *A táncosnő* cselekményének és problematikájának forrása.¹²⁹

Jelen van ugyanakkor - s ezt a világháború eseményei csak nyomatékosítják - egy általános életszemlélet- és -formaváltás ábrázolata is Lengyel Menyhért színművében. Lola, a táncosnő (és „lovagja”, „mindenese”, művészi társa: Bojdán), valamint László, az ifjú diák, majd diplomata köré csoportosíthatók a határozottan elkülönülő nézetek. Kifelé fordulás és beszűkülés feszültsége ez, amelyben az a paradox, hogy a beszűkülés, a világtól való elfordulás, elhúzódás, a páros idillbe való menekülés koncepcióját éppen egy diplomata képviseli. László ezt a szakításhoz vezető végső szökváltás során így fogalmazza meg: „Maga azt mondja: művészet és égés, én azt mondom: piszkos üzlet, amiben a testét mérik ki...”¹³⁰ Megingott, széttöredezett tehát a korábbi értékrend, és nem tudni: Lengyel melyik oldalra áll - mert mindkét nézetben vannak megfontolandó elemek.

A színmű cselekményének váza kirajzolódik a fentiekből. Az első felvonásban kerül sor Lola és a fiatal rajongó, László találkozására: a fiú mint diák Oxfordban látta először a táncosnőt, de nem színpadon, hanem vidám társaságban. Ettől kezdve követte őt. Most épp a párizsi magyar követségen kellene Lászlónak egy állást betöltenie, de Lola vonzásából nem tud s nem is akar menekülni. A Traviata ismert képlete szerint rejtőzik el vidéki magányba László és Lola: a szabadbattyáni birtokon. A fiatallembert nem érdekli az imádott nő múltja, pályája: „Nem tehetek róla - ilyen a fajtám.”¹³¹ Majd

távozik, ügyeit intézni, s ezalatt betoppan Lola baráti társasága, jön az igazgató, aki hiába próbálta Lolát mással helyettesíteni. Bogdánnak meg pompás ötletei vannak Lola táncosnői visszatéréséhez. László érkezése vet véget a tervek szövögetésének. A férfi s a nő szenvedélyes vitába keveredik; szakítanak. A III. felvonásban még egy lehetőség adódna kapcsolatuk rendezésére, de Lola a művészi pálya folytatása mellett dönt, amit az ifjú diplomata képtelen elfogadni és megérteni.

Amikor Garas Márton 1918-ban a Hungária filmcég megbízásából filmet készít *A táncosnő*ből, nem Varsányi Irénnel dolgozik a címszerepben, hanem a német Leopoldine Konstantinnal, aki egyébként csaknem hasonmása Varsányinak. S mivel Garas a *Karenina Anna* főszerepét Varsányira osztotta, nem valamifajta ízlésbeli különbség dönthetett ez alkalommal Konstantin javára. Hanem talán az, hogy Lengyel Menyhért nem volt igazán elégedett Varsányi Irénnel *A táncosnő* vígszínházi előadásán mutatott teljesítményével, annál inkább Bécsben, a Konstantinéval. Így eshetett rá a választás, amit a filmbeli Lola táncprodukciói igazolnak a legmeggyőzőbben: a német színésznő ekkor már egy Reinhardt rendezte balettban is bizonyította sokoldalú tehetségét!¹³²

A film lineáris előadásmódban beszéli el a történetet (míg a színdarab „flash-back” technikája ilyen tekintetben érdekesebb és filmszerűbb: ám ekkor még - nálunk legalábbis - ez a fajta történetkezelés nem része a filmszerűség fogalomtárának). Totál és second váltások érzékeltetik az Alhambra téli kertjének hangulatát: itt fedezi föl Bojdán a virágáruslányt, Lolát. Dolgozni kezd vele - vígszínházi csevegés, könnyed természetesség jellemzi a játékstílust -; közelképben látjuk az érlelődő táncművésznő spiccmutatványát! Csakhamar *A hattyú* halála nyűgözi le Lola előadásában a közönséget.

Érdekes külső felvételek elevenítik meg a londoni piknik eseményeit; a kamera svenkelve követi az autó útját. Természet és technika hatásos összekapcsolása!

Kiemelkedő szépségű Lola új műsorának a bemutatása az Alhambrában. Klasszikus, lassú táncát olykor a színpad felől látjuk; a tapsolók Lola szemszögéből jutalmazták a produkciót. Bojdán vágóképként is jelen van itt: nézőpontok, irányok szerveződnek rajta keresztül. Garas Márton képalkotása tehát fölöttébb átgondolt, professzionális, és művészileg rendkívül megragadó.

Zárt tér - lakás, orfeum - és plein air szüntelen oszcillációja: ez a film egyik legeredményesebb hatáseleme. Találékony és meglepő effektusokra kész rendezőnek bizonyul Garas a Lola és László vidéki idilljének bemutatásakor: takarók hevernek a füben - és second képen megmozdul az egyik, finom erotikával jelezve a világ elől elrejtőző szerelmespár önfeledt örömét. Mozdulatelemzés értékű, ahogyan Lola és László intim érintkezését beállításokra - snittekre - tagolva mutatja Garas. Leopoldine Konstantin és Kertész Dezső papucsjelenete - alá- vagy fölérendeltség játékos-durcás vitája közöttük - nemcsak a két színész teljesen oldott együttműködését dicséri, hanem a rendező - színpadi tapasztalatokon pompásan kiművelt - színészvezetői tehetségét is.

Vérbeli filmes ötlet - és voltaképp semmi köze a moziban hangzó zenekarhoz vagy zongorához -, amikor egy verkliző férfi secondját látjuk, s erre a képileg érzékeltetett hangeffektusokra kezd táncba a téglakerítés túloldalán Lola, s szökken a kamera felé. Bojdán (Fenyvesi – filmlapokban olykor: Fenyvessy – Emil), Lola és László hármas kompozíciója - mögöttük a táncosnőt visszahódítani érkezett baráti társaság - színpad és film megszokottá váló termékeny kölcsönhatását bizonyítja Garas e mozgófényképének kockáin is. A kor magyar műfilmjének immár hatásos eszköze valamely alak betűnése a képbe: a szereplő látomásaként László párizsi szobájában bukkan föl Lola ily módon, a falon keresztül „érkezve”, később a tükörbe pillantó férfi mögött is. Merőben szokatlan, hogy Lola térden csúszik két jelenetben is, a kamera felső állását kényszerítve ki: a kerti idill összeomlásakor, majd a végső békülési kísérlet kudarca után, barátai jelenlétében.

Garas Márton a Lengyel-mű fájdalmasan is tárgyilagos befejezését tragédiába hajszolja. Bojdán leküzdhetetlen szuggesztíóval perdíti haláltáncra Lolát, second képeken közelítve a nézőhöz az önpusztító művészet e fölkavaró látványát. A táncosnő a szívéhez kap, majd holtan rogy össze. Művészet vagy polgári biztonság? A filmváltozat sem foglal állást egyértelműen. László alternatívája sem vonzó.

1917-1919 korszakának - de a magyar némafilmművészet egészének - egyik csúcsteljesítménye *A táncosnő*. Garas Márton ebben már „mindent tud”: a mozgófénykép, a játékfilm teljes hatásmechanizmusa lép működésbe. Ebből már csak „elvenni” lehet majd: s a magyar filmművészet további fejlődését - sajnos, nagyon sokára - éppen az fogja meghatározni, hogy ki-ki a „filmszerűség” fegyvertárát illetőleg miben és milyen mértékig lesz hajlandó önmagát korlátozva venni igénybe.

Lev Nyikolajevics Tolsztoj - mondhatni - a halálakor vált igazán tárgyává a magyar szellemi élet eszmecseréinek. Érdemes utalni ezzel kapcsolatban Szini Gyula Tolsztoj *Exodusa* című írására a Nyugatban, mely a lezárult élet - s nem az életmű! - „világrezgő” logikáját abban látatja, hogy Tolsztoj inkább „a kolostort választja szent hazugságaival, mint a családot még szentebb, még inkább megvesztegető hazugságaival”.¹³³ Említendő továbbá Tolsztoj és kritikusai címmel Ambrus Zoltán esszé-sorozata - szintén a Nyugat hasábjain -, mely ugyancsak a művész, filozófus, pedagógus gróf magánéletének morális, gondolkodói tanulságait összegzi, a német Harden hiperkritikáját utasítva vissza nagy hévvel és bőséges szellemi apparátussal (1911).

Talán nem tévedünk, amikor a magyar fordításokban 1887 óta ismert Anna Karenina (Karenina Anna)¹³⁴ 1918-as megfilmesítését a Hungáriánál, Garas Márton rendezésében Szini Gyula véleményéhez hasonló szempontok érvényesülésének tulajdonítjuk. Egy ilyen összefüggésrendszerben - gondoljunk *A táncosnőre* - a *Karenina Anna* is a család, a házasság mint intézmény válságáról szól, amiként *A táncosnő* - tágabb értelemben - az emberi kapcsolatok megakadályozhatatlan széteséséről. Amire a művészet sem orvosság. Gondoljunk továbbá a háborúra, amely gépesített és fölöttébb hatékony pusztítója minden tárgyasult és morális értéknek, gondoljunk az orosz környezetre, amely sajnálatos időszzerűséggel hatott a magyar nézőre több kortárs játékfilmünkben is (elemzési sorunkban: *A föld rabjai* s egyes mozzanataiban *Az obsitos*). S gondoljunk Varsányi Irén páratlan színművészetére, mely filmszalagon való megörökítést követelt - s amely Garas Márton számára láthatólag meghatározó jelentőségű volt. Ám itt szögezendő le egyszersmind, hogy Garastól mi sem állhatott távolabb, mint mozgó ellenségképet alkotni az Anna Karenina című regény - a művelt világ szellemi örökségének máris múlhatatlan, bár vitatott darabja -űrügén.

A *Karenina Anna* az Garasnak, mint *Az arany ember* Korda Sándornak. Igényesen elkészített „kivágott lap”-ok¹³⁵ Tolsztoj regényéből, a mozgékony tollú Lázár István forgatókönyve nyomán. Valamiféle képi szimbólum végigvezetése ugyanúgy hiányzik itt, mint Korda filmjéből. Gondos belső felvételek - totálban tartva, tükörrel, nagypolgári kényelemmel -, gondos külsők - hóesésben ábrázolt pályaudvar, városi utcán suhanó trojkaszán, lóversenypálya stb. - adnak hitelt az itt megjelenített környezetnek; nincs sehol olyan érzésünk, hogy kulisszák közötti színpadi játék folyik. A külsők egy része legalábbis Varsóban készült: talán az első, de nem az utolsó eset a magyar kinematográfiában, hogy orosz miliőt Lengyelországban kutatnak föl filmeseink.

Természetes játéktípus, a szereplők eleven mozgása ejti rabul a nézőt kezdettől fogva. Olyan apró mozzanatok teremtik meg ezt a hatást, mint az első pályaudvari jelenet, melyben az érkező vonatról sebesültet emelnek le: világháborús képzettársítással növelve a közönség érdekeltségét a történet követésében.

Anna - a sötét hajú, beszédes, sötét szemű, hibátlan, erős, bár alig észrevehetően ritkás fogsorú Varsányi Irén - ironikus vibrálással, kedvességgel „röpköd” a pályaudvar forgatagában. Vronszkij (itt: Vronszky) - Kertész Dezső - bevillanó közelképe valamiféle érzelmi készenlétet, fölkínálkozást fejez ki. De Anna igazi „epiphaneája” Scserbackij herceg estélyen következik be: oldalnézetből látjuk igéző közelképét. S míg a pályaudvaron Anna elhárítja Vronszkij szolgálatait, a mostani ostrom - háttérben a jelentőségteljes, gyanakvó Karenin (Fenyvesi Emil) - nem reménytelen. Ezt a szereplők csoportosítása is érzékelteti: Anna és Karenin a társas tabló két ellentétes oldalán, egymástól elszigetelve vannak jelen. Törvényes összetartozásuk csupán egy szemléletes kesztyűmotívum révén kap hangsúlyt.

Garas Márton szintén lehetővé tesz színészeinek néhány hatásos magánjelenetet, melyekben a mű dramaturgiai mechanizmusának adott mozzanata látványként azonosítható. Kareninban sértett és sértő hidegség válik uralkodóvá, Anna - sötét tónusú, de ablakkal, tükörrel derített belsőben - egyetlen patetikus hátradőléssel szabadul kiüresedett, tartalmatlan kötöttségeitől, majd kéjes, magamegadó, szerelmes mosoly ömlik el arcán, fölpattan, átöltözik, s távozik idegenné vált otthonából.

Természet és ember közös feszültségrendszere működik Garas e filmjében is. Tavaszi lomb s a terhes Anna, a szomorú Vronszkij: természeti megújulás és emberi megújulásképtelenség bemutatása.

Attraktív a futtatás képsora, a távcső-körkivágatban megfigyelt lóverseny; maga a baleset, Vronszkij bukása nem látható, már a földön heverő testet mutatja a kamera. S itt valószínűleg nem a rendező önmérsékletéről van szó, hiszen ez a korszak éppen az eszköztár kiteljesedéséé, nem a redukcióé: lehetett volna megfelelő kaszkadőrrel mozgófényképpé alakítani a regénynek ezt az epizódját. Mert másik alternatívaként csak az képzelhető el, hogy mindez Anna közlő meglesett arcán, szemében „történik meg”. De Garas nem élt egy ilyen lehetőséggel.

Fontos dramaturgiai tényezővé emeli a rendező (s a forgatókönyv írója) a levélformát. Kiütözik ennek során a kényszerű megoldás több ellentmondása. Leginkább abban a jelenetben, amikor Varsányi Irén stilizált-elnagyolt, sebes mozdulatokkal firkantja sorait - amelyek aztán az inzerten kalligrafikus betűkké rendeződnek. Másfelől a levelek hasznos és hatásos magánjelentek forrásai: Vronszkijnek a gyógyulásáról beszámoló híradása boldog örömmel tölti el Annát, s keblébe rejt a küldeményt. Anna panaszos levelére Karenin - Fenyvesi Emil - mértéktartón reagál; a totálkép is az érzelem visszafogottságát sugallja. Levél - a Vronszkijé - ad alkalmat arra is, hogy Karenin „tetten érje” a kedvese üzenetén elandalodó nőt.

Motívumrendszerre nem szerveződnek, de kezdik megtalálni filmes szerepüket a színházban addig jól működő kellékek. Az említett kesztyűmotívum mellett ilyen Anna gyöngysora is, mellyel a csalódott, ideges asszony játszadozik az unatkozó Vronszkij társaságában.

A mozdulatok elemző - snittekre, változó beállításokra tagolt - bemutatása Garas Márton magabiztos gyakorlatát bizonyítja. Ilyen az Anna földre lökését totálból seconda váltó bemutatása. A szemből ábrázoló - „fogadó” - megjelenítés túlsúlyát Garas gyakran ellentételezi oldalnézetű képsorral. Anna a vasúti vágányok között tévelyegve a kamera felé halad, de a gőzmozdonyt oldalról is látjuk (amiként - szó volt már erről - Anna leginkább élményszerű mozgófényképe is profilt mutat). Garas Márton a szereplők nyugtalanító, aszimmetrikus - például a képmező bal oldalára zsúfoló - csoportosítása mellett a horizontális terjeszkedés találékony megoldásait is alkalmazza.

Kiderült az eddigiekből is, hogy ez az ijesztően leszűkített hősrendszer és cselekmény, ez a Tolsztojból igen keveset - bár jellemzőt - megőrző mozgóképregény vitathatatlanul jó színészi teljesítmények foglalata. Garas természetes játékmódot követel, s ez csak néhol sérül - voltak rá példáink. Ilyen még Vronszkij konvencionális szerelmi póza, amikor Anna elé hanyatlik, ilyen az Anna betegágyánál kialakuló mesterkélt csoportozat, amelyben Karenin a szemét törölgeti. Ám a legfontosabb szerepek megformálói általában kitűnőek. S vonatkoztassuk ezt a megállapítást egy sor mellékszereplőre: meggyőző és hiteles a tabló. Kellőképpen „orosz” az összhatás, ugyanakkor az a benyomásunk, hogy Garas Márton az egyetemes kultúrába helyezi el Tolsztoj alkotását.

Jókai és a világháború korszaka látszólag semmiféle összefüggésbe nem hozható. Egyazon Nyugat-számban Ady a „föltámadt Jókai” lényét idézi meg, leszögezve mégis: „a Jövő század regényének megálmodója alapján századrészét se álmodta meg a ma történőknek. Húszezer maradt a véres csatatéren - mondja - s mikor leírja a Mahatius-ágyut, elárulja, hogy ennél szörnyűbbet már nem találhat ki az ember öldöklő szelleme.”¹³⁶ S ugyanitt, Levél a lövészárokból című írásában Halász Gyula is megállapítja: „Jules Verne és Jókai fantáziáján már régen túltett a világháború.”¹³⁷

Jókai Mór tehát nem időszerű - csupán népszerű. Mintha a tizenkilencedik s a huszadik század lényegi különbsége tárulna föl Jókai megítélése kapcsán; mintha egy romantikus, társadalmi, tudományos vonatkozásban emelkedő korszak ígéretei semmisülnének meg a racionális, mindenekelőtt a pusztítás képességében kiteljesedő periódus folyamán. Mintha most kezdődne csak az, amit Jókai a

„jövő” századként foglalt 1872-es regényébe. Ám a szintén 1872-ben íródott mű, Az arany ember mégis sugall valami aktuálisat: olyasmit, amit a háború utáni - filmes - viszonyok taglalásába merészen bocsátkozó Korda Sándor érez meg. Hogy ki kell vonulni a jelenből, ott kell hagyni azt a társadalmat, amely az egyén boldogságára tör meg-megújuló rohamokkal. Találni kell egy „szigetet”, ahol a saját törvényeink érvényesek, ahol az egyetlen érdek a mi érdekünk.

S ilyen tekintetben igaza van Magyar Rózának, amikor izgalmas műhelytanulmányában bizonyos „pimaszságot” említ annak jellemzéseképp, ahogyan Korda és stábja - a Corvin megbízásából - 1918 augusztusában lehajózik az Al-Dunán, s a dörgő fegyverek közelében a művészetcsinálás szabadságának áldozik.¹³⁸

1981 tavaszán szerezte meg a Magyar Filmintézet Koblenzből a film egy kópiáját, a Bundesarchivval lefolytatott csereakció keretében. *Der rote Halbmond* - A vörös félhold - címen, német nyelvű képközi feliratokkal.¹³⁹ Habent sua fata pelliculae.

Korda nem Hevesi Sándorral, hanem az eredendően filmes beállítódású Vajda Lászlóval dolgozott mint forgatókönyvíróval. Alapműnek a regény Jókai által készített színpadi változatát tekintették.¹⁴⁰

Ez a feldolgozás mintha képpé, képek sorozatává alakítaná mindazt, amit Korda Sándor a hivatásszerű játékfilmalkotás követelményeiről, műhelytitkairól több helyütt megfogalmazott. Itt már azonos helyszíneken azonos beállítások rendje szerint folyt a felvétel, s a vágóasztalon találkoztak az összeillő képsorok. Professzionális célszerűség jegyében született minden egyes képkocka. Farkas Miklós dolgozott a kamera mögött.¹⁴¹ Alsó és felső gépállások tudatos megválasztásával (rakodás a Szent Borbálára, mentőcsónak-jelenet) teremt az operatőr a történet megítéléséhez viszonyítási alapot; kameraigazításai hatásosak (vihar a Vaskapunál); szokatlan beállítás érzékelteti a folyami üldözés feszültségét. A süllyedő hajó félrebillenő lakókamrájának bemutatása valószínűleg meglepte a kortárs nézőt. Hibátlanul működik belső térben is a fénydramaturgia: az alulról megvilágított Tímár és Athalie jelenetében; Farkas Miklós ellenfényei funkcionálisak: a hősök kapcsolatrendszerét értelmezik, mindannyiszor Tímárral összefüggésben; vagy őt, vagy éppen kínzó hiányát nyomatékosítják (Noémi háttal áll a folyóparton, szerelmese, Tímár Mihály után vágyakozik). A mozgó Athalie-ról ad oldalnézetű közelképet az operatőr (gondoljunk Anna ugyanilyen bemutatására Garasnál!), tökéletesen jellemezve a gonoszságában sosem tétlenkedő figurát. Hármaskompozíciói (Kondja-Athalie-Tímár) a cselekmény egyik - meghaladandó, „evilági” - síkjának benépesítői.

Mindebben nyilvánvaló része van a rendezőnek. Kezdve a főhős, Tímár Mihály hatásos és hangsúlyos epiphaneia értékű arcbefordulásával, folytatva a térben való mozgatás találékony megoldásaival (Brazovics és Tímár a kép mélységében viszonyulnak egymáshoz; balról, a kamera mellől szalad Noémi s a kutya Tímár nyomában; tenyérszerű helyen, „jelben maradva” zajlik a gályarabok - köztük Krisztyán Tódor - lázadása stb.). A mozdulatok olykor változó beállításban (két fázisban) szerveződnek képsorrrá (Tímár és Krisztyán egymásnak feszülése); kalandfilmbe illő párbajjelenetet produkál Korda

Sándor. Ugyanakkor jószerivel képen kívül, inzert beiktatásával „ábrázolja” a rendező Krisztyán Tódor halálát. (Ne feltételezzük - bár nem is zárhatjuk ki -, hogy a felvétel nem sikerült.) S ami a legérzékenyebb hiányelem: sem a tárgyi világ, sem a bemutatás szemlélete nem szimbólumteremtő. *Az arany ember* képsoraiban, nem utal a cím - megfejtendő - üzenetére, a mű életfilozófiájára. Látványteremtő tényező lehetett volna a Jókainál másutt is parázsló erotika filmes megjelenítése, a Tímár életét meghatározó „két világ” különbségének testiség vonatkozásában is eltérő bemutatása. Pedig a vörös félhold - a német címváltozat ihletője - elindít Kordánál egy ilyen irányú érdeklődést.

Eleven gyakorlat itt is, amit B. Marton Erzsike a némafilmen való mozgás paradox kötelmeiről mondott. Kondja és Tímár finom, lassú, egymásra vonatkoztatott, közös érzelmi teret alkotó mozdulatai példaszzerűek ebben a tekintetben. Korda a „beszéltető”, természetes játékhelyzethez illő stílus képviselője. Helyesen vette észre Magyar Róza: „A szereplők valóságos hangosfilmjeleneteket játszanak el, annak tudatában azonban, hogy a film majd némán kerül a nézők elé.”¹⁴² És játékuk a film montázsszerkezetének egészében érvényesül, alkotja meg a cselekmény folyamatát.

Nagyon valószínű, hogy az egyéni teljesítmények is erősen kötődnek a képen-beszédben gondolkodtató rendezői utasításokhoz. Szimbólumalkotás ígérete sejlik föl a fátylaival küszködő török leány, Kondja (Makay Margit) jelenetében: életéért cserébe hagyományt, kultúrát kell váltania. Makay Margit elegáns és mértéktartó; figurájától némi bensőséges humor sem idegen (szájában tollal mélyed el Tímár gazdasági ügyeinek intézésében). Vetélytársának, Athalie-nak a szerepében Berky Lili azt bizonyítja, hogy negatív hős megjelenítése sem állítja megoldhatatlan feladat elé. Noémi - Lenkeffy Ica - a harmadik pólusa a női magatartás filmbeli kínálatának: a szívét betöltő férfi - Tímár - iránti vágyakozás nyílabb megjelenítője; szerepéhez híven, természetes bájjal és kedvességgel.

Tímár Mihállyal ebben a földolgozásban inkább megtörténnek az események, semmint általa irányíttatnak. Beregi Oszkár külseje ideális volna az „arany ember” megtestesítésére, ám Korda láthatólag megküzdött vele, és túlzó pantomimikájának visszaszorításával az eredmény ki is merült (maradt csupán a mértéktelen szemmeresztés). Beregi ugyanakkor jelentős szerepet vállalt az al-dunai forgatás tárgyi feltételeinek megteremtésében.

Friss jelenség a Krisztyán Tódor jelmezeibe bújt Rajnai Gábor, aki fogalmat ad itt elveszett és általunk így tanulmányozhatatlan alakításainak formátumáról (éppen Kordánál *A faunban* stb.). Bonyolult és zabolátlan színészalkat (megerősíti látványban is, amit a kor publicistái, kritikusai rögzítenek róla); végletekre hajlamos. Kitűnő mozgáskultúrája, mimikája révén egyrészt csaknem chaplini hatáselemekre képes - Korda pompás ötlete, ahogyan a rózsalevelekkel teli hordóból ő, a mákvirág előbúvik -, másfelől meg cilinderes örvénye a Senki szigetén lefokozza az addig kidolgozott teljesítményt.

Csekély terjedelmű kutatási anyagunk bővítése végett, de Korda Sándor iránti tiszteletünk jeléül is indokolt egy hungaricával foglalkozni. 1918-ban a Saschafilm (Bécs) fölkérésére Korda Ausztriában készített egy filmet *Die versunkene Welt* címmel, melyet magyarul *Egy elsüllyedt világ*, sőt *Ábránd és valóság* változatban is számon tartanak, de a legpontosabb a *Serpolette* (*A Serpolette*) megnevezés.

Ugyanis Biró Lajosnak 1914-ben, az Athenaeumnál megjelent regényét vitte Korda mozivászra (A

Serpolette). Birót ez időtt is állandó figyelmével tünteti ki a legrangosabb hazai folyóirat, a Nyugat. Bródy Miksa 1912-ben, egyebek között Biró népszerűségének háttérét elemezve, a „lírai ködösségtől” mentes művészetét, elbeszéléseinek világos szerkezetét, mesekitaláló és -szövő tehetségét, szerelmi tárgykörben megmutatkozó költőiséget említi annak okaként: „mért ugrik be még a közönségnek méltán lenézett rétege is a Biró Lajos kifogástalan íróiságának”.¹⁴³

A Serpolette-ben azonban ezeken kívül nyomósabb pozitívumok is föllelhetők. Ez az elegáns „világregény” ugyanis társadalomfilozófiai példázat egyszersmind. Péter herceg, egy közelebről meg nem nevezett királyság trónvárományosa negyvennégy évesen kiszakad addigi életéből, és Annie Lind színésznővel az oldalán világboldogító terveket dédelget a hölgynek „A corneville-i harangok”-beli sikerszerepe nyomán „Serpolette”-re átkeresztelt gőzjacht kapitányaként. „A fontos az, hogy én dolgozni akarok és nekem dolgoznom kell - fejtegeti. - Dolgozni akarok, mert boldogtalan lennék munka nélkül és dolgoznom kell, mert munka nélkül nem szabad az ember.”¹⁴⁴ Gépek iránti csodálata folytán gépeket szállít, és eltökéli: „az utolsó matrózom is társam lesz a vállalkozásomban és a Serpolette-en úgy fognak dolgozni, mint semmi más hajóján a világnak.”¹⁴⁵ Végső célja pedig: „meghódítani az államot, hogy a nép államai idővel egyetlen nagy államszövetséggé változtassák ezt a valóban otthonukká lett földgolyót.”¹⁴⁶ - Talán a Jászi Oszkár-i vagy más, ehhez hasonló szocialisztikus nézetrendszer gyakorlati lehetőségeit latolgatja itt Biró, hősén keresztül. Ősforrás lehet Étienne Cabet 1840-ben, álneven megjelent utópiája, az Utazás Ikáriába (Voyage en Icarie). - Péter egy dél-amerikai földdarabon kívánná megteremteni az általa kigondolt, minden korábbinál tökéletesebb államot a saját irányítása alatt.

Csak hogy e kísérlete végestelen-végig kudarcok sorozata. Mert látnia kell, hogy a hatalom sáncai között ki sem alakulhatott benne a kapcsolatteremtés, ügyintézés elemi készsége; s arról is meggyőződhetik, hogy egy hajó mikrovilága nem éppen alkalmas valamiféle demokratikus önkormányzat működtetésére. Itt fegyelemnek, diktatorikus rendnek kell lennie, már csak azért is, mivel egyedül a kapitánynak utazik a hajón az asszonya - a felesége -; a többieknek még alkalmi nőismerőst sem szabad fogadniok. Épp ez utóbbi nyomán csordul ki a pohár: Annie egyre inkább unalomba süpped, ám amikor fölfigyel a szláv nótákat pengető-éneklő dalmata matrózra, Vannonira, a fiú színésszé képzésének ürügyével csakhamar szerelmi kapcsolat létesül közöttük, amit Péter herceg képtelen elviselni. A matrózlázadás elsöpör minden fennkölt próbálkozást - az ide vezető úton fontos, de figyelmen kívül hagyott vitapartnerre volt Péternek a szocialista Szolgarov, egykori orosz haditengerész -, öngyilkosságba hajszolják a szintén kemény - a másik oldalon álló, bár Péterrel is szembeszegülő - vitapartner, Ridarsky első tisztet. Ridarskyt, aki még idejében megfogalmazta Péter lényének belső, tragikus ellentmondását: „azt hittem, hogyha otthon nem tudott úr lenni, legalább ezen a hajón tud majd úr lenni. De azt se tudta.”¹⁴⁷ Cserbenhagyja Pétert a főkomornyik, Szedlák is, aki aztán kimagyarázkodik ugyan, mondván: azért pártolt a matrózokhoz, hogy a herceg „megint úr legyen. Ura legyen a csöcseléknek, ne szolgálja”.¹⁴⁸ Így fogja el Pétert egy „kietlen egyedülvalóság” érzete, így válik szét végérvényesen szándék és gyakorlat -, ábránd és valóság -; „egy szívverésnyi időre elöntötte annak a szeretetnek a melegsége, amelyet az ember iránt érzett volt. Emberek. Embermilliók. Emberiség.”¹⁴⁹ S aligha véletlen, hogy ezek után a Péter kormányozta utópiahajó, a „Serpolette” szétfúródik egy szigetcsoport zátonyain.

Mintha Korda Sándor 1919-es hányattatásait előlegezné a film,¹⁵⁰ amely mégsem a regény főntebb vázolt társadalomfilozófiai gondolatmenetét illusztrálja. A Hans Theyer fényképezte kockákon egy „világfilm” látványrendszere jelenik meg, ami egybevág a regény előadásmódjával, de maga az életsorspéldázat háttérbe szorul.

Előkelő „motívumokat”, eredeti helyszíneket választott Korda, lenyűgöző belső terek vannak a filmben, és ehhez mérten a statisztéria létszáma is figyelemre méltó. „Dél-Amerika” partjai föltehetőleg az Adria szélén terülnek itt el, és a hullámsírbba merülő „Serpolette” minden jel szerint világháborús dokumentumfelvételen tesz pontot a herceg demokráciateremtő kísérletére.

Valódi helyszín és épített díszlet csak néha kerül ellentmondásba. Különösen megkapó, már-már expresszionista hatású egy hadihajó fedélzete, amelyen az est sötétjét az ünneplés görögtüzei osztatják. Alexander Ferenczy és Max Joli tervezők, Emil Stepanek berendező oroszlánrészt vesznek a sikeres összteljesítményből. - Kevésbé meggyőző a „dél-amerikai” kikötő kocsmajának frontálisan kiképzett, színpadyszerű belső tere.

Hazai csúcsteljesítmények ismeretében megállapítható, hogy a *Serpolette* fényképezése, látványvilága ezekkel azonos szinten áll. Stílusilem *A nagymamában* is alkalmazott tükröződés. Áttűnéssel megoldott látomásként elevenedik meg itt a forradalom történetét olvasó Péter herceg előtt a félmeztelen csöcselék s a pajzsos hatalom összeesése, a história erőszakmechanizmusa. A mozdulatok beállításokra osztott megjelenítése általános gyakorlat itt. Dramaturgiai szerepük s gyakoriak - gyakoribbak a magyarországi filmekhez képest - a premier plánok. Az arcok fény-árnyék hatásai, az ellenfényben ábrázolt szereplők értékes mozzanatai a filmnek. Ijesztő felhőjáték utal a történet feszültségócaira. Gyöngé vágás is akad, de a képsorok dinamikus egymásra következtetése a jellemző. Tiszta és megragadó, Korda kézjegyét hordozó megoldás, ahogyan fekete alapon, világos ajtóréseken át, Péter herceg szemszögéből látjuk a matrózok és a főkomornyik összeesküvését. A zátonyra futott, süllyedő Serpolette belsejében kavargó események döntött kamerával rögzítettek. Dramaturgiai funkcióval bírnak e filmben is a levelek, újsághirdetés - tehát a történetelbeszélő feliratok, melyeknek száma azonban - szerencsére - igen csekély.

Igen jó nemzetközi szereplőgárdát választott Korda Sándor. A természetes, „beszéltető” játéktílus uralkodik, s csak néhol találkozunk patetikus, túlfűtött érzelmi töltésű mozdulatokkal. Annie a filmváltozatban: Marie, és az őt alakító Maria Palmában mintha Farkas Antónia, a későbbi híres Korda (Corda) Mária előképét fedezné föl a rendező. Arca, teste kiválóan predesztinálja a szerepre. Ő is - mint társai - egy-egy magánjelenet színészi lehetőségeit aknázza ki. Vidáman körbeforog a szolgálólánnyal, amikor Péter csókja után a jövő boldogságának érzete tölti el. Pompásan táncol, erotikus légkör veszi körül akkor is, ha nem megbontott vagy merész kivágatú öltözékben látjuk. Messze hajítja könyvét, puhán nyújtózkodva játssza el az unatkozó szépasszonyt. Megránduló bal szemöldöke belső érzelmi viharokról árulkodik. (Greta Garbo eszköztárához is hozzátartozik majd ez.) Tapasztalt és nagyszerű színész a partnere: Albert Capozzi, Péter herceg maszkjában. Bonyolult feladatot old meg hibátlanul: férfias és gyámoltalan egy személyben. Néhány magyar színész közül

Várkonyi Mihály hajlékony alakja és alakítása emelkedik ki: Vannoni matróz szeretni való lényét és vásottságát sikeresen érzékelteti; egy világkarrier ígérete. Korda bemutatja az udvar életét; nála agg, szokványos uralkodó birtokolja a trónt. Jászai Mari formátumú jelenség Olga Lewinska mint Maria Kristina főhercegnő.

Egészében véve: csorbult valamelyest Biró Lajos regényének társadalmi mondanivalója, átrendeződtek némileg a hangsúlyok; a féltékenységi dráma vonulata fölértékelődött itt az érdekes arcú Harry de Loon (Ridarsky báró, első tisz) szuggesztív játéka révén is. Meghamisítás nem történt, mert A Serpolette filmváltozatából is egyértelműen kiderül: utópisztikus ábrándkergetéssel nem szabad még ideig-óráig sem „boldogítani” embertársainkat.

Méreteit - s bizonyos értelemben: politikai vízióit - tekintve a korszak legnagyobb szabású filmje *A bánya titka* című kétrészes alkotás. Ifj. Uher Ödön munkája, mely a hazánkban is föltöbb népszerű Max Pemberton magyarul ma gyakorlatilag hozzáférhetetlen regényének mozgófénykép-változataként 1918-ban készült az Uhernál.

Mintha a Fekete gyémántokat vitte volna filmszalagra Jókaitól. Csakhogy itt tárgyszerűen nem a hazai kapitalizmus föllendülésének ábrázolásáról van szó: Magyarország inkább csupán helyszíne, bár olykor jól fölismerhető helyszíne a forgatásnak, s persze a színészek s a statisztatömegek is hazaiak. A parasztház, az egyik főszereplő, Jura díszmagyarja, a Pestről Budára nyíló látvány - egy jobboldalt becsüngő pálmával sífrírozva, a Keleti pályaudvarnál nyüzsgő forgatag a kicsúcsosodó, kupolaszerű, jellegzetes rendőrsisakokkal stb. Meg a salgótarjáni bányavidék s bányászai, a föld felszínén s a mélyben.¹⁵¹ De még valami előlegzendő itt: a (nem pusztán saját meggyőződésből, hanem részben manipuláló szándékoktól megbolyduló) munkásmozgalom magyar hagyományok szerinti, a Munkácsy Mihály táblaképét (Sztrájk) idéző bemutatása!

A holland filmarchívumból megszerzett kópia: színezett, az eredeti mű koloritjában. Itt a virazsírozásnak legalábbis olyan értelme van, hogy elkülönítse a föld alatti s a felszíni világot a kékszürke s az élénkebb színek árnyalataival.

Nemzetközi vándormotívum határozza meg a dramaturgiai alapképletet: valaki, ez alkalommal a szó szoros értelmében, a föld alá szorítva kénytelen élni egy anyjának tudott, boszorkány hírében álló asszonnyal, mert őt megillető tulajdonától, hatalmától megfosztották, pontosabban: nem is engedték ilyen pozícióba, és úri lehetőségeinek még a sejtelve sem alakulhatott ki benne. Ám végül is győzedelmeskedik az igazság, és Jura, a bánya valódi birtokosa, a kastély tornácán, alsó gépállásból fényképezve néz ránk - az ünneplő tömeg szemszögéből -, kedvese, Éva társaságában, kalapját lengetve. Míg korábbi, méltatlan helyzetét - kiszorítottságát - az operatőr Uher szándékos dekompozícióval fejezi ki: a föld alatti rejtek bal szélén van az ágy, a szegényes bútorzat, oda csoportosulnak a szereplők, míg a szemhatár egy hangsúlyos pontján, a háttér sötétjében, díszes karszék áll. Ezt kell majd elfoglalnia a Fülöp gróf törvénytelen sarjának. - Uher semmit sem bíz a véletlenre. Ahol valami látványzavar támad - akár gesztusokban -, csakhamar kiderül: szándékolt

hatáselemről van szó. Mint amikor a börtönbe vetett Jurát az őrfőlkíséri a vár fokára - a fogoly sétáját intézendő -, és látványos karnyújtással, ásitással érzékelteti figyelme lanyhulását. S valóban: a fiatalember hatalmas ugrással teszi magát szabaddá, zuhan a tengerbe. Előkészített szökés játszódott le. A karok széttárása egyébként is emblematikus mozzanat Uher e filmjében: Jura fejez ki vele különféle hangulatokat, elsősorban szabadságvágyat.

Itt megfigyelhető már a képi eszközök redukálása mint a művészi céltudatosság tényezője. Még inkább az, hogy bizonyos általánossá vált megoldások hasznosításáig el sem kíván jutni a rendező-operatőr. Az „eszköztelenség” - hatvanas éveink kedvelt s hamar kiürülő szakkifejezése - tökéletesen illik ifj. Uher Ödön művészetének jellemzésére. Kamerája gyakorlatilag mozdulatlan: nem a felvevőgép igazodik a szereplőkhöz, hanem a szereplők hatolnak a kamera látóterébe. Apróbb-nagyobb igazítások, mozgások lehetségesek: Jura hatalmas ugrását - két beállításban - svenkelő kamera rögzíti. Jó a vágás - funkciótlan és hibás csupán talán abban a jelenetben, amelyben a holtfáradt menekült, Jura csaknem összerogy egy nádkunyhó előtt, ám közvetlenül e képsor után second plánban kopog az ajtón, egészen más testi státust sugallva. Emlékeztet az Éva tengervízfodrokon áttűnő premier plánja.

Magyar filmen nem láthattunk még ekkora munkástömeget: toronyból, magaslati pontról fényképezi a kamera a végeláthatatlanul hömpölygő bányászokat. A munka ilyen jelentőségű ábrázolásával sem találkozhattunk: a gyakran ellenfényben mutatott gépek, szállítószalagok - kezelőikkel együtt - dokumentum hűségű megörökítései egy korszaknak. S méltán figyelmeztet Czákó Ágnes a föld alatti felvételek szakmai bravúrára;¹⁵² nem pusztán az rendkívül hatásos, amit nagyszerűen látunk a tárnák folyosóin vagy a mélyben rejtőző tó partján és vizén - Jura birodalmában -, hanem az is, amit csak sejtünk az ide-oda kaszáló lámpák és fáklyák körüli sötétségbe burkolózva. Munkaruha, legkülönbébb szintű társadalmi rétegekre utaló köznapi öltözk, bányász ünneplő - tollas főveggel -, katonai egyenruha, nagyvilágias kosztümök és estélyi divatremeklések, reverenda, díszmagyar: csupán ez a gazdag jelmezkészlet is fogalmat ad *A bánya titka* látványvilágáról. 1918 nyugtalan, forradalmas időszakának hangulata árad a Jura ellenfele, Rudolf gróf által fölszított lázadás képsoraiból. S nem csupán az öklét rázó, félelmetes tömeg, az égő kastély látványa ragadja meg a nézőt, hanem - például - az a jelenet, melyben a gomolygó füsttel lepottyanó színen, bíborba vont képkockákon egy lakáj téblábol keresztül, félig alétan kerengve. Ez a Forradalom pompás és tömör mozgóképi szimbóluma!

Tágabb értelemben: ifj. Uher filmjében a gép, a telefon, az automobil, a távirat, a vasút a modern élet szerves tényezője - megörökítve a modern élet emblematikus érvényű találmanya, a kinematográfia segítségével.

A nem túlságosan eredeti és nem túlságosan meglepő fordulatokban bővelkedő történetet Uher Ödön hallatlanul magabiztos filmes előadásban viszi mozivásznonra. Eddigi példáink sorában itt a legnyilvánvalóbb, hogy a mozgófényképen az alakítás minősége nem csupán a színészen múlik! Pietro Rizzi, a kalandor, aki Rudolf gróf megbízásából ellopja Jura származásának dokumentumait, a Hotel Italia különtermében alsó megvilágításban jelenik meg - s ez az effektus máris bemutatja a figurát. Máskor meg németalföldies oldalfény - kályha - világít meg egy férfiszereplőt: a mesterséges fény –

végig a filmben - negatív értékrend tartozéka. Nem véletlen, hogy Jura a szabadba, szabadságra vágyik, azaz: természetes fényre, napvilágra. Jura vissza-vissza térő bemutatása - lobogó fáklával a kezében, fekete munkásruhában, csizmában áll a föld alatti tó túlsó partján - is látványhatással szolgál jellemábrázolást. Szilárdság és eltökéltség kifejezését. Különösen olyankor hasznosak a képi eszközök, amikor a színészeknek banális jelenetet kell eljátszaniuk: az agg, súlyosan beteg Arthur atya élettelenül roskad össze székében, amikor Jura hevesen faggatja őt, igazi anyja nevét tudakolva a paptól. Uher kitűnő secondok sorával kelt feszültséget, megosztva a feladat terhét színészeivel. Ugyanígy toldja meg a színészi teljesítményt, amikor érdekes, szokatlan beállításban, ferdén láttatott tükör segítségével érzékelteti a hevenyészve szépítkező Éva lelkiállapotát Jurával esedékes találkozása előtt. Nem kevésbé tanulságos, hogy Uher lemond egy párbaj mozivásznon való bemutatásának közönségcsalogató, izgalomkeltő lehetőségéről. Az előkészületek képsora s a duellum következményeire utaló gesztusok, történés-mozzanatok talán jobban csigázzák az érdeklődést, mint hogyha azonnal megtudnók: Lord Robertson - Éva és Jura pártfogója -, avagy az ellenség: Rudolf gróf győzött-e a viadalban?

Ilyen összefüggésrendszerbe helyezendők a színészi alakítások. Ez már hamisítatlan moziszínészet. Fenyő Emil mint Jura: a fiatal Gérard Philipe-re emlékeztető megjelenéssel, egyetlen tulajdonság, a szabadságért és igazságért kifejtett örök aktivitás hordozója. Méltó partnere Mea Melitta (Éva), aki zavartalanul és elégedetten élhetne az ölébe pottyant lehetőség - a bányatulajdonosi státus - folytán, ám ő inkább a jogos birtokost segíti örökébe. S hogy mindez egyszersmind a kettejük boldogságával párosul: az efféle romantikus történetek kötelező jótéteménye - a happy end - a morális vizsgán kitűnően szerepelt hősök iránt. Míg Fenyő a férfi-, Mea Melitta a női büszkeség megtestesítője. Fölszegett állal fogadja Éva a sors kihívásait, de ha kell, megjátszott jókedvvel, ravaszkodással éri el célját.

Ifj. Uher Ödön is beszéltetve játszatja színészeit, egy-egy, a szituációt lezáró, rövid „magánjelenet” körülményeit is megteremtve számukra (Jura búcsúja a tűzvészből általa kimentett s a rejtékhelyen meggyógyított Évától stb.). Fölfokozott pantomimika itt már - a *Mire megvénülünk*hez viszonyítva - alig tapasztalható, s az sem mindig elfogadhatatlan (a féltékeny cigánylány, Sylvia, Jura korábbi jegyese, leroskad a férfi elé, hogy közös menekülésre, közös boldogságuk megmentésére bírja). A páros jelenetek - Éva, Sylvia stb. - finom, egymásra vonatkoztatott, „koreografikus” mozgásai „lepedőszínészeink” hatalmas ívű szakmai fejlődését tanúsítják. Levél, dialógus, magyarázó leírás többé nem főszereplő a hazai mozivásznon.

A magyar némafilm fénykorának jellegzetes képviselője volt Deéry Alfréd (1877-1961), akivel kapcsolatban tettünk már néhány megjegyzést. Essék most itt valamelyest több szó róla, annál is inkább, mivel filmtörténetírásunk - mozgófényképanyag híján is - eddig viszonylag kevés figyelmet szentelt munkásságának.

Erdélyi - dési -, Kempf nevű kádármester fia volt.¹⁵³ Roppant erejű, igazságérzetű, nehezen kezelhető fiatalember lévén, már 13 éves korában otthagyta az inasi helyét egy vegyeskereskedésben, és fölcsapott vándorcirkuszosnak. Innét csakhamar a kóbor színészelet csábította el. Kellékesből lett kisebb, majd nagyobb szerepek birtokosa, s közben olykor birkózással - melyre fogadásokat kötöttett

- kereste meg a szükséges pénzt, vagy egészítette ki szerény jövedelmét. Mint dal- és nótaszerző is nevet szerzett magának. 1909 januárjában a nagyvárad Szigligeti Színház mutatta be Atalanta című operettjét (Lehel Károly segédkarnagy tette kottába s hangszerelte a Deésy által fűtyült dallamokat); a szövegíró Juhász Gyula volt. - Ezzel a darabbal indult voltaképpen az az Aphrodité-motívum, amely csaknem tíz esztendővel később a mozivásznon is megjelent. Ugyanis Juhász az antik tárgyú történetet - amely a befolyásos, gyönyörű hetéra, Atalanta és a szobrász, Tomár tragikus szerelmét beszéli el - egy francia regényíró, Pierre Loÿs-nak Aphrodite - Moeurs antiques című munkája nyomán alakította színpadi versekké (a könyv magyarul is megjelent).¹⁵⁴ A költő följánlotta a szövegkönyvet Janovics Jenőnek mozivásznon való megjelenítés céljából, de film mégsem készült belőle.¹⁵⁵ Ám Deésy Alfréd 1918-ban alkotott mozgófényképe, az *Aphrodite* - Pakots József forgatókönyvéből - megőrzött néhány elemet ebből az indíttatásból. S még a *Leányasszony* is, melynek egyik főszereplője ifjú operakomponista, és nagy sikerű darabjának címe: *Atlanta* (egy szótaggal rövidebb, mint a Deésyé).

Deésy 1910-ben került a kinematográfia meghatározó hatása alá: Debrecenben - jelentős támogatóval a háta mögött - igazgatta az Apolló mozit, s ennek során a reklám néhány ügyes fogását alkalmazta. Később filmszkeccsekben is játszott, 1916-ban pedig - mint jeleztük - Illés Jenő rá bízta János vitéz megformálását. Majd a Star filmgyár rendezője lesz Deésy, kényszerből is, de saját kíváncsiságát, becsvágyát elégítve ki egyszersmind. Eközben maga is többször vállalt - saját rendezésében is - filmszerepléseket.

1918-ból két filmje kerül elő. Az egyik angol, a másik holland filmarchívumból, ennek megfelelő idegen nyelvű feliratokkal. Mindkettő a magyar kinematográfia „világfilm” törekvését reprezentálja; magyar vonatkozás csupán a *Leányasszony*ban található, s a mulatozás, kártyázás jelenetei akár az *Elnémult harangokból* is származhatnak. - Ránk maradt továbbá néhány képsor - magyar kópián - a *Casanova* című munkájából.

Ezek eleve mozivászonra szánt művek; forgatókönyveit Pakots József írta, a Star vezető dramaturgja. Jellemzőjük, hogy káprázatosan szép helyszíneket választott hozzájuk a rendező. Forgatott Dalmáciában, hegyvidéken s tengerparton; a Duna-kanyarban, Visegrádon; Budán a Halászbástyánál, és belsői is jobbára valódi arisztokratikus pompa megjelenítői. Iskolázottság helyett rangos művészek társaságában szerzett műveltség, ott csiszolódott ízlés van mindennek háttérében: Deésy az Adyt Párizssal összekapcsoló Nagyvárad, a Holnap című irodalmi antológia városának neveltje.

Filmjeinek dramaturgiai sémái sem lehetnek függetlenek tőle. Kedvvel választ művész főszereplőt: festőt az *Aphrodité*ban (szobrász is szerepel a filmben); zongoraművész-zeneszerzőt a *Leányasszony*ban. Mindkét esetben fájdalmasan kell megválniuk szerelmüktől, pedig a kapcsolat nem könnyen, az átlagmorállal szembehelyezkedve jött létre. - A *Leányasszony* kockáin aztán épp ez az átlagmorál választja el a szerelmeseket: a címszereplőnek lepleznie kell Amerikából gazdagon, sőt neki szánt kéréssel hazatérő apja előtt, hogy már férje s gyermeke van. - Nem túlságosan erős a szereplői döntések motivációja; a cél inkább az, hogy minél váratlanabb fordulatok, minél meglepőbb

véletlenek sodródjanak a történetbe; minél több érzelmi rétegen szűrődjék át a betáplált élményanyag; minél jobban ámuljon és andalodjék el a közönség. Minél jobban szórakozzék. Irodalmi vándormotívum (Tolsztoj: Szerгий atya), hogy a büntudattól űzött szerelmes férfi szerzetesnek áll (*Aphrodite*). Irodalmi vándormotívum - a felsorolható példáknak se szeri, se száma -, hogy az akadályokon át kiküzdött szerelem gyümölcse elpusztul (*Leányasszony*). Feltékenység támad a szereplők - olykor (vélt) testvérek között (antik motívum tágabb értelemben is a múlt titkainak tragikus megrázkódtatással járó föltárulása). Öngyilkosság gondolata környékezi meg a filmhőst (*Aphrodite*, *Leányasszony*).

S mint a kor háborút megidéző filmrészletei másoknál is, az *Aphrodite* legérdekesebb képsorainak egyike az, amelyen szabadságos bakákat látunk cseléd lányok után ácsingózni vagy már kezükönél fogva vezetni választottjukat; némelyikük lopva a kamerába pillant.¹⁵⁶

Színezett, virazsírozott film az *Aphrodite* s a *Leányasszony* is; különösen az utóbbi meggyőző bizonyíték arra vonatkozólag, hogy megfejtethető logikája, következetesen érvényesített dramaturgiai feladatrendszere nincs ennek a technikai megoldásnak. Még kevésbé törekszik arra - bár az est, az éjszaka sokszor kék vagy barna, s a szabad természetben pergő képek zöldek, szürkészöldek, az ünnepség olykor bíbor színben jelenik meg -, hogy az ábrázolt valóságot eredeti koloritjában idézze föl. (Vannak persze e korban is kézműves módon színezett, természetességet mímelő filmek is.)

Valószínűsíthető, hogy a *Leányasszony* operatőre is Vass Károly volt, Deésy állandó munkatársa. Gazdag és változatos látványvilág teremtője. A kamera megmozdul: fordul (*Aphrodite*), svenkel (*Leányasszony*), felső gépállásba helyezkedik (*Aphrodite*). Hatásos arcbefordulással, közelképben örökíti meg a kamera a monoklis Dernegg grófot, oldalnézetből; közelképet ad a férjére gondoló, vívódó, majd a halott gyermekének kezét csókoló Veronikáról (*Leányasszony*). Ellenfényben mozognak olykor a szereplők; ez az eszköz különösen a *Leányasszony*ban érvényesül, a fény-árnyék hatások egyébként is mesteri kezelésével (a zongoraművész és szerelme fúvó szélben látszanak, Vera fátyla lebeg; a férfi kezét csókol. Vera elveszetten, zokogva bolyong a palota sötét belső termében, majd egy ajtón kilép a napfényben fürdő külvilágba). Máskor meg köd tompítja sejtelmesen a lovaglók alakjának körvonalait (*Leányasszony*). Szívesen alkalmaz trükköt - be- és kitűnést - a rendező s az operatőr: gondolatok, látomások kifejeződéseként. Csaknem az osztott képernyő előlegzése, ahogyan a halálos gyermek ágyánál örködő apa az operaházi eseményeket képzelettel maga elé: látjuk is egyidejűleg a két helyszín és helyzet döbbenetes különbségét (*Leányasszony*). Az emlékezés jeleként Giovanni cellatérének jobb oldalán a múlt képei elevenednek meg, s a film végén, a dombtetőn magára maradt szerzetes mögé betűnik a kereszt: önként vállalt lemondásának, vallásos elkötelezettségének szimbóluma (*Aphrodite*). Az áttűnés az egyik meghatározó eszköze Deésy szintén 1918-as filmjének, a *Casanovának* is: ott a sírjából kikelő címszereplő hagyja el áttetsző árnyként a ravatalon a Mantegna Krisztus-képének perspektivikus rendje szerint fekvő holttestet, saját tetemét.

S a *Casanova*-film ízlésszéménye hat a *Leányasszony*nak abban a képsorában, amely Veronikát egy dús margarétamező ékítményeként ábrázolja (férje betűnése is erősíti ezt a feltételezésünket). - Itt, a *Casanovával* kapcsolatban érdemes utalni arra, hogy a címszerepet alakító rendező a Békeffy László és Pakots József által írott forgatókönyv tárgyának személyes megalapozásaként vonzódott Emil Jacob Schindler osztrák festő egyes munkáihoz - például a raguzai temetőt megörökítő képéhez -, Stefan Zweighez, aki Casanováról is írt tanulmányt. Hogy ezek a vonzások és választások valójában mennyire voltak utólagosak, visszamenőleg indoklók, ma már eldönthetetlen.¹⁵⁷

A *Leányasszony*ban már általános - és rendkívül olajozottan működik - a mozdulatok két, egy távolabbi s egy közelebbi beállításra való tagolása. S ugyanitt jellegzetes már a párhuzamos montázs: váltakozva tárul elénk a mulatozás, a tékozló kártyacsata s az otthoni idill, melyet épp a ház urának önpusztító életvitele veszélyeztet.

Deésy Alfréd többé-kevésbé állandó stábbal dolgozott, járták a szebbnél szebb helyeket, s ha kellett: a frissiben kínálkozó „motívumhoz” igazították a cselekményt, készítettek új forgatókönyvet. (Így történhetett akkor is, amikor Hollay Kamilla megsérült az *Aphrodite* forgatásán, tengerbe veszejtő próbálkozását már bekötött lábbal játszotta meg”, s vélhetőleg emiatt írt neki Pakots hatásos betegségjelenetet.) Egyszerre több filmen is dolgoztak ezzel a módszerrel. Hollay Kamilla, Dán Norbert, Turán Gusztáv, Margittay Gyula az *Aphrodite* s a *Leányasszony* kockáin egyaránt szerepel. „Beszélgetve” játszátja szereplőit Deésy Alfréd, de a kiélezett helyzetekben (gyász, harag, kétségbeesés stb.) a mozdulatok eltúlzottak, csaknem nevetségesek. Tragikus esemény - féltékenységet igazoló, véletlen „in flagranti” nyomán szívroham végez Marengi herceggel - válik ily módon humorossá. A rendező által fölfedezett és kedvelt Dán Norbert csak a *Leányasszony*ban meggyőző: mihelyt „csupán” elegánsan és szeretetre méltóan jelen kell lennie. Hiteles viszont az operaénekes múltú Kornay Richard az *Aphrodite* férfi főszereplőjeként: mint családi tragédiát okozó s emiatt családi tragédiával fizető szerelmes művész, majd remete. Valószínűleg az énekesi tapasztalat - a mozdulat s a szöveg összhangba hozásának ebben az előadóművészeti ágban nagyobb erőfeszítést követelő gyakorlata - segíti őt, tartja kényes ízléshatárok között. Testi valójával - óvatos erotikájával - hat a címszereplő, a szerelmes és szerelmet ébresztő modell, Góth Annie. Leginkább Hollay Kamilla jeleníti meg Deésy nőszemélyét. Együtt játszották a *János vitéz* szerelmespárját, s később - a színésznő németországi karrieréig - élettársakká is váltak. Hollay a tiszta, romlatlan báj képviselője Deésy filmjeiben. Elmerészkedik a giccshatárig, de sehol sem válik a néző multságának tárgyává; irigykedik és ármánykodik a szerelem gyötrelmei közepette. Komolyabb a feladata a *Leányasszony*ban, a magát - apja előtt - még mindig leánynak mímelő asszony, Veronika szerepében. Telt, kifejező arca van, nagy szeme riadtan tágul még nagyobbra, amikor leendő férje, a zongoraművész kézcsókkal illetné. Hiszen ő - mostani státusában - nem úri kisasszony: elszegényedett, Amerikába menekült földbirtokos leánya, aki a nevelőnő s a szolgáló vegyített társadalmi szerepével kínlődik. Féltékenység, zavar támad körülötte minduntalan. Épp e féltékenység némiképp önismétlő, de hatásos megnyilvánulásait küldözi a kamera felé a határozott arcélú fiatal Gaál Annus (Leonie). Richard Tobbe (Dernegg gróf) és Turán Gusztáv (a zongoraművész) csaknem ha-sonmásai egymásnak, bár Turán szeméről hiányzik a monokli. (A hasonló arc - férfiarc is! -, láthattuk,

a magyar némafilm egyik hatásos látvány- egyszersmind dramaturgiai ötlete, s az lesz majd a hangosfilm hazai kiteljesedésének évtizedében is.) Turán Gusztáv még kaszkadőri - falmászó - tehetségéről is számot ad, amikor Leonie bosszújából kompromittáló kettesben marad egy teljes éjszakán át Veronikával a várromok közt.

Mindezek alapján, szigorúan elvonatkoztatva a későbbi Deésy Alfréd-től, a húszas, a harmincas évek rendezőjétől, kevés indokunk van arra, hogy némafilmalkotó teljesítményét a második vonalba helyezzük. Bizonyos, hogy fennmaradt mozgófényképein a kor közvetlenebb üzenete nem fogalmazódik meg, bizonyos, hogy „világfilm” eszménye giccsveszélyes - például, amikor szerelmesei közé betűnети a pajkos Ámort, följazott nyilával (*Leányasszony*) -, s e két mozzanat mégis csak alább helyezi őt a korábban tárgyalt alkotóknál. Ám ez a leszállítás: egyszersmind fölértékelése az élgárdának!

Lajtai (Lajthay, Le Derle) Károly kilenc évvel volt fiatalabb Deésynél. Ő marosvásárhelyi születésű; a színészakadémia elvégzése után Szatmáron, Pozsonyban játszott. *Vorrei morir* című filmje (1918), a német kultúrába is beágyazódott Fellner Péter Pál (Peter Paul Felner) forgatókönyvéből, valamiféle világfilm igényét érzékelteti. „Halni vágyom” – fordíthatnók az olasz címet. Filmje, melyet a Rex cég készített, s Engel forgalmazott, s 1919. március 17-én mutatták be az Urániában, francia + német felírásokkal maradt ránk.

Misztikus, sejtelmes a történet; egy tragikusan félbeszakadt élet újrakezdésének lehetőségét mutatja be mozgóképes gondolat- és ábrázolási kísérlet gyanánt. A jómódú Thomas Eischwald (Mihályi Károly) halott feleségének gyertyáktól övezett képénél borong, imádkozik, és amiatt aggódik, hogy a leánya, a copfos, elkényeztetett kis Maja nehogy idő előtt hagyja magára. Tizenkét esztendővel később már csábos hölgygé cseperedett (Gombaszögi Ella személyesíti meg: déliesen sötét bőr, ívelt orr, fekete sörény, nagy szemek). Most épp hegedűórát vesz a diabolikus küllemű tanártól, Merttől (Sík Rudolf). Olasz dal szól a végzetről. Apa és leánya mintha torkig volnának az efféle művészettel. Jöjjön a sport. Maja illedelmesen féloldalas testtartásban abszolválja az erdei sétalovaglást, ám baleset éri, földre zuhan. Vigasztalhatatlan édesapja a karjában viszi haza a holttestet. Óra számlapja mutatja, hogy a végzet munkál itt; betűnő asszonyalak ajánlja föl, hogy lepergeti azt az életet, amelyet Maja görgetett volna tovább, ha nem ragadja el a halál.

Ezzel kezdődik a voltaképpeni történet. A sétalovagláshoz térünk vissza, majd a leány muzsikáltat magának Merttel, aztán duzzogva leskel kifelé, majd elsiet. Apja a villa oromzatán talál rá, s beküldi őt a házba. Leányának zaklatása miatt elkergeti a zenetanárt. Folyami hajón gyógyfürdőre utaznak ezután. A kapitány mintha a hegedűtanár deviáns vonásait ismételné. – Tanulságos, ahogyan a hajón áthaladó árnyékok (talán híd alatt mennek épp) valós érdekességet kölcsönöznek a művi cselekménybonyolításnak. Már itt, aztán meg a gyógyhelyen is fölbukkan Carlo, a hajhálós olasz énekes (a világkarrier előtt álló, kiváló külsejű Lukács Pál), aki mandolinját pengetve dalol. Csakhamar összeszövődik az elegáns fiatalember s az unatkozó, ám szerelemre vágyó hölgy sorsa. Megszöknek, s boldog időket élnek valahol, úri környezetben. Idilli képsorban pörgeti meg párját az énekes. Ám egyre inkább szorítja őket a nyomor, s már kisleányuk is van. Carlo ismét az utcákat rója hangszerével. Közelképen önti el szemét a könny, fáradtan tér haza, a torkát tapogatja, a gyerek meg sír. Maja elmegy hazulról, s egy hídról (a Városligeti-tó fölött húzódóról) vetné le magát, de konflison érkező urak megmentik. Mozdulatismétlő plánváltás vall igényes ábrázolásmódra. Egyik jötevője a palotában bevasalná az életmentés jutalmát, a leitatott leány azonban ellenáll. Dohányzás érzékelteti az itteni züllött életformát. Maja a részegen elalvó férfi pénzét megkaparintva haza vonatozik. Apja megbocsát neki; kéz- és arccsók pecsételi meg a békét.

Kivirul Majáknál a társasági élet. Folyik a pezsgő, fiatalemberek szórakoztatják a hölgyeket. A zenetanár is jelen van. Időteltető áttűnés hangsúlyozza a folyamatokat. Maja széttárt karokkal, táncpózban veti magát a mulatságba. Az apa azonban szigorú, ismét közbelép. De Maja nem változik mégsem. A zenetanár kéjsóvár arccal itatja. Ekkor azonban letről Carlo hangja s zeneszerszáma szólal meg. Maja elalél. Aztán föllázad az élethazugság ellen. Faképnél hagyja édesapját. Míg Carlo a kislányával toprongyos ruhában jár megélhetésük után, Maja a szélben barangol, villanyoszlopnak támaszkodik. Betér egy kocsmába, s ott levelet ír apjának: nem tud vele élni. Miközben az apa sírva tépi össze az üzenetet, Maja züllött alakokkal mulat. Táncra is perdül egy fiatal munkással, a közelképen együtt dohányoznak. Az utcán összetalálkozik Carlóval s gyermekükkel. A férfi széles köpenyével oltalmazza tőle a kislányt. Két újdonsült és elvetemült barátja arra kényszeríti Maját, hogy gazdag apjától pénzt szerezzen. Be is hatolnak a villába, de az apa puskával jön elő. Maja az örökségét követeli. Talán eldördült a fegyver, mert a nő holtan rogy össze, az apja meg fölibe borul. Az óra motívuma zárja a melodramát; betűnik az ördögi zenetanár. Majd távozik, de korántsem véglegesen. – Láttuk már s látjuk még: ez a fajta erkölcsnemesítő, az egyszerű és puritán életvitelt propagáló megközelítésmód sem csupán Lajtaira jellemző.

Ebben a - csöppet sem lebecsülendő - értéktartományban helyezendő el *A kis lord* című film, melyet 1918-ban rendezett a Corvinnál Antalffy Sándor. Kópiája holland filmtárból került haza.

Burnett ifjúsági regénye a XIX. század utolsó évtizedétől kezdve magyar nyelven is fiatal nemzedékek sorát nevelte, szórakoztatta. Mégpedig egy meglehetősen sajátos szocializáció körülményeinek föl vázolásával. Cedrik Errol, nyolcéves kisfiú New York egyik külvárosában él édesanyjával, aki árván nőtt föl, és - mint a magyar kiadás¹⁵⁸ névtelen fordítója említi - „társalgónő”-ként igyekszik előteremteni a mindennapi léthez szükséges javakat. Az apa még angol volt: kapitányi rangban került át az új világba. Cedrik, akit finom vonásai, csinos külseje, fekete bársony ruhája miatt „kis lord”-nak becéztek, az otthon, a sarki fűszeres, Mr. Hobbs boltja s a gyermekvilág néhány jellegzetes helyszíne között osztja meg életét. Ő vérbeli amerikai már, s ebben a státusában leginkább Hobbs úr erősíti meg. Ám egy napon kiderül, hogy valóban „kis lord” Cedrik Errol: az Angliában élő lord Fauntleroy unokája. S megkezdődik a kisfiú grófi sarjja - s angollá - való átnevelése; ebben a folyamatban mulatságosan követi őt Hobbs úr, a nemrég még rendíthetetlen jenki demokrata. Cedrik próbatételeit a lord ügyvédje, Mr. Havisham könnyíti meg. Két tapasztalat ütközik a lorddá szabandó címszereplőben: a New Yorkból ismert, „régicsaládból való almáskofa” s a hasonlóképpen ősi származású angol gróf értékazonossága, egyszersmind társadalmi egyenlőtlensége, hogy aztán Cedrik a jómód lehetőségei között is megőrizze érzékenységét az elesettek iránt. Közben meg váratlan események - egy vetélytársként fölbukkanó másik kisfiú epizódja stb. - színesítik a történetet, és végül az édesanya is megbecsült helyet vív ki magának a grófi családban.

Vajda László és Török Gyula dolgozta át magyar filmre Burnett regényét. Dicséretes önkorlátozással törekedtek arra, hogy belső és általános érvényű azonosságok jegyében szülessék olyan mozgófénykép, amely egy pillanattig sem akar amerikainak vagy angolnak látszani. Persze kis hősünk vígan lengeti az amerikai zászlót, és Hobbs úr üzletének külső totálképén angol nyelvű a felirat. A szereplők öltözéke, maszkja sem tér el a regény illusztrációin ábrázolt nemzeti sajátosságoktól. S persze törekednek az alkotók a belső tér „angolszász” hangulatának érzékeltetésére (Márkus László a

tervező, és különösen egy fakorlással tagolt, írópulttal, stílusos tapétával berendezett iroda fémjelzi tehetségét).

Rögzített kamera előtt, túlnyomórészt frontális játék keretében zajlik a cselekmény; néha igazít, fordít a felvevőgépen az operatőr (akinek nevét - sajnos - nem jegyezte föl a szaksajtó). Mindamellet nem szegényes a látvány. A külső felvételeken hibátlanok a fények; olykor szépen megoldott gégenben mutatkoznak a szereplők. Totálképek mellett secondok hozzák közelebb a jelenet színészeit. Egy ízben óra secondképe érzékelteti az idő múlását, egy alkalommal pedig csaknem közelképen látjuk a címszereplőt. A film egyik legemlékezetesebb képsora mégsem a cselekmény valamely csomópontjával függ össze: kültelki, kendős munkásasszony - a szereplők „almáskofa” rétegének képviselője - kezet csókol kis hősünknek.

Nagyon valószínű, hogy Lubinszky Tibor, a kitűnő gyermekszínész nélkül föl sem merült volna a regény megfilmesítésének gondolata. (Lubinszky nem az első s nem az utolsó a magyar némafilm elsőrangú gyermekszereplőinek sorában: vele együtt Szécsi Ferkó, Jatzkó Cia s mások tették nemzetközileg versenyképesé fiatal nézőkre különösen számító mozidarabjainkat.) Oldott és kedves Cedrik ő, pompás kapcsolatban az indiánosdit játszó szereplőtársakkal, kellékekkel. Durcásan viseli el a vállára támaszkodó nagypapa megtisztelő bizalmát; széttárt karokkal szökken hátra, amikor új életének játékbírodalmát először veszi szemügyre kijelölt szobájának ajtajában. Szigorú, csaknem gonosz, ám enyhülni is kész vénembert alakít a rendező, Antalffy Sándor, az öreg lord ibseni maszkját öltve magára, rezgő sétatobbal segítve rogyadozó térdeit, kockás pléddel védekezve a hűvös levegő ártalmait ellen. Horváth Jenő mint Mr. Hobbs: eleven, szeretni való, kopasz és szemüveges gyerek; infantilis lénye a kapocs a film gyermek- és felnőttvilága között.

Folytassuk ezt a fejezetet az *Őfelsége, a király nevében* című, valószínűleg 1918 végéről származó rövidjátékfilm elemzésével. Róla úgyszólván semmiféle filmográfiai adat nincs; gyártásának 1919-es dátuma sem vehető bizonyosra.

Hatásosan elkészített propagandafilemről van szó. Talán ugyanúgy a Károlyi Mihály-féle kormányzat mellett működő Országos Propaganda Bizottság kezdeményezte, mint azokat a plakátokat, amelyeknek ez a film afféle mozgófénykép-változata. Bokros Birman Dezső és Fejes Tivadar falragasza az első világháború statisztikai mérlegeként szolgált mintául vagy egyidejű megjelenés feladatmegosztó hatáselemeként. „1914-1918. Statisztika a háború szörnyű éveiből” - jelöli meg tartalmát. És sorolja: 870 000 ember esett el, 650 000-en megsebesültek, 482 000 fő vált hadifogollyá. Eltűnt: 408 000. Hadiárva; megrokkant szülő gyermeke: 300 000. Hadirokkant: 260 000. A plakát alján mindezek nyomán a következtetés: A régi rendszer bűne. Közül pedig rajz, melyen hermelinpalástos, koronás uralkodó hajszolja ostorral a lövészárkok harcoló katonáit; elől, a csatasíkon a kaszás Halál lovagol.¹⁵⁹ Mozgófényképünk címe pedig azonos Vértess Marcell 1918 végén, novemberében-decemberében keletkezett plakátjával: *Őfelsége, a király nevében*. A falragasz jobb szélén köpenyes, nyalka tiszt áll, kitüntetésekkel bőségesen dekorálva; dobsapkás fejét kissé oldalt fordítja; vonásai a IV. Károlyéira emlékeztetnek. Hátra sápadt férfialakok véres sebeiket mutogatják

vádlón. Ám képileg is nyilvánvaló az egybeesés a film s az agitatív-felvilágosító grafika között, ha Vértess egy másik munkáját is bevonjuk a vizsgálódás körébe. Ezen jobboldalt, az előtérben félig alélt édesanya öleli magához riadt kisfiát, zokogó leányát; balra, hátul, rácsos ablakon át kivégzést látunk: pap jelenlétében, tiszt kardvezényletére katonaszökevényt - vagy más, háborúellenes cselekedetért elítéltet - lő agyon az osztag. Lent, balra, a börtön falán vérrel mázolt név: Lukácsics! A közutálattól övezett budapesti katonai parancsnok, Lukácsich Géza báró - az embertelen megtorlás - ellen tiltakozik a plakát.¹⁶⁰

Nos: a leírt jelenet pontosan azonos struktúrában kap helyet az *Őfelsége, a király parancsára* kockáin. Tudatosan kialakított hatásmechanizmus érvényesül itt. Mint a mozgóképek egészében.

A magyar némafilm „szociografikus”, valóságközeli elemei uralkodnak, a jelképes megközelítésmód ellenére is. Munkásemberek tömegéből emel ki az alkotó egy családot: apa, anya, kisfiú néz szembe velünk. A csakhamar megérkező katonai behívó adatai szerint: az 1883-as, budapesti születésű Alattvaló János gyári munkás lakásában vagyunk, és hősünknek a 32-es gyalogezredhez kell bevonulnia. Az elválás, döbbenet mozgófényképeinken megszokott gesztusai.

Hasonló sorsok tudatosulnak a fronton az egymás közötti - feliratokon rögzített - beszélgetésekben. Idillikus családi jelenetekre - játék, kergetőzés a szabadban - felel a háború komor valósága. Parasztember és gyári munkás egyaránt kiszolgáltatottja ennek a helyzetnek. Amint hogy a börtönudvaron agyonlövendő férfi is lehet iparos, de lehet szántóvető is. Az előtérben a rettegő asszony, hátul, rácsok mögött, a halálos ítélet végrehajtása zajlik.

Mozgó, jobbra-balra pásztázó kamera mutatja a lövészárkok világát. A hegyoldalban robbanások jelzik a küzdelem hevességét; rohamozó katonák szaladnak lefelé, megtizedelt soraikból a halottakat, sebesülteket szanitécek szállítják el. Egymásra hullott - olykor csaknem festői csoportozatba szervezett - holttestek illusztrálják a háborús pusztulás inzertén közzétett adatait. (A Bokros Birman plakáján s az itt szereplő adatsor nem teljesen azonos.) És Alattvalóékhöz is megérkezik a hősi halálról tudósító gyászír. Az asszony szapora kebelmozgással reagál, majd elterül a padlón.

Romos külvárosban fahol (!) a felvevőgép: ebből az örökségből kell majd gazdálkodnia egy új, másfajta világnak...

Mindezek nyomán föltehető a kérdés: vajon kik készíthették ezt a filmet? Netán Vértess Marcell, az állóképtől alkalmilag a mozgófényképhez pártolva? De a stílusjegyek, tartalmi szempontok alapján akár Békeffy László és Emőd Tamás párosa is számításba jöhet (*A föld rabjai* alkotói). Vagy akár Kertész Mihály, aki a *Jön az ősémet* rendezte, következő fejezetünk fontos eseményeként. Csakhogy bizonyíték híján az *Őfelsége, a király parancsára* című film üres adatlapja továbbra is beíratlan marad.

Az Est-Film elnevezésű híradókból érzékletesen eleveníthetők föl az 1918 őszén, 1919 elején végbement események. 1918. november 16., a Magyar Népköztársaság kikiáltásának történéseit rögzíti a hármas számú darab. Csaknem valamennyi kockán a táblákat hordozó tömeg a főszereplő.

Totálképeken látjuk idegenkedését a kamerától, majd oldódó zavarát, mely mosolygásban, kalaplengetésben fejeződik ki. Cigányzenekar az elmaradhatatlan tartozéka e politikai demonstrációknak. Másfajta nagyzenekar játssza a Himnuszt, körsvenkek mutatják a sokaságot. Őszirozás katonasapkák tűnnek föl egyre-másra. 1848-as agg honvéd őrnagy jelenléte érzékelteti a történeti folytonosságot. Az égen repülőgép halad.

Változatos beállításokban örökíti meg az operatőr a szónokokat. Bokányi Dezső félig oldalnézetből olvassa papírról mondandóját. Jászi Oszkár nemzetiségügyi miniszter csaknem háttal áll a kamerának. Károlyi Mihály, Hock János, Garami Ernő szemből, a parlament lépcsőjéről beszélnek: a kamera fölígazít. Politikai értékrendet fejez ki a szereplők mozgóképi ábrázolása.

Károlyi Mihály nem pusztán arisztokrata származásából következő műveltsége, kulturáltsága folytán becsülte nagyra a filmet. Láthattuk: felső körökben szokássá vált „élő fényképeken” szerepelni. Úri passzióból csakúgy, mint hivatásos „műfilmesek” segítése céljából. Ehhez járult Károlynál a mozgókép propagandaszerepének, jelentőségének fölismerése, aminek köztudomású tanújelét adta 1919. február 23-án, amikor kápolnai birtokának fölosztásakor úgy „rendezte” jelen levő politikus társait, hogy az operatőr munkájára figyelemmel legyenek.¹⁶¹ Hasonló megfontolásból cselekedett így Károlyi Mihály 1919. március 2-án, Szatmárban tett látogatásakor.¹⁶² Az Est-Film 17. híradója képen is megmutatja, amint a köztársaság első embere a vonat előtt „eligazítja” kíséretét, hogy mindenki - a felesége, Andrássy Katinka, Nagy Vincéné s mások - jól felismerhetően kerüljenek a celluloidszalagra. Népes hallgatóság, valamint a székely hadosztály katonái előtt Károlyi, Böhm Vilmos, Nagy Vince, Pogány József nagy jelentőségű politikai nyilatkozatok formájában üzennek a párizsi béketárgyalások résztvevőinek. A filmhíradó inzertje diplomáciai tényezővé növi ki magát ily módon: „Nem, nem, soha”, nem ír alá Károlyi Mihály feldaraboló békeszerződést - rögzíti a film felirata. Egyszersmind a politikai filológia érdekes darabjaként, hiszen a „nem, nem, soha” később, a Horthy-korszakban vált hivatalos nemzeti ideológia szintjére emelt jelszóvá. S hogy a március másodikai kijelentések nyomatékot kapjanak, a mozivásznon vetített betűk előtt s után a fegyveres készület képsorait láthatja a közönség; a demarkációs vonalnál hadifoglyok, ágyúk, tollas sapkájú katonák, szolgálatba elmasírozók bukkannak elénk; székely katona temetése szít politikailag kíváncsú hangulatot. Itt - a korábbi, szintén rendkívül hatásos igazítások, kamerafordulatok mellett - second képek teremtik közvetlen érintettség érzetét a nézőben. A kitűnően fölépített híradó-propagandafilmmel végén Vértess Marcell kamera előtti táblarajza teljesít ugyanolyan szerepet, mint az antik tragédia előadása utáni szatírtétel. Vértess a szesztilalom hiányát heverő részeg alakjának fölvezetésével illusztrálja.

VII. FOLYTATÁS; A FILM ELSZAKAD

1. 1918 őszétől 1919 nyaráig a magyar némafilm két rendszerváltást ért meg. Összeomlott az Osztrák-Magyar Monarchia, a királyság a vesztes háború következtében, amikor - paradox módon - a filmszakma minden korábbinál jelentősebb haszonra tett szert a konjunktúra eredményeképp. 1918. október 30-ról 31-re virradó éjjel kikiáltották a Magyar Népköztársaságot, győzött az „őszirózsás forradalom”.¹ Láttuk: ez egyszermind elsöpörte a filmcenzúrával, a „községesítéssel” kapcsolatos állami törekvéseket is - bár ezek nem kerültek le véglegesen a napirendről.

Szerencsétlenül - bár nyilvánvaló okokból - esett egybe az ország demokratizálódása, a tömegek politikai cselekvőkészségének megnyilvánulása a külpolitikai helyzet rosszabbodásával, hazánk területi zsugorodásával, az állami szuverenitás mind érzékenyebb csorbulásával. Csehszlovákia, Románia, a Szerb-Horvát-Szlovén Királyság fegyveres erői haladéktalanul érvényt szereznek országaik nagyhatalmi asszisztenciával megnövekedett politikai befolyásának.

Kommunista-szociáldemokrata „kettős hatalom” kialakulása zajlik 1919 első két hónapjában Magyarországon, majd a Károlyi-féle kormányzat lépéseket tesz a kommunisták visszaszorítására, jobb felé is erőt és határozottságot mutatva. Földreform megy végbe, miközben a párizsi béketárgyalások hazai következményei egyre súlyosabbak. A kiegyenlítődő erőviszonyok úgy hozzák, hogy a kommunista-szociáldemokrata vetélkedés a két párt egyesülésének reális lehetőségéig enyhül. Választás előkészületei folynak az országban. 1919. március 20-án Vix alezredes antantjegyzéket ad át a köztársasági elnöknek a győztes hatalmak követeléseiről. Ezt a kormány elutasítja, de hatalmát is elveszíti. Egyesül a Kommunisták Magyarországi Pártja s a Magyarországi Szociáldemokrata Párt - Magyarországi Szocialista Párt ideiglenes néven -, s március 21-én, aznap kikiáltják a Magyar Tanácsköztársaságot, megalakul a Forradalmi Kormányzótanács.²

Nem tisztünk az ekkor kezdődő 133 napos időszak egészének értékelése, amely nem csupán a Horthy Miklós névével fémjelzett ellenforradalom időszakában volt teljesen negatív - véres elfojtást követően -, hanem a gyakorlatban 1945 után s az 1950-es években is kemény bírálattal illette a tanácsköztársaságot, túlélő személyiségei közül számosakat vissza- és félreszorítottak. A népi demokratikus korszak, a „létező szocializmus” 1989-ben lezáruló periódusában mindvégig nem épült be szervesen a vállalható hagyományok közé (nem nyilvánították a tanácsköztársaság ünnepét munkaszüneti napnak: az 1848. március 15-i emlékezések felemás státusára jutott). E furcsa helyzet okairól, összetevőiről értekezni sincs e helyütt kompetenciánk (a Magyar Tanácsköztársaság 133 napja során elkövetett - utóbb tudatosult - politikai hibák, súlyos atrocitások, Kun Béla sorsa a Szovjetunióban mind-mind közrejátszottak abban, hogy legendagyártás, fölértékelés - egy időben pl.

Rákosi Máttyás szerepvállalásával kapcsolatban -, egyszersmind alábecslés, agyonhallgatás volt osztályrésze a „magyar szovjet”-nek).

Elfogadjuk a friss - végre a tárgyilagos és hiteles mozzanatokra építő történeti kutatás irányába nyitó - értékelést, mely szerint: „A tanácsköztársaság 133 napja nem volt elkerülhetetlen szükségszerűség, de véletlen kisiklás sem.”³ Ugyanakkor az is tény volt, hogy Szovjet-Oroszországban képzett, ottani tapasztalatok birtokában levő gárda vezetésével ismerték föl a politikai vákuum adta lehetőséget azok, akik megragadták a hatalmat, és a történelmi helyzet is - mutatis mutandis - hasonló volt ahhoz, amelyben 1917 őszén a bolsevik uralom megszerveződött. (Ez jellemezte nálunk a filmszakmai „hatalomátvételt” is.) Vállalta tehát egy csoport a kormányzás felelősségét, s volt is ereje vállalásának érvényesítéséhez - míg más érdekcsoportokban ezek a feltételek nem teremődtek meg. Ami mégis csak a szükségszerűség - ha nem is az *elkerülhetetlen* szükségszerűség - irányába tolta az eseményeket. Ezt húzza alá az imént idézett történésznek, Hajdu Tibornak az a további következtetése, mely szerint a Magyar Tanácsköztársaság győzelme „éppen az addigi rendszer, a történelmi Magyarország elbukásának következménye s mint ilyen, értékrendjének tagadása volt”.⁴ S az is, hogy az addig „hatalmon lévők nem tudták meggátolni a nemzeti katasztrófát”.⁵

2. Haladjunk tovább ezen a nyomvonalon, indokoltnak tekintve Hajdu Tibornak azt a figyelmeztetését, hogy a szocialista tanácsköztársaság problematikája együtt vizsgálandó az „öszirózsás” polgári demokratikus forradaloméval.⁶ Igazolja ezt a filmszakmai mozgások fokozatos radikalizálódása, balra tolódása: a maguk szerény mértékében. Érdemes ehhez - rövid áttekintés tartamára - a mozigépészek, a filmipari munkások szerveződését választani példaként, annál is inkább, mivel olyan tanú visszaemlékezésére támaszkodhatunk, aki meglehetősen befolyással volt a tanácsköztársaság filméletére egy adott ponttól, és személyében egyszersmind a szakmai folytonosságot képviselte. Radó Istvánról, a Mozgófénykép Híradó szerkesztőjéről van szó, akinek 1959-ben kelt emlékirata nem kapott publicitást, nem keltett tudományos visszhangot, talán azért, mert hibát és erényt egyaránt rögzítő objektivitása a kor „évfordulós”, lakkozásra is hajlamos igényeihez nem illeszkedett.

Radó 1907-től eredezteti a filmipar munkásainak mozgalmát.⁷ Ez a vasmunkásokhoz kapcsolódott hagyományosan, hiszen a mozigépészek eredetileg műszerészek, villanyszerelők, géplakatosok voltak. Találkozóhelyük a Rákóczi úti Sport kávéház, ahol az üzemi baleset következtében félkarú, de így is kiváló, köztiszteletnek örvendő Farkas Jenő József volt a mozigépész. Mérnöknek készült eredetileg, műegyetemre is járt egy darabig. Szociáldemokrata, de nem szakszervezeti tag. Ezért aztán amikor saját érdekvédelmi egyesületet hozott létre barátaival, „sárgá”-nak bélyegezték ezt a vasas szakszervezetbe tömörült „vörösök”, akik Frouth Alfréd vezetésével áttelepültek a Bokros vendéglőbe. Ugyanakkor Farkas nagy tekintélye mindkét részről alkalmassá tette őt, hogy a munkaközvetítés ügyeivel egyedül foglalkozzék. 1912-ben összetalálkozott aztán a két szárny, és - tanulmányunk egyik korábbi fejezetében szó esett már erről - a kollektív szerződés, vizsgáztatás, tűz-

rendészet stb. kérdéseiben megkerülhetetlennek bizonyultak; az itt-ott foglalkoztatott kontárokot, szervezetlen dolgozókat olykor a legkeményebb eszközökkel szorították ki a szakmából.

Miközben a filmszínálás, -forgalmazás első évtizedeiben nálunk a szakszervezeti, a munkásmozgalom sohasem volt igazán jelentős befolyással a szakma életére. Így akár ünneprontó volt, akár nem, igaznak kell elfogadnunk Radó 1959-es megállapítását: „Politikailag teljesen iskolázatlan tömeg volt a filmszakma, heterogén társaság, amelynek alig volt olyan ága - legalábbis a dolgozók részéről -, amelynek szervezettsége a minimálison túlment volna.”⁸

Ilyen összefüggésben kell értékelnünk azt a folyamatot, amely a filmesek fizikai és szellemi-művészeti szférájában a közeledés, a szolidaritás irányába hatott 1918 decemberének elején, annak ellenére, hogy valószínűleg hiteles Radónak az az értékelése, mely szerint a polgári forradalom, a társadalmi élet átalakulása „sem rázta fel a filmszakmát”.⁹

Mozitanács néven ekkor jön létre „a magyar mozgóképszakma ipari, szellemi és művészi munkatársainak szövetsége”, melyben minden ágazat 4-4 taggal képviselteti magát; a vidéki mozisok nyolc tagot delegálnak.¹⁰ Ebbe tömörültek a filmírók, dramaturgok, rendezők, színészek, szaklapírók, segédrendezők, operatőrök, laboránsok, világosítók, díszletezők, a műszaki személyzet. Nyilván ehhez a struktúrához kapcsolódott - talán valamelyes önállósággal, miközben az általános felsorolásban is szerepelt - a magyar moziszínészek csoportja, szövetség elnevezéssel. Elnöke Kornay Richárd, a Star filmgyár művésze, titkára Mattyasovszky Ilona, az Astra művésznője volt.¹¹ Négytagú választmányában helyet kapott Dán Norbert. S ugyanekkor értesülünk arról, hogy hivatásos filmszínészeink testületileg beléptek a Budapesti Színészek Szövetségébe.

Ez a nehezen áttekinthető tagolódás is lehetővé tette a „filmipari és mozgósínházi munkások” eredményes bojkottfölvívását az Astra Rt. ellen, amely Boyda Juci, Mattyasovszky Ilona, Balogh Béláné (színésznő-gyártásvezető) javadalmazását megalázó szinten tartotta, Oláh-Gyárfás Mihály (társ)tulajdonos végül is visszakozott, így a kiközösítés gépezetét voltaképpen el sem kellett indítani.¹²

1919 januárjában, februárjában vált teljessé a művészek s műszakiak szövetségének fúziója. Szakszervezeti bázis alakult ki ily módon; a színészek képviselői (Csontos, Rátkai Márton, Kornay Richárd, Mattyasovszky Ilona s mások) hozzáfognak a gyárakkal való kollektív szerződések előkészítéséhez; az válhatik eztán szervezett, kollektív szerződés által védett moziszínésszé, „aki már 3 filmen játszott, rendes szerződése van, és akit a színészszoetség föl vételre érdemesnek tart”.¹³

Miközben az összefogás, a kollektív erőfeszítés igénye mutatkozik a magyar filmszakmában, tovább folyik a harc az államosítás, a kisajátítás, a „községesítés” bármifajta kísérlete ellen - ami pedig a társadalmi változások logikus velejárójaként volna értékelhető. Eleven még a mozgófényképárban, a mozisok körében Wekerle próbálkozásának emléke, s ezért a kölcsönzők s a gyárak tömörülése érlelődik 1919 januárjában.¹⁴

Ezek a jegyek együttesen rendeződnek abba az összképbe, amelyet Radó az 1919. március 21-i rendszerváltás kapcsán így rajzolt meg: „A művészek, színészek, rendezők, írók is csak éppen sejtették, mit jelent a »tanácsköztársaság« fogalma, milyen lehet a szovjetek irodalma és művészete,

de alig akadt köztük olyan, aki intenzíve foglalkozott volna politikával vagy társadalomtudománnyal. Gellért Lajoson, Acél Pálon, Korda Sándoron és saját személyemen kívül nem is nagyon tudnék felsorolni tájékozott embereket azokból az időkben.¹⁵ Hozzáteszi ugyanakkor - s ezt, főként a háború iránti filmes viszonyulás elemzésekor, magunk is tapasztalhattuk -, hogy rendezőink, filmíróink általában a humánus, a társadalmi haladás igényének jegyében dolgoztak, későbbi címkék szerint: „haladó, baloldali” nézeteket vallottak. Radó megszólaltat másokat is a Magyar Tanácsköztársaság filméletéről készített emlékiratában. Gellért Lajos megerősíti Radó helyzetábrázolását, kiegészítve egy fontos utalással: a film - sajátos alkotói-gyártási körülményei folytán - kevésbé rugalmasan válaszolt a gyökeres társadalmi változásokra, mint a színház, ahol „elő tudták venni azonnal az orosz írók és a haladó magyar írók eddig visszautasított darabjait”.¹⁶ Hasonlóképp vélekedett 1959-ben Hollay Kamilla, színésznőn lakójaként, dr. Vári Rezső, aki főként a vidéki mozik tanács hatalommal kapcsolatos balhiedelmeit rögzítette hitelesen.¹⁷ Egészében véve jellemző végül Radónak az az észrevétele, hogy „a mozi- és filmszakmában nagyon sokan nem hittek a Tanácsköztársaság tartós fennmaradásában”, ami meghatározta az érintettek - később tárgyalandó - valóságos magatartását az új hatalom intézkedéseivel, filmszakmai törekvéseivel kapcsolatban.¹⁸

3. Ezen a ponton, egy lépéssel hátrább húzódva, kell szemügyre vennünk Zirner Ákos rövid filmesztétikai összegzését 1919 februárjából: aktivista szóhasználata, szemlélete az új társadalmi forma, a tanácsköztársaság történelmi kísérletének irányába hat. - Élet és mozi viszonya itt a kiindulás, és e tekintetben a szerző a filmet az irodalom elé helyezi, és a színház ábrázolási korlátainak meghaladását is mint a mozgófénykép nagy teljesítményét értékeli.¹⁹ Fontosnak tartja Zirner azt az új típusú szociológiai háttérrel, amely a film alkotói mögött húzódik: „*írói tanulókból, varrónőkből, udvari tanácsosokból, fodrászokból, börziánerekből, grófkisasszonyokból, sörgyári hivatalnokokból*” verbuválódott ez a gárda.²⁰ Bevezeti a szerző az „írói film” fogalmát; a *Nyomorultak*, a *Quo vadis?* külföldi példái érzékelteti író, rendező, operatőr együttes munkálkodásának óriási művészi lehetőségét.²¹ Nem feledkezve meg a zene jelentőségéről a mozgófénykép hatásmechanizmusában, amiként a világszerte tömegek által megismert *filmszínészeről* sem. Nála így zárul le a film „szabadságharca”: „A moziirodalom energetikus dinamikája nagyszerűen egészíti ki a régi művészetek statikáját.”

Filméletünkben ez időtt - 1919 januárjában - az amerikai mozgófénykép eszményesül, folytatva az ebbe az irányba mutató fölismerések sorát. Szántó György az amerikai rendezés titkát fűrkészi, némi történelmi áttekintést adva.²² Szerinte a „belső irodalmi és művészi érték” itt a meghatározó, s részletezve: a tárgy megválasztása, a forgatókönyv minősége, „a rendezés intelligenciája”, a párhuzamos történetek, a változatos eredeti helyszínek, a valódi tömegek mozgatása, a természetes játéktípus osztoznak az USA-filmek sikereiben. „Szinte el sem hisszük - zárja eszmefuttatását a szerző

- , hogy színészekkel játszatnak az amerikaiak, valahogy úgy hatnak ezek a filmek, mintha az életet észrevétlenül sikerülne nekik felvenniök." - Egy természetes realizmus igénye fogalmazódik meg a magyar szakíró részéről.

A filmkészítés gyakorlatáról ekkoriban nyilatkozik Geröffy J. Béla, az Uher gyár rendezője. Szerinte a forgatókönyv írója nem művész. Ars poeticájában a színész s a rendező együtt készíti elő felvételre a jelenetet. Eldől a stilizált pantomim s a társalgási stílus korábbi ellentéte: „A színészek - hogy a munkát természetesebbé tegyék - beszélnek, nevetnek, sírnak vagy kiabálnak, ahogy a jelenet éppen megkívánja.”²³

Fogalmat alkothatunk az operatőr, a díszlettervező, a rendező honoráriumáról: filmenként 8-10-12 000 korona a keresetük. Az átlagszínész ezzel szemben 30-150 (!) koronát kap. Egy film teljes költsége - a negatív kópia elkészítésével együtt - 50-100 000 K, néha 300 000. Geröffy akár 100 pozitív kópia sokszorosítását is lehetségesnek tartja (technikailag persze ennek semmi akadály); közelebb áll a valósághoz az a reklámszöveg, amely a „tömeges megrendelésekre” való tekintettel Deésy Alfréd *Casanovájának* hét példányban történt megjelentetését adja hírül.²⁴

Felügyeleti tekintetben a kereskedelmi miniszterre tartoznak a filmügyek; az ő pótrendeleje folytán „a mozgósínházi alkalmazottak ipari alkalmazottakká válnak”.

4. Radó István két szakaszra osztja a tanácsköztársaság idején létrejött filmközpont működését. Az első 1919. március 21-től május 28-ig tartott, a jelentős átszervezésig és koncepcióváltásig, a második május 28-tól a tanácshatalom bukásáig.²⁵ Közvetlen közlőrl élte át Radó mindkét korszakot; a másodikban vezető funkciót is betöltött. Egyéb írott források is megerősítik ezt a periodizálást.

Mindenekelőtt a filmszakma irányítóinak személyét jelölte ki az új rezsim - az érintettek képviselőinek együttműködésével. Ez a direktórium - melynek összetételéről március 21-én este fél tíztől éjjeli fél egy óráig tartó nagygyűlésen, a Royal Apolló mozgófénykép-színházban döntöttek - a korábbi szakszervezeti-szövetségi mozgolódásokban felszínre dobódott nevekből állt. A filmkészítés valamennyi foglalkozása megjelenik benne, az üzletvezetők delegátusától (íjf. Grünfelder Alajos, a Mozsószínházi Alkalmazottak Szövetségének elnöke) az operatörökig (Virágh Árpád). Farkas Jenő József gépész, Vajda László dramaturg, Balogh Béláné gazdasági vezető, Rákosi Béla tisztviselő, Orbán Dezső díszlettervező, Korda Sándor művészeti vezető, Balogh Béla rendező, Mattyasovszky Ilona színésznő, Báthory Béla segédrendező szerepel itt - hogy csak a legismertebbeket említsük. Megfogalmazódik azonnal, hogy március 23-tól „minden vállalkozás köztulajdon”; a mozis ügyeit az ott dolgozók 3-5 tagú bizottsága intézi; a bevételekből a tulajdonos „csupán a megélhetéshez szükséges illetményt kapja meg”.²⁶

Már ekkor, március 23-án ismeretes a direktórium élére népbiztosi rangban állított funkcionárius neve: Paulik Béla, akit Radó lapja, a jól értesült Mozsófénykép Híradó először „Paulig”-ként rögzít, s csak egy hét múltán korrigálja a félrehallást. Nem csoda: kívülről irányították a számára teljesen ismeretlen munkaterületre. A Képes Mozsóvilág szintén március 30-án elégíti ki a föltehetőleg jelentős filmszakmai érdeklődést Paulikra vonatkozólag. Címlapkép válik belőle (először a filmirányítás ilyen

posztján), s a jóváágású, bajszos férfiról kiderül: „a háború elején vonult be a katonasághoz, ahol egészen a főhadnagyságig vitte. Ilyen minőségben került orosz fogságba, ahol teljesen áthatották őt a bolsevik eszmék.”²⁷ Radó visszaemlékezése szerint „erélyes, politikailag megfelelő” vezető volt, „de szakmailag teljesen laikus felfogása és elgondolása határozta meg”.²⁸ S mivel - megint csak Radóra kell hagyatkoznunk - a filmszakmai nagyvállalatok első számú vezetői közül senki nem ajánlotta föl szolgálatait Pauliknak, ő a második vonalra épített, és teljességgel a Projectograph érdekeit ügyesen képviselő és vállalatát monopolhelyzetbe juttató Roboz Imre (Ungerleider Mór unokaöccse) befolyása alá került.²⁹

A „mozi-népbiztosság” 1919. március 30-án publikált összetétele, szervezeti rendje már bizonyos zavarokat, bürokratizálódásra utaló jegyeket mutat: titkárokként jelennek meg rendezők (Damó Oszkár, Acél Pál), díszlettervezőt rukkoltatnak személyzeti vezetővé (Orbán Dezső), filmtermelési főmegbízottá teszik Korda Sándort (?!). A Lukács György által kinevezett gazdasági megbízott: Roóz Jenő, mellette ott van Roboz Imre; és hírt kapunk Komját Júlia delegálásáról a közoktatásügyi népbiztosság részéről (a Mozgófénykép Híradó újabb elírással Komjáth Piroskát említ).³⁰

1919. április 9-én közölte a hivatalos lap, a Tanácsköztársaság a Forradalmi Kormányzótanács XLVIII. számú rendeletét „a filmgyárak, filmlaboratóriumok, filmkölcsonzók és mozgóképszínházak államosításáról”. Az érintettek teljes ingó és ingatlan vagyonára, az üzemeléshez szükséges készpénzre kiterjedt a köztulajdonba vétel hatálya.³¹ E folyamat lebonyolítója egy új szerv, a Társadalmiasított [néhol: Társadalmosított] Mozgóképezetek Központi Üzemvezető Tanácsa lett, a közoktatásügyi, pénzügyi, szociális termelési népbiztóságok hozzá delegált megbízottait is magába foglalva.

Érvényesült itt a komisszárendszer: az üzemvezető tanács mellé - amiként valamennyi moziszakmai intézménynél is - ellenőrző munkástanácsot kellett választani, amelynek hatáskörébe utalták aztán annak az eldöntését is, hogy a „köztulajdonba vett üzemek eddigi tulajdonosait az üzemekben alkalmazza-e, és mily javadalmazással”. Rögzíti a kormányzótanács rendelete az üzemvezetők fizetésének felső határát: ez 3000 korona volt.

Előrevetíti árnyékát a vidéki moziirányítás később megoldhatatlan ellentmondása: talán a szóban forgó moziüzemek alacsony dolgozói létszáma, mozgalmi szervezettsége, végső soron: a káderhiány folytán ezekhez a helyi munkástanácsok küldenek ki „egy-egy ellenőrző bizalmi egyént”. Összekeveredik itt a filmszakmai irányítás és ellenőrzés, valamint a hatalmi szféra kontrollszerepe.

Mindez persze nem egészen így festett a gyakorlatban: legalábbis, ami a megválasztandó Központi Üzemellenőrző Munkástanácsot illeti, ez Radó szerint tudatos halogatás következtében nem alakult meg.³² S föltehetőleg Radó István buzgólkodott azon, hogy a 20 főnél kisebb mozgófénykép-vállalkozások is essenek a Forradalmi Kormányzótanács egy másik, 1919. március 26-i rendeletének hatálya alá, hiszen az ügyet „Paulik Béla népbiztos elvtárs figyelmébe” ajánló cikk a Mozgófénykép Híradóban jelent meg.³³ Ha már egyszer kommunizálunk, kommunizáltassék minden, a legkisebbtől a

legnagyobbig. - Mindez az általános türelmetlenség, politikai sietség „vonalába” illet, pedig nem kétséges, hogy a kis, családi(as) mozivállalkozások magán jellegének meghagyása bizalomerősítő lépés lett volna, és szakmai érdekek sem sérültek volna általa. Amiként, látjuk majd, az ideológiai vitákban olykor lényegesen okosabb, toleránsabb, az átmeneti társadalom reális viszonyainak megfelelő álláspont fejeződött ki.

További jellegzetessége az V., Markó utca 23/25. III. emeletén működő TMKÜT gyakorlati tevékenységének, hogy az írott jogkörök ellenére minden lehetséges ügyben saját maga határoz, és kerüli a változtatásokat, még ha azok a Forradalmi Kormányzótanács rendeletének szellemében történnének is.³⁴ Ez a központosítás legfeljebb a szükséges nyersanyaggal való gazdálkodásban látszott indokoltnak.

Április végén már legalább a művészi alkotó munka, a filmkészítés szempontjai is fölmerülnek az Üzemvezető Tanácsnál. Létrehozza ez a Művészeti Bizottságot (rendes tag: Siklósi Iván, Márkus László, Kertész Mihály, titkára: Balogh Béláné, póttag: Vajda László, Balogh Béla), mely azonban saját művek kezdeményezésében is érdekelt lehet. Ezt úgy „oldják meg”, hogy az érintettek nem szavazhatnak, és Balogh Béláné is tartózkodni köteles, „ha a férje munkájáról folyik a tárgyalás”.³⁵ Közvetett módon ez már cenzurális mozzanat: a felsoroltak ugyanis élvezik legalább a tanács hatalom bizalmát. A filmszakmai öngazgatás önmagát juttatja - elvileg mindenképpen - munkához. (Talán először, de nem utoljára a magyar mozgókép történelme folyamán.)

Am a lelkes Paulik csakhamar a moziszakma fegyveres szolgálatra való bevonultatásán munkálkodik. Május elején indul meg ez a folyamat, ha túlzás is az, amit a TMKÜT rendelete így fogalmaz meg: „A moziszakma összmunkássága elhatározta, hogy belép a Vörös Hadseregbe, és mint önálló alakulat (a 32. gyalogezred kötelékében) Paulik Béla politikai megbízott parancsnoksága alatt kimegy a frontra megvédeni a proletárdiktatúrát.”³⁶ (Mint ismeretes, időközben megkezdődik a fiatal proletárállam elleni nemzetközi intervenciós hadjárat.) - A jelzett elképzelés - rendelet! - szerint a mozik működtetését jobbra a nőkre s a fiatalokra bíznák, új filmek forgatásába nem kezdenek, a laboratóriumok közül csupán a Radius s a Phönix működhetik egyelőre. - Eredetileg a létszámfölöttiek, a munkanélküliek lecsapolásának lett volna fő eszköze a filmszakmában a mozgósítás, később aztán Paulik összeköttetésbe lép Szántó hadügyi népbiztossal, és a mozisok közül csupán a nők s a 45 éven felüli férfiak mentesülnek a fegyveres vagy őrszolgálat alól.³⁷

Nem csoda ezek után, hogy érdemi munka alig folyik a gyárakban: ez volt - Radó szerint - az „intrikák, gyűlések, küldöttségjárások, szektariánus mozgalmak korszaka”. Játszottak a mozik, „de filmgyártás úgyszólván nem volt”.³⁸ Megerősítik ezt az értékelést a kritikus-önkritikus filmszakmai publikációk is. Pedig „fontos érdeke” volna a tanács hatalomnak - fejtegetik a szakírók -, hogy versenyképességét a mozgófénykép-világkereskedelemben is megmutassa. Ugyanakkor - vélik - technikai akadályok, a képzés hiányai, a forgatókönyveknek az új kor iránti értetlensége vezetnek odáig, hogy a nyilvánvaló „fontos érdek” nem fejeződik ki művekben. Holott új filmekre volna szükség, hiszen nagyon is „természetes, hogy a régi világ témáiból, mozidarabjaiból alig lehet valamit az újba átvinni”.³⁹ S közben a mozik - felső szintű megalkuvás árán - kénytelenek a magyar termésnek az új mérce szerint vitatható darabjait is játszani.

Május elejétől nyilvánvaló már, hogy az irányítás vakvágányra futott. Ám egyelőre még nem ott keresik az okokat, ahol föllelhetők volnának: fegyelmetlenség, elmaradottság, képzetlenség rovására írják a problémákat. És tüstént rámutatnak a megoldás lehetőségére: „Teljesen új scénáriumokat kell csinálni, olyanokat, amelyek nemcsak kapitalisták érdekeit szolgálják, hanem megfelelnek a kommunista állam proletár-társadalmi magasratörő, új eszméinek.”⁴⁰ Szólamok lépnek valódi orvoslás helyébe: a cselekvést az ideológia váltja föl.

Napirendre kerül az ellenőrző munkástanácsok ügye. Megtudjuk május közepén, hogy ezeket „rendszeretlenül” választották meg, s ezért új (!) választások szükségesek. Hallatlanul bonyolult követelmények szerint kellene pótolni az elmaradást. Három szakszervezet illetve filmszakmai szövetség meghatározott testületére vár az összehívás feladata választások céljából, a lebonyolítást pedig igazoló bizottságok (!) irányítják, ezekbe az előbbi három mellett még egy szövetség vezetősége delegál tagot. A héttagú központi (filmszakmai) ellenőrző munkástanács megválasztására a termelési biztos (Korda Sándor?) hívja össze az üzemek és üzemcsoportok ellenőrző munkástanácsainak közös gyűlését.⁴¹

Aligha véletlen, hogy május 31-i folyóiratszámokban (A Munka, Vörös Film) kemény és megalapozott bírálat jelenik meg az új rendszer első két hónapjának filmirányítási tapasztalatairól. Valószínűleg Kónya Józsefnek a Vörös Filmben publikált írása - mint „illetékes helyen” adott felvilágosítás - a forrása A Munka összegzésének (ez a lap a Közoktatásügyi Népbiztosság könyomatos sajtótudósítója volt).⁴² Sajátos módon a tanács hatalom *előtti* korszak - amely, láttuk, olykor mint használhatatlan tradíció szerepelt az érvelésben - itt az összehasonlítás alapja, és pedig pozitív előjellel! Nemzetközileg - Németországban, Ausztriában, Svájcban, az USA-ban - is versenyképes volt a magyar filmgyártás, ám a lendület a spanyolnátha, a szénhiány folytán megakadt. De az új rendszer irányítói-gyártási struktúrájának hibáit nem lehet ilyen számlára írni: „ezen a téren termékeny munka és művészi nivó csak akkor érhető el, ha a *rideg központosítástól* eltekintünk, és a filmgyárakat *kellő autonómiával* ruházzuk fel. Másszóval, a filmgyártást ismét decentralizálni kell és központilag csak az ellenőrzés gyakorlandó” - fejtegeti A mozgófénykép ipar kéthónapi munkájáról című értékelés szerzője A Munka hasábjain (a kiemelés tőlem: K. Zs.). Mert amúgy a kollektív munka mint norma nagyon is illenék a filmkészítés eleve kollektív jellegéhez: „Ez az egyetlen szakma, mely a kommunista állam majdnem összes szakmába belekapcsolódik, ezért legnehezebb e téren egy ideális kollektív termelési formát találni”. - E felismerésnek s a hozzá hasonlóknak a gyakorlati hasznosítására azonban kevés idő maradt, bár az irányítás új szakaszában gyökeres átszervezéssel próbálkoztak meg.

5. Ám egyelőre még az első periódus történetéhez tartozik, hogy ideológiai kinyilatkoztatások, okfejtések, eszmecserék helyettesítik a valóságos filmszakmai tevékenységet.

Játszanak a mozik, de a külföldi zárlat s a valutahiány miatt kevés a film. Ezek megítélésében - különös módon - a kölcsönzőkre, magukra a forgalmazókra hárul a felelősség, noha nem hiányzik a forradalmi törvényszékkal való fenyegetés az esetleg súlyos ideológiai hibaként közönség elé engedett, a kommunista eszménnyel összeegyeztethetetlen darabok megtorlásaképp.⁴³ Magukat a

filmszínházakat nem nevezik át nyakra-főre, bár a korábban indult és a tanácsköztársaság idején befejezett építkezés nyomán létesült Fészek mozgót „Vörös Mozi” néven nyitotta meg Paulik; ugyanígy nevezték el Mezőtúr új moziját, míg a meglevő kiskunfélegyházi Marx emlékezetét őrzi.⁴⁴

Ami pedig a készítendő magyar filmeket illeti, április közepe felé haladva megkezdődnek a tárgyalások. Paulik népbiztos, a botcsinálta szakember a mozivászonra szánt „drámák és vígjátékok” szerepét kizárólag a propagandában érzékelteti, bár a jelenkor igényei szempontjából: „Még ellenállnak ugyan a nyugat imperialistái, de a film utat fog magának találni a nyugati proletárokhoz és szíven fogja döfni azokat, akik nem akarják meghallani az új idők szózatát.”⁴⁵ - A film a világforradalom eszköze tehát. Paulik tematikai útmutatása kimerül itt az „orosz szovjetköztársaság” körülményeinek itthoni bemutatásában. A kádermunkára vonatkozólag Kun Béla - és tegyük hozzá: Lenin - elvileg toleráns nézetével azonosul: a régi emberekkel kell megpróbálni a közös munkát. Ha pedig „nem fognak tudni megbékülni az új korszakkal és nem illeszkednek be az új rendbe, akkor békében távoznak mert a proletárállam nem kényszerít senkit”. - Valóban: nincs tudomásunk arról, hogy a más területeken - a kultúrán kívüli régiókban - erőszaktól sem ódzkodó tanács hatalom a moziszférában bárkit is fenyegetéssel próbált volna kiszolgáltatásra ösztökélni. - És Paulik össze is ül a rendezőkkel, írókkal, dramaturgokkal, hogy „az új időknek” megfelelő filmek születését megalapozzák.⁴⁶

Az eredmény akár az új rend türelmét, „proletkultus” leszűkítéstől mentes, egészséges művészetértelmezését is kifejezhetné, ha nem tudnók: az alább elsorolt írók közül a legtöbb évek óta szerepel a gyártási tervekben: Jókai, Mikszáth, Eötvös, Vörösmarty; Bródy, Gárdonyi, Molnár, Biró Lajos, Heltai, *Kassák, Gábor Andor*; Zola, Sardou, Goethe, Dumas, Andersen, Tolsztoj, Ibsen, V. Hugo, Gogol, Hauptmann, *Gorkij*, Stendhal, Dickens, Shaw, H. Mann, Verne, Maupassant, Charlotte Brontë, M. Twain stb., s persze a filmre szakosodott magyar szerzők - Pakots, Forró, Iván Ede, Siklósi Iván stb. - eredeti forgatókönyvei. Talán csak az általunk kiemelt nevek érzékeltetik a kultúrpolitika friss kíváncsiságait.⁴⁷ Egyetlen nagyszabású „kommün-film” terve merül föl később, május végén. *Diana* címmel, az angol B. M. Croker regénye nyomán, Pakots József forgatókönyvéből Deéry Alfréd rendezett volna egy olyan mozgófényképet, amelyen - színész alakításában - Lenin is megjelenik, s az ő „egészen regényes ifjúságát” is megörökítenék. Egyes jelenetek felvételének tervezett helyszíne Odessza s a Krím-félsziget lett volna (Kovács Ferenc Magyar filmográfiája 1920-as műként tartja számon).⁴⁸

Magasabb intellektuális szinten került elő a cenzúra, a filmek előzetes (politikai) ellenőrzésének problematikája, amikor Balázs Bélának, ez időtt a Közoktatásügyi Népbiztosság Színházi és Művészeti Osztálya vezetőjének⁴⁹ ajánlására Komját Júlia odakerül lektornak és politikai tanácsadónak a filmirányítás művészeti megbízottja, Márkus László mellé.⁵⁰ A proletárállam filmirodalma című, voltaképpen „székfoglaló” cikkében három követelményt támaszt az új művek iránt: „igazi művészetet” igényel tőlük, „szociális etiká”-t, valamint „egészséges, akciós, természettudományosan

megalapozott világszemlélet"-et. Ő az utóbbi két mozzanat elbírálásában jelöli ki saját illetékességét, kifejtve, hogy meg kell védeni az új társadalmi rendet „a filmirodalomba beszivárgott, az új világrendbe belehelyezkedni nem tudó, vagy nem akaró elemek szellemi ellenforradalmával szemben”.⁵¹ - A látszólagos önkorlátozás ellenére Komját Júlia rendkívül szűk mozgásteret engedélyez itt a filmesek számára, hiszen világnézeti normái voltaképpen az „igazi művészet” mibenlétét is meghatározzák. (Az „igazi művészet” fogalmát veszi át később Zirner Ákos is, elszegényítve, mert az eszmeiségre korlátozva tartalmát, elvetve minden előzményt, ismeretterjesztés, szakmai képzés szükségességét hirdetve meg társadalomban és filmszakmában.)⁵²

Még a látszólagos önkorlátozás is föloldódik abban a tanulmányban, amelyet Komját Júlia *A mozi a kommunista társadalomban* címmel jelentetett meg május elsején. Itt a beleszólás, irányítás szempontja a művészi alkotó munka egészét érinti már. S csak az keríti zárójelbe valamelyest a kifejtett nézetrendszert, hogy a politikus szerző a jelenről mint *átmeneti társadalomról* beszél, hiszen *majd*, később, a „kommunizmus teljes kiépítésének” időszakában lélegzethez juthat a kísérletezés, a szabad alkotás, összefüggésében a mozitechnika fejlődésével s az emberiség törekvéseinek gyökeres megváltozásával. „Akkor aztán valóban tér fog nyílani arra, hogy minden új próbálkozás, minden bizzar művészi törekvés, a fantáziának legszertelenebb ugrádozásai helyet találjanak a mozivásznon. Akkor fogják tulajdonképpen megteremteni az igazi filmművészetet, amelyik egy egészen speciális műfaj, amelynek útjai a színháztól végleg divergálnak.”⁵³ Addig azonban? A mozit a kommunista állam ugyanúgy működteti, mint az iskolát, jövedelmezőségére való tekintet nélkül. Ám ennek fejében megfosztja önállóságának „nimbuszától”, l'art pour l'art-os hajlamaitól, és teljes egészében „a kommunisztikus termelés és a javak igazságos elosztásának szolgálatába” állítja.⁵⁴ Nem lehet a mozi hiú szórakozás többé, hanem „a kommunista világfelfogásnak a szexuális élet, anyagi, érzelmi és minden egyéb területét illető” kérdéseivel kell foglalkoznia „igazi művészi” feldolgozás jegyében.⁵⁵

Mindez összefér azzal a normatívával, hogy a (játék)film ugyan ne „fantasztikus elképzelés alapján”, de mégis a fejlődés valószínű távlatait „várásolja” a néző elé.

- Nem a „van”-t tehát, hanem azt, aminek „kellene lennie”, még pontosabban: ami a *mai várakozásaink szerint lesz majd*. Kimondatlanul is a szocialista realizmus későbbi dogmarendszerének veti meg alapjait a Magyar Tanácsköztársaság kultúrpolitikusa. Egészséges, derült, harmonikus, szociális embert óhajtva a mozivásznon; majdan ez fog „szocialista embertípus”-ként hamis életre kelni a vetítógép sugarában. S míg eddig fenyegetés ezen a területen az alkotó munkát nem riogatta, Komját Júlia most az irányítás módszereként ezt írja elő: „Minden forradalmi lendületet szellemi eszközökkel letörni akaró kísérlet ellen a diktatúra erélyével lépünk fel.”

- Tegyük hozzá ehhez a baljós fejtegetéshez Radó megjegyzését, mely szerint egészében véve s főképp a gyakorlatban alapvető ideológiai szembenállás híján Komját Júlia tevékenysége inkább segítségnek minősült, „inkább támogatás volt, mint szigorú politikai cenzúra”.⁵⁶

Nem volt egyedül Komját Júlia a film propagandaszerének hangsúlyozásában. Forró Pál is ebbe az

irányba érvelt, megőrizve bizonyos folytonosságtudatot az irodalmi és művészi célok tekintetében. Sőt: „a termelés összpontosítása és a művészi erők gazdaságosabb kihasználása folytán” a produkció hallatlan növekedését jósolja meg.⁵⁷ A Közoktatásügyi Népbiztosság s a Társadalmasított Mozgóképezetek Központi Üzemvezető Tanácsa együttesen törekedett a film alkalmazására „a nép oktatásának és tökéletes átképzésének minden területén”.⁵⁸

Közvetve-közvetlenül hozzárendelhetők Komját Júlia művészetpolitikai alapvetéséhez azok az írások, amelyek a film alkotóinak növekvő szakmai önérzetét fejezik ki: színész és rendező után az operatőri munka megbecsülését is követelve,⁵⁹ sőt: Acél Pálnál - mintegy a film győztesen megvívott „szabadságharcának” eredményeképp, önkéntes visszalépés gyanánt - az a (Jancsó Miklósnál stb.) máig ható gondolat is megfogalmazódik, hogy a film „elsősorban technika, s csak azután »művészet«”.⁶⁰ (Persze a korábbiakban is találkoztunk már - főként a forgalmazók részéről - hasonló kijelentéssel.) Jellegzetes mozzanat: milyen ingerülten reagál Komját arra a polemikus megjegyzésre, mellyel Sas Ede - orosz-szovjet példák nyomán is - a romantika, sőt a miszticizmus filmbeli jogaiért száll síkra, pedig voltaképpen ugyanúgy a nem létezőnek létezőként való ábrázolását teszi követelménnyé Sas, mint Komját Júlia.⁶¹ Szinte a későbbi „forradalmi romantika” normája jelenik meg itt! - De még hevesebb a vita Komját és az operatőrök között; az utóbbiak ráadásul a szemére vetik, hogy kifelejtí a filmkészítés összmunkájából az operatőri teljesítményt, másrészt: tanulmányában túllépett cenzori jogkörén.⁶²

A viták leginkább meggondolkodtató vonulata mégsem itt húzódik. Sokkal mélyebben: ahol egy retrográd konzervativizmus bolsevik színekben követel magának egyeduraltat a művészetirányítás terén is. Az Ember, a Vörös Újság, a Népszava cikkírói, Kéri Pál, Göndör Ferenc s mások között arról zajlik heves szócsata, hogy milyen is a tanácsköztársaság, a kommunista társadalom művészeteszménye? Göndör, Kéri értékrendjét Molnár Ferenc, Bródy, Szomory, Révész Béla, Farkas Antal, Várnai Zseni, Gyagyovszky Emil határozza meg, szemben a „*Mácza Jánosok, Balázs Bélák és Kassákok*” ars poeticájával. S ha meggondoljuk, hogy Balázs ekkoriban művészetirányítói pozíciót tölt be - és Kassák is, bár alacsonyabb beosztásban -, nyilvánvaló: irodalmi kérdések ürügyén valójában hatalmi harcról van szó!⁶³ - Azt a szocialista avantgárdot éri itt súlyos fenyegetés, amely ugyan koránt -sem csupa kimagasló tehetségű művészt számlált, és köreiben szintén megtalálható a más jellegű művészet sommás elutasításának indulata, amely azonban a személyek iránti politikai elkötelezettség helyett elsősorban a szocialista (igaz: lényegében szociáldemokrata) eszme, világnézet iránt volt elkötelezett, és értékteremtő munkássága a Magyar Tanácsköztársaság hazai és nemzetközi legitimációjának jelentős tényezője lehetett volna.

6. Az első szakasz gyártási históriája meglehetősen rövid. Mint utaltunk rá - Radó István nyomán -, a filmnyersanyagnak szűkében voltak. Ami rendelkezésre állt, az a Projectograph fennhatósága alá tartozott: Paulik bizalma folytán Roboz Imre „bespájzolt”, s amikor az ebből eredő hátrányok kiderültek, Roboz a cég dán többségi tulajdonára hivatkozva akadályozta meg a változtatást.⁶⁴ A Radius pedig mint új filmgyár egyelőre „kizárólag filmlaboratóriumi és technikai munkákat” vállalt, amiből annyi előny kétségtelenül származott, hogy a másolásokat, a címfeliratokat itthon lehetett elvégeztetni.⁶⁵

Mindez nem akadályozza meg Kéméndy Jenőt (akinek az alkalmazott filmfelvétel operaházi hasznosításában játszott kezdeményező szerepére emlékezhetünk) abban, hogy a „Mérnök- és Építészegyletben” április végén ne tartson lenyűgöző távlatú előadást egy létesítendő „mozi-kertváros”-ról, melynek Szentendre, Leányfalu, Tahitófalu környékén látná szívesen megvalósulását. Később, 1919 júliusában, angol-amerikai mintára Kádár Zoltán a Kamaraerdőnél tervezne hasonlót.⁶⁶

Elkészül Kertész Mihály - a némafilm-korszakból tőle egyetlenként ránk maradt - munkája, a *Jön az öcsém*. Vélhetőleg még a tanácsköztársaság kikiáltása előtt kezdtek forgatásához, bár a mű alapjául szolgáló, adys dübörgésű, agitatív költeményt Farkas Antaltól 1919. március 26-án közli a Népszava (talán csupán itt először). Siklósi Iván írta filmre Farkas versét, amely feliratként időről időre fölbukkan a képsorok között.⁶⁷

Hatásos illusztrációnál nem több ez a mozgófénykép. Alaphelyzete az, hogy szemközt a kamerával egy háromtagú család életébe pillanthatunk - azonos szituáció jelent meg az *Őfelsége, a király nevében* kockáin -, s erre az alapsíkra épül a hazavárt öcs hányattatásainak, majd megérkezésének bemutatása. Az apa olvas, majd nyugtalanul hátramegy az ajtóhoz. Az anya varrógépen dolgozik, a gyerek figyel.

Lobogó zászló előlegzi a domb mögül előtűnő férfi (későbbi ponton megismételt) „epiphaneia”-ját, egészen second képig közelít a felvevőgéphez. Ferde síkban, oldalnézetben omolnak lefelé fegyveres csapatok, majd ugyanők, visszafelé, megverten. Hősünk a ködbe-füstbe takart csatamezőn elterülve. Aztán börtön az osztályrésze - kitűnő világítás növeli a hatást. A későbbi (német) expresszionista filmek kedvelt fogásaként rajzolódik a képre három fokozatban: „Világ / proletárai / egyesüljete!” Oldalról látjuk, amint a fogoly leugrik a börtönbástyáról: megszökik. Ellenfénybe vont hegytetőn, csenevész fánál pillantjuk meg ismét: zászlót lenget. Ezt közelebbi plánban ismételteti meg a rendező, majd totálképen mások is csatlakoznak hozzá. Szónokol a tömeghez, öklök rándulnak a magasba.

Ismét a családi otthonban vagyunk. Föltáruul az ajtó, s megjelenik a várva várt testvér. Ölelés; a találkozás háttérében - áttűnés nyomán - tömegek vonulnak az utcán. Győzött a forradalom.

Beregi Oszkár az, aki mint öcs, a magyar kinematográfia egy előző korszakából lép elénk. Gúvasztott szemmel, a pantomimika ábécéjének csupa nagybetűjét alkalmazva.

*

A Magyar Tanácsköztársaság csaknem minden - meghatározó személyiségei által jellemzőnek ítélt - eseményét mozgófénykép rögzíti. Így éppen magával a filmszakmával kapcsolatos annak a filmgyári „munkáskabaré”-nak a megörökítése, amely valószínűleg a Star s nem a Phönix szervezésében zajlott

le 1919 áprilisának első felében.⁶⁸ Arra kell gondolnunk, hogy a ránk maradt felvétel jórészt még megvágatlan példány, hiszen az azonos beállításból látható események egyazon képeggyüttesben szemlélhetők meg. „Éljen a proletárdiktatúra” felirat fogadja a gyár udvarára érkezőket. A közönség lelkesen tapsol, míg a színpadon nem éppen kabaréba illő műsorszámok peregnek: kislány táncol szökőkutas díszletben, majd felnőtt hölgy, aki énekel is közben (ez tán, miként egy páros jelenet is, már elfogadható kabaré betétjeként). Cigányzenekar és zongora szolgál kíséretül. Néptáncszóló, páros tánc, énekszám (hölgy, kottából), szavalat (oroszos ingben), artista produkció alkotják eme inkább varieté jellegű műsor gerincét. Dán Norbert, Szécsi Ferkó s tán Turán Gusztáv ismerhetők föl a népszerű sztárok közül. Végig totálképeket látunk; a rendező föltehetőleg Deésy Alfréd, e „kabaré” szervezője volt, a közönség pedig a filmgyár alkalmazottaiból és azok hozzátartozóiból verbuválódott.

A Vörös Riportfilmek - Vörös Híradók - révén a Magyar Tanácsköztársaság 133 napja történelmünk mozgófényképileg az ideig legjobban dokumentált korszakaként vált ma is tanulmányozhatóvá. Ezt a filmfolyamot Radó István szerint „eleinte Damó Oszkár szerkesztette, később pedig Tarján Vilmos, a kitűnő riporter irányította, és Bécsi József, valamint (...) Escher Károly fényképezte”.⁶⁹ E darabok általában 100-200 méter közötti hosszúságúak voltak.

Legtöbbször a tanács hatalom megvédéséért vívott külső-belső harc ábrázolása - megnyugtató, lelkesítő, elrettentő - adta tárgyukat. Úgyszólván valamennyiükben „megszólalt”, de legalábbis megjelent egyik-másik illetékes vezető (Bokányi Dezső, Kun Béla, Szamuely Tibor stb.). Súlyt helyeztek arra, hogy a hatalom reprezentáns személyiségei kellő határozottságot mutatva váljanak ismertté (közeli felvétel Kunról a 2. számú riportfilmben). A vöröskatonák létformájának derűs, könnyed, szórakoztató oldalát is igyekeztek megmutatni, a gyász, a tragédia ellensúlya gyanánt (futóverseny, bakugrás, labdarúgás, kártyázás, fenékreverődi; falatozás a „gulyás-ágyúnál” - 3. számú riportfilm). Talán már a május elsejei egész napos ünnepség előkészületeiről s részben annak lefolyásáról készült a 4. számmal jelzett híradó. Itt kevésbé protokolláris hangulat is érzékelhető: proliházz udvarán ide-oda lendítő felvevőgép láttatja a takarítás, söprés, nagymosás eseményeit, és szobabelső is élénk tárul a maga tisztas nyomorával. Szociográfia nyomul a propaganda helyébe.

Jelentős eseménye volt a moziszakmának is az 1919. május elsejei felvonulás, az ünnepség megörökítése. Szamuely és Paulik megbízása folytán Siklósi Iván lett a rendezvény ügyeinek legfőbb irányítója; a tervező pedig Szironthai Lhotka István. Melléjük az Iparművészek Szakszervezetétől 75 „művészproletárt” állítottak. Hat szürke mén vontatta filmtekeréskoloszus jelképezte „az új kultúrát szolgáló nemzetközi ipart”, melyet Merkúr szárnyait viselő, „diadalmi dsidá”-val fölfegyverzett harcosok kísérték a tervek s a felvételek tanúsága szerint. Damó Oszkár 10 operatőrt és 10 rendezőt szándékozott foglalkoztatni; valamennyi mozielőadás előtt szavalat várta a közönséget, 160 000 példányban készíttette el Várnai István propagandafőnök az Internacionálé szövegét, mely vetített formában is segítette volna az előéneklő színész követését. Kettőzött bér és háromszori hideg étel meg a mozik alkalmazottait e hosszú műszakért.⁷⁰ Később már 12 operatőr közreműködését jelzi előre a szaksajtó. Lehet tudni a budapesti felvételek legfontosabb helyszíneiről és módjáról: a Vérmező, az Andrássy út, az Oktogon, a Millenniumi emlékoszlop, a Margitsziget, különféle sportpályák szerepeltek a tervben, és gépkocsiról készülő mozgóképeket is ígértek. Mintegy 2000 méter (!) filmhosszra számítottak. A kész riportfilmet Budapest hat legnagyobb mozgója játssza majd

egész héten; ezt követően Oroszország az úti cél.⁷¹

A Vörös Riportfilm 5. számának felvételei azt bizonyítják, hogy a május elsejei felvonulásra vonatkozó elképzeléseket sikerült megvalósítani. Teljes keresztmetszetét mutatja itt a társadalom, beleértve a pesti utcán szarvasmarhákkal fölvonuló parasztságot, a Margitszigeten különféle rendezvényekben dúsuló gyerekeket. Nem rontja a tömegdemonstráció hangulatát, hogy időről időre (túl)buzgó szervezők kerülnek a felvevőgép látóterébe, legalább akkora zavart okozva, mint azok, akiket félretessékelnek az útból. Célszerű kameramozgások teszik láthatóvá a szecessziós jellegű díszbe öltöztetett és ideiglenes gipszmonstrumokkal, zászlókkal, drapériával ékített fővárost. Az önfeledt gyermekidillre következik Cserny Józsefék élőképszerű bemutatása: a terrorkülönítmény vezetője gránátot emel fenyegető, merev pózban (előkészítik ezt a képsort a „Vesszen a bojár-imperializmus!” feliratú táblák, melyek folyamatosan föl-föl bukkannak a sokaságban). Kun és Szamuely a Lenin-fiúk társaságában, majd Kun a Vágó-laktanyánál. Egy hajón beszédet tart valamelyik vezető. Ezt a kinek megnyugtatóképpen, kinek pedig elriasztó céllal mutatott éberségmotívumot követi az utcából, népmulatság oldó hatású képsora: katonák és civilek vegyesen keringőznek. A Gundelnál közelebbi és átfogó nézetű plánok mutatják a szórakozó mozsizakmát; mindkét irányba fordul a kamera (korábban mint felvonulókat láthattuk a magyar kinematográfusokat).

7. Van tehát új szemléletű mozgófénykép, csak éppen gyártásának körülményei rendezetlenek. Ezt volt hivatott megoldani 1919. május 28-án a Szociális Termelés Népbiztosságának (Hoffmann-nak) és a Közoktatási Népbiztosságnak (Fogarasi helyettes népbiztosnak) a leirata a Társadalmassított Mozsóképüzemek Központi Üzemvezető Tanácsához, a filmipar és a mozsóképüzemek központi irányításának új felépítéséről.⁷²

Átszervezés, koncepcióváltás bejelentése ez. S hozzá az ideológia: a TMKÜT megbízatása, egyszersmind a politikai megbízotté - a filmterület köztulajdonba vételével hatályát veszti. Valamiféle konszolidációt sugall tehát a leirat, amit cáfol egy ezzel egyidejű szakmai állásfoglalás, a Pakots Józsefé, aki szerint: „A centralizálás nagyszerű gondolata személyi és tárgyi okokból csődöt mondott, tehát bizonyos decentralizációt kell fogatosítani a legmesszebbmenő, a legdiktatórikusabb központi ellenőrzés mellett. E tekintetben irányadónak kell venni az orosz példát, ahol a filmirányítást az általános kommunizálás sablonja alól kivették.”⁷³ - Föltehetőleg nézetek és személyek harca áll mindenek hátterében; a változtatás igénye komoly, de szó sincs - a magas presztízssű orosz példa ellenére - valóságos decentralizációról.

Létrejön egy új csúcsszerv: Egyesített Filmipar és Mozsóképüzemek néven; egy teljes vertikum. Irányításában vállvetve működik együtt a leiratot megfogalmazó két népbiztosság. Hat osztályából kettő - a sajtó- s a művészeti - Márkus László művészeti megbízott, négy pedig - a gazdasági, a filmgyári vezetőség mint osztály rangú részleg, a fototechnikai s a műszaki osztály - Radó István újonnan kinevezett termelési biztos irányítása alá került. Legfelül helyezkedik el a Központi Üzemvezető Tanács, melynek tagjaira a két biztos (megbízott) tesz javaslatot, s ennek alapján a két érintett népbiztosság nevezi ki őket.

Paulik Béla helyébe Márkus László, a Magyar Színház rendezője, dramaturg kerül - aki az előző irányítói apparátusban is vállalt kisebb szintű feladatot -; Paulikot pedig a hadsereg-főparancsnokság megbízza „egy kinocentrálénak a főhadiszállás mellett való felállításával és vezetésével”. Turchányi Olivér operatőrrel együtt járja eztán az arcvonalat, s a mozgó frontmozik („Feldmozik”) mutatják majd be az általuk készített szkeccseket, propagandafilmeket, mozikabarékat. Tudni lehet még Márkusról, hogy a mozisínészeknek gyárhoz való beosztásával is foglalkozik, miközben a statisztéria központi státusban marad, és a moziügyek irányításában (későbbi konkretizáció szerint a színésznylvántartásról van szó) a lemondott Mattyasovszky Ilona helyébe Terray Gyula mozisínészt vette maga mellé.⁷⁴ Korda sem vállalt további vezető szerepet: rendezni szeretett volna inkább, „és helyébe Farkas Miklós mozigépészt” javasolta Radó, Farkas Jenő József öccsét.⁷⁵ Márkus meglehetősen szoros kötelmeket szab az induló munkához, a rendező s a dramaturg által készített forgatókönyvek elfogadásától kezdve minden lépésben saját magát tekinti illetékesnek, naprakész adatszolgáltatást követel. Ígéri ugyan, hogy művészeti tanácsot hív életre konzultatív céllal. Művészeti osztályvezetője Forró Pál, a szcenikai ügyek felelőse Fejős Pál; kettejük hivatali-hierarchikus viszonya tisztázatlan. A művészi munka nyilvántartását (?) Iván Edére bízta.⁷⁶ Június elején Váczi Dezső, az ismert szakíró (helyetteseként pedig a szakmában szintén jó nevű Pék Dezső) kerül a sajtó- és propagandaosztály élére; Radó visszaemlékezései szerint Váczi csupán a megélhetés kedvéért s nem az eszmei egyetértés jegyében vállalt feladatot.⁷⁷ A hó végén alakulnak meg a filmgyári kollégiumok mint vezető testületek; tagjai: az üzemvezető, a gazdasági főnök, a rendezők, a dramaturgok, a szcenikus. Hatáskörük csaknem azonos mindavval, amit Radó és Márkus saját belátása szerint dönthetett el; erre utal némely feladat megjelölésénél (szereposztás, fizetés) a javaslattevői jog megszorítás. Az egész irányítási rendszer fölülről vezényelt, hierarchikus; a művészi önállóságnak nincsen tere.⁷⁸ A színész, az operatőr - úgy látszik - pusztán végrehajtó.

Baj van a gyártás anyagi fedezetével is. A filmközpont legkevésbé a vidéki mozik bevételeire számíthatott, legalábbis eleinte (s már Újpest vidéknek volt tekintendő). Országosan a mozisok sok helyütt saját zsebre dolgoztak, az ellenőrzést kijátszották. Vári Rezső dr. emlékezése szerint - ő az átszervezéskor a vidéki moziügyeket irányította - azt, „hogya a mozi a nép tulajdonába ment át, egyes vidéki helyeken úgy magyarázták, hogy mindent elrekvírtak a mozitól, elsősorban a pénzt, de igen sok helyen a gépeket is”.⁷⁹ Módosított némileg ezen a helyzeten, hogy Vári - hat-nyolc munkatársa segítségével - fölmérette az országos mozihelyzetet, kategóriákat állapított meg, rendezte - az esetek többségében: növelte - a fizetéseket.

Mozifronton nemigen lehet másnak, mint valamiféle egyenlődsdi bevezetésének minősíteni Heller Gyulának, a filmkölcsönzési osztály irányítójának azt az elgondolását, mely szerint az őszi szezontól kezdve megszűntetnék „egyes nagyobb premier mozik” kizárólagos első hetes játszási jogát.⁸⁰

A pénzügyi nehézségek ellenére május végétől tovább folyik a Star filmgyár „második, úgynevezett emeletes műtermének” építése, mely még a tanácsköztársaság kikiáltása előtt kezdődött el, s a bukás után fejeződött be.⁸¹ Mindamellett nyilvánvalónak bizonyult, hogy érdemleges gyártás, játékfilmek készítése csakis jelentős állami támogatás megszerzésével képzelhető el. Radó István termelési biztos 1919. június 25-én a Közoktatási Népbiztossághoz folyamodott, bírálva a filmszakmai államosításnak nem a tényét, hanem az időpontját: a tulajdonosok rátették már kezüket a fölgyűlt pénzmennyiségre, a filmgyárakat pedig „éppen a nyári szervezkedés [a külső forgatások - K. Zs.] megkezdésének pillanatában érte a kommunizálás”.⁸² Ebből következőleg beadványában tételesen kimutatta a gyártás lehetőségeit és szükségleteit. Hét műteremmel s kiszolgáló műhelyeikkel számolt, 60 darab (!) 4-5 felvonás terjedelmű játékfilm tervére hivatkozott, 80 kisfilm elkészítését ígérte, összesen 6 764 000 korona értékben. Ehhez járulnának műszaki beruházások, építkezések (2 180 000 korona), valamint nyersanyag beszerzésére, személyzeti kiadásokra fordítandó összegek. Együttesen végül is 10 millió koronányi kölcsönre tartott igényt, húszmilliós bevétel reményében. Valamint az exporttörökvések támogatására 4 millió korona értékű külföldi valutát igényelt. - Nem tudni ma már, hogy ezek a tételek redukálódtak-e végül 1 millió (!) koronára, amikor Radó elment két munkatársával a Pénzügyi Központba, s ott Miklós Armanddal tárgyalt. Ennek eredményeként a Magyar Nemzeti Bank júliustól százezres részletekben folyósította volna a kölcsönt, azzal a feltétellel, hogy a filmszakma 1920. január elsejétől az év tavaszáig egyenlíti ki a tartozást.⁸³ Arról is értesülünk, hogy a filmközpont fototechnikai osztálya fotokémiai laboratóriumot létesített a volt Paedagógiai Filmgyár Kinizsi utcai helyiségeiben Neufeld és Zitkovszky Béla vezetésével.⁸⁴

Június közepe táján már készülő és elkészült filmek számáról, címeiről röppen föl híradás. Tilos a csók címmel Balogh Béla fejezte be munkáját, Deésy Alfréd rendezte a *Lavinát*, Korda Sándor a *Mary Ann*-nal jelentkezett, Geröffy J. Béla két alkotást jegyez (*Három pár cipő*, *Becstelen becsület*); az *Elrabolt szerencse* Hintner Kornélius filmje volt. 21 műfilm áll befejezés előtt.⁸⁵ Szűk egy hónappal később, már 20 film elkészültét jelentik be, 9 bemutatóról esik szó, 15 film közeles befejezését adják hírül. Mindennek bevezetőjeként megismétlődik a bírálat: a tanács hatalom első két hónapjában a filmgyártás területén úgyszólván „megállt a munka s a központ kénytelen volt tehetetlenül nézni azokat a tüneteket, amelyek a fokozatos termelés rendjét a legnagyobb veszedelemmel fenyegették”.⁸⁶ A jelzett dolgok háttérében vérre menő viták, komoly feszültségek voltak. Radó emlékezése szerint Márkus László jutalomban akarta részesíteni Geröffyt a *Három pár cipő*-ért, bár még a filmet nem látta; paradoxonnak hatott, hogy a szocialista szemlélettől teljesen idegen Pekár Gyula jegyezte íróként a *Lavinát* - a forgatás még március 21. előtt elkezdődött -, de kellett a film, és némi módosítással be is mutatták az Urániában. A filmközpont szenvedélyes eszmecseréi során Farkas Miklós gyakran támadta a Phönixnél rendezősködő Lajtai Károlyt.⁸⁷ Visszaélésekről esik szó a *Lavina* statisztériájával kapcsolatban.⁸⁸

Június végén Márkus rendeletben rögzíti a rendezőnek az elkészült felvételekre vonatkozó jogait: az

összeállítás, a vágás kizárólag a rendező hatásköre. Ám működésbe lépteti Márkus a filmgyári kollégium főkberendezéseit, az öncenzúra szűrőit: „Az elkészült filmet nyers összeállításban, de feliratokkal a vezető bizottság köteles megnézni, és a feliratokat átkorrigálni.”⁸⁹ - Két mozzanat is érdekes itt. Egyrészt megjelenik az az irodalom- és olvasásközpontú cenzori szemlélet, amely mindvégig jellemezte a létező szocializmus rendszereit (a kép lehetséges „ideológiai hibái” iránt kevésbé voltak fogékonyak a kész mű elfogadásában illetékes vezetők). Másrészt: tisztázatlan a befejezettnek tekintett alkotás további sorsa: a végső jóváhagyás menete.

Fontos tényezője a játékfilmgyártásnak a tanács hatalom szerint is a színész. 1919 nyarán érdemleges törekvés mutatkozott a gárda fölfrissítésére, kiegészítésére, a képzés új alapokra való helyezésére. Nagy érdeklődést keltett a toborzó felhívás: néhány orosz hadifogoly is jelentkezett, valamint az USA egy „honpolgárnője” is. Pakots József vezetésével működött a bíráló bizottság - talán ez volt egyszersmind a Színésznevelési Direktórium -; Színi Főiskola létrehozását tervezik, és Márkus László véleménye szerint a mozisínészjelöltek is itt képezetnének. Rendezői tanfolyamról is szó van; ez „többek között az elektrotechnikával is foglalkozna”. (Természetesen: a világítással kapcsolatos elektrotechnika jöhetett számításba.) 37 leendő mozisínész havi 500 koronát, valamint egyéb térítést kapott, 45 mozisínész-gyakornok (véltőleg: epizodista) 300 koronát; mozgalmi gondjukat az Ifjú Munkások Országos Szakszervezetének Ifjúsínészek Alosztálya viselte.⁹⁰

Június elején elkészült és induló felvételek sokasága jelzett kétségtelen pezsdülést. Deésy Alfréd Tatáról érkezett meg, s műteremre várt az *Éva*, a *Midás király* anyagával. Korda Sándor befejezte a *Mary Annt*, és tervezte a *Kutató Sámuel* forgatását Upton Sinclair műve nyomán Farkas Antóniával, Várkonyi Mihállyal; megvalósításra várt műhelyében az *Ave Caesar*, Vajda László eredeti darabjából; Farkas Antónia, Beregi Oszkár, Rajnai Gábor s mások szereplésével. Különösen tevékeny volt az Astra, a Star, az Uher, a Phönix filmgyár. Teljes egészében az új rendszer szülöttének tekinthető Gorkij novellájából *A pénz* című játékfilm: Acél Pál írta a forgatókönyvet, Pallós Sándor rendezte, Gellért Lajossal, Bartos Gyulával a főbb szerepekben.⁹¹

Hitelesnek hat - a filmszakma s a társadalom módosult kapcsolatai tárgyában - Hollay Kamilla visszaemlékezése, mely a munkássággal közös május elsejei felvonulást értékeli nagyra, és jellemző történetként adja elő - Deésy Alfréd memoárját is igazolva -, hogy amikor Tatán forgattak, s a helyi szállodás túl sokat kért tőlük, a filmesek plakátokon fordultak a „tatabányai elvtársakhoz”, akik aztán készségesen és olcsón biztosítottak helyet számukra.⁹² Film és társadalom kölcsönhatásának sajátos formája volt, amikor Zöldi Sándor, a Star új vezetője filmnyersanyag értékesítésével szervezte meg a gyári étkezde húsellátását.⁹³

8. A gyártás, „műfilmek” készítésének föllendülésével csaknem egyenes arányban csitultak el az elvi polémiák. Névtelen szerző reméli a Képes Mozivilág hasábjain, hogy Wagner álma „teljesedésbe megy, és a közönség nem szórakozást, hanem komoly esztétikai és etikai tanulmányt lát abban, hogy színházba vagy moziba megy”.⁹⁴ Komját Júlia az átszervezés új szakaszában egyetlen jelentősebb írást

publikál Filmproblémák címmel. Itt a belső és külső történetek kinematografikus ábrázolása a kulcskérdés. Ennek során nem pusztán dogmatikus vaskalaposságnak, hanem a könnyebbik megoldás elutasításának tekinthetjük bíráló szavait a filmszerűség „túlságos hangoztatásának” negatív eredményéről. Megismétli követelményeit az „egységes világszemlélet”, az „etikai fölfogás” s az „egy probléma céltudatos végigvezetése” csomópontjain (mindez együttesen érvényesítheti „az igaz művészet” - itt nem hangoztatott - normáját). Kifejti ezt követően: hogyan képzelel lelki folyamatok mozgóképi bemutatását. Majd a közönség nevelésének fontosságát hangsúlyozza, türelemmel az óhatatlanul el-el készülő, kisebb igényű művek iránt. És korábbi vitára utal vissza, amikor a kollektív *művész munka* jelentőségét emeli ki „szemben azokkal, akik iparcikként termelik a filmdarabokat”.⁹⁵ Vélhetőleg Acél Pálnak (is) szól az intelem.

Kinematográfiánk nemzetközi betájolását segíti a dán filmipar alkonyáról szóló koppenhágai tudósítás, melynek fő mondanivalója a *svéd filmművészet* föllendülésével kapcsolatos. Itt egyelőre a szervezeti háttér ismertetése szolgál bizonyítékkal: „Svédországban a mozi szabadipar, és minden kis társaság, község, vállalat maga rendezheti be a moziját. Ez a nagy otthoni elhelyezőképesség involválja azt is, hogy a svéd filmek napról napra jobbakká válnak művészi szempontból.” S most már a svédek alkalmaznak dán rendezőket és technikusokat!⁹⁶

Nem lankad Váczi Dezső érdeklődése az amerikai film iránt, mégpedig a német filmgyártás szorult helyzetéből indulva ki: „A német békeszerződés megkötött, az entente feloldotta a blokádot, megindul tehát a forgalom Amerika és Németország között. Nem kell nagy közgazdásznak lenni annak megállapításához, hogy Amerika az ötödfél év alatt összegyűlemlett filmtermelését valósággal invázióképpen fogja rászabadítani az öreg Európára.” Ami pedig kihívás arra nézve, hogy a „90% erejéig kiváló” amerikai filmet csakis „filmkulturális mesterművekkel” lehet ellensúlyozni, készült legyen az „akár olasz, akár francia, akár német, akár pedig magyar földön”.⁹⁷

9. A Magyar Tanácsköztársaság időszakából egyetlen ránk maradt játékfilmnek, a *Tegnapnak* a keletkezése az úgynevezett Proletár Akadémia életre hívásával kapcsolódik össze. 1919 júniusának elején ilyen megjelölésű új filmgyárról számol be a Színházi Élet. Ez a kezdő mozisínészek szakképzésének adna otthont; három hónapos tanfolyamokon dramaturgiát, filmtechnikát, filmrendezést, táncot stb. tanítanának nekik; a jelöltek rostavizsgákon esnének át. Végül próbafilmek adnának képet arról: hogyan sikerült elsajátítaniok a tananyagot? Vezetőjük: Orbán Dezső szcenikai díszletmester.⁹⁸ Róla is megemlékezik Radó; pontatlanságtól sem mentesen. Tehetséges, de minden tekintetben kiegyensúlyozatlan ember portréját rajzolja; olyan emberét, aki „baloldali túlzó”-ból a tanácsköztársaság bukása után a másik szélsőség képviselőjévé válik.⁹⁹

Június végén élesebb körvonalakat ölt a vállalkozás. Névtelen, kollektív filmkészítési módszerre esküszik föl a proletár filmakadémia. A filmszerűséget állítja előtérbe; ennek itt „piktúális” hatások felelnek meg (Rónay Dénes hajdani programjára emlékeztetően, de rá való hivatkozás nélkül); eredeti beállításokra törekednek a Proletár Akadémia alkotói; kiaknázzák a természet pompájából eredő kinematografikus lehetőségeket. Orbán számára tehát a film: képpozíciók együttese. És hasonló

szellemben nyilatkozik Lázár Lajos dr. is, a magyar játékfilm kipróbált rendező egyénisége: szimbolikus megoldásokat lát szívesen a mozivásznon; a játék színpadias jellegét vissza kívánja szorítani. A *Tegnap*ról szólva szerényen csupán a tematikus előremutatás erényét tartja számon. - A Proletár Akadémiának e programja kapcsán¹⁰⁰ s más híradásból is megtudjuk: a *Tegnap* szereplői frissiben fölfedezett moziszemélyiségek. Dénes Oszkár, a gyárigazgató meglevenítője például „híres műugró” volt korábban.¹⁰¹

A játékfilm története - néma és hangos korszakában egyaránt - gyakorta számlál olyan remekműveket, amelyek valamiféle különös minőségi átcsapás eredményeképp úgyszólván csupa banális elemekből, közhelyből építkeznek, mégis: a friss látás, a színészi létezőmód ereje - és sok más tényező - az értékek túlsúlyát teremti meg (mindez alighanem színházművészettől örökölt paradoxon). Valami hasonlónak lehetünk tanúi a *Tegnap* esetében.

„Lent” és „fent” életformájának, erkölcsi szintjeinek párhuzamos, olykor ütköztetett bemutatása a romantikus regény nagy vívmánya volt (Victor Hugo munkáira utalhatunk, ugyanígy Jókai életművére), és később, a magyar szocialista regényművészetben olyan alkotónál hasznosult ez - az elbeszélés szürrealisztikus elemeivel együtt -, mint Déry Tibor (Befejezetlen mondat, Felelet). Dérynél különösen az 1945 utáni Felelet szemlélteti azt az „emeletes” regényszerkezetet, amely a *Tegnap* struktúráját is meghatározza: egyazon villa tereiben mozognak a társadalom alsó és felső szféráját megszemélyesítő figurák.

Lázár Lajos (rendező), Orbán Dezső (forgatókönyvíró, gyártásvezető), Arany Ferenc (operatőr) filmjében nem tudni pontosan, hogy a művezető agitátor (Lord Imre) milyen előzmények folytán otthonos gazdáinak a házában, de a történet homályán átüt a megjelenítés ereje, a morális értékek küzdelmének látványra és pantomimikává alakított attraktivitása.

A „fent” képviselői: Hoffer úr, a Játékgár tulajdonosa (Fehér Leó), az igazgató (Dénes Oszkár), a gyártulajdonos felesége (Késmárki Nóra), a milliomos özvegy (Réth Marian). A „lent” emblematikus megjelenítője a művezető agitátor (már a szerep megjelölése érzékelteti ezt), a külföldi szakállas agitátor (az engelsi-táncsicsi szőrzzel ékített, színészi erőfeszítésre nem készítetett Kruppka Endre). Ám a művezető voltaképp átmenet egyszersmind e két régió között, a szocialista realizmus későbbi, „kettős kötöttségű” hőstípusát előlegzi; szakértelme és (alsó szintű) vezetői posztja a munkásság és annak kizsákmányolói között láttatja őt; nyitott mindkét szféra emberi problémái iránt. Pontosabban: „felfelé” azért nyitott, mert meglátja a gyártulajdonos feleségében a megsértett, megalázott lényt, s utóbb még proletár eredetéről is értesül. Tehát: a marxizmus szerinti osztálymeghatározottság teremti meg az asszony s a férfi szövetségesi státusát, ennek jegyében számol le a művezető a csábításra vállalkozó igazgatóval, bosszút állva az asszony korábbi szenvedése miatt is. S amikor - a film egy előző pontján - kalapácsot lendítve áll meg a művezető az igazgató előtt, amikor a munkásoknak lelkesítő beszédet mond, végül pedig Keletre utazik az agitátorral, eszmei és valóságos munícióért, a proletariátus képviselője.

Ez a két világ - mint jeleztük - kétféle erkölcsiség megtestesülése egyszersmind. A felső régióban a nő:

csábító vagy elcsábított. A férfi: kizsákmányoló, aki katonaságot vezényel az elnyomást megelégtelő munkások ellen, de csábító is (a tulajdonos kérésére annak feleségét ostromolja, hogy aztán Hoffer látványosan rajtakaphassa őket, s a milliomos özvegygel élhesse világát, kiszabadulva megunt házasságából), valamint sikkasztó (akit letartóztatnak, bár később elengedik, s mivel egy újabb csábítási kísérletre vetemedik, ennek tanúja, a művezető leszúrja).

Nyilvánvaló az igény egy modellszerű történet megszerkesztése iránt. Ám elvontság és konkrétság szerencsés művészi ötvözetét nem sikerült létrehozni e séma szerint. A dialógusok minőségére szemléletes példa, hogy a gyártulajdonos panaszkodó feleségét a művezető ekképpen biztatja: „Aki megsérti, azt üsse le!”

A művezető, a voltaképpeni főhős hol Egressy Gábor öltözkéiben lép elénk, hol meg munkászubonyban. Mégis: Lord Imre alakítása nincs bizonyos fenség híján, és plakátszerű pózai sem a magyar némafilm addig megismert paneljeit idézik. Erősek a női figurák: Réth Marian hol gunyoros, hol pedig erotikus csábál teli arccal lép elénk; Késmárki Nóra a bánat, a női és osztálysértettség érzékeny változatait jeleníti meg, beszédes, nagy szemekkel. Az öngyilkosság gondolatával foglalkozó, szenvedő asszony - afféle női Hamletként - koponyát szemlél: ez a közhelygyanús megoldás 1919-ben, Magyarországon még nem tekinthető teljességgel kiürültnek. Narrációt próbál helyettesíteni a kép; az Eizensteinnél elhíresült montázs felé mutat a *Tegnap* e próbálkozása! Dénes Oszkár, a piknikus alkatú csábító kapta a hálásabb férfiszerepet, s meglepő rutinnal teljesíti feladatát.

Beszédeselek a helyszínek: a Hoffer-villa mellvédje, a park a szobraival, a pazar belsők, melyekre a fény-árnyék hatások végletes kiaknázásával, az összekapaszkodó fogaskerekerek expresszionista bemutatásával ad szociológiai ellenjavallatot a film. Elveszett műfilmjeink közül is valószínűleg igen kevésben jelent meg emeletes, függőfolyosós - „gang”-ra nyíló lakásokból álló - proliház, bérkaszánya. Csupán a temető itt olyan környezeti elem, mely ugyanolyan *narratív* - hangulatot elbeszélő - tényező, mint kellékként az említett koponya. Montázkísérletről van szó ebben az esetben is!

Arany Ferenc, a tapasztalt operatőr az egyik jelenetben - tükörből - diszkrétén önmagát is megörökíti. Aligha lehet ez véletlen, a vágóasztalon minden tekercset nyilván számtalanszor végigpergettek, s a hiba - ha az lett volna - kiderül. Elidegenítő effektus ez inkább, mégpedig a magyar film kedvelt tükröződés-hatáselemét tette idézőjelbe, másrészt: talán - a kollektív munka jegyében - az operatőr is fölkerült a tablóra. És ebben a filmben a kamera bátran mozdul - például a züllő társaság egyedeit veszi sorra -; mindvégig hibátlan a fények dramaturgiai szerephez való juttatása. Mindhárom képtípus - totál, second, premier plán - érvényesül; közelképen látjuk, amint a csábító férfi keze az ajtót zárja. Operatőr és rendező változatosan mozgatja a szereplőket; ellenmozgások élénkítik a látványt. Itt is csaknem megszólal a kép: szinte halljuk a szirénát (a Garasnál kitűnő effektus a *Tegnap*ban is rendkívül hatásos). Operatőr és rendező együttes remeklése a bordélyszerű helyszín képsorán - s vegyük hozzá Réth Marian pompás teljesítményét -, ahogyan a félvilági nő second kivágatban „füstöt lop” az élveteg gyárigazgatótól.

A dramaturgiai elbeszélést flash-back teszi változatossá; a film tempója hibátlan. Szimbolikus, ahogyan a darab végén elindul a vonat Kelet felé, III. osztályú kocsijában a szakállas agitátorral s a művezetővel; a peron szélén ferdén billent targonca: csövetlen ágyúnak látjuk. A kellék, a tárgyi világ ebben a filmben már jelképes erővel igyekszik fölruházkodni.

Ezt a művészi hozadékaiban kétségkívül felemás, ellentmondásos, ám semmiképpen sem érdektelen játékfilmet ízzéporrá zúzza a Társadalmasított Mozgóképezetek Központi Üzemvezető Tanácsának (íme, ez még mindig létezik, az Egyesített Filmipar és Mozgóképezetek ellenére!) 1919. július 8-i ülésén hozott határozata. (Valószínű, hogy Komját Júliának a filmszerűség túlzott hangoztatását illető bírálata részben a Proletár Akadémiának is szólt.) Kiindul a dokumentum a kísérletezés jogából (amelyet, láttuk, Komját Júlia csak egy következő társadalmi etap lehetőségének tekintett), hogy aztán az eredményt így vesse a Proletár Akadémia alkotóinak szemére: „egy normális filmgiccs került ki a kezükből, amelyet csak ízléstelensége, kulturálatlansága és nagyhangú, de zavaros naivsága különböztet meg az átlag rossztól.”¹⁰² A súlyos elmarasztalás - további részletindokok alapján - láthatólag személyes ellentétek kifejeződése. Ami ezekből ellenőrizhető, az félreértésen nyugszik, hiszen a filmben szó sincs „szerelmi orgyilkosság”-ról, ami persze, ha lett volna, valóban nem azonosítható a „forradalmi cselekedet”-tel. Árulkodó mozzanat, hogy Lázár Lajos rendezőt a bírálók mentesítik a letaglózó kritika hatálya alól, ugyanis ő „a munka kezdetén bejelentette, hogy képtelen ott dolgozni”. - Szomorú záróakkordja ez egy valóban vitatható kiindulású, „proletkultus” ideológiától sem mentes alkotó folyamatnak.

10. A végjáték filmes lenyomata kisebb jelentőségű szakmai mozzanatokat is elénk tár. Központi jelmezkölcsönző terve merül föl;¹⁰³ behozatal és kivitel különféle ügyeiről értesülünk továbbá. Június elején bemutatják azt a hét dokumentumfilmet, amelyet Szamuely Tibor repülőgépen hozott Szovjet-Oroszországból. Sajnos: a pusztá lelkendezés „az orosz filmkultúra e néhány produktumá”-val kapcsolatban elintézettnek véli a szakmai elemzés kötelezettségét.¹⁰⁴ Mintha tovább élne a fizetett hirdetésként születő „kritikák” gyakorlata, amelyhez képest a TMKÜT-nek a *Tegnapról* megalkotott határozata műbírálatnak tekinthető.

Ugyanebben az időben bomlik ki egy nehezen értékelhető, teljes biztonsággal máig megítél(het)etlen háttérű eseménysor, mely Kertész Mihály személyét és 1919-es tevékenységét a legszorosabban érinti. Radó Istvánnak eltűnt - eltüntetett? - eredeti, bár aláíratlan jegyzőkönyvekhez készített magyarázataiból először Kiss Jenő sajátos karriertörténetét ismerhetjük meg. Vidéki színészként kezdte, majd a Royal Orfeum művészeti titkára lett. 1915-től a Projectographnál felvétel-, majd gyártás-vezető. Átkerül a Phönixhez, és a tanácsköztársaság alatt kinevezik a gyár üzemvezetőjévé. E posztján valószínűleg szerepe volt abban, ahogyan a Projectographtól - mely, úgy látszik, a filmterület anyagi alapjainak kezelésében kivételezett helyzetbe került - a Phönixnek átutalt 450 000 koronát fölhasználták. Ugyanis a Phönix voltaképp visszajuttatta az összeget, alaptőkét, a Projectographnak.

Másrészt pedig az engedélyezett 44 000 helyett 200 000 koronát költött a Phönix bútorgyártásra, és ebből 175 ezret Kiss Jenő kiutalt Kertész Mihálynak, a rendező bútorai, szőnyegek ellenértékéért. Farkas Miklós, a filmgyári intézőség vezetője azonban úgy tapasztalta, hogy az említett ingóságok nem kerültek át Kertész lakására a gyárba. Kertész ekkoriban távozott feleségével, Lucy Doraine filmszínésznővel együtt, diplomáciai kocsin Bécsbe. Folyt ugyan az ügyben vizsgálat - fejtegeti Radó -, de a proletárdiktatúra bukása megakadályozta a történet tisztázását. Radó július végén találkozott Kertésszel, amikor export-import vállalkozás teljesítőjeként járt Bécsben, és a rendező tagadta, hogy része lett volna a bútorok körüli manipulációban. Anyagi haszonhoz nem jutott, s erre nem is volt szüksége, hiszen előleg és szerződés várta őt a Sascha cégnél.¹⁰⁵

Nem is egy vélt vagy valós gazdasági bűncselekményről van itt szó elsősorban, hanem Kertész és a tanács hatalom viszonyáról. S e tekintetben újabb ellentmondások nehezítik az eligazodást. Egy 1931 nyarán vele készült interjúban azt állítja Kertész: „A kommunizmus kitörését követő ötödik napon szökött el a vörösök elől”, mégpedig egy szál ruhában. Ráadásul Királyhidánál fölsírmerte őt a határőrség parancsnoka, de mivel hajdan ez a tiszt játszotta a *Rablélek* hordárját, elengedte Kertészt, sőt: beajánlotta az osztrák határőröknek.¹⁰⁶ De akkor hogyan kerülhetett sor 1919 áprilisában a *Jön az őcsém* bemutatójára - a rendező távollétében?

Akárhogy történt is, megfontolandó tény, hogy Kertész Mihály Bécsben nem volt hajlandó sarat hajigálni Magyarországra, az otthoni filméletre. Amikor a *Der Filmbote* című szaklap rá hivatkozva bíráló passzusokat jelentetett meg, Kertész egy újabb számban elhatárolta magát a közleménytől.¹⁰⁷ - Az, hogy a Vörös Film 1919. június 7-i glosszája a *Der Filmbote* első cikke nyomán Kertészt „döntő bizonyítékainak megtételére” szólítja föl, ellenkező esetben a filmközpont részéről fegyelmi eljárást helyezve kilátásba, nem erősíti meg Kertész disszidensi státusát, hiszen ilyen fenyegetés teljességgel hiábavaló olyasvalaki számára, aki jogellenesen távozott külföldre, és önként aligha szándékozik hazatérni. Kertész óvatosan korrekt magatartása is inkább arra enged következtetni, hogy kétségkívül váratlan elutazásával - melynek időpontja tehát tisztázatlan - kész helyzet elé akarta állítani a filmszakma itthoni vezetőit, de nem akart minden hidat fölégetni maga mögött.

Július végén Radó Bécsben tárgyalt - Kiss Sándor és Engel Fülöp előkészítő megbeszélései nyomán - az osztrák Bund der Kinoindustrie (Filmiparosok Szövetsége) elnökségével, hogy magyar játékfilmnegatívok fejében külföldi mozdik-bokhoz juthasson, hazai forgalmazás céljából. 300 000 korona állott rendelkezésére.¹⁰⁸ Bécsben (az egyik?) szerződő partnere Roboz Imre volt, aki 12 magyar filmet választott ki Radó listájáról, és értékük „bizonyos amerikai, francia és német filmeket ajánlott fel”. Megegyeztek; Engel Fülöp aztán ki is vitte a csereérték magyar tételeit, annak ellenére - rögzíti Radó -, hogy értesült közben a Magyar Tanácsköztársaság bukásáról.¹⁰⁹

Radó István termelési biztos azonban a helyén maradt. A Vörös Film 1919. augusztus 2-i számának második kiadásában higgadt üzenettel fordult az olvasókhoz, egyetemes érdekként jelölve ki a közös cselekvés irányát „a magyar filmszakma fennmaradása és széttörlésének megakadályozása” végett.¹¹⁰

11. Paulik Béla bőséges ígéretei nem igazolódnak a Vörös Filmhíradó (Vörös Film Híradó, Vörös Film-

Híradó) későbbi darabjaiban. Szabályos híradók ezek a magyar Vörös Hadsereg északi és keleti hadmozdulatairól (Kassa bevétele, az ellenforradalom budapesti kísérlete, harcok Lévánál, a román front eseményei); emellett rendre alkalmat találnak a mozgóképes beszámolók készítői, hogy a „hátszág” életét bemutassák (szocialista pártkongresszus, nagygyűlés a parlamentnél; nyaraló, pihenő, sportoló, szórakozó felnőttek és gyerekek a Balatonnál, a fővárosban; tésztakészítő gépeket kezelő munkásasszonyok, borsószedő „fejmunkások” - értelmiségiek stb.). Harcoló ország s e küzdelem pozitív kimenetelében mélyen érintett polgárok közös ügye jelenik meg a mozivásznon. Taps, integetés jelzi mindenütt a katonák s a civilek jó kapcsolatát: a dokumentum magától értetődő megrendezettsége ez a huszadik század bármely mozikrónikájában. Háború - temetés, megemlékezés az áldozatokról -, békés foglalatosság hármassága jelzi a vörös híradók tartalmi struktúráját.

Továbbra is fontos törekvés, hogy a vezetők (Kun Béla, Szamuely, Garbai Sándor, Böhm, Landler, Haubrich, Lukács György, Gárdos Mariska stb.) emberközelből látszódjanak. Propagálásuk képtechnikája világosan elemezhető. Karnyújtásnyi távolságból figyeli meg őket a kamera (civil karnyújtások a szó szoros értelmében is láthatók); a gép a díszelgéseken oda-vissza fordul a felvonulók s a mustrát fogadók, vezénylők között. (Lukács György mintha Trockij küllemét kölcsönözné magának.) Nem csupán egyenruhában, hivatali minőségükben, hanem „közönséges emberként” is megjelennek a vásznon - Bokányi Dezső és Kun Béla föltehetőleg a rendező kérése nyomán gyűjt cigarettára az utcán, kijöve a szocialista párt kongresszusáról (13. számú híradó). Pusztá propagandaszerepen túl - az örökös készenlét, helytállás képi bizonyítékai mellett - jelentős informatív tartalma is van a híradónak, amikor Böhm Vilmos egészségi okokból való háttérbe vonulását és a helyébe lépő Landler Jenőt mutatja meg a nézőnek (Landlerrel kapcsolatban többször használnak egy adott helyen készült felvételt: talán nehezebben férközhettek hozzá a híradó munkatársai, talán nem nagyon szerette, ha filmezték). A beszédek legfontosabb mozzanatait hosszan kitartott inzerteken közvetítik. (A szöveg más esetekben nem eléggé szerencsés, olykor tragikomikus előrejelzésül szolgál: „Eltárs, gyerünk lecsúszni!” - mondja valaki a vidámpark egyik létesítményénél.) Többször látjuk a híradó szereplőit az Internacionálé éneklése-zenekari előadása közben: ez alighanem a moziközönség csatlakozását volt hivatott kezdeményezni, zongoraszóval is erősítve. Képi sztereotípiák - utaltunk már rá -, hogy az ellenforradalmárokat visszaverő Lenin-fiúk gránátlendítő mozdulata kimerevedik -, de nem a rögzítés technikai leleménye, hanem rendezői instrukció, pantomimikus játék folytat.

Visszatetszön agitáló, az ellenséget kigúnyoló vagy megszegényítő mozzanat nem található ezeken a mozgófényképeken. Kivétel valamelyest - ám az ábrázolás itt is inkább humoros, ironikus - a favágásra készített „bursuj” képsora (15. számú híradó), mely azonban a fény-árnyék hatások következtében jószerével alkalmatlan arra, hogy a szereplőt azonosítani lehessen: korántsem bizonyos, hogy valódi osztályellenséget örökített meg a felvevőgép.

12. Megállapítható a fentiekből, a viszonylag csekély számú tárgyi bizonyíték - filmfelvétel - ellenére,

hogy a Magyar Tanácsköztársaság történelmileg villanásnyi periódusa egyáltalán nem volt a hazai kinematográfia fejlődésének mélypontja. Sokkal inkább az előző, csúcsokat reprezentáló szakasznak a folytatója. Hiszen a „társadalmasítás” szükségtelenül merev végigvitelével együtt a kezdettől ellenséges ostromgyűrűbe szorított állam komoly pénzeszközöket mozgósított filmkészítésre és -vásárlásra; kialakulóban volt az a központi mecénálás, amelyet majd a húszas évek vezető magyar filmkritikusai a szovjet némafilm teljesítményei kapcsán irigységgel vegyes elismerés hangján méltatnak, nem titkolt szemrehányásként a hazai filmirányítók tehetetlensége miatt. S bár 1919 tavaszának-nyarának „átmeneti társadalmá”-ban a film is - miként bármely más kommunikációs, objektívációs forma - bevallottan messze esett az alkotói szabadság állapotától, szigorú és többszörös külső és öncenzúra érvényesült, letagadhatatlan tény egyszersmind, hogy a kormányzat fontosnak tartotta a mozit, a mozgófényképet, a vezetők beleszólása szívügyet érintett (persze: a propagandaeszköznek, a tömegek befolyásolásának, nevelésének, átnevelésének szenteltek ekkora figyelmet). Ha mindezt elismerjük, jobban megértjük majd a hangosfilm megjelenéséig - a húszas-harmincas évek fordulójáig - terjedő időszak, az igazi „mélyrepülés” jelenségeit: miért nem volt képes a totalitárius berendezkedést elsöprő, áldemokráciával fokozatosan kidíszített, *másfajta* totalitarizmus 1919 szellemi-művészi produkciójának, értékszintjének meghaladására. (Többek között az alkotók java részének végleges vagy időleges eltávolítása, távol tartása, elidegenítése következtében.) És jobban értjük - mutatis mutandis - az 1945, az 1956 utáni évek, évtizedek filmművészeti kibontakozásának, világszerű sikersorozatának hátterét: miképpen ösztönözhet egy diktatúra - állami pénzen - saját maga meghaladására, fölszámolására?

Egyelőre azonban még ott tartunk, hogy 1919 kora őszen a filmszalag elszakad Magyarországon; hosszabb időre szünetel a kinematografikus értékek teremtése. Tisztelet a néhány kivételnek.

VIII. ÁLTALÁNOS MEGÁLLAPÍTÁSOK; KITEKINTÉS

1. 1917-19 magyar műfilmtermésének az eredetre vonatkozó legfőbb adataiból néhány általános megállapítást tehetünk. 221 filmdarab csaknem reprezentatív mintája szerint (továbbra is Ábel Péter kéziratos filmográfiája az első számú forrás) magyar filmszüzsé nyomán készült (eredetileg is mozgófényképnek szánt) filmek száma: 69. Ugyanennyi a *kortárs magyar író* novellájából, regényéből, színdarabjából mozivászonra igazított alkotás. Némely esetben a két csoport közül a dokumentáció hiányai folytán csak több-kevesebb bizonytalanság árán dönthetünk. Problematikus olykor a *zenés művek* filmváltozatának megítélése is, hiszen magyar (származású) zeneszerzőnek külföldi librettistákkal való együttműködését nem hagyhatjuk figyelmen kívül. (*Zenés mű* a tízes évek végének hazai mozijaiban természetesen továbbra is annyit jelent, hogy zongorán, hegedűvel vagy egyre inkább kis- és kamarazenekarral kísérik a vetítést: ezek a darabok is *némafilmek*.)

A jelzett arányok azt igazolják, hogy a játékfilm végérvényesen önálló művészetté vált hazánkban, és a fő célkitűzés a legkevésbé sem az: népszerűsíteni az irodalmat.

A magyar filmszüzsék kategóriájában sok az időszerű eseményhez - a háborús viszonyokhoz – kötődő mozgókép (például: *A hadikölcsön*, melyet 1917-ben Pakots József forgatókönyvéből Deésy Alfréd rendezett, vagy *A haza oltára* című darab, Kövály Gyula írta a szcenáriumot Pásztory M. Miklós számára ugyanebben az esztendőben). Előfordul, hogy földművelésügyi minisztériumi tanácsos írja a propaganda-film forgatókönyvét (*Kard és eke*, 1918). Végtelen indulatok hullámanak a mozivászonon, számos vígjáték nevelteti meg a közönséget, nem kevesebb melodráma pályázik a könnyzacskók kiürítésére. - Ezek valamiféle áttekintésére, felsorolására nincs szükség, hiszen maguk a filmek nem maradtak fenn. Néha színész ötöl ki filmcselekményt, s ilyenkor rendelkezésre áll már szakember, forgatókönyvíró, hogy a vállalkozás sikerrel kecsegtessen (Hintner Cornelius - nevének írása, láttuk, következetlen - számára Carmen Cartellieri, a leendő darab címszereplője szolgáltatott témát - *A cigányleány*, 1918 -, és Forró Pál segédkezett a mozivászonra alkalmazásban; Fenyvessy Emil mellett ott volt Lázár István, hogy Garas Márton elkészíthesse 1918-ban a *Féltestvéreket*, másik címváltozatban: *A két Richárdot*, Rott Sándor Falk Richárddal írt közösen forgatókönyvet *Az önkéntes tűzoltóhoz* 1918-ban, Huszár Károly viszont maga jegyzi a főszereplésével készült 1917-es sikerfilm, *A tryton* szcenáriumát).

Mert ekkoriban már - utaltunk rá - szakma, megbecsült szakma a forgatókönyv írása. Legrangosabb

művelője a tárgyalt időszakban alighanem Vajda László, aki dolgozik Kertész Mihálynak (*A föld embere, A senki fia, A szentjóni erdő titka, A vörös Sámson* - 1917), Korda Sándornak (*Ave Caesar, Yamata* - 1919). Megbecsült, sokat foglalkoztatott scenarista Falk Richárd (1917-ben Kertész számára írta *A diadal útját*, Balogh Bélának az *Asszonybosszút* - 1918, Deésy Alfréddal készült 1919-ben az *Ámor* stb.). Esett már szó a Deésyvel gyakran forgató Pakots Józsefről (*A hadikölcsön* mellett: *Az üzlettárs, Aphrodite, A végrendelet, Leányasszony, Sehonnai, A becsstelen*; Balogh Béla rendezte tőle a *Magas diplomácia* forgatókönyvét stb.). Forró Pál munkássága is ezekben az esztendőekben bontakozik ki: Deésy Alfréd, Hintner Cornelius, Josef Stein, Sugár Pál filmjeinek scenáriumát készíti (*A régiséggyűjtő, A bosszú, A szeszély, Az ezresbankó, Egy fejedelmi nap, Havasi szerelem, Vihar után, A szobor*). A Bécsi Filmarchívumban föllett *Vihar után* (*Nach dem Gewitter*) a számunkra sajnálatos módon azonosíthatatlan, talán osztrák illetőségű Sugár Pál rendezésében (operatőr: Raymond Pellerin) szokványos választási lehetőséget ábrázolt: a szolid boldogságát egy asztalossegéd oldalán, avagy grófi szerető zaklatott, ám csillogásban telő, de bizonytalan kimenetelű életét. Morális példázatról van tehát szó.

A tornyos, sötét hajú, pici szájú, beszédesen nagy szemű Hedda (Elga Beck) földszintes kis proliházban él édesanyjával, özvegy Sárdynéval (Szatmáry; a színésznőt nem sikerült azonosítanunk). Hajtja a Singer-varrógépet, de mivel házvezetőnő is egyben Relle grófnál, a bajszos asztalossegéd, András (Halmy Gusztáv) helyett inkább a gróf (Sieder Adolf) mellett dönt. Annak ellenére, hogy Alice (Gaál Annie) is pályázik a dúsgazdag férfi kegyeire. Álom is ösztönzi Heddát ebbe az irányba: lenge táncosnők között látja magát (örök problémája – máig – a kinematográfiának, hogy bizony álmunkban sohasem láthatjuk önmagunkat, az álomjelenetek erről mégsem vesznek tudomást). Szolgálók s pici néger személyzet lesik utasításait. A féltékeny András hiába követi őt egészen a palota kertjébe, kidobják onnan. Hedda édesanyja hatalmas bibliával megy a templomba, hogy leányaért, akinek képét vágyakozva szemlélte – imádkozzék. Hedda eközben lóversenyre autózik el cilinderes kitarója fényes gépkocsiján. Dokumentum értékű (a talán krisztinavárosi képek mellett) a lóverseny forgatagának bemutatása; a felvevőgép, mely addig általában mozdulatlan volt, követi a versenyző fogatokat. A szegény sorsú leány innét egy rendőrtiszt karján távozik, a gróf meg másik szeretővel kárpótolja magát. Aztán mikor mégis visszatér Hedda a palotába, fölöslegesnek bizonyul. Boldogsága elveszett – állapítja meg, és örök nyugalomra vágyik. A palota erkélyén tárja szét karjait (szoba belsejéből látjuk őt, tágas és fényes ajtónyílásban). Vízbe (talán a Balatonba) veti magát, de a halászok kimentik a hálóinges öngyilkosjelöltet. Édesanyjához viszik. A gróf újságból értesül Hedda esetéről. A lábadozó leányt az édesanya és András pátyolgatják. Közben Relle gróf elrúlettezi vagyonát, soros szeretője faképnél hagyja. Főbe lőné magát, de szerencsét próbál még Heddánál, akit elvenne feleségül. A nő vívódik – aztán András vállára borul. A gróf pedig valahol (a helyszínek eltéréseit virazsírozás – mesterséges színezés – érzékelteti) golyót ereszt a koponyájába.

A kritikusként, elméletíróként is kitűnő Siklósi Ivántól származnak Kertész Mihály rendezte filmek forgatókönyvei (A skorpió, A wellingtoni rejtély, 1918). Említést érdemel továbbá a rendezőként is elismert Békeffy László munkássága (Deésynek írta a *Tavaszi vihart* 1917-ben), Sas Edée (Janovics Jenővel, Fekete Mihállyal dolgozott Kolozsvárt: *Falusi madonna, Nehéz szerep*); készített forgatókönyvet Geröffy J. Bélának (*Becsstelen becsület, Rabszolgazádás, Tilos a gyerek*). Kolozsvárt Gyalui Jenő írt forgatókönyveket Fekete Mihálynak. Korcsmáros Nándor rendezőpartnere Pásztory M. Miklós, Lajtai Károly. A szerencsés kezű filmtökés, Rákosi Tibor a forgatókönyvírással is megpróbálkozik (Deésyvel *A nővéreket*, Josef Steinnel az *Úri banditákat* készíti el).

Megjelenik a *szerzői film* típusa (ez a megjelölés természetesen még nem használatos ekkoriban): Lajtai Károly maga írja az *Átok vára* (*Lobogó vér*) forgatókönyvét (1918), Cornelius Hintner a *Kettős álarc alattét* (1918). Alighanem *kortárs* magyar szerzők munkáiból készültek 1917-1919 legjelentősebb filmdarabjai. Korda 1917-ben vitte filmre Babits Mihálynak a modern pszichoanalízis hatásait szociális lelkiismeret-furdalással ötvöző regényét, *A golyakalifát*. Az új magyar regény európai csúcserkékei - akár Thomas Mann - irányába mutató remeklése volt a *Midás király*, Ambrus Zoltán műve, melyet Pakots József forgatókönyve nyomán Deésy Alfréd rendezett mozivászonra (1918). - Ez utóbbi példa azt is szemléletesen érzékelteti, hogy jó irodalmi alkotást jó forgatókönyvíró adaptál filmre, és jó rendező teljesíti be az átalakulás folyamatát.

De a kor figyelemre méltó, riportázstapasztalatokkal dúsitott irodalmi műve volt Pásztor Árpád regénye, melyet Balogh Béla írt át forgatókönyvvé s rendezett meg 1917-ben (*Vengerkák* - magyar leányok oroszországi prostituálódásáról). Gyakran nyúlnak rendezőink Bródy Sándor meghatározó jelentőségű színpadi és más munkáihoz (Janovics Jenő: *A tanítónő*, 1917; Pásztory M. Miklós: *A két lelkű asszony*, 1918; Cornelius Hintner: *A nap lovagja*, 1918; Lázár István: *A szerető*, 1918; Damó Oszkár: *A dada*, 1919). Kedveltek a Molnár Ferenc-földolgozások (Balogh Béla elkészíti - nem utoljára - *A Pál utcai fiúkat* 1917-ben, Kertész Mihály *Az ördög* filmváltozatát 1918-ban, s a következő évben a *Liliomot*); játékfilm készült Tömörkény István, Heltai Jenő, Szomaházy István, Gábor Andor, Lengyel Menyhért, Herczeg Ferenc, Karinthy Frigyes változatos megközelítésű, de nagyjából a korszak irodalmi élvonalát reprezentáló műveiből (Heltai *Jaguárját* - Karinthy forgatókönyvéből - Pásztory M. Miklós *A riporterkirály* címmel 1917-ben ültette mozivászonra, Korda Sándor *A III-est* rendezte meg

1919-ben; Tömörkény műve nyomán született Damó Oszkár 1919-es rendezésében *A lelkiismeret*; Kertész Mihály vitte filmre Herczegtől *Az ezredest*, az *Ocskay brigadérost*, Janovics Jenő Gábor Andor *Ciklámenjét* rendezte filmre, majd a *Palikát*; Lengyel Menyhért inspirálta Garast *A táncosnő*, Lázár Lajost a *Tájjun* rendezésére; Karinthy - mások nyomán írott forgatókönyvei mellett - íróként van jelen Kertész Mihály *Egy krajcár története* című 1917-es mozgófényképénél). Ehhez a jelentékeny vonulathoz illeszkedett Biró Lajos megfilmesítése (Janovics Jenő: *Hotel Imperial*, 1918), és a tárgyalt - irodalmi értelemben is érvényes - „aranykor” filmes termékei jöttek létre Hatvany Lili, Guthi Soma, Földes Imre (az utóbbi Kertész Mihályt, Balogh Bélát inspirálta), Pekár Gyula, Csermely Gyula, Drasche Lázár Alfréd, Lázár István és mások művei nyomán. Az élő klasszikus Kiss József *Jehovája* Forgács Antal rendezésében 1918-ban készült el.

Irodalom és film tartalmas együttműködése - megítélésünk szerint - nem szavatolja ugyan a mozgófénykép művészi értékrendjének okvetlen emelkedését, de a vizsgált időszakban nagyon is valószínű egy ilyen kölcsönhatás.

Visszább szorult a „félklasszikus” és klasszikus magyar irodalmi alkotások - regények, szindarabok - filmes megjelenése. 14 ilyen játékfilm regisztrálható a tárgyalt három esztendő termésében. Négy műfilm készült népszínmű nyomán (Pásztor M. Miklós, e zsáner jeles ismerője Szigligeti Edétől *A csikóst*, Csepregy Ferencről *A piros bugyellárist* vitte filmre 1917-ben, Szigeti Józsefet választotta Fekete Mihály *A vén bakancsos...*, Balogh Béla a *Rang és mód* 1918-as megrendezésekor). Reneszánszát éli Jókai: a „vendégmunkás” Carl Wilhelm *A szerelem bolondjait*, *Az elátkozott családot*, a *Fekete gyémántokat*, a *Gazdag szegényeket* adaptálja egyazon esztendőben (!), 1917-ben; Emil Justitz *A halál ítéletet*. Korda Sándor 1918-ban nyúlt *Az arany emberhez*, 1919-ben a *Fehér rózsához*. Garas Márton *A lélekidomárt* választotta (1919). Készült még film Petőfi nyomán (Janovics Jenő: *Csaplórosné a betyárt szerette*, 1917); Korda Sándor rendezte meg Mikszáth Kálmán regényének, a *Szent Péter esernyőjének* a filmváltozatát (1917).

Talán a háború alatti ország mozikközönségének szórakoztatása, figyelmének más irányba való terelése vált a rendezők fő céljává a felsorolt művek elkészítésével, egyszersmind a „couleur locale” húzódtott a fémjelzetten magyar szerzők adaptálása révén e „rezervátumba”: a külföld politikai érdekei sem sérültek e klasszikusok és „félklasszikusok” megfilmesítésével. Láthattuk: 1917-19 időszakára elültek már a „nemzeti jelleg” (mint a magyar filmszerűség meghatározó mozzanata) körüli viták, s a kortárs szerzők előtérbe nyomulásával - úgy tetszik - a magyarság mint egzotikum filmes hangsúlyozásának törekvése is gyöngült.

Növekvő számban fordul kinematográfiánk a külföld kortárs vagy valamelyest korábban élt szerzőihez: a minta 46 darabja számítható e csoportba. Egészséges irányú mozgás ez, ha az imént érintett vonatkozásokkal együtt vesszük figyelembe: magabiztos tájékozódás, világszerű közérzet kifejeződése, megfelelő hazai alapokon.

Ugyanakkor az is jellegzetes, hogy igazán nagy nevek, a műveltség - akár későbbi - állandó tényezői hiányoznak a kínálatból. Kivétel talán Gorkij, aki Deésy Alfréd és Pakots József számára vált megfilmesítés alapjává (*Radmiroff Katalin*, 1917), majd 1919 szocialista irányú törekvései folytán Pallós Sándort készítette rendezésre (*A pénz*) Acél Pál átigazításában.

Vannak sikerszerzők, akik több rendezőnkre hatottak (vagy gyári vállalkozóra, hiszen a rendezői darabválasztás ekkoriban még aligha volt általános). Elinor Glyn - például - Garas Márton *Három hét* (1917), Deésy Alfréd: *Halcyone/Aphrodite leánya, Halcyone* (1919) című filmjeinek volt forrása.

A *Három hét*, mely a Berliini Filmmuzeumból, német nyelvű kópián került a Magyar Nemzeti Filmarchívumhoz (*Seelige drei Wochen*) valamelyest *A táncosnő* előképe. Itt is hivatalos párkapcsolat bomlik föl váratlan szerelem hatására, bár a táncosnő-motívum egy szolgálói mellékszerepre korlátozódik (Almássy Sári, a Magyar Királyi Operaház balerinája érzéki táncot ad elő). Maga a moztörténet – melyet „romantikus játék”-nak minősít a felírás – ügyetlen és primitív. A jelentékeny bajszerű Manihiki herceg (Balassa Jenő), vad keleti öltözékben, rusztikus taglejtésekkel, bálványozza feleségét, Verát (Fedák Sári), aki ernyedten tűri férje rajongását, de valamilyen igazi szerelemre áhítozik. Ennek esélye mutatkozik, amikor a királyi rangú férj diplomáciai küldetésben elutazik. Vera kapva kap az alkalmon, és szolgálójával, Dimitryvel (Adolf Sieder, a stuttgarti Hoftheater művésze) s a fiatal szolgálóval ő is fölkerelkedik valahová Európába. Zelenska álnéven utazgatva ismerkedik össze egy fényes szállodában a cilinderes-estélyi ruhás Ivan von Tedeschi gróffal (Kertész Dezső). Csakhamar romantikus szerelem támad közöttük. Tengeri útra mennek (mintha a Balaton helyettesitené az igazi nagy vizet). Szabadtéri idilljük ábrázolása is mintegy *A táncosnő* azonos helyzetét anticipálná (ahogyan Vera összeborzolja Ivan haját stb.). Aztán az asszony hazatér – búcsú nélkül hagyva el az egyedül ébredő, riadt fiatalembert.

Három év múltán, szőke, kék szemű kisfiú édesanyjaként, teremt kapcsolatot Vera Ivannal. Találkozásukat azonban megzavarja a féltékeny, földúlt férj, aki a sarokba szorított szolgálótól mindent tud immár; késsel támad hitvesére, s ledöfi. Ivan a vízen át elmenekül. Agynak esik otthon; lábadozóban éri a távirat: Manihiki herceg öngyilkos lett, s kisfiát királlyá koronázzák. Ivan jelen van a szertartáson (lenyűgöző, felső gépállású felvételek mutatják az ujjongó tömeget); a csöpp uralkodó mögött – trükk segítségével – betűnik a felséges édesanya is egy pillanatra. (Máskor meg - Ivan lázálmában – a tengerparti homokon egyszercsak eltűnik karjaiból a fürdőruhás-napernyős Vera.)

Garas Márton beszélve játszatja szereplőit – ami a természetes előadásmód alapfeltétele. Mégis, többnyire teátrális, operaszerű jeleneteket látunk; Fedák Sári hatalmas mozdulatokat tesz, küszködik festői lepleivel. Mindamellet értékes, ahogyan Garas térben mozgatja szereplőit; a felvevőgép elé szólítja őket, majd hátat fordítanak a kamerának, s távolodnak tőle. A totálban, rögzített géppel mutatott képsorokat egy ízben távcső-kivágatú jelenettel frissíti. Kelet és nyugat kultúrájának feszültségét lett volna hivatott ez a film bemutatni, ám csak a felszínen kutakodott. Az élet könyve az előre bocsátott ars poetica ellenére itt bizony csukva maradt.

Deésynél mindenesetre az életmű jelen idejű mitologikumának alaptényezőjévé vált, hiszen láttuk: az *Aphrodité*-motívum az 1909-es operett, az Atalanta óta húzódott idáig (s ez a szemlélet rokonítja a *Casanovával* is: mitikus múltnak és a mának az összekapcsolása). - Ez a fajta életműépítés is megjelenik tehát a magyar film főntebb tárgyalt fénykorában, és az autodidakta tájékozottságú, másrészt azonban hallatlanul becsvágyó és érdeklődő, sokat tapasztalt Deésy Alfréd ilyen jellegű tudatos törekvése a nálánál fajsúlyosabb rendezőknél sem általános! A képi-tartalmi „monomániák” inkább a húszas évek külföldi némafilmjében, majd a hangosfilm megjelenésével válnak a rendezői életművek emblematisztikus tényezőivé (mondjuk: Eizensteinnél, Rex Ingramnál).

Ifj. Uher Ödön Max Pemberton regénye nyomán forgatta *A bánya titkát* - melyet részletesebben tárgyaltunk (1918); Pemberton ihlette meg Kertész Mihályt is (*Judás*, 1918).

Henry Bernstein francia íróhoz folyamodott Siklósi Ivánnal az oldalán Janovics Jenő a *Baccarat*, Balogh Béla az *Izrael*, s egy azonosítatlan kinematográfusunk a *Tisztítóvíz* rendezőjeként (1918). - Nincs mit takargatni azon, hogy a zsidó tematika kelendő volt a hazai, még kelendőbb a nemzetközi forgalmazásban, s a külföldi szerzők kiválasztásakor ez a szempont nem volt mellékes. Itt említhető Korda rendezésében a *Mary Ann* (1919-ben fejezte be), Israel Zangwill munkája nyomán.

Francia írók további sora került valamely művük folytán magyar mozivásznonra: Alexandre Bisson, Eugène Brieux, Victor Chèrbuliez (akitől Balogh Béla az *Asszonyfalót* rendezte 1918-ban), Octave Feuillet (Deésy *Júliájának* regényalapja), Gaston Armand Caillavet (Kertész Mihály a *Tavaszi télben* című „romantikus történetet” az ő munkája nyomán vitte filmszalagra 1917-ben) stb.

„Zenés” filmeket - jobb híján - itt is számon tartunk: Lehár Ferenc külföldi szerzők szöveggönyvéből készült operettjét: a *Luxemburg gróffát* Forgács Antal rendezte, Kertész Mihály *A víg özvegyet* és Oscar Strausstól a *Varázskeringőt* (1918).

„Zenés mű” vezet át a külföldi „félklasszikusok”, korábbi bestsellerek ihlette filmek csoportjába: Verdinek a Scribe drámájából írott operáját, *Az álarcosbált* 1917-ben filmesítette meg Deésy Alfréd; Cornelius Hintner Hervé *Lilijét* igazította magyar mozivásznonra ugyanebben az esztendőben.

14 film alkotja mintánknak ezt a mezőnyét. Alphonse Daudet itt a legnépszerűbb: Deésytől *A leopárd* (1917), a *Küzdelem a létért* (1918), Szőreghy Gyula (szintén) színész-rendezőként *Az ifjabb Fromont és idősebb Risler* (1919) tanúsága szerint. Janovics Jenő (*A vasgyáros*, 1917, a *Serge Panin/A hozomány*, 1918), dr. Lázár Lajos (*Selim Nuno, a börzeczézár/Az aranyborjú*, 1918) Georges Ohnet műveinek filmváltozatát készíti el. Góth Sándor *Az anyaszívet* rendezte meg Sardou nyomán (1917), az ifjabbik Dumas *Francillon* című alkotása Josef Stein földolgozásában, Forró Pál forgatókönyve nyomán jelent

meg 1919-ben. George Sand (*Leoni Leó / Egy főúri kalandor élete*, 1917), Oscar Wilde (*Az élet királya / Dorian Gray arcképe*, 1917) Deésy munkásságának vált részévé. Kürthy György színész-rendező az ifjúsági irodalom örök kedvencét, Mark Twaintől a *Tamás úrfi kalandjait* rögzítette celluloidszalagra 1918-ban.

Külföldi klasszikusok munkáiból 9 magyar film készült ekkoriban. Victor Hugo művei nyomán forgatta Sugár Pál a *Királynőm, te vagy a napfény!* című filmet (*Ruy Blas*, 1918), *A csavargót* (1919), Cornelius Hintner pedig Falk Richárd közreműködésével a *Marion Delorme*-ot (1919). Balzacnak *A számárbőr* című regényét ifj. Uher ültette mozivászra (1919), s mint láttuk: Garas Márton 1918-ban Tolsztoj *Karenina Annáját* örökítette meg filmszalagon, 1919-ben pedig Dickens *Twist Olivérjából* készített mozidarabot. Balogh Béla 1919-es filmje Zola *Nantas* című alkotását dolgozta föl. Strindberg *Júlia kisasszony* című drámája adta tárgyát Lajtai Károly mozgófényképének (1919). Garas Márton rendezett filmet Upton Sinclair nyomán 1919-ben (*Kutató Sámuel/Az igazság útja*).

Ezek az adott kor számára is már klasszikus vagy később azzá vált irodalmi alkotások - mondhatni - egytől egyig méltán keltették föl kinematográfusaink érdeklődését; mai műveltségisményünk példatárába is besorolhatók.

2. Munkánk e befejező részében elodázhatatlan feladat, hogy valamelyes ki- és áttekintést adjunk a világ némafilmterméséről. Arról a roppant közegekről, melynek elemeként a magyar kinematográfia is tevékenykedett, hatások és visszahatások eleven, ám filológiailag csaknem kimutathatatlan rendszerében. Igen, az egyik alapvető nehézség éppen a hatások rejtett működéséből következik. Sem alkotóink, sem a kortárs műbírálat képviselői nem kényeztetik el a kutatót a szakmai vonzások és választások felszínre hozásával. Ahol ezt megtették, korábban már regisztráltuk is.

A másik akadály legalább ekkora: az összehasonlításul szolgáló példaanyag szűkös terjedelme. Éppen ezért aknáztuk ki azt a páratlan lehetőséget, amelyet a *Le giornate del cinema muto* elnevezésű pordenonei fesztivál (Olaszország) 1993. október 9-16. között lebonyolított, sorrendben immár 12. filmösszeállítása kínált számunkra.

Az alábbiakban ennek tanulságait összegezzük, néhány ország, nyelvterület némafilmkultúráját merőben gyakorlatiasan, pusztán csak mint mozgófényképek összességét vizsgálva, hogy bizonyos ízlésbeli, tematikai, filmnyelvi, a játéktílussal stb. kapcsolatos „ajánlatok” megfogalmazódhassanak, akár tudomást vettek róluk filmeseink, akár nem. Zömmel az 1913-as esztendő állott a pordenonei szemle középpontjában, de korábbi és későbbi is jó néhány darab - egészében vagy töredékesen - megjelent a mozivásznon. Mi most az 1896-1919 korszakhatárt tekintjük meghatározónak ilyen vonatkozásban is. Együttműködést várunk ennek során az Olvasótól: emlékezzék vissza néhány észrevételünkre, lapozzon vissza korábbi megállapításainkhoz, miközben néhány egybeesésre vagy

eltérésre magunk is föl hívjuk a figyelmet. Egy ilyen párhuzamos mérlegelés talán világszerű összefüggéseket érzékeltet a magyar „élő fényképek” értékrendjére vonatkozólag. De kötelező szempont továbbra is az óvatosság, hiszen az összehasonlításnak az indoka legtöbbször fölöttébb kétséges. - Amennyiben a következőkben tárgyalt filmeket Magyarországon is bemutatták - ezek száma csekély -, jelöljük a magyar címet s az itthoni premier évszámát. Mindamellett teljesen nyilvánvaló, hogy filmeseink külföldi útjaik során olyan művekkel is megismerkedhettek, amelyek magyar mozivásznnon később nem szerepeltek, vagy a róluk őrzött információ hézagos ill. elégtelen.

A dán filmek 1913-as darabjai részben már a német gyártáshoz kapcsolódnak. August Blom filmje, az *Atlantis* mindenesetre föl vonultatja még a Nordisk Films Kompagni összes erényeit és hibáit. Elegáns világfilm: Berlin, New York, az óceán és sok más helyszín önmagában is érzékelteti ezt a törekvést. Hőse, Friedrich von Kammacher (Olaf Fönss) - Gerhart Hauptmann regényéből lép elénk -, híres bak-teriológus, akit azonban nem támogatnak kellőképpen. Szakmai visszاسzorított sága magánéleti tragédiával társul: a felesége örületbe hull, majd elpusztul. Csaknem így jár Kammacher is, a „Roland” fedélzetén (a regény a XIX. század kilencvenes éveinek elején játszódik, de a hajó katasztrófához talán a „Titanic” pusztulása volt a kortárs modell), ám túléli a szerencsétlenséget bálványával, a kiszámíthatatlan kedélyű táncosnővel együtt. Ez a kapcsolat is kudarcra van ítélve. S mire a kedvező megoldás is fölsejlik egy rokonszenves szobrásznő személyében, már csak a tudós halálos ágyánál találkozhatik az érte aggódó baráti társaság. - Készült azonban egy másfajta befejezés is az orosz - szibériai - piac számára: itt minden jóra fordul, Friedrich nem hal meg, s az új asszonyt férjének gyermekei is szeretettel fogadják.

Közben számtalan - esetleges - mozzanat zsúfolódik a filmbe: a kéz, karok híján is „manipuláló” Stoss úr önnön valójában jelenik meg az óceánjáró fedélzetén, majd a New York-i fellépésen (cigaretta gyújt, italt tölt, aláír - a lábával). Szociális érzékenységre valló, finom - és csaknem dokumentális hitelű - eseménysora a filmnek, amikor orosz földről kivándorló zsidók csoportját mutatja (hősiünk szépen ábrázolt, bár epizodikus kapcsolatba kerül e csoport egyik érdekes külsejű, széles érzelmi skálára hangolt hölgytagjával). Maga a hajótörés - innét az Atlantisszal, az elsüllyedt földrésszel kapcsolatos képzettség, melyet egy történetfilozófiai beszélgetéssor is előlegez, flash-back technikával - erőtlen filmes előadásban került mozivásznra: a tenger alig hullámoz, miközben a megdőlt hajótest látványa riadalmat kelt, és a belső képsorokban elszabadulnak az indulatok.

Kertész Mihályt föl ismerhetjük az *Atlantis* kockáin: a táncosnő baráti körében. Előkelő úr: mosolyog, cseveg, táncol, monokliját villogtatja.

E viszonylag bő ismertetésnek a dán film jelentékeny magyarországi hatása ad alapot. Nem méltatlanul érvényesült ez a hatás, az *Atlantis* vázolt ellentmondásaival együtt. Beszélgetve játszató, természetes a játéktípus - pedig örültet is ábrázol a film. Magyar alkotók számára is példászerű lehetett, ahogyan a kép olykor ellentétes hangulatú eseménysorokat foglal ugyanazon négyzetbe. Berlin nagyvárosi forgatagában gépkocsiról is készül felvétel; az operatőri munka mégsem hivalkodó: a szereplőket fogadó-követő, takarékos kameramozgások - markáns közelkép nélkül - mindig a dramaturgiai célnak rendelődnek alá. (Nálunk 1914-ben játszották a filmet.)

Premier plánban látjuk azonban Asta Nielsent a *Die Suffragette* egyik jelenetében (rendező: Urban Gad; a film a német PAGU cégnél készült). Az ismert nőmozgalom - látjuk majd - több kortárs játék-

és dokumentumfilmnek a tárgya. Gadnál sem nem gúnyos, sem nem azonosuló a feldolgozás szemlélete, bár a szüfrazsetté válás mélyebb motivációja hiányzik. A beszélve játszó, a szó valódi értelmében nem pantomimikus, inkább mértékkel stilizált alakítást produkáló Nielsen igyekszik elhitetni, hogy az elvi feminizmus átalakult a hús-vér nő szerelmes aggodalmává, mihelyt gyakorlatban kellene képviselnie: terrormerényletet követve el a lelkében vonzalmat ébresztő kormányférfiú ellen.

Eduard Schnedler-Sørensen filmje, a *Prins for en dag* mintha Gogol Revizorának alaphelyzetét választaná: mulatságos kisvárosi tabló rajzolódik ki az összetévesztés folytán hercegnek vélt úr és társa köré, de a satíra maró effektusai képben is, játékban is, cselekményvezetésben is hiányoznak.

Megbontva a magyar játékfilmet, dokumentalizmust ért hatások időrendjét, a dánról - belső skandináv kapcsolatok nyomán is - érdemes a svéd mozgófényképre vetni egy pillantást. Azért is, mert meggyőződésünk szerint talán a legtermékenyebb ösztönzést innen meríthette volna kinematográfiánk: kis nemzet hatalmas teljesítményeiből.

Példánk az *Ingeborg Holm* (1913), Victor Sjöström filmje. Dramatikus felépítésében, filmnyelvi eszközhasználatában egyaránt. Zavartalan idilltől - jókedvű kisfiú néz a kamerába - jut el a katarzisig: ugyanez a kisfiú, már felnőttként, találkozik megtévelyült édesanyjával, akiben fölrémlik hirtelen a múlt, ráismer gyermekére. Közben pedig egy lefelé rohanó karrier története. Váratlanul meghal a kereskedő férj, minden gond az asszony nyakába szakad. Szegények menhelye, sívár gyermekotthon lesz osztályrésze a széteső családnak. Dokumentalista hűségű e nyomor ábrázolása: az ínségzálláson álmában vakaródzó öregasszony, a címszereplő (Hilda Borgström) romló frizurája mind-mind e hitelesség tényezője. Természetes a beszélgető játékként; még a dramatikus csúcspontokon sem válik giccsessé vagy nevetségesse. Szimbólumteremtő kellékek fokozzák - mértékletesen és a legtökéletesebb biztonsággal - a hatást: amikor Ingeborg asszonytól végképp elszakad a kislánya, mert rá sem ismer többé, az anya ruhadarabokból hajtogat magának csecsemőt. Később, az örültek házában már csak egy deszka „helyettesíti” gyermekét. Tiszta kompozíciók szerveződnek képsorrá ebben a filmben; a kamera mintegy fogadja a szereplőket, szükség szerint tágitva a teret.

Hozzá tartozik az igazsághoz, hogy 1913-ban nagyságrendekkel gyönyögébb, a német „Heimatifilm” (honi tájat, embereket - a hazát - bemutató) áramlatával rokon mozgóképi anekdotát rendezett Georg af Klercker (*Axel som turit/Ringvall på aventyr*) szépséges hegyi miliőben, egy kövér, idős turista jóra forduló rémlátomásait örökítve meg.

Ez időből kitűnő és alapos dokumentumfilmek - „kultúrfilmek” - készülnek a Svenska Pathé műhelyében (*Kiruna yrkesskolor, Från Lapplands gruvfält*). Bemutatják az életnek okító, mesterségekre avató iskolarendszert, a bányászat technikai leleményeit, zord szépségét: mozgékony, fordulni kész, ha kell, iparvágányokon utazó kamerával.

Németország, egy sor magyar alkotó filmeszményét alakítva, általában egy misztikus ábrázolásmód érvényesítésére ösztönöz. Mintája ennek a korábban már említett *Der Student von Prag* (*A prágai diák*, Stellan Rye 1913-as rendezése, hazánkban ugyanebben az esztendőben már játszották), Paul Wegenerrel a címszerepben. A főhős megkettőződése révén - a Faust-motívum egy változatáról van

szó - diabolikus figura áll elénk (Wegener további hasonló feladatait előlegezve). Alapvető képi hatáselem itt a trükk: ugyanaz a színész alakítja a sátáni praktika folytán önálló életre kelt tükörképet. Dramaturgiai panelként követi mint árnyék a tükörképét vesztett diákot szerelmese. - Titokzatos eseményeket választ filmje tárgyául Willy Zeyn is (*Das Geheimnis von Chateau Richmond*, 1913). Kevésbé természetes, erősebben pantomimikus jellegű itt a játék; eredeti helyszínek és festett díszletek - nem csupán németeknél megfigyelhető - összekapcsolódása határozza meg e mozgóképek látványvilágát. - Szókimondó, társaságpukkasztó leány a hösnője a *Das Rosa Pantöffelchen* című darabnak (1913; rendező: Franz Hofer). A Hamupipőke-motívum alakváltozata ez, közelképekkel, kamerafordulásokkal. Tagadhatatlan, hogy a porosz merevség ellen lázad ez a film, erőltetett és harsány effektusoktól sem kímélve meg nézőit. - Jellegzetesen a tízes évek német filmdarabja a *Lotos, die Tempeltänzerin*, a dán származású L. A. Winkel rendezése (1913). A misztikum tartalma itt: az egzotikum (a világ némafilmtermésének fontos cselekmény- és látványbeli tényezője). Persze India, a buddhizmus itt: kulisszavilág; a távoli ismeretlenség bizsergető áramát volna hivatott a közönségig elvezetni. Angol expedíció foglyul ejtett parancsnokába szeret bele Lotos, a templomi táncosnő, és végül afféle haláltáncban bűnhődik idegenhez kötődő érzelmeiért. - A misztikum mellett a német film - Reinhardt-nál és másoknál is megnyilvánuló - erotikus töltése növeli itt a mozgóképek vonzerejét: vízi virágokat szedő társnőivel együtt Lotos testére is csábosan tapad az átnedvesedett, amúgy is lenge ruha. Általában frontális jellegűek a tánc- és tömegjelenetek; találékony azonban egy kialakuló szerelmi háromszög térbeli láttatása: a kép legalján helyezkedik el - teljes ellenfényben, árnyékszerűen - a szabadító táncosnőre féltékeny ara.

Franciaországnak köszönhető a mozgófénykép, és a francia kinematográfia - láthattuk - kezdettől fogva jelen volt a magyar filmet körülvevő szakmai-szellemi erőterben. Meglehetősen gazdag kínálata - Lumière-ék után - Georges Mélièsszel folytatódott (például az 1908-ból való, *La cuisine de l'ogre* falánk emberevőjének totálképen történő, mégis kacagtató trükköket - eltüntetések - fölvonultató bemutatásával: talán a magyar - megint csak francia találmányként honosított - filmszkeccsekben a leginkább). Folytatódott továbbá a „film d'art” olyan darabjaival, mint a Lux gyárban 1909-ben készült *Hamlet*, melyben - a fennmaradt töredék tanúsága szerint - az atya szellemének ki- és betűnése volt a legfőbb kinematografikus hatáselem, míg a játék teljességgel a színpadi hagyományokat rögzítette filmszalagra. Túlnyomórészt szemben a kamerával mozogtak a szereplők, olykor festői csoportozatokba rendeződve. Beszélve játszás helyett a pantomim uralkodott. (Hogy ez mennyire - mint tárgyaljuk is még - internacionális előadásmód volt, mutatja az a jellemző tény, hogy a pordenonei szemle során derült ki: az olasz töredékként számon tartott, közelebből azonosíthatatlan lelet francia eredetű!)

Csakhamar kialakult azonban a franciáknál egy rendkívül természetes játéktípus, amely még az eléggé szabványos történeteket is a filmköltészet magasába emelte. Példaszerű megnyilvánulása ennek 1913-ból Léonce Perret munkája, a *L'enfant de Paris*. Marokkónál, ütközet forgatagában eltűnik egy francia tiszt; felesége meghal a hír hallatára; kislányukat árvaházba helyezi el a hatóság.

Onnét a gyerek megszökik, de lélekkufár zsarolók markába kerül, ugyanis ünnepelt nemzeti hősként előbukkan az apa, van tehát kitől nagy summa pénzt követelni. Végül egy jóra való párizsi cipészin veszi a kislányt pártfogásába - mesterénél helyezte el a túszt a banda feje -, és Bosco, a fiú, együttműködve az apával, bravúrosan szerzi vissza a Riviérán a kis foglyot. Aki - mondani sem kell - zsege kora ellenére gyöngéd érzelmeket ébresztett a kamaszfiú szívében.

A bonyodalmakat elindító háborús jelenet ügyetlenül össze van szorítva, távcsőszerű körkivágatban; frontális operarészletnek hat. Másfelől azonban jó gépállások dicsérik az operatőrt, a felvevőgép fordul, sőt egy műteremben fölvevő jelenetben célszerű kocsizással mutatja meg az utcán fölszedett kislány szobazugát s tér vissza a munkájával s a borostüveggel foglalatostkodó mesterhez. Mozdulat közben végrehajtott plánváltás is beletartozik már a látványteremtés eszköztárába! A szereplők hétköznapiság és pantomimikus játék szerencsés ötvözetét alakították ki - s ez érvényes a gyerekekre is. - Perret egyébként sorozatszerű vígjátékok készítésére is vállalkozott: ez, úgy tetszik, a francia kinematográfia jól működő találmánya. A *Les epingles* (1913) kalaptű körül forgó bohózata - pantomimikus, tehát színházszerű előadásban - nem nagy igényű, szórakoztató darab.

Sorozatot készített Louis Feuillade is, talán a legnépszerűbbet *Juve contre Fantomas* címmel (1913), mely hetenkint vonzotta új és új epizódjaira a moziközönséget. Itt mindenki maszkot és jelmezt változtat: Fantomas, a furfangos és nagystílű bűnöző, Juve felügyelő, és segítője, Fandor, a rendőrségi ügyek riportere. Fantomas rendre kicsúszik Juve markából - hiszen ha nem így volna, be kellene fejezni a sorozatot -, ám a felügyelőt sem a golya költötte, csaknem fülön csípi ellenfelét, aki ráadásul - rendre szintén sikertelenül - el akarja tenni őt láb alól. - A legapróbb mozzanatoknak van itt különös stílushatásuk: a párizsi utcán megjelenő automobilnak, a távozó metrószerelvénynak stb. A kinematográfia hőskorszaka — a hétköznapi valóság meglevenítése - tér vissza időről időre a mozivászonra. - A történetek eléggé izgalmasak, s a színészi játéknak is segítségére van, hogy igen kevés eszközzel kell élnie: többnyire a beavatottak számára ismerős - és ilyen a szereplő, de a néző is - mutogatással, hiszen Juve vagy Fantomas, illetve munkatársaik ott vannak mindenütt, figyelnek; a beszéd áruló jel lehet. Kiváló ötlet ez ahhoz, hogy minél kevesebb beszélgetve játszásra és feliratra legyen szükség!

Feuillade műhelyéből való az *Erreur tragique* (1913), melynek talán egyetlen erénye, hogy a „film a filmben” mozzanatot aknázza ki: ez, emlékezzünk, a magyar „alkalmazott kinematográfia” (siófoki betét) sikeres színpadi szereplése volt. - Féltekenységi, majdnem tragédia ez a francia film: a mozivászonra látott, félreértett helyzet csaknem feleséggyilkolásba hajszolja a férjet.

Sorozat épült a kiváló mozikomikus, Max Linder személyére; ő volt a rendező is (például: *Max n'aime pas les chats*); nála egy elkerülendő állapot fokozódik az elviselhetetlenségig. Kicsi csöbörből hatalmas vödörbe huppan a címszereplő. Mértéktartó és ízléses, összetéveszthetetlenül egyéni szórakoztatóművészet ez.

Említhetjük még René Leprince nehézkes munkáját, a *Le roi de l'air* című filmet (1913), mely épp a cím kínálta, mozivászonra termelt témát érinti a legkevésbé.

Hatalmas, de gyakorlatilag nehezen elérhető és szakmailag meghaladhatatlan kihívás volt a magyar film számára az *amerikai*. Tékozlóan gazdag műfaji koloritjával, színészi tehetségdömpingjével, filmnyelvi újdonságok kifogyhatatlan tárházával. Rendelkezésre áll Chaplin a maga teljes világával, magas művészetet és alacsony Shakespeare-i módon összegezve, de; kéznél van a zseniális, később mindinkább saját arcot öltő utánczó, Charley Chase is (*Ship ahoy*, 1919 stb.).

Már 1913-ban olyan gépállások, az operatőri munka olyan bravúrai jelentkeznek - teljesen elhanyagolható történet megelevenítéseként -, amelyek a *Suspense* néven fennmaradt darabot (Philips Smalley vagy/és Lois Weber rendezését) az egyetemes kinematográfia egyik filmnyelvileg legértékesebb próbálkozásává avatják. Filmnyelvi újdonsága folytán említendő itt Marion Leonard 1913-as filmje, az *As in a Looking Glass*. Képi eszközökkel különíti el a rendező a cselekménynek két - „hétköznapi” s emeltebb, „lélektani” - szintjét; az utóbbi: fekete háttérrel megjelenített, puritán látványvilág. Az áttűnés megszokott hatáselem Leonardnál. Pantomimikus - „olaszos” - a játékstílus.

Már 1913-ban elkészül egy törölmetszett giccs a halálos féltékenységről, ifjú házasság idillből tragédiává torzuló mindennapjairól, s ez a film az akkor húszesztendős Lillian Gishsel a főszerepben mégis felejthetetlen értékű magasztosul (*The Mothering Heart*). Kell persze ehhez a fényképezés magabiztos egyszerűsége - a mulató totálképekben mutatott forgataga, benne tökéletes élességgel a főszereplők -, a premier plán olyan technikája, amely nem csupán az arc, hanem akár egy kéz látványával is dramatikus fokozást ér el. De mindenekelőtt az az egyszerű játékstílus, amely a felhőtlen boldogság édeskes hangulatát egy villanásnyi idő alatt megsemmisíteni képes. (*Az anyai szív* címmel 1913-ban már Magyarországon is játszották.)

Ekkoriban születik példázat az anyai jóság megváltó erejéről: ez is világtéma (Alice Guy: *His Mother's Hymn*). - Megjelenik a western többféle alakváltozata (*The Struggle*, Thomas H. Ince rendezése, 1913; elhullajtott kártyák vezetnek a nőablók nyomára a cowboy hőst az 1913-as *The Trail of Cards* kockáin; erős érzelmi töltéssel bírnak Frank Borzage *Land O'Lizards* című, 1916-ban készült filmjének second képei). Szellemes vígjátékban filmesíti meg egy ismeretlen rendező az akaratátvitel patthelyzetét (*Will Power*, 1913), szintén egy ismeretlen rendező viszi mozivásznonra egy néger kisember vágyképeit (*Eph's Dream*), azonosítatlan az *In Love's Laboratory* című vígjáték alkotója is (1917). Mack Sennett szkeccsszerű filmje 1913-ból a mozi a moziban világtéma megörökítése (*Mabel's Dramatic Career*).

S hogy miféle filmes köznyelvből ágaztak el a remeklések és a gyöngébb munkák idiómái, példa rá Harold Shaw 1912-ből való mozgóképe, a *The Land Beyond the Sunset*, melynek legtöbbnyire rögzített kamerával fölvevett jelenetei során mennyei látomások - angyalok - is megjelennek (mintegy a csaknem tíz évvel későbbi, Balogh Béla rendezte sikerfilm, *A megfagyott gyermek* ízlésproblémáinak mentségeként).

Kétféle megközelítésben, majdnem egyazon esztendő terméséből származó művek nyomán tanulmányozhatjuk a nemzeti azonosságtudat jellegzetesen amerikai és roppant fontosságú kérdésének filmes ábrázolását. Chester M. Franklin és Sydney A. Franklin munkája, a *Gretchen the Greenhorn* (1916), a Lillianhoz hasonlóan tüneményes hűg, Dorothy Gish főszereplésével a naivitás megkeményedésének iskoláját mutatja be: hogyan válik egy holland lány meg az apja, aki pedig már régebben él az USA-ban, egy olasz fiú segítségével valódi amerikaiává? Kalandfilm ez, jó- és rosszhiszemű pénzhamisítókról, édeskés mázzal bevonva, ugyanakkor természetes játéktípussal. - King Vidor filmje, az 1917-es *Bud's Recruit* a merészebb, egyszersmind valószínűbb - egyetlen vonással rajzolt karakterfiguráival együtt -, hazafiság és pacifizmus túlhajtott képviselését gúnyolva ki valamiféle igazán amerikaias, bumfordi bájjal. (Vizsgált korszakunk vége felé, a tízes évek második felében indul Rex Ingram pályája, mely Griffith hangvételétől is ösztönözve, árnyaltabban és montázstechnikája révén képileg hatásosabban, szimbólumteremtő erővel mutatja majd meg az amerikai „olvasztótégely” mítoszának valóságos, roppant bonyolult hátterét.)

Kikerülhetetlen volta ellenére fölöttébb összetett kérdés az amerikai film hatása, és érdemes a szentségtörés kockázatát vállalva tanulmányozni. Mint az 1919-ből származó - végül is remekműként értékelendő - *Broken Blossoms*, D. W. Griffith filmjének esetében (*Letört bimbók* címmel később, 1921-ben mutatták be hazánkban). Adva van itt a kínai - „sárga” - motívum, mely világszerte erős hangulati töltéssel bír - noha például Lengyel Menyhért - forrásként már általunk is hasznosított visszaemlékezései szerint - „minden különösebb cél nélkül” vetette papírra 1916-ban a Bartók által később zenévé költött „pantomimmesét”, A csodálatos mandarin szövegkönyvét¹. Griffithnél valószínűleg semmi nem kérdőjelezi meg a Sárga Férfi mitikus szerepeltetésének művészi áhítatát. Ugyanakkor ebben a filmben csakis a „jó oldal” ábrázolását és megtestesítőit tudjuk elfogadni vitathatatlan értéként: a kínai fiú s az amerikai lány (Richard Barthelmess és Lillian Gish) szomorú, tán a halállal sem záruló szerelmének bemutatását. Mert a „rossz”: a lány brutális apja inkább karikatúra, mint hiteles, hús-vér figura; ökölvívó létére összegyűrt birkózófülekkel. Zavaró technikai megoldások sora mutatkozik ebben a filmben: jeleneteken belül ismételten kihuny a kép (abblende); a mozgások közelebbi plánban való folytatása rendre más testtartásban, arckifejezéssel mutatja a szereplőket. Mégis - és ez a döntő mozzanat -: a film hangulati egysége páratlan. „Grafikus” jellegű, opálos képek izgalmasan váltanak át kemény és éles kinematogramokra. Az egészét összefogja a szemlélet íve, mely - a kínai fiú keserű tapasztalatai folytán megtörve bár - a béke és megértés örök indokát hirdeti, ember és ember, eltérő kultúrák termékeny kölcsönhatásának esélyét. Íme, csepp a tengerből: az amerikai film romlékonysága és kikezdehetlensége egyazon filmszalagon.

Helyet talál a műfaji kínálatban a jól dramatizált, mégsem leplezkedő erkölcsvédő film a prostitúció „fehér rabszolgaságba” taszító, halálba kergető következményeiről (Frank Beal: *The Inside of the White Slave Traffic*, 1913), vagy az Edison műhelyében készült, rögzített kamerával fölvelt képsor a világszerte gyakran vitatott, sok helyütt kigúnyolt nőmozgalom egy gyűléséről - itt tárgyilagos, elfogulatlan megközelítésben (*Votes for Women*, 1913).

Az esetlegesen érvényesülő *olasz* befolyás egyik fő mozzanata szintén a műfaji kínálat széles mezőnye lehetett. Szerepel itt moralitás - festett díszletekkel és valóságos helyszíneken (*La madre e la morte*, 1911), az anyai szeretet végtelenségéről, némi szürrealista beszüremkedéssel. Kosztümös történelmi filmek kalauzolnak az ókor (*Quo vadis?*, 1913), a francia forradalom (*Madame Roland*, 1912) világába. Akad a német példasorból már ismerős egzotikus kalandtörténet: itt is keleti expedíció tagja kerül fogságba, hogy az uralkodó lánya megszöktesse (Ubaldo Maria Del Colle: *Il mistero di Jack Hilton*, 1913). Kedveltek a kémhistóriák (*Vittoria o morte*, Mario Caserini: *Ma l'amor mio non muore!*, 1913); ezek tartozékai lehetnek a modern életforma emblematisztikus eszközei, tárgyai: telefon, repülőgép, személygépkocsi (*Vittoria o morte*). Mozgófénykép témája maga a mozgófénykép; élet és művészet eltérő látványelemeivel nyomatékosítva (*Una tragedia al cinematografo*, 1913), vagy a forgatás kedves és jellemző „műhelytitkainak” bemutatásaképp (*Sil-vietta fa del cinema*, 1913?). Állandó vígjátékfigura szerepel a *Polidor miope* (1914) kockáin, fekete és fehér dramaturgiai párharcában aknázza ki a szórakoztatás lehetőségeit (a sorozatból 1913-ban játszották nálunk a *Polidor takarékpereje* című darabot). Sikeres későbbi filmtípust előlegez a jelen szereplőit múltba visszaálmódó s az antik Rómában velük történő mulatságos eseményeket bemutató *Kri kri gladiatore* - nem ödözködve a látvány, helyszín szándékos anakronizmusától sem (1913).

Jelen van a művészekről szóló, nagyszabású filmtípus is: szobrász főhőssel (Alfredo De Antoni: *Il processo Clémenceau*, 1917 - Magyarországon *A Clémenceau-ügy* címmel 1922-ben vetítették). - Flash-back elbeszélésmód érvényesül, a címszereplő mintegy a fiának, az ügyvédjének, egyszersmind az utókornak „gyónja meg” életének bűneit, szerencsétlen szerelmét, vergődéseit. Itt már a teljes némafilm-eszköztár tanulmányozható: mozdulatfolytató plánváltás szolgálja a hatást; előtér-középtér-háttér kompozíció szervezi meg a látványt, olykor tükör segítségével gyarapítva az effektusokat. A kamera érzékenyen követi a szereplők mozgását.

Sok minden „készen volt” a némafilm arzenáljában már 1913-ban! Caserini filmje (*Ma l'amor mio non muore!*), ez a spionázssal dúsított, mégis ügyetlen szerelmi história képileg rendkívül invenciózus: pompás a mélységelesség, a jobbra és balra forduló kamera egy hatalmas belső tér két dramaturgiai szféráját tekinti át, a szó szoros értelmében „hosszú snittek”, beállítások alkalmazásával. - A tízes évek első felének egyik reprezentatív történelmi filmje, a *Quo vadis?*, Enrico Guazzoni munkája a tömegjelenetek ellenére némiképp statikus. A felfelvőgép csak elvétve fordul; a játék túlságosan frontális; stílusa pantomimikus, a kifejezés színpadias jelentésében, ami leginkább Nero szerepének kitűnő alakítójához, Giovanni Gizzihez illik. - Jézus a film végén áttűnés segítségével jelenik meg, mintegy a szereplők látomásaképp.

A pantomim itt megmutatkozó jellege - nézetünk szerint - az olasz filmnek és hatásának legfontosabb problémájához, a színészi játékhoz vezet a gondolatmenet. Köztudomású, hogy Európában, Közép-Kelet-Európában mekkora jelentőséggel bírt az olasz színtársulatok, nagy egyéniségek vendégjátéka (Deésy Alfréd emlékirata is szól erről).² Nos: az itáliai némafilm kibontakozásával és elterjedésével az a különös helyzet állt elő, hogy a népi, köznapi gesztusrendszer átvétele helyett (mint ez a franciáknál

gyakran megtörtént) a „magas kultúra”, a színházi tragédiajátszás jelrendszere vált uralkodóvá a felvevőgép előtt. Főntebb sorolt olasz példáink csaknem valamennyiében ezt az ellentmondást érzékeljük, hatalmas kisugárzó erejű, pompás megjelenésű színésznők, de férfiak esetében is (Francesca Bertini, Amletto Novelli stb.) - Többször adódik az a jellemző szituáció, hogy a hősnő a mozivásznon életmódot változtat: szerepe kíváncsian szerint operaénekesnőként, színpadi művészként tevékenykedik a továbbiakban, szerelmi csalódását, magánéleti kudarcát stb. ellensúlyozandó (*Ma l'amor mio non muore!*, *Il processo Clémenceau*). Eme váltások jeleneteiben azt tapasztaljuk, hogy a nagy, kerek, gondosan végigvezetett, pantomimikus mozdulatok megtorpannak: s néhány pillanatra a mindennapi élet roppant kifejező mediterrán gesztusai jelennek meg; lámpaláz, zavar, idegesség kortalanul korszerű előadásmódban válik érzékelhetővé! Tehát - egészében véve - az olasz film legtöbbnyire éppen nem azt közvetítette a világnak, amiben igazán erős lehetett volna: a némajáték természetességét, hanem egy általánosító, „egyetemes” kinematografikus viselkedésmód elterjesztésében ill. az ilyen irányba ható megnyilvánulások visszaigazolásában, megerősítésében vállalt jelentős szerepet.

Nem érdektelen, bár a magyar vonatkozásában alig jött számításba az *angol* kinematográfia. Mintegy a francia mozgófénykép sorvezetőjén fejlődött ki: az 1906-os *Baby's Peril* című kis etűdöt - rögzített kamerával - akár a Lumière fivérek is készíthették volna. Csöpp gyermek játszadozik ártatlanul az apja pisztolyával - s a vérfagyasztó helyzet ellenállhatatlanul mulatságos. Gyakori hatáselem általában is a humor - a legprimitívebbtől a választékosig. Az előbbi archetípusa lehet Joe és Fred Evans komédiája 1913-ból: egy ember által működtetett „automatáról” (*Pimple's Wonderful Gramophone*). Csak valamelyest igényesebb a leánykollégiumba beszökő fiúk históriája Percy Stow rendezésében (*Love and the Varsity*, 1913), ugyancsak tőle a szüfrazetteket gúnyoló *Milling the Militants* (1913), valamint a férfiakat-nőket véletlenszerűen összeboronáló kis Cupido csínytevéseinek bemutatása (lám: a Deésynél szerepeltetett Ámor nem társtalan a kinematográfiában, s lesz még más példánk is erre): *It's Love that Makes the World go Round*, 1913. Míg Dave Aylott filmtréfája a csodaszőnyeg embereltűntető és visszavarázsló hatalmáról - stoptrükk bevetésével - a műfaj nemzetközileg is kiemelkedő darabja (*The Mystic Mat*, 1913).

Angliában is készül erkölcsjobbító példázat: pantomimikus stílusban jelenik meg előttünk a részeges lumpenproletár, a sikkasztó bankfiú ördögnek tetsző botlássorozata; a sátán áttűnés segítségével bukkan föl időről időre, módfelett vidáman a halmozódó bűnök láttán.

A jellegzetes mozitörténetek sorában egy lóverseny körüli csalás története bontakozik ki a *The Favourite for the Jamaica Cup* című filmben (1913). - Naiv sopánkodás - „az utca emberének” szemlélete - érződik azon a mozgófényképen, amely az éjjel-nappal egy kocsmá pincéjében kifogástalan eleganciával italozó és szórakozó anarchistákat mutatja be: hogyan próbálnak egy pusztító erejű robbanószer birtokába jutni, s a feltaláló hősies özvegye hogyan akadályozza meg tervük véghezvitelét (Alexander Butler: *The Tube of Death/The Anarchist's Doom*, 1913). - A legjellegzőbb talán s a mozihistóriák Babits megénekelte hőskorát a legérzékletesebben idézi számunkra Warwick Buckland filmje, az *At the Foot of the Scaffold* (1913). Itt egy fiatal banktisztviselő

kerül ártatlanul gyilkosság vádja alá - az ő késével ölnek meg egy kasszaőröt -, s az ellentételező képszerszerkesztés, amellyel az ítéletvégrehajtó gépezet megindulását, valamint a felmentésért, a férfi életéért küzdők kétségbeesett - végül persze sikeres - erőfeszítéseit ábrázolja a film, banális volta ellenére is rendkívül hatásos, emlékezetes. Igen, a némafilm efféle banalitások talaján, olykor festett díszletek között, néha már forduló kamerával serdült igazi művészetté. Az angol film - az utóbb említett is - frontális túlsúlyú, pantomimikus játéktípust képviselt: a mozgófénykép „nemzetközi nyelvét” beszélte.

Néhány - a fentiekénél is hézagosabb - információt is érdemes figyelembe vennünk, legalább a rendelkezésünkre álló minták áttekintése céljából.

Az orosz film a tízes évek első felében - négy mű tanúsága szerint - többnyire a gazdag emberek s a művészek világát jelenítette meg a mozivásznon. A festőkét, például (Georg Jacoby 1913-ban készítette el *Die Augen der Bajadere* - *Glaza bajaderki* című filmjét, orosz-német koprodukcióban). Értékes munka Ivan Lazarev és Pjotr Csardinyin rendezése, a *Za dverjami gosztyinnoj* (1913); finom, játékkövető kamerakezelés, érzékeny plein-air felvételek a művészek és modelljeik, baráti holdudvaruk szórakozásáról, időtöltéséről - majd melodráává, melotragediává romlik a történet, a jól előlegzett szerepek és szituációk összekuszálódnak. - A Pathé fivérek által készített, Kaã Hansen rendezte *Kurszisztka Aszija* pantomimikus játéktílusban előadott melodráma, couleur locale-t kifejezni szándékozó zsánerjelenetekkel.

Társadalomábrázolás igénye szempontjából a legérdekesebb, egyszersmind legproblematisabb a Jevgenyij Bauer jegyezte *Szumerki zsenzskoj dusi* (1913). Meg-jelenik itt a legalul s a legfelül levők szférája, mégpedig egymásra vonatkoztatva. A szegények színlelik csak nyomorúságukat, mikor egy unatkozó, ifjú úri hölgy karitatív szenvedéllyel lehajol hozzájuk. Sőt: egy elvetemült asztalos meg is erőszakolja, ami sokként éri a hősnőt. Hiába megy aztán férjhez a megbecstelenített lány egy herceghez, a seb nem gyógyul, ráadásul utóbb a férfit fölháborítja hitvesének kései vallomása. Eltávolodnak egymástól, az asszony - tán az olasz film receptje szerint - operaénekesnő lesz, s mikor a férj újra közeledni próbál, most - miként az Anyeginban - felesége utasítja vissza, mire az szíven lövi magát. - A fényképezés, a játék eleganciája (pantomimikus az előadásmód) feledteti valamelyest a film szociális demagógiáját, amelyre csak annyi mentség lehet, hogy mind a „lent”, mind pedig a „fent” élők egyaránt magukra hagytak a problémáikkal; az alkotóknak az úri világ iránt sincsenek illúzióik.

Ebből az időszakból két *cseh* mozgófénykép kétféle irányt jelöl. A kortárs magyar film alsóbb minőségi tartományához hasonlítható talán Joseph Svab-Malostransky rövid filmdarabja (*Pet smyslu cloveka*, 1913), mely a hordár s a háziasszony gáláns kalandját beszéli el kamerának szóló, „kikacsintó” játéktílusban (a szerelmet gerjesztő angyalka - Ámor - itt is megjelenik). Max Urban *Zivemodely* című etűdjében (1913) „állóképek” szerepelnek a mozgófényképen: porcelánszerű, csillogó bevonatú pucér hölgyek helyezkednek különféle pózokba.

Tanulságos, hogy az *ausztrál* filmművészet 1919-re már kitűnő játékfilmet produkál: a tapasztaltnak

mutatkozó Raymond Longford a *The Sentimental Bloke* kockáin - talán az amerikai film ösztönzése nyomán - rendkívül természetes játéktílusban mozgatja szereplőit, a fiút s a lányt, akik Sydney-ben összeismerkednek, majd házasságot kötnek. S mindeközben civódás, kibékülés stációin keresztül hasonulnak egymáshoz. - Csaknem a teljes ausztrál élet - a nagyváros és a pionírok által meghódított, isten háta mögötti vidék - megjelenik a film egyik, dokumentális hűségű síkján. Láthatunk egy korabeli Rómeó és Júlia előadást, mely különösen a férfinőst ragadja magával. Irónia, önirónia, humor ragyogja be a teljes művet; ebben részük van az ausztrál angolsággal, versben (!) megalkotott feliratoknak is.

Az előzményekről érdemes följegyezni annyit, hogy Ausztráliában is 1896-ban készítették a Lumière fivérek az első mozgóképeket. Később a Pathétól származtak dokumentumfelvételek (pl.: *Ballarat Kennel Club*, 1911, René Tourneur munkája). Az *Australasian Gazette* számai pedig az animáció fejlődését tárják eléink - a magyaréhoz nagyon hasonló lépésekben: fekete táblán megjelenő krétarajz társul papírfigura-kivágással (1915), majd a kivágott alakra rajzol a művész, és ez a vegyes technikával készült ábra mozdul meg (1916).

Hozzá tartozik az igazsághoz, hogy Raymond Longford 1918-ban hagyományos melodramát is készített: a szerelmi érzésében megalázott hűg szégyenét a báty a megalázó férfi hűgának megalázásával óhajtja megbosszulni (*The Woman Suffers*).

Különleges szakmai problémával szembesít egy 1913-as indiai film, a *Raja Harischandra* (rendező: D. G. Phalke). Nem a történet és filmes megjelenítése, hanem a szereplők mozgáskészlete vizsgálendő itt abból a szempontból, hogy a némafilm - láttuk - általánosan elterjedt, európai karakterű pantomimikus játéktílus miként hat egy olyan kultúrában, amely rendkívül árnyalt „mozgásnyelvet” működtet? Az a benyomásunk, hogy a nyugati jelleg ilyen vonatkozásban elnyomja a keleti, nemzeti jelleget; a hindusztáni mozisínészek ugyanúgy viselkednek a felvevőgép előtt, mintha - mondjuk - angolok volnának! Marad pusztán a helyszín, a jelmezek, a cselekmény egzotikuma, mely utóbbi abszolút hitelért megint csak nem kezeskedhetünk.

3. Ebbe a hézagos körképbe kell gondolatban visszahelyeznünk a magyar kinematográfia teljesítményeit. 1896-1919 mérlege nem szégyellni való egy ilyen összehasonlításban sem, bár - elégszer panasztunk - az egybevetés hazai példaanyaga sajnálatosan szűkös. Megkockáztatható azonban: a nemzetközi átlagét bizonyosan elérte a magyar mozgófénykép színvonala. Egyes darabjaiban pedig - mondjuk: Garas Mártonnak *A táncosnő* című munkája, vagy ifj. Uher Ödöntől *A bánya titka* - a külföldi csúcsteljesítmények szoros közelébe helyezendő. (Töredékesen ránk maradt, kallódó vagy megsemmisült művekről természetesen nem nyilatkozhatunk.)

Búcsúzzunk el ettől a korszaktól.

Áttekinthettük Pánczél Lajos filmszakíró (1897-1971) általunk mottóul választott megállapítása szellemében: hogyan fejlődött ki két, érintkező évszázad egyik legnagyobb technikai szenzációja nyomán a nemes művészet vonulata a magyar némafilmben is.³ Igazolódni láttuk továbbá, amit a kiváló rendező, Balogh Béla vett észre: a magyarrá lett élő fényképek is olykor már az embert szolgálták, belső önmagáról, élete céljairól, a világ rejtett összefüggéseiről hoztak hírt.⁴

Ami eztán következik, az a halogatás, a folytonos újrakezdés, a látszatselekvés hol heroikus, hol pedig - s talán legtöbbször - kisszerű mozzanataiból kapcsolódik össze egészen a hangosfilmig terjedő láncolattá. Hogy így folytatódjék még nagyon sokáig, a művészi becsvágy és szemfényvesztés transzparenciáival, a technikai megvalósítás kétségkívül magasabb szintjén.

MÁSODIK RÉSZ

1920-1931

Villogó gatyát film-atelierben reprodukálni az értetlenségig menő bűn.

LACZKÓ GÉZA

I. A FILM MINT VÁDLOTT S A VÁD TANÚJA; A MOZI MINT KÁRPÓTLÁS

1. A tanács hatalom bukásával 1919. augusztus 1-jén mintha visszafordulna a történelem 1918 novemberére, a Magyar Népköztársaság kikiáltásának időszakára.¹ Szakszervezeti kormány alakul Peidl Gyula vezetésével, a magyar szovjet ismert személyiségei közül számosan elmenekülnek, sokuk Ausztriában kér politikai menedékjogot.

Ám az itthoni új irányítók mozgásterét is szűkítik: az antant hatalmak őket sem tekintik egyenrangú tárgyalópartnernek. Román csapatok szállják meg augusztus 4-én Budapestet, országsszerte megkezdődik a tanácsköztársaság emblemikus képviselőinek - „Lenin-fiúk” stb. - fölkapása, elfogása, felelősségre vonása. Néhány napos működés után, József főherceg, a kormányzó főhatalom birtokosaként, új, ideiglenes minisztériumot állít az ország élére; elnök: Friedrich István. Szegeden Horthy Miklós ellentengernagy vezetésével zászlót bont augusztus 9-én a nemzeti hadsereg; tisztí különítmények alkalmaznak több megyében véres megtorlást a tanács hatalom egykori tisztségviselőivel szemben. A júliusban Szegeden alakult ellenforradalmi kormány augusztus 19-én lemond a Friedrich-kabinet javára; ez folyamatosan változtatja összetételét. Különböző pártok alakulnak meg vagy át, egyesülnek (Magyarországi Szociáldemokrata Párt, Keresztényszociális Párt, Egyesült Kisgazda és Földműves Párt stb.).

November közepén a román megszállókat Horthy és bevonuló serege váltja föl. December elején internálások kezdődnek: a Magyar Tanácsköztársaság előkészítésében, megteremtésében szerepet vállalók rovására. Közben Huszár Károly alakít többpárti kabinetet Sir George Clerk angol diplomata egyetértésével. Büntetőpercek folynak, halálos ítéleteket hajtanak végre a bukott rezsim különböző szintű megtestesítőin.

1920-ban párhuzamosan zajlik az ország demokratikus intézményrendszerének kiépítése (nemzetgyűlési választások) s a törvényes és illegitim leszámolás folyamata. Horthyt március elsején kormányzóvá választják.

Hosszas viták, ellenkezések után június 4-én a magyar küldöttség aláírja a versailles-i („trianoni”) békeszerződést, melynek következtében Nyugat-Magyarország, a Felvidék, Erdély, a Délvidék, Horvátország területe elszakad; hazánk mintegy 190 000 km²-t veszít, a lakosság 18,2 millióról 7,6 millióra csökken.

Visszaállítják Magyarországon a tanács hatalom alatt sérült magántulajdont, elfogad a nemzetgyűlés 1920 novemberében egy földreformot (1920. XXXVI. törvénycikk), mely a hatalom által arra érdemesnek minősítettek számára lehetővé teszi a földhöz jutást.²

A szellemi szférában meggondolkodtató folyamatot indít el gr. Teleki Pál miniszterelnök előterjesztése - kormányprogramjának zárásaképp - 1920 júliusában „A tudományegyetemre, a műegyetemre, a budapesti egyetem közgazdaságtudományi karára és a jogakadémiákra való beiratkozást” szabályozó törvényre vonatkozólag (1920. XXV. törvénycikk). Numerus clausus megjelöléssel tartja számon a közvélemény a szeptember 26-án elfogadott törvényt, mely „nemzethűség és erkölcsi tekintetben” feltétlenül megbízhatók előtt nyit kaput a felsőoktatásban, nyilvánvaló célzattal az új hatalom megítélése szerint túlzott reprezentációjú zsidóság hátrányára.³

1921 márciusában és októberében zajlik le s vall kudarcot a hatalmától előzőleg megfosztott IV. Károlynak a magyar trónra való visszatérési kísérlete, mely nem csekély bel- és külpolitikai bonyodalomnak tette ki az amúgy is destabilizálódott országot.⁴

Olyan esztendők peregnének, amelyek során - Lázár István szellemes paradoxonával - a kormányzat „1920-tól az évtized végéig - balra ment.” Ugyanis annyira jobbról indult, „hogyan nem tehetett mást, s hamarosan létérdeke lett a terrort fölváltó konszolidáció.”⁵

2. Szorosan véve is a harmadik rendszerváltást érte meg kinematográfiánk 1919 őszétől.

Szakmai oldalról olajozottan s a türelem, megértés jegyében indult meg ennek gépezete. Augusztus elején - emlékezik Lajta Andor, visszatekintve az év történetére - a filmterület három ágazata „likvidációs bizottságot” alakított⁶ a helyzet törvényes és szakszerű fölmérésének, a korábbi viszonyok ellenőrzött körülmények között való megváltoztatásának céljából. E folyamat élére állt a kormányzat részéről szeptemberben Kertészffy János miniszteri biztos, ipariskolai tanár. A tanácsköztársaság idején működő filmközpont fölszámolására létrehozott bizottságban helyet foglaltak a mozitulajdonosok, a filmgyárak s a kölcsönzők képviselői; az utóbbiak között olvashatjuk dr. Vári Rezső jól ismert nevét. „Legyen béke” - ez kap hangsúlyt az eseményről beszámoló nyilatkozatban.⁷ A kormányrendelet folytán tett szakmai lépések hátterében az a jelentős anyagkészlet volt, „amely filmekből, filmgyári felszerelésből és sok kész(,) befejezés előtt álló filmekből” (sic!) tevődött össze. Politikai szempontok ekkor és itt még nem érvényesülnek; Kertészffy csakis „gazdasági ügyek lebonyolítására” szorítkozik. - Ám egy vonatkozásban mégis csak fölmerül a folytonosság, a bukott rendszerrel való közösségvállalás mozzanata: a miniszteri biztos a film mint kifejezőeszköz jelentőségével kapcsolatban a „szovjet-kormány” álláspontját vallja magáénak! És szó esik ez alkalommal *hazai nyersfilmgyártás* megindításának tervéről is. (Ez a legfőbb tárgya a magyar filmprodukciónak a válságát taglaló cikkközön egyik 1920 tavaszáról való darabjának is: a nyersfilmhiányt jelölve meg a krízis első számú okaként. Még a címfelirat-szükségletet sem elégíti ki teljesen a rendelkezésre álló nyersanyag, melynek métere 24 korona, és „megoldásként” a csempészésre lehet csupán hagyatkozni. Emlékeztet a szerző arra, hogy a háború előtt Vác mellett akart gyárat építeni az angol-amerikai érdekeltségű Kodak cég, ám a vállalkozás abbamaradt. Pedig még - így a cikkíró - Csonka-Magyarországon is kifizetődő lehetne a nyersfilmgyártás.)⁸

Nem ismeretes: vajon Kertészffy Jánosnak a tanács hatalom filmpolitikája iránti toleráns megjegyzése szerepet játszott-e abban, hogy alig egy hónappal később a szaksajtó megszűntként említi „a filmlikvidálás miniszteri biztosságát”-t, s mint a filmközpont (?) új vezetőjét nevezi meg dr. Forgó István miniszteri titkárt. Friedrich miniszterelnök kormányának 5193/1919. számú rendeletéről van itt szó; Kertészffy-ről annyit tudhatunk meg, hogy tagja marad egy likvidálási miniszteri bizottságnak.⁹

- Nem éppen áttekinthető helyzet, de a folyamat lényege világos.

Ám mi történjék a fölmért, összeírt filmkészlettel? S még inkább: mi történjék a magyar némafilmmel? Hogyan tovább?

Elég hamar körvonalazódik néhány koncepció. Vári doktor A magyarországi kinematográfia krízise és a kibontakozás címmel értekezik 1919 szeptemberének végén.¹⁰ Ő, ami az állítás első felét illeti, a válság okaként a megszállást s a bolsevizmust jelöli meg: az utóbbi „a vállalatok meglevő pénzét, anyagát tette tönkre.”

- Íme, egy résztvevő, korábbi „vörös hivatalnok” kritikus, bár nem éppen önkritikus megállapítása. - Művészi értékrend helyére Várinál gazdasági tolakszik, s ennek szemszögéből a kép lehangelő: „A filmgyártás nálunk csak *látszólag volt rentábilis üzlet*, a tény az, hogy folyton újabb és újabb befektetéseket igényelt.” Az állítás másik felével kapcsolatban Vári Rezső olyasmit fogalmaz meg, ami - több-kevesebb módosulással - rendre visszatér a húszas évek megoldási javaslatainak sorában. „A kibontakozásnak egy lehetősége van: ha Budapestet tesszük meg a Balkán filmközpontjának” - írja dr. Vári, föladva ezzel kimondatlanul is a magyar film - játékfilm, „műfilm” - egyetemes érdekű mondanivalót nemzeti sajátosságai révén közvetítő szuverenitását. Üzletről van szó itt, és az üzleti érdek is alátámasztja Várinak azt a - helyes - módszertani intelmét, hogy „túl kell emelkedni a ma és a tegnap kicsinyes politikáján.”

Politikai megfontolások fölött merészen átsikló javaslat azé az azonosítatlan szakíróé is, aki folytatja mintegy Vári doktor eszmefuttatását. Számára „a kommunizmus alatt” készült magyar filmek - 35-40 darabról lehet szó megítélése szerint - „művészi értéke kétségtelenül internacionális jellegű.”¹¹ Tehát hasznosítani kellene őket, csak hogy összemaradnak rajtuk a gyártók s a forgalmazók. Az lehet a megoldás - véli a szerző -, ha valamely meglevő vagy e célra létrehozandó vállalat venné kezébe az ügyet, és gyári márkák avagy rendezők (Balogh Béla, Lázár Lajos, Garas Márton, Korda Sándor stb.) szerinti sorozatokban vinné e mozidarabokat a közönség elé. - Itt megint egy később gyakorta hangoztatott szakmai program jelenik meg: szövetkezeti jellegű központi szerveződés lehetne a kívánt cél elérésének biztosítéka.

További lehetőségei mutatkoznak a magyar film kiaknázásának. Drágák ugyanis a külföldi mozgóképek, a hazaiak pedig olcsók, s ebben a valuták árfolyamkülönbsége is a javunkra billen: egy nagyobb méretű idegen mozidarab pozitív métere a korabeli számítások szerint 4-6 frank, egy magyar film negatívjáért pedig méterenkint 12-15 frank érhető el. Ily módon filmenkint 70-140 000 korona nyereség sem ábránd!

Elmozdulni látszik a holtpontról a német-magyar filmkereskedelem mérlege. Korábban a proletárdiktatúra miatt szorultak ki mozgófényképeink e nyugati piacról; 1919 őszén Peter Hauser „német filmdiktátor” Budapesten Uherékkal tárgyal, s a magyar szaksajtó kolosszális eredményekről

tudósít. Hauser fővárosunkban „drámákat”, otthon pedig vígjátékokat óhajt készíttetni; a cél: a Balkán meghódítása.¹² Egymás felé mutat a magyar s a német törekvés, egymás felé mutat eszmei-szakmai koncepciójuk vitathatósága is.

Ezzel szemben a keserű valóság 1920 nyarán a Hollandiából kiinduló általános gazdasági bojkott, a külföldi munkásszövetségek akciója, mely Bécset, az ottani magyarokat is kedvezőtlenül érinti. Annak ellenére, hogy mindennek a komoly hatását cáfolja a hazai szaksajtó, hivatkozva az időben föltöltött magyarországi műsorkészletre.¹³

S közben a felszín alatt lassacskán érlelődik a közelmúlt hazai mozgófényképei hasznosításának egy minden kétséget kizáróan újszerű módozata. 1920 tavaszán az új rendszer (később tárgyalandó körülmények között létrejövő) filmközpontja s a gyárak érdekképviselője között feszültség támad a „kommün” alatt készült magyar filmek ügyében: a központ a sajátjainak tekinti ezeket, bekérve a negatív kópiákat is, míg a gyárak nem akarnak eleget tenni a követelésnek.¹⁴ Egy esztendővel később már a legfelső állami hatalom, az igazságszolgáltatás, a rendőrség szférájába emelkedik „a vörös filmek sorsa”: a rendőrség daktiloszkópiái osztályán (!) vetítik a szóban forgó darabokat Horthy Miklós, Augustus főherceg, Tomcsányi Vilmos Pál igazságügy-miniszter, Pekár Gyula államtitkár, Nádasy főkapitány jelenlétében. „Értesüléseink szerint e filmeket a jövő szezonban mint a vörös uralom dokumentumait(,) forgalomba hozzák” - zárul a filmes szaklap beszámolója.¹⁵

1922-23-ban vetül minderre további, visszafelé hatoló fénysugár: a film mint *corpus delicti* bűnjel is, valamint bűnősként is szerepelhet.¹⁶ A „kommunizmus” előkészítőjeként, propagátoraként. Egy rendőrfogalmazó mintegy 80 „vörös filmet” von ebbe a körbe, helyez a bűnügyi múzeum polcaira. - 1921 tavaszán ugyanis „miniszterközi bizottság” jött létre Pekár Gyula (közoktatási) államtitkár társelnökletével (tanulmányunk első részében ő mint a magyar kinematográfia egyik szülőatyja szerepelt, *A tánc* írójaként); a tagok a miniszterelnökség, a belügy-, igazságügy-, közoktatásügyi s a hadügyminisztérium, valamint a budapesti királyi büntető törvényszék, a királyi ügyészség, a katonai ügyészség, a budapesti főkapitányság megbízottai. E testület nézte át a vádolt időszak filmjeit, hogy azonosítható gyanúsítottak névsorát készíthesse el. „Legértékesebbek (...) - írja a fogalmazó - azok a filmek, amelyek kommün-ünnepélyekről, vörös csapatvezérek, terroralakutokról készültek. A nyomozó hatóságok az ezekről készített fotográfiák alapján szedték össze a Lenin-fiúktól kezdve az összes terroristákat. A bíróságok pedig megdönthetetlen bizonyítékul használták fel az ítélelhozatalnál.” - Íme, így segítette a film egyszersmind a jogtudományt az izgatás kategóriájának pontosabb kidolgozásában.

Maguk a filmesek nemigen estek saját csapdájukba. Sokan közülük, s éppen a legjelesebbek, akik a tanácsköztársaság filméletének is a főszereplői voltak, elhagyták az országot, elmenekültek hazájukból. Kertész Mihályról, távozásának körülményeiről (melyek mind a mai napig tisztázatlanok) munkánk első részében szóltunk. Kalandos módon, már a letartóztatásból szabadulva ki szökött Bécsbe Korda Sándor, feleségével, Farkas Antóniával (Corda Máriával).¹⁷ Érthető, bár némiképp

kiábrándító, ahogyan egyik-másik kinematográfusunk csapat-papot itt hagyott, legfeljebb némely eszközről nem feledkezve meg, hogy jövődi egzisztenciáját biztosítsa. Radó István emlékezése szerint a filmterület munkástanácsának néhány tagja azonnal eltűnt Budapestről a tanácsköztársaság bukásának hírére. Virágh Árpád „egy akkoriban modern felvevőgéppel távozott Berlinbe, ahol világhírű operatőr lett, Vass Károly felvevő operatőr pedig ugyancsak egy géppel biztosítva egzisztenciáját, Bécsbe ment, Farkas Miklós elbúcsúzott imádott bátyjától, Farkas Józseftől, és elutazott Párizsba.”¹⁸

Volt, aki egyéni szerencsével rögtön átléphetett itthon is egy új, másik koordináta-rendszerbe. Mint például Deésy Alfréd, aki „egy csöndes, finom fekete úr”, „karcsú, elegáns ember”, „díszen, monoklival” filmszínész hatását keltő személyiség sőgora volt 1919 októberének elején. Ez a úr doktor Muresian román filmcenzor (a román hatóságok a megszálláskor szigorú sajtó- és filmcenzúrát vezettek be), előzőleg a budapesti járásbírószágon dolgozott három esztendeig, tehát ő is koordináta-rendszert váltott. Deésy ekkortájt látható filmje, az *Éva* el is nyerte a tetszését, nyilván: hivatalos értelemben is.¹⁹

Kevésbé elegánsan nőtt át az új társadalomba az a két, korábban tanácsköztársasági filmtisztviselő, akiket az itthon maradt Radó 1919 novemberének elején mint a szakma újszülött erkölcsbíráit apostrofál gúnyosan.²⁰

Mert 1919 novemberétől egyre gyakrabban szólnak meg olyan hangok, amelyek a „kommunizmus” alatti események résztvevőire „feszítsd meg!”-et kiáltanak. Rákosszentmihályon lopás címén vádolták a szocializálást lebonyolító, a mozi napi bevételét ellenőrző hivatalnokokat. S ekkor már ahhoz is bátorság kell, hogy a szakma orgánuma - az iménti esetet ismertetve - kíváncsi legyen: „csakis azok ellen emeljenek vádat, akire a bűnösség tényleg rábizonyítható”.²¹

1919 decemberében elfogták Paulik Béla volt „mozi-népbiztost”. Ekkor már tudni vélik róla: („állítólag”) „Oroszországban Kun Béla részére hamis útlevelet állított ki, hogy Magyarországra tudjon jönni”. Névtelen feljelentés nyomán bukkantak rá; „egész idő alatt” a Rákóczi út 50.-ben lakott²², számos filmérdekltség tőszomszédságában. - Nem esik súlyos bántódása; visszatér később a polgári életbe. (További – tragikus – sorsa jellegzetesen XX. századi história...)

Kor- és hangulatfestő érvényű Gábor Jenő 1921-ben megjelentetett mozihumor-kötetének saját termésű, föltehetőleg az offenbach-i Kánkán dallamára íródott, Ha én egyszer filmrendező lehetnék! című verses sóhajából az alábbi négy sor:

*Szerződetnek ezer tagból álló statisztériát, / Mely a bolsi elemeket hét határon űzi át. / Szerepelne a filmemen vagy tízezer vadállat, / Akiket a bolsevikok pompásan játszanának.*²³

(A felvételek föltehetőleg még a „bolsi elemek” kiűzése előtt készülének.) Önmagáért beszél egy 1920 elején készült magyar dokumentumfilm története. Háttér volt ennek, hogy 1920. február 17-én az ellenforradalmi Ostenburg-különítmény tagjai meggyilkolták Budapesten Somogyi Bélát, a Népszava felelős szerkesztőjét, és Bacsó Bélát, a lap munkatársát.²⁴ Temetésükről a Concordia nevű –

vélhetőleg alkalmi, a szakmai áttekintésekben nem szereplő - filmgyár megbízásából Turcsányi Olivér, a Pathé főoperátőre (nevét Turchányinak írva, a Vörös Film-Híradó operatőreként találkozhattunk vele) és bátyja, Turcsányi Pál nyugalmazott főhadnagy 200 méternyi, egy felvonásos filmfelvételt készített. A kópiát 1920. február 19-én Szvoboda János és Temesváry László tartalékos főhadnagy egy karabélyos huszár őrmester hathatós közreműködésével - hivatalos színezetet adva a lépésnek, a katonai sajtóosztály képviselőjében - elkobozta és megsemmisítette. Hosszas pereskedés indult ennek nyomán; 1926 őszén, még a pengőkorszak beköszöntése előtt, Turcsányi Pál 180 millió koronára perelte a kincstárat a történetek miatt. 1929-ben (!), másodfokon a bíróság - nem döntve el egyértelműen, hogy „felsőbb utasításra” vagy „egyéni akció” folytán következett-e be a károkozás, 2 pengő 50 fillér kártérítést (!) ítelt meg.²⁵

Jellemző közjátéka az esetnek - 1921 decemberének elején -, hogy a Concordia - talán el nem követett vétkét jóvá teendő - forgatókönyv-pályázatot hirdet: „A film tárgyát a magyar életből kell meríteni oly formában, hogy a magyar kultúra felsőbbrendűsége és a magyar nép kiválóságai kifejezést találjanak benne.” 2000 méter filmhosszat vesznek alapul a pályázat hirdetői, és 15 000 korona díjat ajánlanak föl.²⁶ - Az sem lehetetlen persze, hogy kétféle katonai mentalitás árnyalatai különböztethetők meg itt: Turcsányiéknál a magyar kultúra „felsőbbrendűsége”, a magyar nép erényei már nem fértek össze a közönséges gyilkossággal vagy annak leplezésével.

Nem meglepő mindezek után, hogy 1919 szellemi-művészi vérvesztése kiheverhetetlennek bizonyult. Tíz esztendővel később sem nyilatkozhatott Pakots József (a kitűnő dramaturg) másképpen a magyar kultúra egy reprezentatív áttekintésében: „Egyelőre a magyar filmkultúra gyönyörű fejlettségét és nagyrahatottságát azzal igazoljuk a kerek világ előtt, hogy a világ legnagyobb stúdióiban, filmgyáraiban magyar művészeti vezetők, magyar rendezők, magyar operatőrök, magyar dramaturgok és magyar filmszínészek szerepelnek, mint a külföldi filmkultúra legnagyobb értékei.”²⁷

3. Az itthon maradottak helyzete, a magyar filmgyártás és -forgalmazás állapota tehát rendkívül ellentmondásos. Csak két gyárunk dolgozik - derül ki egy áttekintésből -; piacunkon három „fokozat” létezik: drága film, drágább film, még drágább film. Alkalmi vállalkozások imitálják a filmkészítést. Égető a nyersanyaghiány; a német Agfa állandóan emeli az árát, kiaknázva monopolhelyzetét. Ám még így is olcsóbbak a hazai filmek, mint a külföldről behozottak. De ez az előnyünk nem válhatik stratégiai tényezővé: „Legutóbb egy újonnan alakult jugoszláv vállalat akart húsz vagy harminc filmet kivinni, de a pénzügyminisztérium annyi mindenféle feltételt szabott, annyi dinár-deponálást, kaució letevést, miegymást követelt, hogy a jugoszlávok végül megunták a dolgot s odébb álltak egy házzal - Bécsbe.” S még távolabbról az amerikai film dömpingje fenyeget; ekkoriban egyesül az USA-ban a „négy nagy” az United Artists Co. kebelében.²⁸

Föl-föl bukkannak új (bár korábban készült) magyar filmek, ugyanakkor - a szénhiány miatt - az iskolai

oktatás részben a moziba tevődik át, csökkentve e filmek lehetséges közönséghatását, nyilvánvalóvá téve egyszersmind az iskolák számára egyébként szükséges „kulturfilmek” - ismeretterjesztő művek - hiányát.²⁹

Jellemző a húszas évek első felének filméletére valamiféle csodavárás, mely még hazai és külföldi csalók, dilettánsok kártételei ellenére sem változik át fölocsúdássá. Alighanem a szerkesztő, Várnai István írta 1922 nyarán a Mozi és Film hasábjain: „Egy hazardőr kellene, vagy egy pénzügyi zseni, aminő Colbert volt, a nagy francia kincstárnok, aki a levegőből csinált aranyat, vagy hogy a moziszakmánál maradjunk - az Olsenek, Davidsonok és Pressburgerek. Valaki kell, akinek nagyszerű fellépése, rábeszélőtehetsége, egyéni kiválósága megint rokonszenvessé tenné a magyar moziszakmát a nagy pénzvállalatok, a külföldi filmgyárak előtt, aki be tudná bizonyítani, hogy csak energia és tehetség szükséges hozzá, hogy Magyarországon ismét megindulhasson a filmgyártás és a filmkereskedelemnek az a kiterjedettsége, amelyre az ország földrajzi helyzeténél fogva is elhivatott.”³⁰

Volt is jelölt, alig egy esztendővel korábban: Stead úr, az Angol-Magyar Film-színház Rt. kulcsembere, akit ezredesnek tituláltak, s aki angol milliókat ígért - de azok sohasem érkeztek meg. Inkább Steadről derült ki, hogy magyar hajókat szolgáltatott ki könyörtelenül a kisantantnak.³¹

Nincs hiány eközben magyar filmparazitákban, hozzá nem értő, önjelölt „filmszakemberekben” sem. Palástoló ügylet csupán a mozgófénykép ezek kezén; az egykori statisztá „színésznővé” lép elő, a hajdani filmgyári tisztviselő mint „rendező” pályázik babérokra. Az újsütetű filmgyári igazgatónak fogalma sincs arról, hogy mi az a kölcsöndíj, ötvenméteres jeleneteket vesz föl (aligha a „hosszú snitt” készítésének tudatos buzgalmából), autón jár „a Nemzeti Színháztól a New-Yorkig” (pár lépés távolság volt ez akkoriban). „Operateur” lehet az, „aki azt sem tudja(,) mi az a *blende*(,) s filmszínész, aki a legegyszerűbb filmjátszási készséggel sem rendelkezik(,) s minden tehetsége ügyes protektorában merül ki.”³²

4. Filmszakmai szervezeteink komoly erőfeszítéssel őrzik a folytonosságot. Feszültségek közepette, mert a Budapesti Mozcószínháztulajdonosok (más változatban: Mozcóképszínháztulajdonosok) Szövetsége 1919 őszén szembekerül a vidéki mozcószövetséggel. - Az előbbi a filmszakma pionírjait és újabb nemzedékeit reprezentatív módon gyűjti maga köré: elnöke dr. Szabó Ödön, az Uránia Színház igazgatója (itt volt, emlékszünk, a magyar kinematográfia bölcsője), alelnöke Ungerleider Mór, Borhegyi János, a választmányban ott találjuk Roboz Imrét, Décsi Gyulát, Pécsi Manót, a főtitkár Lenkei Zsigmond, az egyik számvizsgáló Pásztory M. Miklós: csupa jelentős személyisége a magyar némafilm s a forgalmazás első két évtizedének.³³

A jelzett feszültség oka pedig az - a vidékiek szerint -, hogy Budapesten „puccszerűen” jött létre a szervezet, Décsi Gyula Bécsben tartózkodása idején (alighanem csak ürügy volt ez a tény a szakadásra). Megbomlik az új képződmény, többen kilépnek belőle. Karácsonykor azonban elássák a harci bárdot, a pestiek s a vidékiek egyesülnek. Szabó Ödön marad az elnök, de Décsi Gyula társelnökké lép elő a választmányból.³⁴

Létezik továbbá az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület - mint a filmkölcsonzók érdekképviselője -, és Lajta följegyezte az év krónikájába, hogy az alelnök, Bolgár Soma Bécsben nyitott vállalatot. December közepén vélhetőleg emiatt zajlik tisztújítás: az elnök Kovács Emil, társelnöke Oberländer Károly, a háznagy Pásztor M. Miklós, a választmányban helyet foglal a magyar kinematográfia doyenje, Ungerleider Mór.

Molnár Dezső doktornak, a Corvin filmgyár vezérigazgatójának az irányításával tevékenykedik a Filmgyári Szövetség (Mozgófényképgyári Szövetség), s vélhetőleg inkább csak díszelnökként jegyezi posztját Janovics Jenő Kolozsvárról. Az egyik alelnök: Geiger Richárd. Ismert személyiségei a magyar némafilm fénykorának.³⁵

Kiegészíti a szakmai szervezetek struktúráját a Magyarországi Magántisztviselők Szövetségének Filmszakosztálya, a Népszórakoztató és Műszaki Munkások Szervezete, a Mozgófényképkezelők Egyesülete (mely utóbbiban Farkas J. József a folytonosság legmarkánsabb képviselője).³⁶

5. Több ponton csaknem egyszerre alakítja ki pozícióit a *filmirányítás* új rendszere. Egyenlők között elsőként a *filmcenzúra* jelenik meg az 5123/1920. B. M. számú rendelettel, mely az 1918-as próbálkozások - a 44 965/1918. B. M. számú rendelet - megvalósítása, életbe léptetése.³⁷ - Összefüggésben a (magyar) film s általában e kifejezésforma tekintélyének rohamos hanyatlásával, „szabadságharcának” újbóli fölerősödésével (ismét divatba jön a filmszkeccs, a celluloidra rögzített igénytelenség). - Beniczky Ödön 1920. február 21-én kihirdetett rendelkezése az 1918-ban tervbe vett, de gyakorlatilag nem működő Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság hatáskörébe utalta a hazai és külföldi filmek előzetes megtekintése nyomán kialakítandó döntés jogát. Az 1918-as elgondolások szerint a bizottsági elnök, illetve a belügyminisztériumi képviselő teljhatalma érvényesült volna a testület állásfoglalásaiban. Ehhez képest a Rökk Szilárd utca 20. szám alatt működő szervezet 1920-ban a belügy-, a honvédelmi, az igazságügyi, a kereskedelmi, a vallás- és közoktatásügyi minisztérium képviselőit foglalta magába, a kultúrtárca részéről helyet kapott benne Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház rendezője, Gróh István, az Országos Magyar Iparművészeti Iskola igazgatója, az egyházak több reprezentánsa. Ott volt az Országos Gyermekekvédő Liga, a Magyarországi Nőegyletek Szövetsége, a Budapesti Magyar Királyi Államrendőrség képviselője. Mindhárom filmszakmai szervezet - a vezetői révén - részt vett a bizottság munkájában. Az elnöki posztot évekig Horváth Elek miniszteri tanácsos töltötte be, alelnök volt Kőszeghy János helyettes belügyi államtitkár, br. Perényi Zsigmond nyugalmazott belügyminiszter, dr. Pekáry Ferenc nyugalmazott miniszteri tanácsos (aki számottevő filmirányítói tapasztalattal bírt); a bizottság jegyzője, Folyovich József miniszteri titkár egyszersmind a belügyminisztérium egyik kiküldöttje volt.³⁸

Ez a meglehetősen méretű s így aggályos hatékonyságú bizottság kezdettől fogva szelíd vagy kevésbé leplezett ellenvéleményeket támasztott a sajtóban. 1920 nyarán A Hét Hampelné Pulszky Polyxena cenzúrabizottsági tagságával kapcsolatban leszögezte, hogy „oda nem nemzeti nagyjaink kellenek, de *szakemberek*, már pedig állítjuk és fenntartjuk, hogy a kultuszminisztérium kinevezése a *szakirodalmat* oly messze elkerülte, mintha félne, hogy jaj, valahogy egy szakíró a bizottságba bele

ne kerüljön."³⁹ (Igaz ez az észrevétel még akkor is, ha az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület részéről Antal József szakíró, szerkesztő, filmkereskedő is képviselte a filmszakmát.)

De a cenzúrával kapcsolatos gondok elsősorban tartalmiak voltak. Hiszen az új rendelet szerint - 8. § - az engedélyt meg kell tagadni, „ha a vizsgálatra bemutatott mozgóképfilm tárgya, cselekménye, irányzata a) a fennálló törvények és rendeletek határményaiba ütközik; b) az állambiztonság, vagy a honvédelem érdekeivel ellentétben van, vagy ezeket veszélyezteti; c) a közrendet, közérköcsiséget, vagy a jóízlést sérti.”⁴⁰ - Alkotó legyen a talpán, aki ebben a kötöttségrendszerben - melynek értelmezése teljesen szubjektív - értékes, öntörvényű, szabad szellemű és szemléletű filmet képes létrehozni. Ráadásul a tilalmak 1924-ben tovább szigorodtak: „az államnak más állammal való viszonyát” sem volt szabad veszélyeztetnie a mozgófényképnek, sem „a nemzeti állam eszméjével” ellenkeznie; bevonták a védendő sánca mögé a „hatóságok (hatósági közegek)” tekintélyét, megtiltották „a vallási érzület” megsértését. Egyszermind kibővült a testületben szereplő organizációk köre a miniszterelnökség, a népjóléti, a munkaügyi, a külügyminisztérium képviselőivel, míg a szakma részéről - a korábbiak mellett - a színpadi szerzők (?!), a színészek, a sahkírlapírók jutottak mandátumhoz, és „a társadalmi élet sahkértő kiválóságai köréből” is többeket delegáltak.⁴¹

A bizottság - amennyiben a teljes művet nem utasította vissza - az inkriminált részek kivágására szólította föl a vetítési engedélyért folyamodót, s annak a kivágott darabokat 8 napon belül be kellett szolgáltatnia, az engedély elvesztésének terhe mellett (7. §). Két - a jogállamisággal nehezen összeegyeztethető - féket is beépített a rendelet: a már kiadott engedély utólag is (?!) visszavonható (10. §); a döntés ellen a belügyminiszterhez lehetett föllebbezni (13. §), tehát nem bírósághoz, hanem a rendelet kibocsátójához. Az ellenőrzés a rendőrhatalóság feladata volt. Egyetlen korhatárt szabtak: „16 évnél fiatalabb kiskorúak” számára tiltották meg egyik-másik darab megtekintését.

Nem mutatkozott határozott és általános fölzúdulás a mozicenzúra bevezetése miatt. Talán azért sem, mivel csakhamar - 1920 őszén - a *mozirendelet*, vésszjóslóbb nevéen: a *mozirevízió* borzolta föl a kedélyeket, s ahhoz képest még a cenzúrát is inkább lehetett „helyeselni, mintsem kárhoztatni”.⁴²

1918, a „községesítés” különféle elgondolásainak fölmerülése óta tudni lehetett, hogy a változó hatalom előbb-utóbb szemet vet a magánkézből levő mozihálózatra, mert az itt termelődő, együttesen roppant mértékű jövedelem kiválóan alkalmas még a struktúra jellegének átalakítása nélkül is az újraelosztásra, a kurzushoz hí vagy annak megítélése szerint más módon érdemeket szerzett, becsben tartandó személyek, rétegek kárpótlására, megjutalmazására. A tanácsköztársaság bukása, a békediktátum elfogadása után mintegy a felére csökkent moziszáma, spanyolnáthajárvánnyal, szénhiánnyal sújtott forgalmazási szféra⁴³ is még mindig vonzónak mutatkozott efféle megoldáshoz.

Mintha ott lebegne mindez dr. Gelléri Miklós eszmélkedésének háttérében, amikor áttekinti a mozi „átruházhatóságá”-nak történetét: pozitív és negatív tételek sorozatát, egészen az 1884. évi, „szabad

ipar és szabad kereskedelem" programjaként megszületett XVII. törvénycikkig. Egyfelől - mutatja ki Gelléri - a 23 641/1914. számú budapesti rendőr-főkapitányi rendelet joggal szabott gátat a túlságosan sűrű tulajdonosváltásnak, hiszen e folyamat adminisztratív terheit a hatóságnak kellett viselnie. Így „a hitbizományhoz hasonló jellegű megkötött birtokká vált” a mozgófényképvállalat, míg másik nézőpontból még mindig a 64 573/1901. számú belügyminiszteri rendelet volt hatályban, a mutatványosok, vásári komédiások stb. sorába helyezve a mozis vállalkozókat.⁴⁴

1920. október elseji dátummal jelent meg gróf Teleki Pál magyar királyi miniszterelnök 8454/1920. M. E. számú rendelete a mozik tárgyában. Kiindulása az 1914. XIV., a sajtóról szóló törvénycikk. Meghatározza, hogy a „mutatványi engedélyt” a belügyminiszter adja, míg korábban az elsőfokú rendőrhatalóságok voltak illetékesek.⁴⁵

Sajátos mozzanata az új rendeletnek, hogy a jogi személyek mozibirtoklásának korlátozása látszólagos: ha ugyanis „az előadások tudományos vagy hazafias iránya és ebből kifolyóan a befektetési tőke magassága vagy jövedelmezőségének kisebb valószínűsége, akár a vállalkozás jövedelmének közérdekű rendeltetése indokoltá teszi”, a jogi személy több üzemre s akár húsz évre is kaphat engedélyt, míg másoknak egyetlen vállalattal kell beérniük.⁴⁶

Ugyanebbe az irányba hat az engedélyezés feltételrendszere. Mozgófényképüzemet csakis legalább 10 év óta magyar állampolgár működtethet (ezt a 985/1921. M. E. számú rendelet törli majd),⁴⁷ aki „feddhetetlen életű és hazafias szempontból sem esett vagy esik kifogás alá” (ez a követelményrendszer vonatkozik a mozik alkalmazottaira is; a megítélés szubjektív volta itt is teljesen nyilvánvaló), „életének 24. évét betöltötte”, s végezetül: „korlátlan cselekvőképességgel rendelkezik”.⁴⁸ Még nyilvánvalóbb törekvést fejez ki a kedvezményezettek körének felsorolásszerű megjelölése: „(vagyontalan hadirokkantak, legalább két kiskorúról gondoskodó hadiözvegyek, hadiárva, nem tényleges szolgálatban álló érdemes közszolgálati alkalmazottak stb.)”.⁴⁹ - Figyeljünk itt a *hadiárva* után említett jogosultakra, nem tévesztve szem elől a *stb.* jelentőségét.

S még ezen felül is többszörös szűrő biztosítja a folyamodványok elfogadásának kívánatos eredményét: szükség van a helyi hatóságok s a rendőrhatalóság játszási engedélyére is, valamint az ennek s a hatósági ellenőrzés fejében megállapított illeték és díj kifizetésére.

Furcsa kötelezettséget tartalmaz a záró - 10. - §: „Minden engedélyes köteles az üzemében a magyar királyi belügyminiszter által időnként kívánt hazafias vagy kulturális irányú filmeket nyilvános előadásai keretében díjtalanul bemutatni.” - Ezt a leplezetlen propaganda- és protekcionista szempontot a 21 765/1921. B. M. számú rendelet tovább konkretizálja: „az engedélyes jogi személyek kötelesek minden vasárnap délelőttjén 11 órától, tehát istentisztelet után - saját költségükön - hazafias irányú ismeretterjesztő ifjúsági és munkás ingyenes szabad előadásokat tartani.”⁵⁰

Mindez a valóságban mint póre megsarcolás jelentkezett, amit a 195 000/1923. B. M. számú körrendeletben megfogalmazott cinikus módosítás is alátámaszt: „Miután a jótékony célú előadások megtartása nem járt a kívánt eredménnyel, ezennel megengedem, hogy 1923. évi december hó 1-től

kezdődőleg a mozgófényképüzemi engedélyesek - jóváhagyásomtól feltételezetten - az elsőfokú rendőrhatalóságokkal, a kötelező jótékony célú előadások megtartása helyett, a helyi viszonyoknak megfelelő, minden hó utolsó napjáig az elsőfokú rendőrhatalóságoknál befizetendő méltányos átalányösszeg megfizetésében állapodhassanak meg, mely összeg a helyárák esetleges emelésével, annak arányában önmagától emelkedik."⁵¹

Budapesten 88 filmszínházból 52-ben részben vagy teljes egészében megváltozott a tulajdonos (moziengedélyes). Érdekeltséghez jutott az Irgalmas rend, az Angol-Magyar Filmszínház Rt., a Magyar Egyesület a Leánykereskedelem Ellen, az Ébredő Magyarok Egyesülete, a Hadrőa (=Hadirokkantak, Hadiözvegyek és Hadiárvák Nemzeti Szövetsége, mely a kereskedelem, az ipar, a művészet területén alapított vállalkozásokat), a Mansz (=Magyar Nemzeti Szövetség, melynek elnöke Perényi Miklós báró; családjával a filmirányítás több posztján találkozhatunk),⁵² a Nyukosz (=Nyugdíjas Katonatisztek Országos Szövetsége), a Társadalmi Egyesületek Szövetsége, a Szent István Film Rt, a Mémosz (=Magyar Építőmunkások Országos Szövetsége), a Magyar Filmgyár Rt., a Magyar Nemzeti Apolló Mozgóképszínház Rt., létrejön a VII. kerületi Hermína út 4. szám alatt a Vakok mozgója (mely nyilván a forgalmazás hasznából támogatta az érintett rászorulókat); engedélyes a Népnevelő Filmipari Rt., a Szepesi Szövetség - Megfigyelhető, hogy az új vállalkozások olykor a régi engedélyes közreműködésével bontakoztak ki (később egyre inkább a korábbi tapasztalatokra, szakértelemre voltak kénytelenek hagyatkozni a friss kedvezményezettek).

A váltás emblemikus személyiségei közül érdemes megemlíteni Castiglione Henriket, egy újabb, a mozgófénykép iránt elkötelezett nemzedék képviselőjét (Corso mozi), Dáni Balázs tábornokot (Orient), Harsányi Zsolt író, a Renaissance mozi igazgatóját, Papp-Váry Elememét, a Magyar Hiszek egy... című hazafias-irredenta imaköltemény ekkoriban pályadíjnyertes, népszerű alkotóját; férjével együtt a korábbi Edison, akkor pedig Turul mozi engedélyese. Fölbukkant Tsuk Imre, a magyar filmgyártás később jelentős egyénisége (Kamara); az Uránia Magyar Tudományos Színház titkára Hodászy Béla, aki az évtized közepén a vezérigazgatói posztig jut el.⁵³ Valamelyest szimbolikus érvényű, hogy a Világ mozi a rendelet érvénybe léptetése után immár Magyarság néven működik tovább a IX., Mester utca 51.-ben; engedélyese: Lamberkovics Jenő százados özvegye.⁵⁴

Országszerte zavarokkal járt a mozirendelet megvalósítása. 1921-ben mintegy 400 moziengedély volt érvényben, szakmaszerte negatív visszhangot keltett a baranyai mozirevízió lebonyolítása stb.⁵⁵ 1921 tavaszán a nemzetgyűlésig gyűrűznek a vita hullámai. Rassay Károly képviselő interpellációja közben Bródy Ernő megerősítő érvénnyel veti oda: „amit a kormány csinál, az *kommunizmus*.” Rassay szerint is tény, hogy kártérítés nélkül nyúlt a kormány egyéni vagyonhoz, s ezt a lépést a független magyar bíróságnak kellene orvosolnia. Fény derül a nemzetgyűlési perpatvar során a kultuszárca protekcionista politikájára: az Angol-Magyar Filmszínház Rt.-t képviselő Stead ezredessel, ezzel az „előkelő idegen”-nel és embereivel több szerződést kötött a minisztérium. A kormányzat egyébként is lefölozi a tejet: a nagy hozamú mozikat a vazallusainak adja oda. Tomcsányi Vilmos Pál igazságügy-miniszter cinikus válasza elhárítja a súlyos és megalapozott vádakat, kifejtve, hogy „a rokkantakat és

közérdekű egyesületeket" kívánja a kormány támogatni, figyelembe véve „az erkölcsi szempontokat is”.⁵⁶ Ígervény hangzik el ugyan arra nézve, hogy a régi tulajdonosok megkapják befektetésük összegét, de a helyzet megoldása csaknem reménytelen. Miközben a mozisok Tomcsányival és Hegedűs Lóránt pénzügyminiszterrel tárgyalnak, bizalmi válság alakul ki szakmai szervezetükben. Dr. Szabó Ödön elnök ugyanis egyszersmind az Angol-Magyar Filmszínház Rt. vezérigazgatója, tehát összeférhetetlenség mutatkozik filmszakmai és filmközéleti szerepvállalása között.

Az év krónikása, Lajta Andor leszögezi: Tomcsányi Vilmos Pál ideiglenes belügyminiszter munkálkodása nyomán „egzisztenciák százai mentek tönkre” a moziszakmában.⁵⁷ Mindez azonban összefogásra készítette a filmeseket, szakmaközi húszas bizottságot szerveztek, hogy „a jog és meggyőzés fegyverével” szerezzenek érvényt a régi mozitulajdonosok igazának. Már-már eredmény mutatkozott, legalábbis készség a tárgyalásra gr. Ráday Gedeon, az új belügyminiszter részéről, amikor vizsgálatot kellett indítani, mert fölmerült annak a gyanúja, hogy a húszas bizottság megvesztegette Gömbös Gyula nemzetgyűlési képviselőt. Ez a feltételezés - ha jól értjük Lajta óvatos megfogalmazását - igazolódott, bár egy későbbi interpretáció szerint „a célbavett képviselő felsietett a Házba(,) és az egész lázas, beteg és jövőjéért aggódó ország színe előtt letette a megvesztegetési összeget a Tisztelt Ház asztalára”. Az eset a Magyar Mozgóképszínháztulajdonosok Országos Szövetségének - melynek önkormányzatát a vizsgálat idejére felfüggesztették - átalakulásához vezetett. Nos: a Magyarországi Mozitulajdonosok Országos Egyesületének díszelnöke - Décsi Gyula, élő klasszikus mozisunk mellett - báró Lukachich Géza lett, s az alelnökök sorában olvashatjuk Papp-Váry Elemér nevét.⁵⁸ Megszállta tehát a kormányzat a filmszakma egyik szervezetét, s közben a Nemzeti Hitelintézet s az Angol-Magyar Filmszínház Rt. révén segítséget is adott az új mozitulajdonosoknak.⁵⁹ (Az utóbbi, többször emlegetett részvénytársaságban Tasnády Szűts András az elnök, aki a magyar filmélet egyik legbefolyásosabb tényezőjévé válik.)⁶⁰

De a filmterület egészét is mindinkább meghatározzák a hatalmi-pozicionális összefonódások. Az 1921. május 11-én 500 000 korona alaptőkével létrehozott filmkölcsonzó vállalat, a Népnevelő Filmipari Rt. igazgatóságából dr. Nagy Árpád a filmcenzúra bizottság tagja egyszersmind, Schön Ernő ezredes az alább tárgyalandó Filmtanács honvédelmi bizottságának elnökeként tevékenykedik, ugyanitt a propaganda szakbizottság elnöke dr. Majovszky Pál nyugalmazott miniszteri tanácsos. A pedagógiai szakbizottságban dr. Pogány Frigyes elnököl.⁶¹ A szintén filmkölcsonzó Radius Filmipari Rt. igazgatóinak sorában ott találjuk Radisich István nyugalmazott miniszteri tanácsost, Minnich Oszkár vezérkari ezredest, br. Sardagna Bélát, br. Bornemissza Lipót, Harsányi Zsoltot, aki egyszersmind művészeti igazgató.⁶² Gyáraink vezetőségében is megfigyelhető egy új szakmai elit kialakulása a történelmi uralkodó osztály képviselőinek bevonásával. A Jupiter filmgyár és -kölcsonzó tulajdonosa br. Stralendorff Félix mérnök.⁶³ Az 1921. április 28-án 10 millió korona (!) alaptőkével megteremtett Orion Filmgyár és Forgalmazó Rt. igazgatóságának elnöke gr. Széchenyi Viktor, az igazgatóság tagja Papp-Váry Elemér, gr. Wenckheim László. Kiterjed a cég érdekeltsége a Falu Országos Szövetségre

mint testvérvállalatra, melynek mozgófényképosztályán ügyvezető igazgató lovag Freytagi Sternád Jenő, az Orion kölcsönző részlegeként tevékenykedő Egyetértés Filmvállalat Rt. (ügyvezető igazgató: Rákosi Béla) a régi s az új mozitőke fúzióját példázza.⁶⁴ Emblematikus képződmény a széles működési területű „Hadröa” Színház-, Művészeti és Filmipari Rt. 1921. június 4-én alakult, 1 millió korona alaptőkét mondhatott magáénak; igazgatói - többek között - Daubner Samu altábornagy, Csicsery Zsigmond altábornagy, Kojtsch Géza miniszteri tanácsos.⁶⁵

1920 első napjaiban jelentette meg a Képes Mozivilág Sas Ede interjút Pekár Gyula közoktatásügyi minisztériumi államtitkárral, aki a külföldre irányuló „nemzeti propagandának” a négy területét sorolta föl: az irodalmat, a képzőművészetet, a zenét s a filmet.⁶⁶ Tiszta beszéd: a magyar film, amely művészet rangjára emelkedett 1896 és 1919 között, immár csupán propagandaeszköze a kormánynak, s e leszállított minőségében is mintha - szervezetileg - a Magyar Képzőművészek Nemzeti Szövetségének rendelődne alá. Németország, Németalföld, Belgium, Európa északi államai, esetleg Olaszország szerepel itt célállomásként. - A cikkíró annak az óhajának ad kifejezést, hogy kíváncsi volna a filmügyeket a belügy fennhatósága alól a kultusztárca hatáskörébe vonni.

Nagyjából kézenfekvő volt, hogy éppen Pekár legyen a kulcsfigurája egy létrehozandó legfelső szervnek, mely a hazai mozgófénykép dolgaival foglalkoznék a kormányzat részéről. Az Országos Mozcóképmgyi Tanács felállításáról 8671/1920. számon rendelkezett gróf Teleki Pál magyar királyi miniszterelnök.

E dokumentum 1. §-a kimondta: „A mozcóképmgyek erkölcsi, nemzetvédelmi, nemzetnevelési, irodalmi és művészeti nézőpontokból lévén elbírálandók”, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumhoz sorolandók.⁶⁷ - Mellérendelten itt össze nem tartozó „nézőpontok” szerepelnek, s ez a tény a „művészeti” megítélés kétségkívül el nem sikkadt szempontját is kérdésessé teszi. Az már jogtechnikai ellentmondás, hogy az új szerv véleményadó jellegű, ám intézkedési joggal.⁶⁸

Elnökség, valamint honvédelmi, általános pedagógiai, propaganda- és műszaki, pénzügyi bizottságok alkotják személyi állományát; az elnökök, alelnökök 3 év időtartamra kapják megbízatásukat. Képviseleti magát a - rövid megjelölése szerint - Filmtanácsban a vallás- és közoktatásügyi, a honvédelmi, a belügyi, a kereskedelmi, a pénzügyi, a földmívelésügyi (!) tárca: mintha a filmcenzúrával együtt, filmes kérdésekben a teljes kormány érezné magát illetékesnek. - Miközben a filmszakma s más, érintett művészeti ágak reprezentánsai csupán meghívhatók a Filmtanács üléseire, „de ezek a határozathozatalban nem vehetnek részt.”⁶⁹ - Ez ismét a film művészi lehetőségeinek pusztán látszólagos elismerését sugallja, de ha valakit továbbra sem győz meg értelmezésünk, idézhetjük a Magyar Országos Mozcóképmgyi Tanács létrehozatalának legfőbb indokaként: „hogy a mozcóképek a nemzetnevelés és szórakoztatás kettős céljának minél sikeresebben feleljenek” meg.⁷⁰

Nehézkesen bár, de 1921. február végéig Pekár Gyula elnökletével mégiscsak létrejön a Filmtanács. S nem könnyű elfogadnia a sajtónak: a már működő filmcenzúra s a magyar propagandafilmek gyártásáért egyébként is felelős kultusztárca mellett-fölött mi szükség volt az új szerv létrehozására?⁷¹ Valóban: a szakszottságokban szereplő nevek - láttuk - a filmterület más szféráiban

is elő-elő fordulnak. Említsük még az irodalomtörténeti és -oktatási berkekben nagy tekintélyű Pintér Jenő tankerületi főigazgató delegálását a Filmtanács pedagógiai szakbizottságába, valamint a br. Perényi Zsigmondét - egyszersmind cenzúrabizottsági tagét - a propaganda szakbizottságba.

A lehetőségekhez képest teljessé vált tehát a kliensrendszer; rendeletek és személyek szavatolták a kormányzat megingathatatlan döntési pozícióját a filmterület valamennyi ágazatában. Csak még a sajtó őrizte függetlenségét, aminek bizonyítékeként a Mozi és Színpad 1921 novemberében nem titkolt egyetértése jeléül adta közre „vezércikk” gyanánt egy fővárosi lap Mit akarnak a filmmel? című írását, mely a művészetirányítás további lépéseiről számolt be. - Ez a paszkvillus abból indul ki, hogy a mozirevizió „még nem ütötte agyon teljesen a magyar filmipart, hát fel kell állítani a filmesztályt.”⁷² Legfőbb következtetése pedig: „A magyar filmipar a kultúrbábák igyekezete nélkül keletkezett és fejlődött, minden állami beavatkozás csak útját vághatja terebélyesedésének. Engedjenek utat a szabad versenynek(,) és bízzák a filmek, színdarabok és minden irodalmi termék megítélését a nagyközönségre, amelynek mindig van annyi helyes ítélete, hazafias és erkölcsi érzéke, mint bármely hivatalos cenzori intézménynek. Vass József kultuszminiszter csak egyet tehet, ha igazán szíven viseli a magyar kultúra ügyét: dobja mindkét tervet (mely vélhetőleg minisztériumi művészeti osztályok szervezésére vonatkozott - K. Zs.) a papírkosárba. És csukja be gyorsan a Hold-utcai törvénygyár gyorstalpaló műhelyét, mert csirizzel nem lehet kultúrát tenyészteni, legfeljebb - baktériumot.”

6. Mint cseppből a tengerre: úgy következtethetünk a hazai mozgófénykép ügyére vonatkozó intézkedések nyomán kialakult helyzetből az országosra. Fölismerte ezt a film iránt amúgy is fogékony Vázsonyi Vilmos képviselő a nemzetgyűlés előtt 1921. május 21-én mondott beszédében.

Ő konkrét példákhoz jutott el általános megállapításoktól, mi most engedjük meg azt a módszertani fogást, hogy ellenkező irányba haladunk. - Kárhoztatta Vázsonyi a lakásrendeletet, egyszersmind azt, ami mozival, trafikkal, kávéházzal történt. Nem teheti meg az állam azt - fejtegette -, „hogy mélyen beleavatkozzék egyébként is a magánjogokba(,) és magát kötelmek alól felmenti, vagy másokat kötelmek alól felment. Ezt semmiféle közbiztonsági, sem semmiféle külügyi érdek, sem semmiféle közrend érdeke nem indokolhatja, ez egyszerűen kivételes bíraskodás.”⁷³

Emlékeztet arra, hogy Bethlen István a hazai „bolsevizmus” bukása után „közmegállapodás”-ra törekvő, a mérsékelt szocialistákra is építő programot hirdetett, csakis a valóban bűnösök felelősségre vonásával. Belső és külső békét tartott kívánatosnak, nemzeti egység szószólója volt. Ehhez képest a kormányzat kivételes intézkedésekkel, rendeletekkel, internálással, cenzúrával biztosítja uralmát. „Két esztendő telt el a bolsevizmus bukása után - mondta Vázsonyi Vilmos summázó érvénnyel. - Ha a sokat emlegetett, a csömörlésig emlegetett ingakilengési teóriát elfogadom is, két esztendeig tartó ilyen hosszú kilengésre a legöregebb ingák sem emlékeznek.”⁷⁴

Kommentár ehhez nem szükséges.

II A TÚLÉLÉS IGYEKEZETE

1. „Újra kellett gombolni a mellényt" az elméletben, a (magyar) mozgófényképről való gondolkodás tekintetében is. Ám itt mintha csaknem egy évtizedet távolodtak volna az időben visszafelé. Föléledt a megnyilatkozási eszköz, a művészeti ágazat „szabadságharca". Miként 1912-ben, amidőn Sztrakoniczky Károly a Magyar Figyelő hasábjain „a mozgófénykép művészi jelentőségé"-ről értekezett, s mindent összevéve, a Nemzeti Színház épületében létesítendő mozi tervét elutasítja, hiszen elvileg léteznek ugyan a film művészi adottságai, de a készítők nem élnek ezekkel, a „drámai mozi" is hamis irány, s az irodalmi adaptációk a félműveltség terjesztői.¹ Valamiféle szakmai mazochizmus jegyében kipróbált filmes hangoztat az idézethez kísértetiesen hasonló nézeteket. Szironthai Lhotka István 1920-ban eloldja ugyan a filmet az irodalom kötelékétől, de *alkalmazott művészetként* aposztrofálja.² Forró Pál dr. is némiképp lefokozó álláspontból szemléli a filmet s a színházat: egyik sem ad tökéletes illúziót. De legalább közösek „a művészi véghatás"-ban, s többé már nem ellenfelek, azonos közönségük lévén.³ - Forró itt naturalista színházat hasonlít össze naturalista mozgófényképpel, s ehhez az önkényesen fölfokozott várakozáshoz képest támad benne csalódás mindkét médium iránt. Ám új mozzanat is jelentkezik elemzésében. A mozi differenciálódásának távlatát: mégpedig egy letisztultabb nyelv, egy kamara-hangszerelés jegyében. Új etalon ez, mely rokon valamelyest Sas Ede ugyanakkor megfogalmazódó elgondolásával egy mintául létrehozandó Magyar Nemzeti Mozgóképfilm-Színházra vonatkozólag.⁴ - Lám: nem is igazán nagy az ív Sztrakoniczky elperelt Nemzeti Színházától egy megvalósításra érdemes mozi-Nemzeti Színházig.

Új továbbá Forróknak a film kényszerű némaságával kapcsolatos észrevétele. Nála a hétköznapi testbeszéd, a pantomim folytatása a filmszalagon nem versenytársa a színpadi szó gondolat kifejező lehetőségeinek. Igen: a *hangos* film eshetősége - igény iránta vagy félelem, idegenkedés tőle, kinek-kinek esztétikai nézetrendszeréből adódóan – állandó témájává lesz a húszas évek magyar kinematográfusainak is.

Ezzel küszködik a Magyar Múzsák nem érdektelen tanulmányírója, Galamb Sándor: a tiszta pantomim mozibeli létjogát hangoztatva, olyan eredményt utasítva el, amely pedig a magyar film csúcsteljesítményeinek is meghatározó tényezője volt, a „beszéltető játszatás" rendezői gyakorlatát.⁵ *Reális* környezetben érvényesülő *stilizált* játékot lát szívesen a mozivásznál.⁶ A hang, az élő szó hiánya a mozi legfőbb korlátja Földes Artúr szerint is; segítség legfeljebb az *irodalomtól*, író, rendező, operatőr ésszerű munkamegosztásától remélhető. Ellenkező esetben a művészi munka végső célját, a sikert csak „az emberi érzések és idegek hálózatán" durva erőszakkal végigrobbogó filmtípus érheti el.⁷

Főlelevenednek a *nemzeti sajátosságokra* vonatkozó eszmecserék; ezek, mint emlékszünk, a tízes évek közepén mutatkoztak erőteljesen. Most a rendszerváltás ideologikus tartozékaként ismét megfogalmazódnak a magyar film összetéveszthetetlen jellegének normatívái. Ezek egyszersmind a kezdődő húszas évek *kinematográfiai önismeretét* fejezik ki. Falk Richárd forgatókönyvíró nem csekély magabiztossággal szögezi le: „A magyar film olyan művészi karraktert [sic!] képvisel, amely nem utánzata egyetlen külföldi filmgyártásmódnak sem, amely elevenebb a franciánál, szórakoztatóbb a németnél, előkelőbb a dánnál(,) és értelmesebb az amerikainál.”⁸ (Javára írandó, hogy a folytatás, a hazai rendezőgárda áttekintése sokkalta meggyőzőbb: epigrammatikus telitalálatok sorozata.)

Nem kerülheti el figyelmünket, hogy a pályatársak megnyilatkozásai mindinkább egy új, aktuálpolitikai megalapozottságú követelményrendszert állítanak föl, s nem a korábbi teljesítményekből indulnak ki. Problematikussá válik a *hagyomány*; mint látjuk majd: több vonatkozásban is.

Már idézett írásában Szironthai Lhotka (nem pusztán maliciózus szándékkal emlékeztetünk: 1919. május elsejének nagyszabású, internacionalista ékítményeit ő tervezte, s most mintha emiatt is vezekelve) maximaként rögzíti: „saját dekorációs iparművészeti nyelvünk a filmen legsajátabb faji értékeinkből kell, hogy fakadjon”.⁹ Egyre ismertebbé váló szakírónk, Pék Dezső egy zárójeles közbevetésében - stiláris bicsaklásain túl - némi terminológiai zavarral küzdve figyelmeztet: „Elégedjünk meg idegen motívumok helyett például a rendezés terén amerikai ötletekkel. Adjuk Pestet, a magyar életet, a magyar falut, aminek megkapó aromája, stílusa színes, eleven és magyar.”¹⁰ - Arról van szó ugyanis, hogy itt a *motívum* kifejezés mintha elveszítené 'külső helyszín' jelentését, mintha a filmnyelv valamifajta magyar idiómájának megfelelőjeként volna használatos. Annak ellenére, hogy a magyar főváros, a magyar táj a meghatározó ebben a szövegösszefüggésben is, hiszen *idegen motívumok* - a szó korábban általános jelentésében - nem hemzsegték a magyar filmekben (bár kétségkívül voltak délszláv, al-dunai stb. helyszíneken fölvetett képsorok). Amerikai *motívumok* helyett amerikai ötletekkel élni pedig vitathatatlan érvényű jó tanács. (Hogy gazdagodni látszik a *motívum* jelentéstartománya, igazolja az a tény is, hogy megjelenik ismét a *filmszerűség* - ez alkalommal kifejtetlen - kategóriája Lázár Istvánnak a forgatókönyvről írott szakcikkében, amely egyszersmind az *irodalom* fennhatósága elleni „szabadságharc” új dokumentuma.)¹¹

A nemzeti jellegről szóló megnyilatkozások egyre inkább kultúrpolitikai szempontok köré rendeződnek; olyankor szerzőjük maga is filmterületen működő kultúrhivatalnok. Márkus László - a tanácsköztársaság idején felelős beosztású vezető - szab irányt ebben a vonatkozásban, teljes mellszélességgel vállalva a politikai kurzus értékrendszerét. A „magyar jóvátételt” szolgáló *propagandafilm* legyen a hazai kinematográfia exportcikke - javasolja Márkus 1922-ben: kulturális fölényünk megjelenítőjeként. Itt a nemzeti jelleg egyszersmind *egzotikum*, amely a mozgófénykép anyagának egészét meghatározza: „a téma, a mesében átélt életformák, a társadalmi szokások, a lakásberendezés, a köszönés, az utcák, a kocsik, a tánc”.¹² Mindez a történelmi múlt ábrázolására (Anjou-kor, Mátyás; a Nyugat védelme) is érvényes. Ami Márkusnál egzotikum, az Forrónál: *kuriózum*, kerülendőnek tartva bár a „hamis színpadiasságot és álregényességet”. Forró 1923-ban a

„nemzetközi érték mellé sajátos hazai értéket" társítana, ha a nagytőke támogatásával lábra kapna a filmgyártás.¹³ A magyar géniuszra helyezi Forró a hangsúlyt, nem a külsőségekre. Példája Az ember tragédiája, s ettől kezdve a húszas évek folyamán többször hallunk Madách remekének teljesen bizonyosnak hirdetett külföldi megfilmesítéséről: Korda Sándor bécsi-berlini gyára 1924-ben tervezett ilyen vállalkozást („Kimondhatatlanul nagy és komoly propaganda-érték rejlik" benne - állítja Az Estnek a hírt fölröppentő névtelen cikkírója).¹⁴ 1927-ben francia filmesek magyar főszereplőkkel rugaszkodtak volna neki a feladatnak,¹⁵ 1928-ban Fritz Langról írták, hogy a Fellner-Somlai gyárban másfél millió márkás költségvetéssel, magyarországi külső helyszíneken forgatta volna a mű filmváltozatát.¹⁶ - Semmi nem valósult meg a három elképzelésből.

Ami nem lankasztotta - például - a magyar kultúrfőlény, Magyarország, Budapest térségi filmközponttá alakítása bűvöletében fabuláló dr. Vass Istvánt.¹⁷ Miközben egyesek már józanabb húrokat pengettek. Mint 1923-ban Pantl Kálmán belügyminisztériumi tanácsos, akinek véleménye, hogy az államnak legfeljebb erkölcsileg volna szabad támogatnia a honi kinematográfiát, még elfogadható volna, amennyiben a tőke - adókedvezmény s más ösztönzők folytán - „saját magától" is szívügyének, üzleti lehetőségnek, értékmecénáló tevékenységnek tekintené a magyar filmgyártásban való részvállalást. Amennyiben nem kérdőjelezné meg Pantl liberálisnak, nagyvonalúnak hangzó állásfoglalását az a - nincs rá jobb szó - cinikus megjegyzése, hogy támogatásnak veendő az állam megnyilvánulása „a filmtermékek ellenőrzésénél", azaz: a cenzúra révén is.¹⁸ - Itt kell ugyanis előrebocsátanunk, hogy 1923-ban még egyáltalán nem működik a cenzúrának az a mechanizmusa, mely a szűrőn átengedett külföldi filmek métereit befizetett összegből magyar filmek készítését támogatná. Annak is kénytelenek vagyunk elébe menni, hogy az évtized közepétől megvalósuló eme gyakorlat is balul ütött ki.

Ez az „erkölcsi", a politikai érdeket morálissá rejtjelező megközelítésmód határozza meg dr. Felícides Román, filmügyekkel foglalkozó miniszteri osztálytanácsos 1924-es nyilatkozatát: „- A magyar filmgyártás legközelebbi jövőjét sajnos, kénytelen vagyok pesszimiztikusan megítélni. A film internacionális művészet(,) és lehetetlennek tartom, hogy a magyar filmtőke versenyezessen az amerikaival, vagy akár a némettel is. De éppen ezért kell a legnagyobb mértékben pártfogolnunk a mégis elkészülő magyar filmeket."¹⁹ - Nos: megszűnik itt a magyar film „belföldi" létjoga, hiszen a költséges propagandának külföldre kell irányulnia. S hiába használja dr. Felícides a művészet szót: a magyar film valójában többé már nem sorolandó ebbe a kategóriába a hivatalos megítélés szerint. Ugyanennyire értelmetlen a miniszteri osztálytanácsosnak az a javaslata, hogy a belügyminisztérium létesítsen az elkészülő magyar filmek értékelésére zsűrit, melynek „filmgyárosok, kölcsönzők, rendezők és a hivatalos személyiségek" lennének tagjai. (Hogyan viszonyulna ez a testület a már meglevő cenzúrabizottsághoz?)

Nem hiányzik ugyanakkor filmszakmai részről a mozgófényképnek „az önmagáért való tiszta művészet" cél- és eszközrendszerébe való helyezése sem. Pakots József dramaturg értekezik erről

1920-ban, a (magyar) film „szabadságharcának” bajvivőjeként. Ismét a *színház* a lehetséges ellenfél, de Pakots összehékíti őket: „a belső felépítés színpadszerű egységessége és a külső technikai szétagoltság harmóniába hozatala, a belső akciónak a külső széttört képekkel való egységbehozása, egy vonalba lendítése az a külön filmdramaturgiai művészet, amely voltaképpen a filmdarabírás titkát adja.”²⁰ Népszerűbb megközelítésben ugyanezt vallja a jeles kolléga, Vajda László, akinek „tízparancsolatában” ez az egyik állítás: „A *dráma* a film »apja«”.²¹

Ezen a vonalon, a dramatikus jelleg egybeesését deklarálva jelenti be Harsányi Zsolt 1923-ban a Nyugat lapjain „a lélektani pillanat”-ot, „mikor a mozi a művészet mérlegére kell tenni.”²² (Ne feledjük: az író ekkoriban már mozipróbált személyiség!) Áttekintve röviden a mozgófénykép történetét (a tudományos, ismeretterjesztő, szórakoztató szerepvállalás stációit), ezzel a megállapítással bocsátkozik színház és mozi „szabadságküzdelmébe”: „a mozinak a színházhoz képest való alsóbbrendűsége csak ideiglenes, csak fiatal korának tulajdonítható.”²³ - Kétes biztatás ez, de 1923-ban mégis hálásan fogadandó! - Majd Shakespeare filmszerűségét (!) taglalja, amivel közvetve vitába száll majd a Nyugat 1924-es folyamában az új filmértő nemzedéknek talán legkiválóbbja, Hevesy Iván, aki *A velencei kalmár* (Fellner Pál rendezte) német filmváltozata kapcsán dialógus és történés különbségére figyelmeztet, s leszögezi: Shakespeare-t ugyanúgy át kell dolgozni mozivásznonra, mint bárki másét.²⁴

Vitathatatlan mindamelllett, hogy Harsányi Zsolt, aki az új politikai hatalom, eszmerendszer emblemikus személyisége (nem hivatalnok!), befogadja, elfogadja, magáénak tekinti a kinematográfiát, és az, amit a mozi, a film várható rétegződéséről, elkülönüléséről fejt ki, egybeesik azzal, amit - idéztük - Forró Pál prognosztizált. Harsányi záró észrevétele pedig ismét cáfolhatatlan érvényű: „Itt az ideje a független, hozzáértő és magas szempontokból ítélkező mozi-kritikának.”²⁵ (Az üresen lelkendező, a gyártók és forgalmazók érdekeit képviselő, soronkint fizetett irományok helyett.)

Eltér az eddigi irányoktól, elszakad a magyar film kortárs nyomorúságaitól Marsovszky Miklós nagyon jelentős tanulmánya az 1924-es Nyugat hasábjain: Új művészet, a film címmel. Szakít a színházhoz fűződő leplezett vagy leplezetlen kisebbségi érzéssel, „szabadságharcos” buzgalommal: „a film nyersanyaga az élő, folyamatos, minden intellektuális paralízistől megszabadult mozgás. Drámát ezen a nyersanyagon nem lehet építeni. A filmdráma tehát *contradictio in adiecto*.”²⁶ Elvet Marsovszky mindenfajta irodalmias-színházias viszonyítást, a filmet önmagával méri. Szerinte nincs sem epikus, sem pantomimikus, sem képszerű („tableau”-kra komponált), sem zenei film: ő egy sajátos, „anyagszerű” mozgófénykép eljövételében hisz.²⁷ - Joggal, mert az európai aktivizmus vonzáskörében 2-3 év múlva hazánkban is megterem néhány biztató kísérlet - a maga idején tárgyaljuk is majd őket -, ugyanúgy elkülönülve a tovább romló magyar játékfilm törekvéseitől, miként a Marsovszky esztétikai állásfoglalása a kortárs többiekétől.

A húszas évek első felének filmes, filmről való gondolkodását jellemzi Radó Antal hírlapi költeménye, a Mozi-zongorások a Magyarországon 1924. december 4-i számában. „Egy útja-vesztett muzsikus” a

tárgya ennek a történetelbeszélő, egyszersmind fájdalmas lírájú versnek: „Aki jelöltje volt a glóriának, / S ma moziban a zongorához ül.” Példázattá válik ez a kudarcos sors az utolsó, a negyedik strófában:

*Avagy mindenki, kiben tündökölve / Ragyog valami fényes ideál, / Ki boldog hitttel csak feléje törve, / Mindegyre új s új küzdelembe áll, / Belátja végül, szinte már alélva: / Hiába volt a hit, az akarás - / Ahova indult, messzi még a célja, / S lemond - miként a mozi-zongorás!*²⁸

- Sajnos, ez a példázat a kortárs magyar filmcsinálókra is kiterjeszthetné érvényét.

2. A korszakot elemezve időről időre meg kell vizsgálnunk a hazai kinematográfia *önismeretét, helyzettudatát*. Újabb adalék ehhez Vácz Dezső 1920-as tanulmánya (A magyar filmkultúra jelene). „A magyar film történetében a háború öt esztendeje az az időszak - tűzi ki a szerző a viszonyítási pontot -, amely a kétségkívül irodalmi, művészi és technikai sikerek nagyszámúságával a hazai film fejlődés történetében az első etappot [sic!] jelenti.”²⁹ Áttekinti ezt követően filmjeink pozitívumait: az „abszolút irodalmi” témaválasztást (tehát az *irodalmi* - ebben a „szabadságharcos” vonatkozásban - a *művészinek* s az *értékesnek* a szinonimája), a rendezést (melyről most ismét bizonykodva kell kijelenteni - mint „megcáfolhatatlan filmpszichológiai axiómát” -, hogy a mozgóképi alkotó munka legfontosabb tényezője), a színészi tevékenységet (mely saját megérzésre s nem külföldi mintákra támaszkodik), a díszletek színvonalát, a technikai megvalósítás fejlettségét. - Vácz megállapításai - „filmpszichológiai” analízis nélkül is nyilvánvaló - egy beszorított helyzetben levő filmgyártás önszuggesztióját érzékeltetik. Reklámízü nagyotmondásai bocsánatosak tehát.

Falk Richárd - általunk már beharangozott - konkrét elemzései is a nehéz helyzetben való felülemelkedés roppant buzgalmáról tanúskodnak. Mindamellet a magyar rendezők arcképcsarnokának első hiteles portréi ezek! Balogh Bélánéről szólva a műveltséget, az önismeretet, a közönségigénnyel való tájékozottságot mutatja föl erényként Falk Richárd; férjénél, Balogh Bélánál a pszichológiai és technikai tudás kerül előtérbe, míg a legfontosabb megállapítás vele kapcsolatban a szakmai bírálat kérlelhetetlen őszinteségét sugallja: „Elsőrangú episodeur, aláfestő.”³⁰ Deésy Alfréd munkásságát elemezve mond talán legtöbbet s legtalálóbbat a magyar némafilm első korszakának rendezői gyakorlatáról: „a széles gesztusú rendezők közé tartozik. Valami groteszk bujaság, tág perspektíva, jelenetről-jelenetre egyre jobban elmerülő tárgyi szeretet, a sokszerűségekre (?!), pazar színpompákra való törekvés köszönt reánk filmjeiből. Ha néha a lendület túlcsap az adott kereteken, az csupán egy ambíciókban tobzódó, de mindig nagyot akaró talentum erjedését jelenti. Mihelyt meg fogja szabadítani magát és filmjeit oly jelenítő erőktől, amelyek őt akaratának és művészi törekvéseinek abszolút kifejtésében gátolják, még méltóbban fog illeszkedhetni a magyar rendezők

tiszteletreméltó gárdájába."³¹ - Utolérhetetlen remeklése ez a néhány sor a tárgyalt időszak filmkritikai eszmélkedésének: olyasmi már, s mindjárt a legmagasabb szinten, amit Harsányi Zsolt csak később fog követelni Nyugat-beli tanulmányában! (Mondjuk ezt, a stílus olykori túlpörgései ellenére.) De figyelmet érdemel Garas Mártonnal kapcsolatban, hogy Falk szerint: „Leszokta a német modorosságot”; tempója mértékletes. „Nem annyira primőr szereplőkre dolgozik, mint inkább tökéletes ensembléra” - mondja továbbá.³² Kellemes képeskönyvnek tekinti Garas mozidarabjait. Kertész Mihálynál az egyenetlenség, a lüktető tempó, az eredetiség mutatkozik jellegzetesnek; Falk szerint Kertész: Griffith tanítványa. Korda Sándor, a „piktor-rendező” esszéarcúja pedig: „Pompázatok, káprázatosság, forró mesemeder, böcklini ecsetvonások, megkapó szituációknak és a regényességnek stílusos beleradírozása a képek sorozatába”; mindez könnyedséggel párosul.³³ Pásztor Miklósban „becsületes, pontos elbeszélő”-t, illusztrátort lát Falk Richárd. (Pásztorról 1923-ban Pánczél Lajos „A film halottai” rovatban emlékezik meg a Filmművészeti Évkönyv hasábjain: „tragikus körülmények között 1922. május 10-én halt meg negyvenhét éves korában.”)³⁴ Uher Ödön zárja a sort; árnyalás, nagy elképzelések, stíluskeresés: ezek a hívószavak Falk értékelésében.

A mai kutató nem mindenben tud és *képes* azonosulni Falk Richárd olykor lapidáris, máskor barokkos pompájú megállapításaival. Azon okból, hogy napjainkra hiányzik az értékelés alapjául szolgáló életművek „szövegösszefüggése”, melyet a kortárs Falk Richárd, a termékeny dramaturg jól ismerhetett. Másrészt: a ránk maradt (teljes) kópiák tanúsága szerint például Garas - főként *A táncosnő* rendezőjeként - jóval több volt pusztán képeskönyvalkotónál; Korda pedig - *sit venia verbo* - *Az arany ember* kockáin jócskán adós maradt mindazzal, amit Falk a javára ír. Ami persze nem jelentheti, hogy Falknak - a teljes ismeret- és élményanyag birtokában - *egészében véve* - nem volt igaza.

Mindenesetre: jelentékeny hagyományt összegez Falk Richárd. Megerősítve vagy tagadva: a továbbiakban ehhez kellett igazodni. Ami nem volt könnyű feladat, mert az érdekek szabdalta filmszakmában korántsem bizonyult mindenki a magyar kinematográfia tántoríthatatlan hívének. Ezt igazolta A Hét s a Mozihét 1920. őszi vitája, melyben a tágabb látókörű, jeles múltú hetilap két érvet szeg az filmkölcsonzók partikuláris szempontjait képviselő Mozihétnek:

„1. A magyarországi mozgószínházak igen jó üzletet csináltak a háború alatt, amikor pedig az amerikai filmek nem találtak hozzánk utat, hanem jobbra a *magyar* film volt a műsorok uralkodó csillaga”;

„2. a magyar filmgyártás többnyire az irodalom kiváló termékeit vitte vászonra, azokkal tehát a mozgószínházak sokkal inkább megfelelhetek kulturális hivatásuknak, mint az *amerikai filmek* pergetésével”.³⁵ - A Hét az amerikai ponyvairodalom - s ezen keresztül: az amerikai film - ellen indít támadást, amely mégsem az irodalom fennhatóságának érvényesítése ez alkalommal; az *irodalom* szó itt is inkább érték kategória, miként Váczi Dezsőnél láttuk.

Kinematográfiánk állapotát a húszas évek elején tökéletesen jellemzi a Magyarország című napilap egyik beszámolójának címe s alcíme: „Mindenütt kapósak a magyar filmrendezők és filmszínészek –

Az amerikai filmtrösztök élén is magyarok állnak".³⁶ - Csak éppen honi játéktér nem létezik, a hazai riporternek nyilatkozó Korda csak a kartársi szíveket fájdtja, amidőn a dráma-filmprodukciók kizárólagos esélyeiről beszél. Egy német film 7 millió márkát emészthet föl, s válhatik - Korda szerint - Amerika „egyetlen komoly ellenfelé”-vé; Bécsben - magyar viszonyításképp - 11 millió koronás mű készülhet, amíg nálunk - emlékeztet a világhír felé haladó magyar rendező - „talán a kétmillió film volt eddig a legdrágább”. - Korda 1921 elején beszél erről (legalábbis ekkor jelenteti meg a cikket a Magyarországon), míg az előző év kora tavaszán egyik filmgyártónk 300 000 koronás átlagárral pél-dálódzik; ennek mintegy a felét itthon, a felét külföldön termelné vissza a produkció.³⁷ - Az arányok önmagukért beszélnek.

Mindamellett a „magyar filmvilág” üzenete az óhazához 1921 januárjában optimista: „Igenis, magyar filmeket kell csinálni, de méretekben és művészekben olyan nagyot és tökéleteset, hogy felvehesse a versenyt a külföldiekkel. Itthon minden kellék megvan erre, csak dolgozni s akarni kell(,) s akkor rövidesen a magyar film diadallal járhatja be az egész világot.”³⁸

Ugyanerre, a kinematográfia nemzetközi vérkeringésébe való bátor bekapcsolódásra ösztönöz 1923 elején Balogh Béla is, a túl költséges - látványos, épített díszletekkel dolgozó - német s a sablonokba merevedett amerikai film csődjét prognosztizálva. Új formát kell keresni - hangoztatja a magyar rendező -, kiaknázva, hogy a mozgófénykép által „egyik nemzet a másik erkölceit, szokásait, kultúráját, gondolkodását, művészi felfogását megismerheti”.³⁹ S végre már - 1919-es jelzések után - a *svéd példa* lebeg Balogh szeme előtt, egy hasonlóképp kicsiny ország nyerte el maga iránt a világ érdeklődését. Kézenfekvő ennek nyomán Balogh számára, hogy magyar s nem *külföldi* rendező munkáitól várható a világsiker, mégpedig olyan rendezőtől, aki teljesen szabadon dönthet „minden művészi és technikai kérdésben”.⁴⁰

3. Mindjobban tapasztalható a válságból való kilábalás, a túlélés lázas igyekezete.

Film alig készül, de megjelenik - friss szakmai tapasztalatok igen figyelemreméltó összegzéseként - Bolváry Géza kézikönyve *A filmszínész* címmel, a Mattyasovszky Ilonával közösen vezetett filmiskola segédanyagaként.⁴¹ Valójában jóval többről van itt szó, mint a meghirdetett tárgyról. Bolváry - angol, német, francia nyelvű forrásokra is hivatkozva - a mozgóképet 1765-től (!) a kortárs jelenig perget-hető technikátörténetét adja bevezetés gyanánt. Majd dramaturgiai tanácsokat tesz közzé, giccsveszélyes kliséket és hasznosakat vegyesen, ám értékbizonytalan megjegyzéseit - név nélkül is - az arisztotelészi hármas egységre hivatkozva billenti pozitív tartományba: „A legideálisabb filmtéma az(,) ami egy 24 óra alatt játszódik le”.

Szakkifejezései - a nemzetközi gyakorlatból emelve át - meglehetősen fejlett technikát és filmnyelvet érzékeltetnek: blende, „blendekörben lepanorámázva”; átkopírozás (úsztatás - az időmúlás érzékeltetésére), áttolás („amikor az elbeszélő képet az elbeszélő kép tolja ki”) stb. Kitüntető hangsúllyal foglalkozik Bolváry a forgatókönyv műfajával. Saját példa nyomán is: *Tavaszi szerelem* című (1921) filmjének szcenáriumából idéz. A Vancsek János operatőrrel és jeles színészekkel

megvalósított film e forgatókönyv-töredéke bántó giccset sejtet. Azonosíthatatlan külföldi mozidarabok írott lenyomata a *Rézhercegnő* s a *Beatrice házassága*; angol nevű szereplők misztikus tárgyú história részesei: az előbbi film címadója egy perui múmia, amelyet - akit - életre keltének, az utóbbiban Mrs. Miller és Hervey a vonat pokolbeli dübörgésétől kísérve dulakodnak, s kizuhanva egy ellenirányú szerelvény kerekai alá, mozdulatlanul hevernek „a sínek között”. Voltaképpen kétoszlopos már ekkoriban is a forgatókönyv, csak hogy a bal oldalon a felírások, a dialógusok, a jobbon pedig a képre vonatkozó utasítások, pláneljzések kapnak helyet.

Mindaz, amit Bolváry a filmkészítés folyamatáról összegez, hosszú időre, a hangosfilm fejlett korszakáig érvényes; hatását bizonyára számos hasonló szakmunkában lehetne nyomon követni, akár egészen Gaál Béla filmiskolai jegyzetéig (1939).

Első lépésként - mutat rá Bolváry Géza - a rendező átdolgozza a legépelt szcenáriumot: „Játékokat ír bele, premier plánokat szúr a jelenetek közé, kis, de sokszor igen fontos rendezői ötletekkel fűszerezi a darabot, esetleg motívumokat (=„Motívumnak a plenair-fölvételek jeleneteinek színhelyét, a tájat nevezzük” - magyarázza később) ír a külső jelenetekhez.” Majd a segédrendezők ún. „jelenetívbe” csoportosítják a külső és belső feltételek azonos helyszíneit, és „generalszcenariumban” tárolják: „milyen szereplők, epizód szereplők, statisztéria és kellékek szükségesek a felvételhez.”

Megkezdődik az előkészítés, a „diszponálás”, értesítik a szereplőket, beszerzik a ruhákat, kellékeket. A rendező megbeszéli az átdolgozott forgatókönyvet az operatőrrel s a díszlettervezővel. Motívumkeresés zajlik a rendező, az operatőr, a scenikus (tervező) s a segédrendezők részvételével. Szükség esetén fényképfelvételeket készítenek a külső helyszínről, iránytű és óra segítségével állapítják meg a majdani forgatás legkedvezőbb időkereteit. Olykor a scenikus mesterséges toldalékkal, tárggyal, díszletelemmel egészíti ki a „motívum” készen adódó lehetőségeit. Közben az illetékes segédrendező helyet keres, ahol a színészek öltözködhetnek, kifesthetik magukat (olykor egy bokor az „öltöző”).

Majd a színészek jelenlétében „felolvassák a szcenáriumot”. Tágabb összefüggésben ez annyit jelent, hogy a rendező ismerteti a darabot, de - vélhetőleg, a színházi próbafolyamat kezdetéhez hasonlóan - a szereplők is hangosan ismerkednek a szöveggel. Előtárja a rendező a „karakterek”-re vonatkozó elképzeléseit, a ruhával, maszkkal kapcsolatos tudnivalókat; a színész maga készít ennek nyomán „ruhaív”-et. Aztán megkapja térítvevényes „értesítő”-jét postán, s a „kirendelés” időpontjában „már kisminkelve és felöltözködve, teljesen készen” kell várakoznia.

Megtudjuk: ekkorra kész már a „munkabeosztás”: „Naponta átlag 20 jelenet kerül felvételre. így egy 5 felvonásos film, melynek kb. 400 jelenete van, vásár- és ünnepnapokat,) valamint esős napokat beleszámítva, egy hónap alatt készül el.”

A rendező által jóváhagyott scenikusi rajzok nyomán 50, 100, 200 cm szélességű fakeretre szögecselik a díszlet furnérlapjait. Bolváry szól már „trükkdíszletről”, mely kis alapterületen sugall nagy méreteket, s utal a szerző a legújabb gyakorlatra, melynek következtében fényes padló, valódi mennyezet, sík felületet borító igazi dombormű stb. növeli a látvány hitelét. Enyves vízfestéket használnak mindehhez, és a fekete-fehér filmszalag érzékenységi mutatói folytán „tisztá fehér” szín

helyett „crém vagy halványkék” szerepel, ügyelve arra, hogy a sárga, arany, vörös: feketének hat a mozivásznon. A kárpitosmunkák elvégzése után következik a „bedíszítés”. Németországban - adja hírül Bolváry - „filmvárosok” létesültek. Ezek állandó szabadtéri helyszínek, sőt: az amerikai gyakorlat szerint valóságos városok ezek egyszersmind: más-más nézőpontból kínai, török stb. helyszín látszatát keltik.

Bolvárynál a rendező a mozgófénykép-alkotás kulcsszereplője. Az ő „kezében fut össze a film készítésének ezer apró szála. Ő a film lelke, akinek intelligenciája, tudása, invenciója, energiája, nyugalma, szervezőképessége és technikai készsége irányítja egy hatalmas szerkezet legapróbb kerekét is. Egy tapasztalt rendezőnek még a legnagyobb színész is feltétlen engedelmeskedik. Ő az egyetlen, aki a felvételnél »kívülről« látja a jelenetet, úgy, ahogy azt a közönség fogja látni a levetítés-nél, egyszerre figyel minden szereplőt, bírálja azok összmunkáját, vezeti a film tempóját(,) és felügyel annak egységességére. Hogy ezt a megerőltető, idegölő feladatot sikeresen oldhassa meg, minden szereplőnek, statisztának és más munkatársának feltétlen bizalmát és segítségét kell élveznie.” - Kivívott rang már itt a rendezőé, de figyelünk kell a szöveg rábeszélő, érvelő vonulatának kettős nyomatékára: nem győzi hangsúlyozni a mozipedagógus a bizalom, segítség, engedelmesség fontosságát az alkotói munka értékrendszerében, amelynek megjelenítője: a film rendezője. Tehát ez a kíváncsi tekintély, meghatározó szerep még mindig nem sziklaszilárd a kor gyakorlatában.

Egyértelműen a rendező az, aki a műteremben fölolvassa „a felvételre kerülő jelenetet”, arra törekedve, hogy fölkeltsse a szereplők „érdeklődését(,) és lassan hangulatba hozza őket.” Ügyel az előzményekre s a folytatásra, tehát a felolvasás a korábbi s a következő jelenetet is érinti. Majd az első próba következik, s ezen „minden mozgás, minden kiejtett szó” megbeszélendő. - Íme, a némafilmjátszás paradoxona: mely a magyar kinematográfia ránk maradt mozidarabjainak tanúsága szerint több rendezőnk gyakorlatát jellemezte, hogy igenis, a *beszéd*, a színész által mondott szöveg alapvető fontosságú a felvételen.

Bolváry azt tanítja, hogy a felirat, a dialógus szövegét kell a színésznek a kamera előtt elmondania, szükség esetén tömörebben, s ha nincs megfelelő szöveg a játékhoz, a rendező rögtönöz ilyet a szereplő számára. Az operatőr „a beállított felvevőgép lencséjén keresztül” figyel a próbát. Ha kell: léccel keríti be azt a területet, amelyen túl a színész nem közelíthet a kamerához. Mindeközben a színész sohasem aláztatik mozgó kellékké: „A próbák, valamint a felvétel alkalmával, a rendező engedi a színészt saját felfogásával, egyéniségével és kifejezőmódjával játszani, ha ez a darab összhangjának, hangulatának és egyöntetűségének megfelel.”

A második próba után - „ha hiba nincs” - megkezdődik a felvétel a rendező „Vigyázz! - Kész! - mehet!” hármas tagolású vezényszavára. Beszél, szükség esetén: diktál a rendező, irányítja a színészt („Letészi a tollat, felnéz, felkel, helyet kínál, hátralép” stb.). Sűg is mintegy, tehát kívülről kell tudnia a szövegkönyvet. Ezalatt a színész - természetesen - nem pillanthat ki a rendezőre, nem bonthatja meg a játék folyamatosságát. „Állj!” vagy „Kész!” kiáltás jelzi a rendező részéről a felvétel félbeszakítását vagy befejeződését. Az operatőr folyamatosan közli a fölhasznált méterek számát, amiből a rendező a

tempóra vonatkozólag tájékozódik, a film ritmusát ellenőrzi. Olykor - említi Bolváry - zeneszóval teremt a rendező megfelelő hangulatot, ám ő maga nemigen alkalmaz ilyen módszert.

Mintha a színészé volna a felelősség a távolabbi felvétel után készítendő közelebbi beállítás azonos testtartásáért. Bolváry is szól az állófotó szerepéről, megerősítve korábbi értesüléseinket: „A jelenet befejezése után, amikor a szereplők mind együtt vannak még, a fontosabb, kifejezőbb helyekről, rendes fotográflemezre készít felvételt, akár egy külön fotográfus, akár az operatőr. Ezek az ún. »állóképek« reklám céljára készülnek.”

Déli 12-kor, esetleg 13 órakor egyórás ebédszünetre vonul a stáb a gyár kávéjába (ha nem külső felvétel zajlott éppen). Rossz idő esetén az érdekeltek telefonon kötelesek megtudakolni a gyártól vagy magától a rendezőtől, hogy lesz-e felvétel.

Nem hanyagolja el Bolváry Géza a képhatást sem. Kedveli a „napfény elleni” felvételeket, „amikor a nap kontúrokat világít meg hátulról, elülről pedig vászonnal, tükörrel vagy reflektorral *derítik* világosra az arcot. (Ilyen világítással dolgoznak az amerikaiak.)” Szívesen él Bolváry oldalvilágítással, „amikor az arc fele van csak napfényben.” Hatásosak szerinte a vízi felvételek, az országúton elporzó „automobil”, az égés, a füst, a felhő képe, „valamint - s erre még visszatér - a vörös-kékre színezett naplemente”.

Tapasztalatai szerint a külső forgatás hangulata kellemes; csaknem kirándulásra emlékeztet. Ha villamossal nem érhető el a „motívum”, útiköltség jár a szereplőknek. Az utazások - főként a külföldiek - gondosan elkészítendőek, hiszen drága a forgatás, és minél előbb célszerű befejezni. Sajátos a helyzet az (ittthoni) utcai felvételeknél. Ilyenkor próba nem lehetséges. „A rengeteg járókelő, különösen Budapesten(,) bámész tömeggé válik, amelyik a gép elé áll, udvariatlan, belátástalan, sőt gyakran goromba.” Mindezek miatt a felvetőgépet érdemes elrejteni „akár egy bolt kirakatába, akár egy földszinti ablakba”; titkolni kell - már amennyire ez lehetséges -, hogy filmfelvétel zajlik az utcán.

Csak ezt követően tárgyalja Bolváry a filmszínészet szorosabban vett problematikáját. Mimika és mozgás koordináta-rendszerében a mozipedagógus ezt a követelményt támasztja az előbbivel kapcsolatban: „A filmszínész ne az *arcizmokkal*, hanem az idegekkel dolgozzon.” Tehát a beleélés pszichikai energiáit hasznosítsa! Mutasson „szép, nagy, nyitott szemet”. Mozgását pedig az a fizikai tény határozza meg, hogy a felvételnél a film lassabban pereg, mint a vetítéskor. Ezért a kamera előtti életszerű mozgáshoz a valóságosnál lassúbb, gömbölyű és plasztikus mozdulatok szükségesek. Érdemes egy pillanatig kitartani a mozdulatokat, hogy tagolttá váljék az alakítás: lezáruljanak a színész által megjelenített cselekvések, érzések, gondolatok „fejezetei”. Ez a nézőt is segíti a látottak megértésében és átélésében. - Kerülendő a teljes oldalnézet: a színész mutasson inkább $\frac{3}{4}$ profilt; a kamera felé eső végtagokat célszerű kissé hátrább vonni. Bolváry a tagolás igényével együtt is a játék *folyamatosságára* helyezi a hangsúlyt: szerinte az ún. „művészi szünet” ismeretlen fogalom a kinematográfiában. Öntudatos játékot vár Bolváry a mozsínésztől, önmagának és mások szüntelen megfigyelését követeli meg tőle. Nem tekinti pusztá masszának a filmbeli tömeget sem: a forradalom

vagy akár egy étterem, mulató eseménysora minden egyes statiszta számára „külön kis játék” lehetősége. Ez határozza meg a jelenet hangulatát.

A maszkkészítésnek, a sminkelésnek a fényképezés fizikai törvényszerűségeihez is igazodnia kell. Újabban - állítja a szerző - a test színéhez hasonló festék, púder segítségével készül az „alapeint” (zsír- és vízfesték, valamint púder együttese). A férfi arcszíne legyen egy árnyalattal sötétebb a nőénél; néger bőrhatást német recept szerint sörrel kevert dugókorommal produkálhatunk. Bolváry az amerikai példa nyomán helytelenít bárminemű ragasztott szőrzetet, parókát, „orrkitt”-et stb.: az USA-ban a gazdag színészkinálattól mindig a megfelelő típust választják ki, mesterséges kiegészítés nélkül. Legfeljebb a beteg arc érzékeltetésére lát indokoltnak alapozáson túli beavatkozást (festést). Figyelmeztet az „excentrikus arcok” (kínai, japán, hindu stb.) kialakításának műgondtöbbletére. (Ellenőrizhetjük is *A tizennegyedik kockáin*: ő maga miként alakult át „excentrikus” figurává.) Fölsorolja mindehhez a szükséges kellékeket: „Leichner-féle sminkdoboz, vagy »Katinka« vízfesték, »Yes« barna és Leichner-féle »gelblich« púder, púderpamacs, vazelin, vékony ecset, sminkrongy, kis tükör.” Ezen felül hölgyeknél: rózsaszín púder, alkohol, szemtus. S mindkét nem számára: „A műtermi lámpák szemgyulladást okozó fénye miatt ajánlatos egy erősen fekete szemüveg beszerzése is.”

Az öltözködésnél különösen a gyorsan változó női divat okoz gondot. Megoldásképp Francesca Bertini olasz filmszínésze egyéniséget kifejező s a divattal is lépést tartó ruházatkódját említi Bolváry Géza. Itt is ügyelni kell a mozivászonon érvényesülő színhatásokra: világos árnyalat krémszínű, halvány rózsaszín, -lila, -kék, -zöld anyagokkal érhető el, középtónust ad a drapp, a szürke, a tobe (=zöldeskékbe játszó szürke), az acélkék, a zöld, a citromsárga; sötét színt kapunk sötétzöld, -lila, -kék, -vörös, narancssárga révén. Az omlós, nehéz kelmék, valamint ellenkezőleg: a könnyű, fátýolszerű szövetek érvényesülnek filmszalagon a leghatásosabban. Kerülendő (nyilván: nőknél) a magas szárú cipő; ékszerként különösen a gyöngy ajánlható. Lenszöke vagy fényes fekete haj pompásan érvényesül a kamera előtt.

Tanulságos és korfestő érvényű „Kis filmlexikon” zárja Bolváry Géza mozikönyvét. Nem csupán az ábécésorrend okán kerül előre az amerikai filmgyártás, mely mennyiség és minőség tekintetében is „a világfilmgyártás első helyén áll”. Áttekintést kapunk sorra-rendre más külföldi produkcióról is, alkotók és cégek neveivel, címeivel. - Kiegészül a szakszókészlet az „effekt”-tel: többnyire éjszakai fényhatás ez, „fedett, teljesen sötét díszletben vagy plenairben” (sic). Szerepel a terminológiában az egyeztetés: „a film kopírozása közben előfordul, hogy a pozitív film kifogy, amikor még a jelenet negatívja nincs teljesen lemásolva. Ilyenkor új tekercs pozitívot kezdenek meg, a már lekopírozott negatív rész utolsó néhány kockájától folytatják a jelenet további kopírozását. A két különálló részt gombostűvel erősítik össze. A pozitív összeállításnál (=vágásnál - K. Zs.) a két részt pontosan kockára kell *összeegyeztetni* és összevágni, hogy a játék egy része ne ismétlődjen.” - Megtudjuk, hogy újabban az éjjeli felvételek csakugyan éjszaka készülnek - hatásvilágítással (effekttel). - A *film* szócikkben 60 és 120 méteres celluloidszalagról történik említés, Edison nyomán 35 mm-es az átlagos szélesség, 25x19 milliméteres a képecskék mérete. 1 méterre 50 képecske zsúfolódik, 20-ra 1000, s ennek levetítése

kb. egy percet vesz igénybe. A képecskéket 1 mm-es sáv választja el egymástól; két szélén 5-5 mm a szegély, amelyre 4-4 perforációs lyuk esik. A filmszalag vastagsága 0,10-0,13 mm.

Megadja az összeállítást a *kopírozás* jelentését: „A negatív film átmásolása pozitív filmre”; percenként 2-300 képecske átültetése zajlik ennek során. A *kölcsönzés* címszó az amétát így magyarázza: „a kölcsönző a mozgó befolyt jövedelmének bizonyos %-át kapja”. A laboratórium itt kizárólag a vegyi folyamatok helyszíne (máshol 'stúdió' jelentésben is használatos - K. Zs.); az előhívás vörös fénynél, 15-18 °C-os folyadék segítségével történik, a keretre feszített filmszalagok kádba kerülnek. Majd 10-15 perces fixír fürdő következik, aztán mosás; a szárítókamrában elektromos forgódobon készül elő az anyag a kopírozáshoz. Újabb előhívás, fixírozás, mosás zajlik, majd szükség szerint: színezés, virage (tehát a pozitív filmszalag vegyi színezése kékre, zöldre, barnára). Megtudjuk: „Az anilin és vegyi színek kombinációjával értékes hangulatszíneket kapunk, pl. naplemente vegyi kék, vörössel. Kombinált színezésnél először történik a vegyi színezés(.) utána az anilin.” Közben még a lámpa fajtáit ismerteti a tankönyv; „magasfeszültségű violett fényű” szénlámpa, Jupiter- és Weinert-lámpa itt a hívószavak. - *Megvágás* néven is említetik már a filmszalag végleges összeállítása: előzőleg vetítésen tekinti meg a rendező a mozgóképanyagot, jegyzeteket készít, s a ragasztólány közreműködésével nyeri el a mű azt a formát, amellyel majd a közönség megismerkedhetik. - A némafilmhez szükséges feliratra a mutáció szakkifejezés használatos: ezt „óraművel felszerelt fényképező kazettával rögtön pozitívrá” fotografálják.

Áttekintésének legfőbb tanulságait Bolváry Géza az 1922-es Filmművészeti Évkönyv hasábjain is összefoglalja.⁴²

Bolváryval egy időben Ferenczy Tibor, a filmszakmai összegzésekből hiányzó Mars filmgyár állítólagos rendezője Mezőtúron kiadott könyvecskéjében (1921) nyújt ízelítőt A moziélet rejtelseiből. Megtudjuk tőle, hogy a kortárs filmdarabokban a színész a saját ruháját hordja a felvevőgép előtt (a vándorszínész is a saját ruháját nyűtte). Arcfestés dolgában Ferenczy a hófehérre szavaz, másképp „a filmen mindenki tökéletes szerecsen volna”.⁴³ - E vonatkozásban talán jobban hihetünk (Bolváry mellett) az újságíró-mozis Castiglione Henriknek, aki „lilaszínárnyalatú smink”-et figyel meg a forgatáson.⁴⁴

Kiderül Ferenczy előadásából is, hogy ez időtt már általánosan az azonos helyszínen játszódó jeleneteket veszik föl egymás után (ezért is kell a Bolvárynál megrajzolt rendezőnek szóbeli összeköttetést teremteni a végső sorrend szerint következő jelenetek között). Castiglione is megörökíti: a kurblizó operatőr számolja a métereket; általában 13-14 méteres snitteket készít egyvégtében. Szokás, hogy próbafelvétel készül a színészjelöltekről, s nem újdonság többé a premier plán.⁴⁵ Leszögezi Ferenczy Tibor, hogy „a filmjátéknál szó sem lehet a szerepek előzetes betanulásáról. Még jó, ha a szereplők tudják az egész darab összefüggését.”⁴⁶ Nála is a rendező a kulcsfigura. Dicséri továbbá Bolváry Géza és Mattyasovszky Ilona filmszínésziskoláját (készségesen megadja a címet is: Budapest, Rózsa utca 38/b), majd a lelkiismeretes, a kópiát gondosan kezelő mozigépész tevékenységéről ad áttekintést.⁴⁷

A gyakorlat hiteles rajzát kapjuk S. Fáy Szerénától, a Nemzeti Színház örökös tagjától, négy magyar filmben szerzett tapasztalatai nyomán: „A bányász nem megy le a tárnába világító lámpája nélkül, a filmszínész sem megy munkába szemcsepp nélkül. Sokszor vérben áll a szeme, akkor az erős fényű Vulkán-gép dolgozik, mégis nagy szeretettel és komoly odaadással veszünk részt a felvételnél(,) és igyekszünk tudásunk legjavát nyújtani, hogy a nagy munka, amibe a dramaturg és az operateur fogott, sikeres és eredményes legyen.”⁴⁸ - A rendező itt aligha szándékosan maradt ki: talán az alkotói munka két szélső pontját érzékeltette a művész. Első lépés kétségkívül a forgatókönyv megírása, és az operatőr ezt valósítja meg a színészek közreműködésével.

Kiegészíti Bolváry s mások megnyilatkozásait a magyar némafilm színészsztárja, Kertész Dezső, aki 1923-ban a Fényes Samu szerkesztette, Bécsben magyarul megjelenő folyóirat, a Diogenes számára A filmrendezés címmel szolgál híradással a kortárs gyakorlatról. „A főszereplők elolvassák a scenáriumot - tudósít Kertész -, ösmerik az alakokat, de az eljátszandó jelenetet csak közvetlenül a felvétel előtt ismerik meg, annál is inkább, mert a rendező maga is csak a felvétel pillanatában lát meg bizonyos dolgokat(,) és változtatja meg ennek megfelelően a jelenetet.”⁴⁹ S bár a szerző a tömegjelenetek megoldása kapcsán utal a rendezéshez szükséges lélektani ismeretekre, a más szcénákban sem ritka rögtönzés gyakorlata - az imént olvastuk! - is megkövetelt pszichológiai tudást. Ilyen megvilágításban tán jobban érthető: miként említette Falk Richárd is - Balogh Bélánál - a szóban forgó pozitívumot hangsúlyosan! Megtudhatunk persze - például Deésy Alfréd visszaemlékezéseiben - hajmeresztő dolgokat a kor felületes, csapongó, hazardírozó filmeseiről, de úgy látszik: a némafilm mindvégig gondos és pontos tervezésnek, valamint hirtelen támadt ötletnek, intuíciónak vegyülékéből keletkezett, s csakis az eredmény, a teljesítmény értéke hagyhatta jóvá - visszamenőleg - a kétféle összetevő arányát.

Érdemes itt vetnünk egy pillantást a kor filmgyári hangulatára, még mielőtt a konkrét viszonyokat vennők szemügyre. - 1923 őszén-telén válik a sajtó számára is érdekessé a zuglói „filmváros”. Megtudjuk: 1914-ben kezdték építeni, s Corvin néven kezdett működni. Egy Jókai-novella megfilmesítése közben figyeli meg a körülményeket a tudósító. A külföldi - olasz stb. - helyszínek is a gyár területén épülnek föl. 34x20 méter alapterületű az „üvegház”, melynek 18 méteres kupolája van. Weinert-féle higanygőzlámpák ontják a fényt a Bell and Hooven márkájú felvevőgép számára. A nyersfilm Angliából érkezik; a feliratok egyetlen sorához 1 méter anyagot használnak föl. A Népszava munkatársa hírül adja, hogy nemrégiben amerikai szakértők látogattak a gyárba, akik a napfény, víz okán Budapestet „a legtökéletesebb filmipari városnak mondották”.⁵⁰ Maga a gyártás mikéntje, a belső hangulat jobban érdekli az Esti Élet riporterét. Lakner intéző kalauzolásával vizsgálódik; az „uccatáblák” - olykor előkelősített helyesírással - ilyesmiket jeleznek: Barna Károly út, Lóth Ila ucca, Raynay Gábor ucca, Décsy tér, Vendrei tata ucca, Mattyasovszky Ilona liget, Engel Fülöp ucca, Lukács Pál tér, Corvin-May ucca. - Filmgyártók, -kereskedők, színészek, rendezők a névadók (Joe May német filmrendezőhöz - és tőkéjéhez - közös munkák nagy reménysége fűződött; felesége, Mia May: a kor

népszerű filmsztárja). Többnyire este folynak a felvételek. A fekete-fehér „köpadozat” a valóságban piros és zöld négyzetekből tevődik össze. Bolváry Géza dolgozik épp a műteremben, utasításai („Fölvétel!”, „Kész!”) magyarul harsannak. Kurbli kamera mögött áll az operatőr; a jelenetek számát a szereplők feje fölött lebegtetik, „ezzel fotografálják le őket. Erre a számozásra szükség van a film összeállításánál.”⁵¹ - Íme, a „csapó”, csakhogy egyelőre még hang híján.

A mozik belső viszonyai nemigen változtak a tanulmányunk első részében leírtakhoz képest. Csaknem azonosak a közönség arculatának jellegzetes képviselői: az olvasó (aki fennhangon recitálja a feliratok szövegét), a magyarázó, aki a környezete számára értelmezi a mozivászon látottakat, a vicces hangutánzó (leküzdve a némafilm korlátait), a zenebarát (aki kopogva, füttyülve kíséri a zongora- vagy zenekari kíséretet) stb.⁵²

4. 1920-1924 időszakában a filmgyártás és -forgalmazás önmagában akár büszkélkedésre okot adó infrastruktúrája jelenik meg a szakmai kiadványok lapjain. Sok minden árulkodik azért az áttekintésekben. Az 1920-asban például a Filmekről, amik nincsenek című írás (Filmművészeti Évkönyv), amely végül a fiataloknak a moziból való kiszorítása miatt háborog, feszegetve a korhatárkérdést. A kenetes hangú közművelői dohogás mögött azonban nyilvánvaló üzleti meggondolás rejtőzik.⁵³ A cégek büszke felsorolásában, a Kinema Filmgyár és Kereskedelmi Rt. tárgyalásakor árulkodó a megjegyzés: „Ezidőszerint magyar filmeket nem készít”.⁵⁴ A Star „védjegye” most leginkább az, hogy vezérigazgatója, Geiger Richárd „a proletárdiktatúra alatt menekülni kényszerült”.⁵⁵ Reklámkészítés céljából vállalkozást alapítottak „a magyar rajzoló és iparművészek legjobbjai” Fodor László vezetésével. Tagok: Bér Dezső, Dérry Imre, Csabai Ékes Árpád, Körmendy Ékes Lajos, Jeges Ernő, Gara Arnold, Gáspár Antal, Gedő Lipót, Major Henrik, Metzner Ede, Pólya Tibor, Rév István, Somfay István, Szántó Lajos, Szigethy István, Tuszkay Márton, Végh Gusztáv. - Soraikban a kinematográfia, a grafika országos nevei!⁵⁶ Működik beszédművészeti szakiskola, tanít Boross Géza, Deésy Alfréd, Rózsahegyi Kálmán egy-egy önálló műintézetben. Filmszínészügynökség áll készen mozivászonra kommandálni megbízóit.⁵⁷

Kilenc filmlaboratórium tenné a dolgát.⁵⁸ A Danubius Mozgóképipari Rt. mozigépeket és -alkatrészeket kínál, talán nem eredménytelenül, hiszen az 1913-ban Stein és Szigeti néven alakult cég 1919. szeptember 17-én 200 000 koronával részvénytársaságként folytatja tevékenységét. Elnöke a filmrendező Pásztory M. Miklós,⁵⁹ aki egyszersmind a Corvin egyik cégvezetője, a másik: Korda Sándor, de ő már nincs Magyarországon.⁶⁰ Mint ahogyan az Uher gyár is az idősb Uher Ödönre marad (persze tisztos vezérkar és német tőkerész segíti munkáját).⁶¹

A kor kegyeltje a Radius Filmgyár és Filmforgalmi Rt., mely 1919 elején jött létre, s a húszas évek küszöbén olasz, amerikai, német s más külföldi darabokat juttat a hazai mozivászonra.⁶² A Glóriát Forgács Antal igazgatja: rendezőként a második vonal becsvágyó képviselője.⁶³ „Budapest legnagyobb és legmodernebbül berendezett mozija, a Dráva-utca és Váci-út sarkán épült ezerszemélyes új mozipalota” az Egyetértés Filmvállalat Rt. tulajdonában van (ügyvezető igazgató: Rákosi Béla).⁶⁴ Jelen van a mezőnyben az újvidéki (!) Pajor Sándor Glóbusz Filmkölcsonzóje.⁶⁵ A főváros moziparkja - ami a

tulajdonviszonyokat illeti - egyelőre még a filmszakmai belső folytonosság megjelenítője.

Számottevő törekvés a húszas évek elején, hogy filmes alkotóink - nyilván az addig fölhalmozott javak birtokában - mindinkább igyekeznek gyári háttérrel biztosítani maguknak. Ügyvezető igazgató 1921-ben a Corvinnál Pásztory M. Miklós, rendezője: Garas Márton. Tulajdonosként és rendezőként is jegyez filmgyárat Deésy Alfréd (művészeti igazgatója: Tanay Frigyes); a forgalmazást az Egyetértés Rt.-re bízta.⁶⁶ Turchányi Pál a Komédia Filmgyár tulajdonosa 1921-ben. Jelentős szakmai erők gyűlnek a Koronánál, ahol Vajda László a művészeti igazgató, Márkus László a rendező, Escher Károly az operatőr.⁶⁷ A Lux filmgyárat, egyszersmind kereskedelmi céget dr. Lázár Lajos vezeti. Uherék még 1920 nyarán szakítanak a hazai fejlődés szempontjából biztatónak látszó folyamattal. „A vállalat - írja A Hét - egyelőre Budapesten beszünteti a filmkészítést(,) és berlini műtermében fog dolgozni, ahol a legtagabb lehetőségek állnak rendelkezésére Stein József főrendező vezetésével, aki minap Budapesten »Mikor a szőlő érik« című tősgyökeres magyar tárgyú filmjével aratott fényes sikert”.⁶⁸ Az utód cég Magyar Progress Filmgyár és Filmkölsönző Rt. néven tevékenykedik filmtőkések irányítása alatt. Fejős Pál a Mobile Kulturális Film Rt.-nél talál helyet mint főrendező.⁶⁹ Talán a Star halmozza föl maga körül a legjelentősebb szellemi tőkét: Pakots József a dramaturg, egyszersmind művészeti igazgató. A rendezők sorában ott találjuk Balogh Bélát és feleségét; Bolváry Gézát, Gaál Bélát, Gaál Gyulát. Szerződötetett színészek Mattyasovszky Ilona, Lóth Ila, Petrovich Szvetisláv, Margittay Gyula.⁷⁰

A Star példája jelez egy másik törekvést is: az ellenforradalmi rendszer emblematikus személyiségeinek folyamatos beépülését a filmszakmába. Lukács György volt miniszter tagja itt az igazgatótanácsnak. Elsősorban a Corvinra vonatkozólag igaz ez az észlelés, s ennek megfelelő a filmszakma e kirakatcégeinek a gazdaságpolitikája. 1920 nyarán adja hírül a sajtó, hogy dr. Molnár Dezső vezérigazgató fennhatósága alatt 20 millió koronára emelik az alaptőkét; „az újonnan kibocsátandó részvények átvitelét a *Magyar Város- és Községfejlesztő Rt.*, az *Allgemeine Depositenbank* és más külföldi tőkecsoportokból álló érdekeltség biztosítja: nagyszerű biztosítéka a külföldi tőke bizalmának a magyar filmgyártásban.”⁷¹ Br. Kohner Vilmos, dr. Simonyi-Semadam Sándor, Stead Alfréd, Hegedűs Gyula s mások nevei fémjelzik az említett tendenciát.⁷²

Nagyságrenddel növeli tőkeerejét az Astra is, ahol Szájbély Gyula udvari tanácsos az igazgatóság tagja (a vezérigazgató a *filmes* Heltai Jenő, egy személyben rendező és dramaturg is).⁷³

Hasonló jelenség a filmkölsönző vállalatok körében sem ismeretlen. A Korona-film Rt. élén - többek között - Barabás Albert követségi tanácsos, Szendrői Kovács Alajos alezredes áll.⁷⁴ Oberländer patinás cégénél új arc - mint az igazgatótanács elnöke - br. Pásztélyi Iván.⁷⁵ Eközben persze régi érdekeltségek is őrzik szerteágazó befolyásukat: a Projectograph a Metropoltól átalakult Royal Filmkereskedelmi és Kölsönző Rt.-t is ellenőrizni látszik az Ungerleider család révén.⁷⁶

Torda József iparművész-festő külföldi tanulmányutak nyomán hoz létre „műintézetet” a mozireklám megteremtése érdekében.⁷⁷

Filmszakmai közéletünk újjáéledt képviselője 1921-ben a Budapesti Színészek Szövetsége (elnökük Csontos Gyula, az egyik alelnök Rátkai Márton, ügyvezető igazgató: dr. Molnár Béla). Egyrészt az állami normatívát érvényesíti tagjaival kapcsolatban (erkölcsi és hazafor alkatmasság), másrészt a Színigazgatók Szövetségével tárgyal, kollektív szerződést köt. Önálló filmszínész osztályában kapnak helyet a rendezők s az operatőrök is. Felügyelete alatt filmszínésziroda létesült, mely a statisztéria ügyeivel is foglalkozik.⁷⁸ Gellért Lajos, Rákosi Szidi, Rózsahegyi Kálmán filmszínésziskoláit tartja számon a szakmai köztudat.⁷⁹

A filmterület önszerveződése az előző fejezetben tárgyaltak szerint zajlik.

Fájdalmasan bőséges a külföldön dolgozó magyar filmalkotók listája: Kertész Mihály, Korda Sándor, Mezőffi Sándor, Vass Károly, Szőreghy Gyula, Bécsi József (Bécs), Illés Jenő, Antalfy Sándor, Cserépy Arzen, Lubitsch Ernő (öt is magyarként tartják számon!), Szironthai Lhotka István, Schaffer Károly (Berlin).⁸⁰ Időről időre újabbak gyarapítják a névsort.

1921-ben három mozi igazgat Castiglione Henrik Budapesten (Palota, Scala, Batthyány mozgó), Siklósi Iván vezeti a Radius Rt. tulajdonában levő Renaissance Színházat.⁸¹ Névváltozások, megszűnések, új mozik, befogadósám-csökkenés (pl. a Budai Apollóban) jelzik a filmszínházhelyzet állandó pezsgését.

Részben áttekintettük már 1922, „a fordulat évének” viszonyait. Magyar Grafikai Műhely néven - Sántori művészeti igazgatóval az élen - újabb reklámcég kínálja falragaszait.⁸² A gyárak sorában különös módon a Continental Nyersfilm- és Fotóipari Rt. tör az élre. A sashalmi cég a világháború utolsó esztendejében alakult, 1920 tavaszán az egymilliós alaptőkét megnégyesezerte, s ugyanígy tett 1921. október 2-án! Vezérigazgató: dr. Oplatka Ferenc.⁸³

Gyárat és laboratóriumot működtet az ismert operatőr, Arany Ferenc.⁸⁴ Turchányi Pál igazgatja a Concordia Filmgyár és Filmkölcsonzó Vállalatot. Deésy maga mellé veszi segédrendezőnek György Istvánt.⁸⁵ Német érdekeltségű gyárat jegyez Geröffy J. Béla. 300 000 koronáról 5 millióra növeli alaptőkéjét a Schwarzenberg és Társa cégből létrejövő Olympia Részvénytársaság; az igazgatóság elnöke, Kohlener Barnabás a Szentgyörgyi előnevet veszi föl.⁸⁶ Ágotai Béla az elnök-igazgatója a patinás Paedagogiai Filmgyár Rt.-nek, ahol az üzemvezető, egyszersmind a laboratóriumé Zitkovszky Béla, az első magyar operatőr.⁸⁷ Pakots József kilép a Startól. Amerikai név bukkan föl a Turán Filmgyár és Filmkölcsonzó gárdájában.⁸⁸

Érdekes mozzanat, hogy az Atlantic filmkölcsonzónek nagyváradi társtulajdonosa is van (Rein Jenő); Belgrád, Szarajevó, Szabadka, Zágráb a külföldi támaszpontja a Barna Károly vezérigazgató irányításával tevékenykedő, félmilliós alaptőkéjű Boszna Filmipari Részvénytársaságnak.⁸⁹ Prágában, Lembergben, Nagyváradon, Innsbruckban vannak fiókjai az Engel H.-Emelka konszernnek.⁹⁰ Lányi Viktor dr. kiválik a Magyar Kino-Kinema Filmkereskedelmi Rt.-ből, és önálló vállalatot alapít. Részvénytársasággá alakul a Magyar-Osztrák Filmipari Vállalat (ennek ügyésze a szakma ismert személyisége, dr. Gelléri Miklós).⁹¹ Kölcsonzóje van Pásztory M. Miklósnak: 1 millió korona alaptőkével létesült 1921 őszén a részvénytársaság.⁹² Új képződmény 1921 tavaszán a 3 millió koronával megalapított Szent István Film Rt. kölcsonzó.⁹³ Az Unió Filmipari Rt.-nél bukkan föl Egöd

Andor, aki a Korona vezérkarából vált ki, s aki több budapesti mozi irányításában érdekelt (Eiffel, Elektra, Fortuna, Rákóczi), föltehetőleg a már ismertetett Hadröa cég embereként.⁹⁴ Oberländer Károly nemzetközi filmképviselte - bécsi fiókkal - egyszersmind az amerikai Vitagraph magyar bázisa.⁹⁵

Létezik továbbra is a hírneves Kino-Riport, Fröhlich János és - ezúttal - Balla Jenő tulajdonában; mellette ott van a Budapesti Filmújság (igazgató-rendező: B. Pásztor Béla, operatőr: Kemény Béla), s a nagyközönségre szakosodott Családi Emlék Filmvállalat (B. Pásztor személye teremt az utóbbi két cég között összeköttetést).

Érintettük már a filmszakma önszerveződésének a mozirevízióval kapcsolatos összefüggéseit. A gépkezelők egyesületében Frouth Alfréd mellett Krieg Albert, Molnár Ferenc s mások a vezérkar módosulását jelzik. Szakszervezeti oldalról a szociáldemokrata Vas- és Fémmunkások Országos Szövetsége felügyeli a munkaterületet (Köszler Iván, Foch János, Illyés Árpád). A Mozdgoszínházi Zenészek az Országos Magyar Zenész Szövetség II. szakosztályában, Hausserl Károly elnökletével tevékenykednek.⁹⁶ Működik a Budapesti Színészek Szövetségének filmesztálya (Fehér Gyula, Hatvany Károly, Szabolcs Ernő, Pázmán Ferenc stb.), filmirodája (Déri János, Weinberger Imre, Sárossy Nándor irányításával).⁹⁷

Az utóbbi szektor élénkülését jelzi Gaál Béla cikke⁹⁸ a filmszínészképzésről, melynek letéteményese az említett filmesztálya. Ez évenként tart „felvételi vizsgálatot”, s ennek nyomán ideiglenes működési engedélyt ad ki. Követelmény - mint láttuk, más forrás szerint is - a jelölt megfelelő ruhátára. A és B osztályba történik a besorolás, a fizeteskülönbséget ez határozza meg. Hivatkozik Gaál a vallás- és közoktatásügyi miniszter 1921. szeptember 7-én kelt, 95 500. számú rendeletére, amely miniszteri engedélyhez köti a filmszínészképző iskolák működését. Első fokon a Magyar Országos Mozdgóképiügyi Tanács (Filmtanács) bírálta el a folyamodványokat, és általa kijelölt „szakférfiak” útján a főfelügyelet is hatáskörébe tartozott. Férfiak 18, nők 16 éves kortól jelentkezhetnek filmszínészképző iskolába; szülői beleegyezés, erkölcsi bizonyítvány birtokában. A meglevő iskoláknak kérvényezniük kellett a további működés engedélyezését. Kimondta a rendelet 11. §-a, hogy az, „akitől a m. kir. vallás- és közoktatásügyi miniszter a jelen rendelet értelmében szükséges engedélyt megvonta, filmszínészképző iskolát többé nem nyithat.” - Bírósági jogorvoslat lehetőségéről itt sem esik szó, így tehát egy eléggé neuralgikus probléma megoldódott ugyan (korábban rengeteg gond adódott a legkülönbébb színvonalú, sokszor több mint kétes értékű „iskolák” működéséből), ám a kor „katonás”, hatalmi szóval döntő mechanizmusa szerint.

Szabályozzák a külső helyszíneken - közterületen, nyilvános helyen - való forgatás feltételeit: a belügyminiszter 91 095. VII-a. 1921. számú körrendelete a rendőrhatalom engedelméhez köti az efféle filmes tevékenységet. A fővárosi tanács a 110 034/1920. XVI. számú határozatában rögzítette az előzetes engedélyeztetés kötelezettségét; olykor - például: erdőben - díjat is kérhettek a város részéről ezért a filmes műveletért. - Több mint húsz esztendő kellett ahhoz, hogy a nyilvános forgatás ne minősüljön rendzavarásnak, a rendőrség ne akadályozza, hanem segítse - igaz, előzetes bejelentés nyomán - a kinematográfusok munkáját.⁹⁹

Gyűlnek a tapasztalatok a cenzúrabizottság intézkedéseire vonatkozólag. Egy újságcikkből az derül ki,

hogy egyes külföldi partnerek - például a németek - nem fogadják el azt a korábbi megállapodást, mely szerint kötelesek visszavenni a filmet, ha a vevő országában nem engedik bemutatni.¹⁰⁰ A megcsönkítések tényét és helyét a vállalatok a film feliratain kívánnák megjelölni (véltetőleg a hazai s a külföldi üzletfelek közös elhatározása nyomán). Példa egy kínos ügyre: a bizottság katonai kiküldöttei ellenezték Reinhardt *Danton* című filmjének bemutatását, Pekár Gyula is egyetértett velük, míg végül a belügyminisztérium helyt adott a fellebbezésnek, miszerint a mű nem sérti a közérkölsöt, a jóízlést (aminek védelme, úgy látszik, ez időtt - bizonyos megközelítésben - katonai feladatnak minősülhetett).

Filmszakmai áttekintés New York 3500 mozijához viszonyítja Magyarország 367 filmszínházát: ebből 91 Budapesten, 67 a főváros környékén, 209 az ország egyéb területén működik.¹⁰¹

A következő esztendő adatai között aligha véletlenül szerepelnek azonos besorolásban a filmgyárak s a - kölcsönzők: csupán magyar film készítésére nemigen szakosodnak a vállalkozók. Atlas Filmgyár és Filmlaboratórium, Adler és Társai néven működik új cég,¹⁰² Deésy Alfréd Papp Gyula operatőrrel dolgozik.¹⁰³ Megjelenik a szakmában az East Newsreel Agency Filmgyár és Filmlaboratórium (dr. Pálosi Ervin a tulajdonos, Kaulich Lajos az üzemvezető, egyszersmind operatőr). Hódossy Ernő, Engel Fülöp és Boross Mihály a kulcsemberei a Globus Filmipari Rt.-nek (berlini fiókot is működtetnek); a cég 1921 novemberétől tevékenykedik. Nyolcmillió koronás alaptőkével indul 1922 augusztusában a Lyra Filmipari és Filmkereskedelmi Rt. (olasz tisztikarral: Melocco Péter, Gastone Garroni; rendezőjük: Bulla del Tochio). Murillo Film- és Fotóművek néven Neufeld Nándor és Lőrinczy István igazgat új céget.¹⁰⁴ Hirsch Lajos és Tsuk Imre a Star kölcsönzési osztályát vezetik.¹⁰⁵ Az USA moziképviseletét látszik betölteni az American Film Co. Siklósi Iván kiválik az Angol-Magyar Filmszínház Rt.-ből, s a Lloyd Film Rt. ügyvezető igazgatójaként bukkan elénk.¹⁰⁶ Az Engel-Emelka igazgatója, dr. Libertiny Márton egyszersmind a Hadröa Filmszínház Rt. igazgatóságának is tagja (dr. Körmendy Ékes Lajos, Kohlener Barnabás társaságában). - Ez a hármas - egy másik Kohlenerrel, Zsigmonddal - az Unió Filmipari Rt. vezérkarában is szerepel, viszont Egöd Andor kimaradt belőle.¹⁰⁷ Dr. Halász Lajos miniszteri tanácsos helyet kap a Modern Filmkereskedelmi Rt. igazgatóságában.¹⁰⁸ Pásztory M. Miklós helyét a film vállalat élén az özvegye tölti be.¹⁰⁹ 1922-ben jött létre 6 millió koronás alaptőkével a Rákosi Tibor, Rákosi Béla irányításával működő Studium Filmművek Rt. (amelynek a következő esztendőben közreadott információ szerint „csak” 2 milliója van).¹¹⁰

Átrendeződnek az erőviszonyok a filmszakma szervezeteiben. Megalakul az Erzsébet körút 9. szám alatti New York kávéházban a Magyar Filmklub, melynek célja: „A magyar filmszakma társadalmi életének ápolása és fejlesztése, a magyar filmkultúra magasabb művelése céljából egyesületi helyiség létesítése, könyvtár felállítása, felolvasások, előadások rendezése és pályázatok hirdetése útján.”¹¹¹ Formális és informális befolyás igénye és lehetősége összegződik ebben a programban, s a klub tisztikara ugyanezt a törekvést tükrözi. Elnök: Polnay Jenő volt miniszter, az egyik társelnök: Bakó Imre, aki egyszersmind a Hadröa s az Unió Filmipari Rt. vezérigazgatója, a másik: Barna Károly,

korábban az Unió igazgatótanácsának is tagja. S fölbukkan a vezetőségben Guttmann Manó gyárigazgató-kereskedő (ügyvezető alelnök), Lenkei Zsigmond, az egyik első magyar filmszaklap hajdani szerkesztője (főtitkár), Radó István szerkesztő, szakíró (titkár), az ismert mozijogász: dr. Baik Mihály (pénztáros), dr. Vári Rezső (ügyész), Váczi Dezső filmszakíró (könyvtáros). - A régi s az új „filmelit” kéznyújtása ez egymásnak.

Mindeközben „alig működik” megjelölést kap a Filmművészeti Évkönyvben a Magyar Filmgyárosok Országos Szövetsége.¹¹² Tasnády Szűts András elnököl a Magyar Mozgóképzemengedélyesek Országos Egyesületében; ő az igazgatója az 1921 őszén 10 millió koronával alapított Lloydnak.¹¹³ Szünetel a tisztikara a fém munkás szövetség illetékes részlegének (mely 38 tagot számlál).¹¹⁴ A Magyarországi Magántisztviselők Országos Szövetségének Filmszakosztályát 297 tag alkotja.

Újabb engedéllyel részesedik a fővárosi mozikból a Nyukosz (Park mozi), a Polgári Lövészegylet (Marczibányi téri mozi), a Magyar Kultúrház Irodalmi és Művészeti Rt. s a Magyar Athletikai Club (Margitszigeti mozgó), a székesfőváros tanácsa (Állatkert), az Új Corso Rt. (Corso mozi), a Centrum Főiskolai Hallgatók Országos Szövetsége (Tündér), a Fővárosi Nagymozgó Rt. (Fővárosi Nagymozgó), a Magyar Városi Bank (Corvin Színház). Harsányi Zsolt helyébe Diamant Lipót lép a Renaissance mozi igazgatói posztján.¹¹⁵

Az 1924. esztendőre kibocsátott Filmművészeti Évkönyv szerkesztője, Lajta Andor - egészében véve - aggasztó jelenségekről számol be.¹¹⁶ Esett a korona árfolyama, a devizaközpont a magyar filmszakmát részesíti „a legmostohább elbánásban”, ennek folytán a mozisok kénytelenek magánforgalomban vásárolt valutával fizetni a külföldi darabokért. Különösen a vidéki filmszínházak vannak súlyos helyzetben; sok helyütt csökkentették a vetítések számát, vagy akár beszüntették az előadásokat. 150 elvi engedély maradt pusztán lehetőség, így a kormányzat engedélyező tevékenysége képletessé vált. Miközben a filmszínházak csak lassú áremeléssel próbálkoznak, tekintettel a közönség érdekére is.

Üdvözölhető a Corvinnál megjelenő német tőke (Uwe Jens Krafft révén), valamint a Star föllendülése: itt Balogh Béla három filmet rendezett.

Látszólagos a filmszakmai és szakmaközi szervezetek működése. Végül beszámol Lajta arról, hogy a kormány az általános filmügyek ellenőrzésére kinevezte Felicides Román miniszteri tanácsost. (Nézeteivel már megismerkedtünk.)

10 millió koronás alaptőkével jelenik meg az „Alfa” Celluloidgyár Rt. Wickenburg István gróf bekerül a Continental Film Rt. igazgatóságába. Lajta Andor a budapesti vezérképviselője az Agfa, Wolfen, Kreis-Bitterfeld cégnek.¹¹⁷

Még magasabbra szökik a Corvin Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. ársíója: 1922 őszétől 1923 tavaszáig megkétszereződik az alaptőke, majd csaknem a háromszorosára nő, így 1923. augusztus 1-jén ez már 200 millió korona! Fölírel az eredetileg gyöngyösi parkettagyáros, Barna Károly pályafutása: a Boszna cég után itt is vezérigazgató válik belőle. (A tapasztalt Engel Fülöp az ügyvezető igazgató.) Bekerül az igazgatóságba Drasche Lázár Alfréd író, volt miniszter. Helyet foglal itt két nem filmes cég vezérigazgatója, valamint Lukachich báró altábornagy mellett Laurencsics Ferenc nyugalmazott ezredes, több tőzsdetanácsos. És - nincs ezen mit meglepődni - a filmszakma állami

205

irányítója, dr. Felicides Román is. Német a főrendező: Uwe Jens Krafft, a díszlettervező Reiber Lajos, a két operatőr Hansen Alfréd és Eiben István.¹¹⁸

Előretör a 30 milliós alaptőkéjű Orion Filmgyár és Forgalmi Rt. is, ahol - a korábbi személyiségek mellett - a Magyar-Amerikai Bank alelnöke: Somlyó Arnold az alelnök, s még több más hazai és külföldi befolyásos ember (a fatermelés irányítója stb.) vesz részt az igazgatásban.¹¹⁹ Ágotai Béla személyében és családja egyes tagjaival erősíti az Angol-Magyar Filmszínház Rt. vezetőségét.¹²⁰

1923 elején jelentkezik a Cosmos Filmkereskedelmi és Filmipari Rt. (2 millió koronával).¹²¹ A Hadróánál a vitézzé és Doroghyvá alakult (korábban: Daubner Samu) altábornagy elnököl; ő a Schwarzenberg és Társa, valamint az Unió Filmipari Rt. igazgatóságában is helyet foglal.¹²² Viszonylag jelentős összeg (10 millió korona) fémjelzi az 1921-ben létesült Magyar Filmbeszerző Részvénytársaságot.¹²³ Phöbusz néven 1923. január 1-jével kapcsolódik a forgalmazás

üzleti rendszerébe Fodor Berci és Adolf ügyvezető igazgatók 2 milliós vállalata.¹²⁴ Az Uniónál az igazgatóságban szereplő Kohlener Barna most már őrnagyi rangját is hangsúlyozza.¹²⁵

A fővárosi moziengedélyesek sorában az új s a régebbi idők képviselője egyaránt jelen van.¹²⁶ Báró Waszner Gusztávné kapja a Kisfaludy mozi a III. kerületben. A Magyar Királyi Katonai Tudományos és Kaszinó Egylet a Tishti Kaszinó mozi; a Regnum Marianum cserkészcsapat főparancsnoksága a VI. kerület egyik filmszínházának engedélyese. Közben Politzer Bertalan, régi szakember, veszi át a Csikágó igazgatását egy miniszteri tanácsostól. A Kansz, 8 millió koronával a háttérben, Kohlener elnökletével, a Keleti mozgót szerzi meg. A Nyukoszé a Nemzeti, az Egyetemi Mária Kongregációé az Egyetem Mozgó; a Move a Népszínház mozi engedélyese. De szociáldemokrata vasutasok is juthatnak filmszínházhoz (Törekvés, a X. kerületben). Részvénytársaságok jönnek létre különféle mozik üzemeltetése céljából (Royal-Vió, Universum).

1924-re már csaknem meghatározhatatlan számban dolgoznak magyarok „Filmnémetország” polgáraiként. Somlyó Ernő müncheni beszámolója a gyártás, kölcsönzés, filmalkotás szférájában egyaránt számon tart honfitársakat.¹²⁷ A rendezők közül Cserépy Arzén (*Fridericus rex*, a korszak - egyik - etalonfilmje), Antalfy Sándor, Illés Jenő (aki Németországból tért haza egy időre, majd ismét oda távozott), Fellner Pál, Paul Ludwig Stein, Carl Grüne, Korda Sándor, Geröffy J. Béla, Garas Márton, Bolváry Géza szerepel, a dramaturgokat Biró Lajos, Lengyel Menyhért képviseli. Magyar származású írók, szakírók is dolgoznak német földön. Tervezőként - többek között - Metzner Ernő, Berény Róbert, Szironthai Lhotka István. Operátóreink közül Virágh Árpád, Vass Károly, Vanicsek János érdemel különös említést. Egy sor színészünk szerez babért idegenben, mint - például - Mátrai Ernő, Fenyő Emil, Vándory Gusztáv, Mattyasovszky Ilona, Lóth Ila, Bánky Vilma, Lucy Doraine, Lia de Putty, Lábass Juci, B. Marton Erzsébet, Hollay Kamilla, Korda Antónia (Corda Mária), Sacy von Blondel, Petrovich Szvetiszláv, Huszár Károly (Pufi), Várkonyi Mihály. - Többükhöz végérvényesen odanőtt az idegenes hangzású, fölvetett név...

Itthon a kultusztárca s a belügy - összefogva, olykor pedig rivalizálva - mindinkább magabiztosan

irányítja a filmügyeket. Hangzatos ígéretekben 1924-től kezdődően nincs hiány többé. Kartársi bírálatban sem: a vallás- és közoktatásügy részéről (Sebestyén Gyula minisztériumi titkár) újságnak adott interjúban nevezetük meg a balul kiüthető „mozirendelet” értelmi szerzője, Viczián István helyettes államtitkár, a belügyminisztérium rendőri főosztályáról.¹²⁸ A nyilatkozó már mint veszett fejsze nyelét emlegeti a kárhóztatott rendeletet, ám legalább a folytatás korrekciós lehetőségeiben bízik. A magyar filmgyárak 20-30 mozit kapnak, a filmszínházakat akár „oktroj” útján kényszerítik majd, hogy hazafias cselekedetként honi mozgófényképeket játsszanak, amiként ez Franciaországban, Németországban, Csehszlovákiában is történik - adja hírül a hivatalnok.

Belső feszültségek mutatkoznak ebben a helyzetben. A forgalmazók, akik a külföldi filmek értékesítéséből jelentős nyereségre tesznek szert, tiltakoznak. Egy ankéton - a belügyminisztériumban, a színészszövetség kezdeményezésére - kiderül, hogy az első hetes mozgók nem szívesen játszanak magyar filmet.¹²⁹ Tasnády Szűts András a moziengedélyesek egyesületének képviselőjében azt javasolja, hogy „csak válogatott embereknek engedjék meg a filmgyártást”. S a hírlap jegyzőkönyvszerű idézete szerint nem kevesebbet állított, mint: „Nincsen szükségünk magyar társadalmi filmekre, mert azt külföldön jobbat csinálnak. A külföldi magyar propagandát teljesen ellátja a »Magyar Híradó« című riportfilm(,) és másra nincs szükség.” Azonban Geiger Richárd, a filmgyáros szövetség elnöke vitába száll Tasnádyval, és Balogh Béla, Forgács Antal rendezők szintén elutasítják a legfőbb mozis nézeteit. Mindezek nyomán a két illetékes minisztérium a magyar filmek magyar mozikban való játszását a leghatározottabban támogatja.

E támogatás olykor protekcionista jegyeit hozza felszínre a vallás- és közoktatásügyi miniszter 461/923. számú rendelete, mely szerint „a játékrendet, a kölcsöndíjakat, valamint a film megjelenési idejét az elkészítő vállalat a Népművelő Filmipari Rt.-gal és a Moziszövetséggel egyetértőleg állapítja meg. A film magyarországi levetítése után a felvételtől készített kópia egy példányban a kultuszminisztérium tulajdonába megy át.”¹³⁰ Kétségtől a mozirevizó valamelyes módosításaként értelmezhető a 6900/1923. VIII. B. M. számú körrendelet, melyet Rakovszky Iván január 13-án bocsátott ki.¹³¹ Ebben egyrészt mintha a régi tulajdonosok szakértelmét, érdekelttségét venné figyelembe, hiszen a rendelet nyomán az új engedélyes maga mellé vehet - szerződésben rögzített feltételekkel - „oly társat”, aki „az általa adott tőkével vagy személyes tevékenységével az üzem hasznosítását előmozdítja.” Másrészt oldás az is, hogy ezáltal több mozi is működtethető együttesen, ha igazolható, hogy különálló üzemeltetésük „kellő eredménnyel nem folytatható”.

A cenzúrát illeti Horváth Eleknek az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesülethez intézett leirata, melyben a 16 éven aluli ifjúság számára nem engedélyezi olyan filmek vetítését, amelyek erotikus tartalmúak, még ha a jó ízlés keretén belül is; a családi élet belső dolgait tárgyalják, diszharmóniát ábrázolnak (véltetőleg a Bánk bán, az Othello sem szalonképes ilyen tekintetben); nem kívánatosak végül 16 éven alul a bűnügyi és kalandortörténetek.¹³²

5. „A magyar filmgyártás halódott. A Star filmgyárban megszűnt a folyamatos munka. A külön szereplőgárdát szélnek eresztették. A szakmában elkezdődött a létért való küzdelem, biztos háttér nélkül. Mindemellett tőkét kellett összehozni egy-egy film elkészítéséhez.” Szepes Mária emlékezik így a húszas évekre: Balogh Béla közvetlen környezetében - s filmje gyermekszereplőjeként - élte át mindazt, amit több mint fél századdal később papírra vetett.¹³³ - Ebben a csüggedt, terméketlen hangulatban a spiritizmus mutatkozott olykor időmúlato ellenszerül.

Ami a Corvinnál készül s mozivászonra kerül 1920-ban, az - A Hét névtelen kritikusa szerint - a ponyvaregény izgalma: „egy óra alatt egész csomó égő város, lángoló kikötő, felrobbanó bánya, leszakadó híd, mélységekbe bukfacező automobil és egyéb hasonló gyönyörűségek” haszontalan élménye. S ha ez ellen akar ifj. Radó Antal, a gyár új dramaturgia tenni valamit, szerencsekívánat illetheti csak a sajtóbeli bajtársak részéről.¹³⁴

Némi büntudat érződik néhány hónappal később ugyane rangos orgánus hasábjain, amikor a Corvin filmgyár második bemutatójáról esik szó, a cím, az alkotók nevének s a teljesítmény méltatásának mellőzésével: „közgazdasági szempontból, siralmasan és igazságtalanul alacsony valutánk mellett, valóságos államérdek, hogy mozgókép-gyáraink állják a külföldi, kivált az amerikai versenyt(,) és főleg a hazai termés lássa el a magyarországi színházak műsorát, de sőt (sic!) még a külföldre is versenyképes filmeket szállítson.”¹³⁵ - Vajon „trükk és irodalom” alternatívája miféle megoldást kínál, a művészi teljesítmény mekkora esélyét szavatolja a vázolt versenyhelyzetben?

Betiltott film címmel adja hírül 1921 őszén a szaksajtó, hogy a cenzúra nem engedélyezte a Star filmgyárban készült, a Kamara Színházban bemutatott Balogh-film, a *Vita Nova* - vélhetőleg további - nyilvános előadását a mű „erős bolsevista tartalma miatt”.¹³⁶

Kísérteties visszaforgatása a múltnak ugyanebben az időszakban, hogy *A sárga csikó*, a *Sárga liliom* hajdani francia rendezője, Felix Vanyl 1921 őszén ismét Magyarországon forgat. S. Fáy Szeréna művésznő számol be erről is, leszögezve: „Ma, amikor egy jó felvétel, egy jó film milliókat emészt fel, érthető, hogy a jó valutájú országok nálunk készítik filmfelvételeiket, itt dolgoztatják fel filmjeiket.”¹³⁷ Megtudjuk: a budai Ganz gyárban Arany Ferenc kamerája előtt a Nemzeti Színház nyilatkozó tagja mellett Madame Cossa, Kürthy Sári, Petheő Attila (Belvárosi Színház), Fehér Gyula (Nemzeti Színház) játszik. A film címe: *Keselyűherceg*, s elkészült *A családban* című mozgófénykép is. - Szomorú jellegzetesség, hogy a rendező nevét a riporter immár eltorzítva adja közre, s a szaklap egy későbbi számában a franciák kérésére helyreigazítás jelenik meg.¹³⁸

A tárgyalt időszak ellentmondásos vállalkozásaként született 1922-ben a Petőfi-centenárium ünnepségeit mintegy bevezető játékfilm, mely Deésy Alfréd rendezésében *Petőfi* életét és halálát vitte mozivászonra.

Deésy többszörösen érintett volt egy ilyen produkcióban. Fiatal vándorszínészként Tatán a Petőfi élete és halála című darab, Egervári Potemkin Ödön munkájának főszerepét alakította: „A hasonlatosság bizony nagyon sántított, de kicsire - ripacséknál - nem szoktunk nézni.”¹³⁹ 1900. március 15-én Temesvárt ő szavalta el a Nemzeti dalt mindkét városrész főterén.¹⁴⁰ S ő volt

mozgófényképen az első János vitéz: Illés Jenő 1916-os rendezésében.

Filmvállalat létesült Petőfi néven a százesztendő jubileum kapcsán Szende Ferenc altábornagy irányításával. Hevesi Sándor, Sas Ede írták a forgatókönyvet, Papp Gyula volt az operatőr, s a filmköltemény¹⁴¹ legnagyobb szerepeit - a Petőfi házaspárét - Uray Tivadar és Bajor Gizi játszotta.

Leírásokból az derül ki, hogy művészet és dokumentum sajátos ötvöztetésére törekedtek az alkotók. Volt ebben a filmben „megelevenedett” festmény (Révész Imre: Petőfi a nép között, Zichy Mihály: Jóslat, Orlay Petrich Soma: Petőfi Debrecenben), látomás (a Szeptember végén s más költemények esetén jellegű földolgozása), s felvételek is helyet kaptak a költő kéziratairól.

Megoszlott a közvélemény a mű értékelésében, de az elutasítás látszik uralkodó megnyilvánulásnak. Élen járt ebben a cenzúrabizottság, mely nem tartotta a filmet alkalmasnak arra, hogy a költő emlékét általa ünnepelje az ország. (Gyanút ébreszthet ez az állásfoglalás; hajlamosak volnánk - e testület működésének valamelyes ismeretében - az ítélet ellenkezőjét tekinteni hitelesnek.) Annyi bizonyos, hogy a bizottság döntése nyomán a Keresztény Nemzeti Liga mozija, a Royal-Apolló pénzzel váltotta meg a mindamellett kötelező vetítésre kijelölt film bemutatását. S a mozik iránt megnyilvánuló ellenszenv példaként idézzük a Pesti Napló tudósításának egy részletét: „a filmnek van egy víziós jelenete, amely azt kívánja ábrázolni, hogy Petőfi a bor és szerelem költője volt. Ezt a rendező úgy oldotta meg, hogy *Petőfi látomásszerűen megjelenik a filmen, mindkét oldalán egy-egy hölgyecske ül(,) és mint a szeparékban, borosüvegekkel, poharakkal mulatoznak.*”¹⁴²

Talán ez a - végül is - kudarc késztette Deésyt, hogy 1924-ben egy *János vitéz* filmszkeccsel „vezesse le” Petőfi nyomán támadt indulatait. Nem mondható el a ránk maradt töredékről, hogy ádáz paródia volna, mert a pofavágó vásári komédiázás (Ferkó) mellett ott van a szenvedő álmodozás képe is (Iluska). Meg a szelídebbfajta humor: bajusznövesztés a Kék-tónál; a köpcös János és a törekeny Iluska - egymásra találván - elszundítanak. Képi vonatkozásban az áttűnés mint trükk, a secondból premier plánra váltás mutatkozik jellegzetesnek. Gyakran követik egymást - fantáziátlanul - azonos értékű plánok.

Ez a darab egyszersmind a korszak szkeccslázára mint válságjelenségre tereli figyelmünket. Utal erre Lajta Andor 1922-es mérlege s a tárgyalt esztendő tavaszán egy beszámoló is.¹⁴³ S hogy ez a második szkeccshullám talán ártalmasabb lehetett a tízes évek első felében tapasztaltnál, bizonyítja Harsányi Zsolt - már érintett - tanulmányának (Nyugat, 1923) ide vonatkozó passzusa, mely szerint a szkeccs „a mozi múltjának egy igen sötét pontja”, „amelynek förtelme ma is felüti még a fejét kései hazajáró lélek gyanánt.”¹⁴⁴ (Talán a fölháborodás számlájára írandók az idézett részlet képzavarai.)

1923 tavaszán adja hírül a sajtó, hogy a Corvin filmgyárban „megelevenednek Jókai alakjai”: Joe May a Párbaj az Istennel filmváltozatát rendezi, s szó van Az arany ember elkészítéséről is, továbbá Mikszáth mozivásznonra viteléről. Filmhőssé válhatik esetleg Attila hun fejedelem.¹⁴⁵ Elsődleges szemponttá a „magyar téma” válik, bárki, bármilyen nemzetiségű legyen is a rendező! Kulturális

hagyományaink kiürítése ez - némi váltságdíj fejében. Kérdés továbbá: mi indokolhatná - Korda Sándor filmje után - még egyszer néma mozgófényképpé alakítani Az arany embert?

Egyre-másra folyamodnak külső felvételek készítésének engedélyezése céljából a rendőrséghez. Balogh Béla a Renaissance Filmgyár fölkerésére a *Fehér galambok fekete városban* című filmet forgatja Nagy Dezső operatőrrel, Lakner Artúr a *Fred* című burleszksorozatot készíti Eiben István kamerájával a Corvin megbízásából, ismét filmre viszik *A tanítónőt*: Janovics Jenő 1917-es munkája után Lajtai Károly rendezi a „La Pa” (?) Filmgyártási, Kereskedelmi és Kölcsönző Vállalat pénzén, fényképezi: Gasseur Lajos. *Próbaházasság* címmel filmszkeccset forgat köztéren a Citocinema római cég magyarországi fióktelepének György István, operatőr: Eiben. Riportfilmsorozat születik az East Newsreel Agency gondozásában, Verner Ede rendezi, Kaulich Lajos fényképezi; engedélyt kér Maráky Lajos budapesti lakos, hogy Kaulich segítségével „propaganda célú fénykép és filmfelvételeket eszközölthessen”.¹⁴⁶

1924-ben két magyar filmre figyelnek föl az Est-lapok. Pakots József forgatókönyvéből a Corvin készíti el Mikszáth Kálmán elbeszélése nyomán az *Egy fiúnak a fele* című mozgófényképet. Bolváry Géza kezdte rendezni, de Balogh Béla fejezte be a munkát. Kiemelésre tartja érdemesnek a beszámoló a Burry ikrek, Bary doktor magyar ügyvéd öt éves leánykájának szerepeltetését, a lázas fiúcska vízióit a Halál s az Élet kapujánál, a lövészárokból fölvetett háborús jelenetet.¹⁴⁷ Ugyanebben az időben - 1924 tavaszán - forgatják szintén Mikszáth írásából, Harsányi Zsolt átdolgozásában *A vén gazembert*; Inokay báró szerepét Tolnay Ákos festőművész alakítja.¹⁴⁷

6. A folytonosság legrangosabb képviselője a húszas évek leromlott magyar kinematográfiájában: Balogh Béla. Ő is a színészet irányából kapcsolódott a mozgófénykép-készítés áramába. Nagypapa, Balogh István színészdinasztia megalapítója volt, anyai nagybátyja: a legendás Lendvai Márton. Balogh Béla Illés Jenő „mellett és mögött” tanulta „a rendezés titkait”.¹⁴⁹ - Tehát a „német iskola” neveltje volt ily módon, és *Az obsitos* álomjelenete - ez a maga idejében (1917) csöppet sem érdektelen szimbólum a béke beköszöntéről - tanúsítja is, hogy önálló művésszé érett időközben.

Hinnünk kell a Baloghhoz családirag, de - mondhatni - munkatársként is gyermekkorától szorosan kötődő Szepes Máriának, aki szerint a rendező kísérletező, új megoldásokon rágódó ember volt.¹⁵⁰ Olyan trükköt alkalmazott egyik munkája során, hogy Fenyő Emil kettős szerepben nem az ismert felezős tükörmegoldás segítségével lépett a néző elé, és Balogh a plasztikus film problémáját is elmélyülten tanulmányozta.¹⁵¹ Mindez nemcsak hogy összefért színészvezetői stílusával, de sajtóbarátan modern - ma is elfogadott, bár nem kizárólagos érvényű - jelleget adott neki. Ugyanis - Szepes Mária így emlékezik - Balogh „némileg elnyomta a jó színészek egyénit, természetes megnyilvánulásait, és saját aprólékos ötleteit kényszerítette rájuk, amelyek néha lelassították filmjei tempóját.”¹⁵²

Sajnos, moziarabjai közül a húszas esztendőkből csupán három maradt meg.

Az elsőt, *A tizennegyedik* címűt 1920-ban forgatta, a Star megbízásából. Falk Richárd írta hozzá a forgatókönyvet. Elszakad ez immár a kortárs valóságtól; a szövevényes - két részre tagolt - történet Angliában és Amerikában játszódik, anélkül hogy a film készítői valóban átlépték volna Magyarország határát. Elegáns világfilm óhajt lenni mégis *A tizennegyedik*. Hőse, Jim Jeffries szegénysorba lecsúszott fiatalember; apja még tőzsdespekuláns volt. Édesanyja - a jelenben - zsákcipeléssel keresi meg a betevő falatot. A fiú nem segít neki, legfeljebb bandavezérként mozgósítja kültelki cimboráit a teher alkalmi átvállalására.

Szerencsés véletlen folytán (a véletlen itt a legfőbb dramaturgiai tényező) egy előkelő társaság kártyaasztalához ülhet Jim - tizennegyedikként (eggyel kevesebb játékost nem tűr meg a babona). Jerom Capry herceg viszi itt a prímet, s az elegáns úrrá vedlő Jim pompás gazdasági lehetőségekről szerez tudomást kínai kikötők bérlete tárgyában. Ez pedig Yokuma báró miniszter hatásköre (vajon miért visel japán nevet?), Capry herceg még kedvesének, Verának a bájait is bevetné az ügy érdekében. De Jim sem tétlen. Először is betársul egy bankhoz, és meggazdagodik. Leszorítja eztán a kínai részvények árfolyamát, s az elkeseredett pénzemberek dühét - az alvilági szövetségesek segítségével - versenytársa ellen fordítja. S átlát a szitán, amikor Vera általa kíván megszerezni egy fontos okmányt a kínai minisztertől. Közben Capry és Yokuma összevesz, mert a miniszter Verát követeli részrehajlása jutalmául. A herceg - dulakodás közben - az utcára hajítja ellenfelét több emelet magasságból, és sikerül Jimre terelnie a gyilkosság gyanúját.

Ekkor szövődik a cselekménybe egy vadonatúj szál. Louis Helpen bankár szívesen megszerezné haldokló feleségének vagyonát, amely azonban nevelt lányukra, Helpen unokahúgára, Jane-re szállna. S mivel Jane csupán hálát érez a férfi iránt, névházasság lehetne az a keret, melyben az ily módon nagykorúvá tett hölgy a vagyont a csódtól fenyegetett bankárra hagyhatná. Itt jön kapóra Jim, „az utca fia”, akit Helpen véletlenül ismer meg mint utcai verekedés miatt elítélt garázdát. A fiú - busás díjazás fejében - vállalja, hogy bekötött szemmel házasságra lép a lánnyal, akit nem is ismer, majd azon nyomban elutazik - egyedül - Amerikába, Riche Richson új néven.

Nem kétséges, hogy fiatalemberünk mégis tudni szeretné: kihez kötötte - végleg - a sors. Ráadásul egy újabb nő lép az életébe: Claire, aki csaknem halálra gázolja őt a gépkocsijával, s tüstént beleszeret áldozatába. Az apa gazdasági összeomlás határán van; szállítmányozási vállalkozó. Riche jó partinak mutatkozik, hiszen egykettőre megtollasodik az USA-ban is. Csakhogy kiderül: nős már, és éppen ő tette tönkre az apósnak ajánlkozó Wolley urat.

Mindenféle bonyodalmak során összetalálkozik Riche-Jim és Jane (a bankárné meghalt időközben, a nagybácsi öngyilkos lett), anélkül hogy házassági kötöttségükről tudomást szereznének. S persze Claire mint vetélytársnő szerepel ebben a háromszög-szituációban. Végül minden kiderül s jóra fordul, Jane és Jim most már szerelemtől is hitelesített frigyben élhetnek tovább. A szeleburdi Claire sem marad pártában: apjának egyik ifjú munkatársa veszi feleségül, hosszas és viszonzatlannak látszó vágyódása jutalmaképp.

Ebből a vázlatos ismertetésből is kitetszik: micsoda képtelen históriákra alapoztak mozgófényképet

(nem szóltunk föntebb a kölcsönös túszejtésekről, mérgezési kísérletről stb.). Tegyük hozzá: valószínűleg volt is fogadókészség ilyesmi iránt a megcsönkult, háborútól sújtott, vesztes, önazonossági zavarral, rendszer- és ideológiaváltással küszködő ország moziközönségében. Jim Jeffries - a ragyogó külsejű Petrovich Szvetiszláv megformálásában - azt a hitet ültette magyar nézőjébe, miközben szórakoztatott, hogy a jég hátán is meg lehet élni, kellő elszántsággal vert helyzetből is győztesként lehet kikeveredni. Elhitette: jön még ide angol, amerikai tőke, vagy éppen: mi juthatunk el az érvényesülés napnyugati országaiba.

Mindamelletts filmszakmai tanulságai is vannak a ránk maradt, cseh nyelvű kópiának. Beszéltetve játszatta Balogh a színészeit ezúttal is; természetességre törekedett. Tömegábrázolásaiban, tablóin - íme, erre vonatkozott Falk Richárd dicsérete - valóban hitelesek a szereplők: szociológiai és pszichológiai értelemben egyaránt. Munkás- és vagányfigurái közül egy folyton cigarettázó kis süvölvény a legemlékezetesebb s a legrafináltabb (elképzelhetjük ennek nyomán is: milyen remekül érthetett szót az általa kétszer is - 1917-ben, 1924-ben - filmre vitt Molnár Ferenc-regény, *A Pál utcai fiúk* gyermekszereplőivel). Hasonlóképp jók a tőzsdejelenetek, a pénzvilág atmoszferikus képsorai: csaknem dokumentumfelvételekként hatnak!

Balogh Béla párhuzamos montázs segítségével futtatja a történet szálait, s ez nem csupán képi-dramaturgiai eszköz, hanem társadalom-keresztmetszet is: ilyen értelemben „emeletes film” *A tizennegyedik*; a felül s az alul levők egymásra vonatkoztatott bemutatása. Egy ízben flash-back beillesztés keretében adhatja elő Balogh a főszereplővel szállodai kalandját. Látjuk is így, miképpen hagyta őt faképnél az ismeretlen hölgy - a néző persze tudja: Jane-ről van szó -, Jimet, amikor a férfi, megszegve ígéretét, túl rámenősen kezdett volna udvarolni a megmentő jogán (egy vasúti incidens volt az előzmény).

Felső gépállásból mutatja a kamera az úri társaságot, miközben az inas elmagyarázza Jimnek: ki kicsoda. Hibátlanok a (kis)totál-second-(kis)totál plánváltások; mozdulatismétlő plánváltással hozza közelebb az operatőr Jeffries s a vagányok egyik összekülönbözését. Premier plán értékű secondok s valódi közelképek mutatják a fontosabb szereplők érzelmi státusát, de itt már egyszersmind bizonyos cselekvések - mérgezés, autóduda megnyomása - elemzését szolgálja a közelkép. Lendítések - svenkek - gyakorta vezetik a tekintetet.

A rendező találékonyan oldja meg „Anglia” és „Amerika” itthoni megjelenítését. Nagy parkok Magyarországon is vannak, az óbudai Duna-part is áraszthat nyugatias hangulatot. A börze persze mindenütt börze, s a külváros, a munkásnegyed látványa is nemzetközi. Nem hivatkozódó, ügyesen kialakított belsőkkal képes Balogh fölkelteni a gazdagság képzetét. S egy nálunk időző (tanuló?) néger fiatalember szerepeltetése: egymagában helyzet- és helymeghatározó jelentőségű.

Telefonpóznáról történő lehallgatás, telefonálás (van úgy, hogy három telefonáló bukkan föl szoros egymásutánban a képmezőn), titkosírás kódjelei, automobil, motorcsónak, vonat jelzik itt a huszadik század előrenyomulását. A kalandfilm képi elemei - bábu szakavatott alkalmazása a kizuhanás illúziót keltő ábrázolására stb. - hatásosan működnek. Akad persze botlás vagy kevésbé igényes megoldás is. Miközben Jim a vonaton (az általa föl nem ismert) Jane nyugalmát őrzi, „fejére röpül” a sapka (az

előző képsorban, ugyanebben a helyzetben, még hajadonfőtt volt); Wolley titkára a kutyának vallja meg Claire iránti szerelmét, egy eb megugatja a jegesmedve bőrét - tehát a giccs jegyei is fölismerhetők ezen a mozgóképen.

Petrovics Szvetiszlávnak különös testi produkciókra nincs szüksége ahhoz, hogy a leleményes figurát fölépítse. Több játszani valója van Mattyasovszky Ilonának (Vera): előkelő és szenvedélyes, ahogyan secondban mutatott oldalnézetből a kamera felé fordul. „Amerikai” típus a tündöklőn szőke Gaál Annie (Jane); játéka visszafogott, mértéktartó. Furcsa módon: sokkal meggyőzőbb, mint az utóbb világhírű Lóth Ila a Claire szerepében. Bár talán a groteszk, vibráló szeleburdiság megjelenítése „korszerűbb” mozzanat itt; már a hangosfilm üdvöskéi felé mutat Lóth Ila divattal lépést tartó teljesítménye. Generációk seregszemléje a férfi főszereplőké is. Id. Latabár Árpád természetes játéka (Dalien titkár, Jim „fölfedezője”, majd társa az amerikai gazdasági ügyletekben) alapozza meg a film mozigazgatási értékrendjét: általában elegáns és nyugodt, de indulatos is tud lenni, ha kihozzák a sodrából. Fenyő Emil - kitűnő megjelenésével - mintegy Petrovich Szvetiszláv megkettőződése Capry gróf alakítójaként. A kínait - operettszerű maszkban, mely természetsszerűleg a hatásosnak szánt közelképprofilból a legkirívóbb - Bolváry Géza játssza karakterisztikus túlzásokkal, bár tehetségesen, és említésre méltó a majdnem feleség-, ám sikeresen öngyilkos bankár széles skálán mozgó szerepében Margittay Gyula, ez a hiteles mimikájú, a kamerát pompásan „érző”, viszonylag rövid pályáját 1929-ben tragikusan záró mozigazgató.

Baloghnak egy másik, megőrzött filmdarabja, *A megfagyott gyermek* (1921), melyet a Hunniánál, Klein Sándor vállalatánál készített, a hazai valóság, a világháború utáni magyar állapotok „megemelt”, mesévé álcázott bemutatása próbált lenni. „Hosszan készülő, nehézkes, rossz film volt” - emlékezik rá kegyetlen őszinteséggel Szepes (Papír) Mária, az egyik gyermekszereplő (Terike). Valamint arra is: „Sokat fagyoskodtunk a hideg műteremben és az utcán”.¹⁵³ S még az ág is húzta Balogh Bélát. Mert tény ugyan, hogy e „műfilm” ötletének forrása Eötvös József híres költeménye (1833) volt, de csupán a befejezés „földi” képsorához adott bizonyítható ösztönzést, valamint a címválasztást döntötte el. Mindez azonban arra bírta Eötvös báró szellemi hagyatékának örökösét, a Magyar Tanítók Otthonát, hogy - sikeres - pert indítson a Nemzeti Hitelintézet támogatásával elkészített mozidarab forgalmazója, az Atlantic ellen (amely egyébként a Nemzeti Hitelintézettől Engel Fülöpnek átengedett jogot szerzte meg), tekintettel arra: csak 1921. december 31-ével járt le a költő-regényíró halálától számított ötvenéves terminus. A filmet így 1922 őszén - szerzői jogbitorlás címén - lefoglalták.¹⁵⁴

És annak ellenére, hogy államilag fölöttébb szalonképes forrásból segítették a Hunniánál a film elkészítésére szerveződő konzorciumot, némi gyanakvás is övezhette a vállalkozást. Ne feledjük a *Vita Nova* sorsát. S vegyük észre: abban a jelenetben, amikor Lacikát özvegy édesanyja ilyenképpen kérleli: „Kis kacsóid összetéve szépen, / Imádkozzál, édes gyermekem” - Arany Jánosnak 1850-ből való, Fiamnak című költeményét idézi. - Távol álljon tőlünk, hogy bármit is belemagyarázzunk a film gondolat- és eszmerendszerébe. Gépies és rossz párhuzam volna 1849-et és 1919-et, a bukott szabadságharcot s a bukott Magyar Tanácsköztársaságot *A megfagyott gyermeknek* tulajdonított

képzettársítással egymásra vonatkoztatnunk. Mindamellet bizonyos, hogy Balogh Béla 1919 törekvéseiben a szociális igazságosságnak legalább az igényét fölfedezte, ami aztán a vesztes háborúval, a rendszerváltás jelzett körülményei folytán végképp elveszítette aktualitását. Ám ettől még fájhattak az elveszett illúziók, amit a film túlvilági jelenetének egyik - az oda érkező Lacikához címzett - „felírása” is kifejez: „A mennyországban nincsenek vakok, bénák, sem gazdagok és szegények... mind egyformák vagyunk, fiacskám... igen, a vak Vince bácsi lát!...” - A hit, a vallás „öskommunizmusa” ez, és - minden jel szerint - tiltottak be vagy csonkítottak meg ekkortájt magyar filmalkotást alighanem kevésbé „lázító” szövegért is.

Maga *A megfagyott gyermek* sokkal kevésbé izgalmas darab, mint amilyennek az imént érzékeltetett „neuralgikus pontok” miatt remélnők. Mesefilm ez, bár - miként Andersennél vagy akár a magyar népmesében is gyakorta - a bájos, szelíd hangulatot a valóság torz, csaknem horrorelemei dűlják szét, de legalábbis ellenpontozzák. Egy János vitézséma, két kis nyomorult gyermek összekapaszkodása, ám itt a fiúnak, Lacikának még fölcseperednie sincs ideje, nemhogy hőstettek véghezvitelére. Marad a mennyország végső igazságszolgáltatása, ám onnét meg Terike, a kislány hiányzik, mert ő még odalent van, az élők sorában.

Tekintsük most át a film cselekményét, teljes értékrendszerét. Faluszélen éldegél a beteges, fiatal özvegyasszony, Kovács Józsefné, szomszédjaként pedig Barabás Ferenc, özvegyember. A nőnek kisfia van, Lacika, a férfi pedig a kislányát neveli, Terikét. A két gyerek együtt játszik, végzi a házimunkát. Kedvesen átélt alakítás mindkettő; azonban Szécsi Ferkó mint Lacika: ezenfelül zseniális. A minőségbeli különbség azonnal elárulkozik a rözséhezás jelenetében. Szécsi Ferkó ösztönösnek látszó boldogsággal tárja szét karjait a becipelésre váró gallyhalom láttán; amikor meg borsot tör a mozsárban: mókásan fíntorog, tüsszög tőle. Terike meg túlzó, instrukciófogadó mozdulatokkal reagál Laci viselkedésére; kacagása erőltetett. Barabás szomszédot plakátszerű, „döntsd a tőkét!” beállításban mutatja Adler Miksa operatőr. Kovácsné pedig szegénysége ellenére is szépen fodrászolt.

Találékonyak, érzékletesen bemutatottak a helyszín- és hangulatfestő zsánerjelenetek. Mozdulatismétlő plánváltás hozza közelebb Terike alakját; Lacikánál ez még a kamera látószögének módosulásával is párosul. Közelképen látjuk a kárpigáló tyúkokat, totálban a falu főutcáján vonuló csordát. A giccsveszélyes idill rétegződése szerint fejeződik be az udvaron zajló étkezés ábrázolása a cicák nyalakodásával. A maga korában sem nélkülözhetette a stílusparódia akaratlan hatáselemeit az inzertszöveg: „... falusi este... nagy-nagy csönd... csak néha vakkantanak egyet mérges kutyák a méla holdra...” (Aligha véletlen, hogy a század irodalmi stílusán gunyo-rosan végigtekintő Mesterházi Lajos „A kutya ugat” mondatot így cifrázza ki egy „míves, hímes, veretes” eszmény kicsúfolásaképp: „a komondor mélán perel a néma holddal”).¹⁵⁵ Vegyük hozzá mindehhez, hogy az inzertek a húszas évek folyamán egyre inkább „önálló” képi tényezővé válnak: rajzok, ékítmények, rafináltan megválasztott betűtípusok stb. igyekeznek tágitani a szöveghangulat holdudvarát. (Néha, vélhetőleg a német expresszionista film példáját követve, a felirat magára a mozgófényképre, annak „térbeli” jellegéhez

idomulva kopírozódik!) Általában véve is: *A megfagyott gyermek* párbeszédet vagy helyszínt, érzelmi állapotot, történést stb. rögzítő inzertjei eléggé hosszadalmasak.

A közelképek itt is főként az arcok bemutatásában lelik meg dramaturgiai funkciójukat.

Fény-árnyék hatásaival igen kitűnő a sötét templomból a napsugaras utcára kilépő parasztemberek fényképezése; emlékezetes képsor a falusi közösség „szocioidill”-szerű, békés tablója.

Szüreti mulatozás zajlik eztán; kissé zsúfolt térben, frontális beállításban jeleníti meg a rendező. Ekkor kéri meg Barabás a szomszédasszonyt, hogy addig, amíg ő távol az otthontól munkát végezni kényszerül, vegye gondjaiba Terikét. Aki szintén dolgozik - a faluban -: libapásztorként.

Betör az idillek vonulatába a riasztó valóság. Nagy István, a gazda el akarja kobozni Kovácsné tehenét, mert elmaradásuk van a lakbérrel. Frontális ez a jelenet is; az anya fájdalmát, megalázottságát mozdulatisméltó plánváltás érzékelteti.

Gazdag fa-szegény fa ellentéte mutatja meg a karácsony ünneplésének társadalmi különbségeit, ám ebből is idill fejlik ki: együtt a két (csonka) család, Lacika hintalovon billeg.

Kisbíró dobol, elérverezik Kovácsék vagyunkáját. Egy jó lelkű asszony szót emel érdekükben, Lacika meg a hintalovát ajánlja föl a Riska tehén váltságdíjaképp. Totál és second, tabló és egyedi kiemelés hatásosan változtatott rendszere ez a jelenetsor.

Felirat is tudósít: Barabásék előbb, Kovácsék utóbb kényszerültek otthagyni a falusi házat, s egy külvárosi bérkaszárnnyába költöztek. A Barabás-lakás eléggé ügyetlenül megjelenített: mintha festő műterme volna, bár ilyen vonatkozásról szó sincs. Proligyerek hancúroznak az udvaron. Szemből, az árnyékból lép a fényre Vince bácsi, a vak kintornás. Terike, Laci s a többi gyerek táncol a verklmuzsikára, a gonosz ház mesterné pöröl a vidám társasággal. Lacikát, Terikét érdekes gépállásból, az új környezetnek megfelelően figyeli meg a kamera.

Simon Tamás bukkan föl: Barabás Ferenc régi barátja ő; Amerikából érkezett látogatóba. Hívja oda társát is: egy zöldvendéglőben tárgyalnak. Kovácsné közben Picasso görnyedt mosónőjére hasonlít; gőz gomolyog körülötte; József Attila ábrázolását előlegzi egyszersmind. S egyéb foglalatosságok, munkák is megelevenednek a mozivászon: kőművesé, például. Hamisítatlan bemutatása ez a gyárak világának, a város „érdes része”-nek. Kovácsné és Barabás mozgóképi „diptichon”-ját - premier plánban! - szép kamerarendítés alkotja meg.

Közben a két kis barát „fölfedezi” Budapestet. Meglesik a drága kerítés mögött labdázó gyerekeket; a nevelőnő haragosan elkergeti a hivatlan bámészkodókat. Majd a Városliget, a vurstli látnivalóival ismerkednek. Párhuzamos montázsban értesülünk arról, hogy az édesanya, majd az apa is aggódva várja az elkészült gyerekeket. Azok is rémültek már, eltörik a mécses, hiszen zárnak már mindenfelé, eltelt a nap. Egy kedves úr azonban hazavezeti őket. A fáradt család tagjai - Kovácsék és Barabásék - különféleképp élik újra az eseményeket. USA-dollár közelképe jelzi a csábító jövőt. Terike babát simogat álmában: olyat, amelyet a gazdag gyerekeknél látott. Laci a kezét emeli: mintha a pónilovas kiskocsi felé nyúlna; ezen szeretett volna utazni ő is a ligetben. Csak az édesanya nem szabadulhat a

realitástól: a mellét fogja, rosszul van. A gyerekek - Laci és Teri - a vak Vince bácsit pártfogolják. Barabás elutazik Amerikába. New York-i mozgókép-beillesztés tárja elénk az úti célt. Mosás közben gyűri le a betegség Kovácsnét; betámogatják a szobába. Lacika igyekszik gondját viselni. Az asszony hazakívánczik a faluba, s Lacit is viszi magával. Ám a gonosz házfelügyelőné nem vállalja, hogy ingyen vigyáz Terikére, amíg Kovácsék távol vannak.

Keresztnél, a faluban pillantjuk meg anyát és kisfiát: keresztút az övék (a magyar némafilm egyik kedvelt, hatásos motívuma ez). Totálképek után rendre közelebbi beállítás értelmezi a látványt. Háromszög-kompozícióba foglalja az operatőr a két érkezőt: fölül az őket hajdan segítő, jó lelkű asszony a „csúcs”. Ám itt már nem segít a kedvesség. Orvost kell hívni, s Lacika hiába ajánlja föl neki az almáját: nem mentheti meg édesanyja életét.

Lacika egy szekéren elbújva visszaszökik Budapestre, Terikéhez. Közelkép a kenyérről: egyiküknek sem jut belőle, a házmesterné nem ad nekik. Utcára kerülnek. Itt találkoznak a falusi gazda fiával, Jóskaival, aki - elszedve utolsó garasait - meg is mutatja: hogyan kell becsapni a hiszékenyeket. A vásott inas elszelel. A két gyerek Vince bácsihoz csatlakozik, Teri táncol, Laci kéreget. Levél érkezik Amerikából: Terikét szólítja apja után. A kisleány Lacira hagyja eltávozott apjától kapott, kedvenc babáját. Egyedül marad a kisfiú Vince bácsival, de az öreg csakhamar szívrohamot kap, s még egy autó is elgázolja. Éhség és teljes kiszolgáltatottság. Egy kanalizáló munkás még megszánja Lacit, ám egy részeg alak a Duna-parton elveszi tőle a babát, s a vízbe hajítja. A házfelügyelőné meg kineveti az Amerika felől érdeklődő, legszívesebben oda igyekvő fiúcskát.

Ismét a faluban. Tél van; Laci a sírok között botorkál a hóesésben. Édesanyja fejfájáról leolvashatjuk: „élt 26 évet”. Fázik a kicsi, fűdossa ujjait; zokog. Leroskad - föláll - leroskad. Szeme kifordul. - Szécsi Ferkó kinematográfiai előadást tart a mozivásznon való reális, mégis szívszaggató meghalásról. Angyal sejlik elő, pálmaággal kezében. (Láthattuk őt - vagy „kollégáját” - *Az obsitos* figyelmet érdemlő álomjelenetében!) S Lacika árnya - áttűnés folytán - fölkel, odahagyva síron heverő kis testét. (Hasonlóképp tett a koporsóban fekvő Casanova Deésy Alfréd megjelenítésében és filmjében.)

Péter apostol fogadja a jövevényt (a Városliget „jáki kápolnájánál” - mintha a Balogh által is kedvelt, filmre vitt Molnár Ferenc 1910-es Lilioma szövédnék most *A megfagyott gyermek* anyagába). Nyílik a kapu; bent körtáncot lejtenek a mennyek boldog lakói. Lacika a rá jellemző örömmel tárja ki karjait. Angyalhölgyek zenekara játszik hárfán, harsonán. A főhelyen: édesanyja! Boldog egymásra találás; stoptrükk segítségével terített asztal ugrik a képbe, s tűnik majd el, miután a kisfiú éhét csillapította. Itt van Vince bácsi is, aki - mind idéztük - elmagyarázza Lacikának a mennyország működési rendjét. Fölvirágzott kintornát hoznak elő a kép bal szélén. Vince bácsi játszik rajta, a többiek táncra perdülnek.

Lacika azonban szeretné meglátogatni Terikét! Hintalóra pattan, s Vince bácsitól egy csillagot is kap útravalóul. - Meg is simogatja alvó barátnőjét (Balogh itt később egyértelműen szakmai hibának minősülő „tengelyugrást” követ el: Lacika átkerül a látómező másik oldalára, anélkül hogy a kamera követte volna).

Aztán már csak a hó kavarg a temetőben; mintha azt az álmod láttuk volna az imént, amelyről Hamlet is tépelődött leghíresebb monológjában.

Mindebből kirajzolódnak a mese- és gyermekfilm jelleget illető korrekciós mozzanatok is. Valóban álca, rejtjelezés itt a műfaj; áthelyezése a fölvyillantott problémáknak (csonka családok a háború következtében, szegénység, munkanélküliség, morális szétesettség stb.) egy hagyományosan „ártalmatlan”, „politikamentes”, szociológiailag irrelevánsként elfogadott ábrázolásmód keretei közé. Ugyanakkor a mese szürreális elemei - a mennyországi jelenet ellenére - hiányoznak; egy lineáris, földhözragadt, túlságosan logikus elbeszélési stílus érvényesül. Lacika mindvégig azt hiszi: gyermeki önfeláldozása (a hintaló, az alma, a baba átengedése, ill. elvesztése révén) valamiféle „döntési pozícióba” helyezi őt a felnőttek társadalmában. Érzékenyen hiányzik itt a nevelődésnek, a kiábrándulásnak az a fejlődéskepe, amely - például - Móricz Zsigmond hasonló tárgyú regényeit (Légy jó mindhalálig, Árvácska) remekművé teszi. Balogh persze valószínűleg arra számított, hogy a közönségben majd elvégzik a maguk feladatát a mozgófényképbe épített hatáselemek, a néző majd a „helyére teszi” mindazt, ami nem jutott el a filmben sem a főszereplő gyerekek, sem Kovácsné, sem Barabás Ferenc tudatáig. (Még a látóvá lett túlvilági Vince bácsi a legtájékozottabb a földi lét nyomorúságos dolgaiban.) Ez pedig a giccs hatásmechanizmusa, mely azonban a filmmel való találkozás időtartamára érvényes, s ekkor is csupán a könnyzacskók - kétségkívül: lelki higiéné tekintetében nem közömbös - megcsapolására elegendő. Nem szembesíti a nézőt önmagával, a ma már dokumentum értékű falusi-városi külső felvételek ellenére.

A folyamatosság képviselője Deéry Alfréd is, akiről már többször esett szó. Fordulékony művész, igazi „túlélő”, jelentékeny szakmai tapasztalatokkal, öntanulóként szerzett általános és esztétikai ismeretekkel, nem rossz ízléssalappal.

1921 őszén-telén az Orionnal befejezett mozgófényképe, a *Mackó úr kalandjai*: „klasszikusabb” példánya a gyermekfilm műfajának, mint *A megfagyott gyermek*, noha politikai felhangjai, konkrét társadalmi utalásai ennek is nyilvánvalók, ám egy másfajta értéktartományban.

Az a tény, hogy jelentékeny részben átvészelte ez a mű is a némafilmeket sújtó fizikai-szellemi pusztítás évtizedeit, érdemleges vizsgálódásra készíti a mai kutatót. Csaknem olyan értelemben - ha egyszer ilyenek a dimenziók - mint amikor az ifjú Hegedűs Géza arról ábrándozott, hogy Sebők Zsigmond (1861-1916) Dörmögő Dömötörének a világnézetét (!) analizálja.¹⁵⁶ - A kedvelt medvefigura, rokonával, Mackó Muki úrral együtt a század első éveitől kezdődően hódította meg a gyerekek nemzedékeit. Ami Mackó urat illeti (valójában cz-vel írandó): ő Máramarosziget környékéről való földbirtokos; időnkint fölkerelkedik, esetleg unokatestvérei kíséretében, és a legkülönbébb kalandok sorozatán hordozza keresztül becsületesen konzervatív, Jókainál, Gyulai Pálnál, Mikszáthnál megörökített életszemléletét. Csizmás, zergetollas kalapú magyar úr ő, a medvekobak ellenére; ugyanolyan szolgák, cselédek, napszámosok lesik parancsait, mint azonos státusú, emberfejú társainál szokásos.

Mint kreatúra: Maczkó úr a kiötlőjét mintázta kissé, akinek művészi értékrendjét Schöpflin Aladár 1916-ban, a Nyugat hasábjain, Sebők halálakor pontosan határozta meg: „nem a kezdetén állott egy fejlődési sornak, hanem a vége táján, ott, ahol az írói szellem (...) az intimbe, a halkba, a közvetettbe, az intellektuálisba finomodik és csökken is egyúttal.”¹⁵⁷ Igaz megállapítása a méltatónak ugyanitt, hogy Sebők állathőse a természet, az élő világ egységét reprezentálja, s az általa levonható bölcs tanulságok a nagyon is emberi fonáságokat megmutató állatmesék ősi eredetű láncolatához kapcsolják őt.

De mit keres Maczkó úr, ez a kedves, csupán a ravaszságra, gonoszságra dühös, kíváncsi, nagy étkű, életszerető, ám kissé - minden értelemben - nehéz fejű lény a húszas évek elejének magyar kine- matográfiájában? Esztendőkkal a szerző halála után? Nyilván, mindenekelőtt megélhetést, mozivászonra vivői számára. A gyermekközönség nagy érdeklődésére számítva, s a vonzásra, amelynek következtében a színész-rendező még mindig Casanovaként dobogtatta meg a női mozilátogatók szívét. - Volt azonban más is, ami foglalkoztatta Deésyt, s ami a filmbe talán nem is került bele teljes egészében. Deésy Alfrédban is ott élt a közelmúlt, a tanácsköztársaság emléke (lelkesen vett részt az eseményekben, munkáskabarét rendezett a Star dolgozóinak, szorgalmas munkájáért Paulik Béla „mozi-népbiztos” elismerését s utóbb kényelmetlenné váló jutalmát érdemelte meg, s persze: május elsején ő is egyik irányítója volt a nagyszabású ünnepségeket megőrkítő forgatócsoportnak). Ily módon kettős csengése lehetett annak a rendezői utasításnak, amelyet a *Maczkó úr* felvételekor Deésy félig-meddig kínjában adott az állatkerti gyűlésen „kollégáival” nehezen boldoguló címszereplőnek, Kürti Józsefnek: „- Mondd, hogy kedves elvtársak!”¹⁵⁸ Orwelli mondatnak hangzik ez az évtizedekkel később születő Állatfarmból, de mintha színe mellett a visszája is föltáruhá itt, pátosz és ironia keveredik az 1919-es hivatkozásban. - Ezt a jelenetet egyébként hiába keressük a ránk maradt kópián.

Mindamellet a szolidaritás gondolata, az őszinte szerelem osztálykülönbségek feletti diadalmaskodásának demokratikus eszménye határozta meg ezt a játékfilmet. A történet egyszerű. Van egy gazdag család, amelynek eladósorba kerülő leánytagját egy piperkőc úr szeretné feleségül venni. S van egy kevésbé gazdag, ám jól szituált, kedves fiatalember, aki körömszakadtig harcol e házasság ellen, mert a leánnyal ők már egymást választották. Szövetségeseik ebben a küzdelemben a családhoz tartozó gyerekek, akik Maczkó úr segítségéhez folyamodnak. Föl is bukkan a kedvelt mesehős Budapesten, és alaposan átszerkeszti az erőviszonyokat. Magára vonja a hivatalos házassági terv érdekeltjeinek figyelmét, s közben az összeillő pár kerekét oldhat. Mindenki üldöz itt valakit, s végül a Balatonon fullad ki a hajsza. Kiderül a befolyásosnak tetsző vőlegényjelöltről, hogy házasságszédelgő, így a fiatal szerelmesek boldogságát semmi sem akadályozhatja többé.

Ám mindez egy fölöttébb nehézkes dramaturgiai beékelés segítségével bonyolódik (forgatókönyv: Illés István), s arra kell ocsúdnunk, hogy az egész Maczkó úr história az egyik szövetséges kisgyerek álmában játszódott le: egy kitömött medve láttán szundította képsorozattá a kalandos történetet. Kürti bácsi, a színész barátságos áttűnéssel mosolyog elő a levetett medvekobak mögöl.

De a Maczkó úr keltette zűrzavarnak fontos szerepe az is, hogy „szárazon és vízen” végighurcoltassék a kamera: a főváros legszebb pontjain, Pesten és Budán, az ügetőn stb., a Balatonon; valóságos idegenforgalmi mustrát kapjon a néző megcsónkult, de így is gyönyörű országunkról. Az utóbbi történelmi veszteség a film egy szimbolikus jelenetében közvetlen propagandának válik tárgyává. Maczkó úr a Balaton-felvidék egy csodálatos pontjáról néz a tó felé, s ekkor az ép haza függőleges térképe előtt fiatal parasztember mosolyog, ropogatja izmait, majd ugyanő immár a megkisebbitett, lángoló határu országra mintegy ráfeszítve, odaláncolva hírel világgá Trianon szégyenét. (Sárosi Andor színész düledt tekintetét véljük fölismerni a néma szereplő arcán.)

Tehát sokféle bőr húzható le erről az alkotásról; Deésy Alfréd sokféleképpen igyekezett biztosítani a mű sikerét: elkönyvelhette gyerekfilmként, idegenforgalmi és politikai propagandaként. Escher Károly és Papp Gyula képei érdekesek, fölfedeztető hatásúak (amit alig csorbit az a tény, hogy az Andrássy út szélén alvó s öntözőkocsi által lelocsolt Maczkó úrról mindjárt az első képsor „tengelyugrással” készült).

Deésyről tudni lehetett - Szécsi Ferkóval kapcsolatos történetei nyomán is -, hogy értett a gyerekek nyelvén, és Jatzkó Cia, Hegedűs Tomy meg a többiek fölszabadultan játszanak a kamera előtt, önfeledten háborúznak mint „indiánok”, szövik a cselt a felnőttek ellen - más felnőttek érdekében. (Az amerikai gyermekszínészet a modell, ám annak csak egyik változata: a felső rétegek szépen öltöztetett, matróruhas, loknis vagy göndör fürtökkel ékített, szőke kis csodalényei, míg Balognál e minta társadalmilag alsó régiói jutnak szerephez.) Fred bácsi, a gyermekek által rajongott és segített fiatalember, azaz Dán Norbert itt a legismertebb sztár, de valóban filmszínészi feladat neki sem jut.

Korszakunkból a szkeccsdömping darabjainak minőségét három megőrzött kópián tanulmányozhatjuk.

A *Vidám filmszkeccs* ún. „adott címen” számon tartott műfilm (adott - azaz: alkalmi érvényű - cím illeti meg az eredeti főcím nélkül, tehát csonkán fennmaradt mozgófényképet mindaddig, amíg filológiai eszközökkel nem sikerül azonosítani a filmográfiában adatolt valamelyik tétellel)¹⁵⁹ vitathatatlanul válságjelenség: legjobb esetben is a második vonal terméke; benne a magyar kinematográfia sorra-rendre „elfelejti” mindazt, amit világszínvonalon tudott már.

Népszínműrecept szerint készült a hosszadalmas „felírásokban” kibontakozó, szöveghumorról (álnépies fordulatok, szándékos helyesírási hibák stb.) gyakorta élő történet Kenderessy úrról, a vidéki birtokosról és válogatós leányáról, a tizenhét éves Kláriról. Pedig újabb kérő bukkan föl a falusi Rómeó, Cingár úr személyében, aki a lósporthoz - mint lovas - hódol; beszélget is olykor a lovával („mindkettejüket” szemből láttatja a felvevőgép). Csakhogy már a kútnál elkezdődik Cingár úr vesszőfutása: leönti a csizmáját Klárika cserfes bizalmasa, a szolgálólány, Klári pedig a gyümölcsfára küldi föl az ügyetlen lovagot ágra hajított keszkenőjéért.

Talán az asszimilálódó zsidót gúnyolja a film Cingár úrban: azzal kérkedik, hogy ősei az Árpádokkal házasodtak; magyar nóta kél ajkán, ha udvarol („Ahogy én szeretek(,) nem szeret úgy senki”).

Kártyavetés, majd távirat is jelzi másik jelölt érkezését. Újfalussy Györgyről van szó: orvos ő, Kenderessy legjobb barátjának a fia, és nyaralni érkezik falura. Vele tart Matyi, hűséges hátramozdítója. Kialakul tehát a primadonna s a szubrett meghatározta szerelmi négyes, és itt is a mellékszereplők összekerülése halad gyorsabban. Mert Gyuri - a ránk maradt képen kívül, esetleg a „színpadi rész”-ben - kudarcot vall, s egy színésznőcskével cigányozva keres vigasztalást. (Szabadtéri felvétel ez is, mint csaknem a teljes filmszalag.) Ám a félreértések tisztázódnak, az akadályok elhárulnak. Levélben hívja Gyuri kerti találkára Klárit (Bobi, a német juhászkutya viszi szájában a lány kedvező válaszát a randevúra vonatkozólag), s bár a zongorának a házban fölzendülő akkordja - „látjuk” ezt: kép örökíti meg - félbeszakítja ugyan készülő csókjukat, a keringőző pár látványa nem hagy kétséget a kedvező befejezés iránt.

Nem érdemes szót vesztegetni a mozisínészi teljesítményekre: nincsenek ilyenek ezen a mozgóképen. Szögletes, komikusnak szánt mozdulatok, pofavágások a jellemzők. Beszélve játszanak a szereplők.

A látványvilág sem sokkal érdekesebb, bár mindjárt az elején kamerának háttal nyomul a tér közepe felé az idős sakkbolond Kenderessy. Eiben közelképet ad Cingár úrról, majd akaratlanul a kutyáról is - szőrönként mutatva testét -, amely ellopja Cingár úr virágsokrárt. Rögzített kamerával dolgozik az operatőr. A plein air felvételek sikerültek. Szakmai fogyatékoság (a rendezőé, a vágóé), hogy Gyuri egymást követő beállításokban „önmagát folytatja”, szakmai bravúr, Zitkovszky Béla stílusában, ahogyan a ház mélyéből (ez belső felvétel, jószérivel az egyetlen) kifelé tekintve, az ablakon át „lesi meg” a kamera, amint Klári - elérzékenyülve - kendőt emel a szeméhez. Fölcsillan tehát itt-ott Eiben tehetsége.

Karinthy bűvkörében foganhatott a Projectograph vérbeli „szaladás film”-je, *A magánnyomozó* adott című filmszkeccs. Pipás detektív a címszereplő; asztalán koponya emlékezteti foglalkozásának életveszélyére. (A magyar némafilmben - láthattuk - általában hamleti borongás filozofikus kelléke a halálfej.) Nick Paccér névre hallgat hősünk; az ifjú Latabár Kálmánra emlékeztet; Gellért Lajos játssza. Női ruhát öltve üldözi ellenfeleit - s persze lépten-nyomon bakot lő. A pesti utca - az Országház környéke - vagy egy előkelő villa kertje a külső helyszín; a járókelők élvezettel válnak alkalmi statisztává.

Frontális, kamerának címzett a játék, mely egy pillanatra sem veszi komolyan magát: vállalja az alpári szórakoztatás nyilvánvaló törekvését. A film végén ún. aláforgatással gyorsítják föl a szereplők mozgását: alighanem ez az első ilyen jellegű, képszalagon megörzött trükkje a magyar kinematográfiának (persze bármely gépész élhetett ilyen fogással, ha lassabban tekerte a vetítőkészülék karját).

Deésy Alfréd egyik munkájával vizsgálhatjuk - s ez merőben új mozzanat - dokumentumfilm (riportfilm) és játékfilm („műfilm”) érintkezési felületét 1924-ben. *A hollandi szív* című mozgófényképről van szó, mely a Magyar-Holland Kultúrgazdasági Rt. oktatófilm-sorozatának darabja. A műfaj megjelöl és ebben az esetben a későbbi „kultúrfilm”, „népszerű-tudományos film”,

tehát az ismeretterjesztés kinematográfiai feladataira utal. Ismeretes, hogy az első világháború után, főként a húszas évek valamelyes hazai konszolidációjával összhangban Hollandia magyar gyerekek sokaságát látta vendégül, táplálta föl, s szövődött ily módon úgyszólván máig tartó, rendszerváltások sorozatát túlélő kapcsolat, barátság magyar és németalföldi családok között.

Jó szándékú, ám együgyű klapanciák alkotják *A hollandi szív* szöveganyagát (a szerző nevét tapintatos homály fedi; akár Deésy is lehetett). Vonatnyi gyermek utazik Hollandiába, köztük Marika is. Már meg is érkeztek; a magyar kisleány elveszetten rázza a fejét az idegen szóra, nem érti fogadott szüleit, akiket közelkép, majd second mutat. Ám a zsoldárt már együtt éneklik, ki-ki a maga nyelvén. S a kis hollandi „testvér” átkotorja az ételt a magából Marika tányérjára.

Áttűnések jelzik az idő múlását, a helyszínek változását. Deésy a frontális ábrázolással, a szereplők olykori kamerába pillantásával riportsituációt teremt, bár kérdező, külső beavatkozó nem érzékelhető a felvevőgép környezetében. Azonban játékfilmes szemlélet bizonyítéka a vélhetőleg odacsöppentett könny Marika arcán.

Eztán Hollandia jellegzetességeiről kapunk mozgó áttekintést (szélmalom, csatornarendszer, tehén, tulipán stb.); arcot öltének még inkább a hágai „Liga bácsi” és „Liga néni”, a pótszülők: Vredenburchék. (De „Liga bácsi” mintha Maczkó úr, azaz Kürti József volna, jellegzetesen némafilmes arc- és szemkörnyékfestéssel!)

Haza indulnak a kis magyar vándorok, meghízva, boldogan. Marika csakhamar otthon meséli élményeit a szegényes lakásban, ágynak esett édesapjának, öccsének.

A második részben a holland család szeretne Magyarországra utazni, megismerkedni személyesen is a magyar famíliával. Honfitársaik százai gondolják ugyanígy, s a szándékot tett követi. Be is toppannak „Ligáék” Marikáékhoz. Meleg, hálás, barátságos a hangulat. A kisfiú is Hollandiába kéredzkedik. S az apa boldogan leheli ki lelkét a betegágyban: van kikre számítania árva gyermekeinek gondozóiként.

Érzelmes tanmese, felemás propaganda-film *A hollandi szív*. Ízlésbeli zavarai nem csekély részt a már érintett műfaji problémák rovására írandók.

7. Az 1920-as esztendő teljes filmográfiai mezőnyét véve szemügyre - s benne részletesebben vizsgálva két produkciót - megint utalnunk kell a ma föllelhető művek elenyésző számára, az adatok fájó hiányaira, ellentmondásaira. Végző soron tehát csak viszonylagos érvénnyel állíthatunk bármit is.

Ötvenhat mozgófénykép készült ebben az esztendőben, közöttük egyet (*Nick Winter négy új kalandja*) nem magyar alkotó rendezett (Paul Garbagni). Ez a tekintélyes mennyiség csak nagyságrendileg bír eligazító érvénnyel.

Ami a rendezőket illeti, Balogh Béla forgatott legtöbbet (10 film); Deésy Alfréd csak fele annyit, majd négy-négy művel Márkus László, Garas Márton következik; Hármát rendezett Geröffy J. Béla, ifj. Uher Ödön, Lajtai Károly. Két filmmel jelentkezett Fenyő Emil, Garamszeghy Sándor, Damó Oszkár, Forgács Antal. Egyszer sikerült feladathoz jutnia Korda Zoltánnak, Bolváry Gézának, Beöthy Zoltánnak, Lázár Lajos doktornak, Pásztory M. Miklósnak, Gaál Bélának. - Nem szégyellni való névsor ez; a korábbi csúcsteljesítők, tapasztaltak (Balogh, ifj. Uher, Garas, Pásztory, Deésy, Lázár dr., Márkus stb.) mellett

fiatalabb tehetségek, kevésbé rutinosak hallatnak magukról (Lajtai, Fejős, Bolváry, Gaál, Forgács, Korda Zoltán stb.). Mintha zökkenőmentesen zajlanék a nemzedékváltás, noha tudjuk: Korda Sándor, Kertész Mihály s néhány hamarosan távozó betölthetetlen ürt hagy a magyar kinematográfiában.

A műveknek csaknem egyharmadát eleve mozivászonra szánták (20).

Forgatókönyvírók s néha maguk a rendezők alkotnak tehát eredeti történetet (az adaptációkat is ezek a szakemberek készítik). Falk Richárd (4), Vajda László (3), Pakots József (3), ifj. Uher Ödön (2), Fejős Pál (2) a gyakoriság sorrendje; egy forgatókönyvet vihetett filmre Sas Ede, ifj. Radó Antal; maga készítette szcenáriu-mát - az említett ifj. Uher és Fejős mellett - Korda Zoltán, Bolváry Géza, Damó Oszkár, Deéry Alfréd.

Tizennégy film alapanyagát *kortárs hazai írók* adták. Igazán rangos, időtálló szerző és mű nemigen akad itt - Heltai Jenő s talán Kóbor Tamás kivételével. - Ez utóbbi Fenyő Emil képzeletét mozgatta meg - Bolváry Géza forgatókönyvírói közreműködésével - A tisztesség nevében című regénye folytán. Hernyány György, a főhős mint „egy eleven, didergő saison-anakronizmus” bukkan elő az év nélküli kiadás 3. oldalán, hogy a 130-on a kórboncnokot mint vízi hulla erre a megjegyzésre készítse: „- Nem találok, nem találok! A matériában semmi sincs abból a gonoszsgból, ami ebben az emberben lakozott.” Közül pedig egy országgyűlési képviselő, főispán morális szétesésének, lezüllésének, öngyilkosságának ábrázolását kapjuk. 1920 filmes társadalombírálatának körülbelül a maximuma lehetett ez.

1914. január 16-án mutatta be a Nemzeti Színház az akkoriban íróként még teljesen ismeretlen, mezőkövesdi származású színésznek, a Nemzeti tagjának, Garamszeghy Sándornak a népszínművét, a Matyó lakodalom című, három felvonásos „falusi történet”-et.¹⁶⁰ A Csathó Kálmán igazgató rendezte előadásról a biztos ízlésű, megvesztegethetetlen Schöpflin Aladár szigorú bírálatot közölt a Vasárnapi Újságban, megállapítva: „Egyetlen igazolása lehet annak, hogy ezt az önképzőkori színvonalú darabot a Nemzeti Színház előadta. Alkalmat ad arra, hogy újra a színpadon lássuk *Blahánét*, öregségében is elbájoló kedvességét s gyönyörködünk lényének alkonyati meleg szépségében.”¹⁶¹ (Matyit, a házasulandó főhőst a népszerű, parasztszakos Rózsahegyi Kálmán, ellenfelét, Nyikes Andrist Rajnai Gábor alakította.)

Schöpflin nem túlzott, annál kevésbé, mivel a darab - e kései népszínmű - erényére is rámutatott: némely hasonló kísérlettel egyezően ez is „tele van ethnográfiával, sőt csak az ethnográfia ér benne valamit.” - Utólag még ennél is tovább mehetünk: Garamszeghy nemcsak nyelvileg és néprajzilag vitte színre „egy az egyben” a matyó világot, hanem még a szereplők nevén sem igen változtatott. Hiszen az egyik menyecskét ugyanúgy Kiss Jankó Borinak hívják, mint a valóságban (világhírű népi alkotóművésszé nőtte ki magát), s egy több mint fél évszázaddal későbbi visszaemlékezésből azt is megtudjuk: ott volt a bemutatón az „igazi” Thuza Erzsza gazdáné is (Blaha Lujza „modellje”), részeseként a matyó küldöttség lelkes, ünnepi fölvonulásának.¹⁶² Tehát afféle „dokumentális népszínmű” volt ez, ami rányomta bélyegét az 1920-as filmváltozatra is: bár Garamszeghy hivatásos színészekkel dolgozott, saját magával az élen.

Időközben megjárta Garamszeghy a világháború orosz frontját, s valószínűleg hasonlóan 1931-es regényhőiséhez, Gál Imre főhadnagyhöz, 1917 nyarán szabadult onnét. Be is építette élményeit a *Matyó lakodalom* című filmjébe, hiszen Murányi Matyi 1914 elején, a színpadon még nem sejtette, hogy miféle megpróbáltatások várnak rá. Garamszeghy - a Vörös bilincs megírásakor már vitéz Garamszeghy Sándor - nem a Paulik Bélák útján tért haza Szibériából; neki az vált meggyőződésévé - miként Illyés Gyula olvasta ki soraiból -, „hogyminden forradalmár született gonosztevő, hogy Moszkvában 1917-ben a kormány támogatta a szabadszerelmet stb.”.¹⁶³ Bocsássuk előre: a *Matyó lakodalom* kockáin semmi effélére (még) nincsen utalás.

Garamszeghy Sándor, aki filmrendezőként, movizsinészként - mint utóbbi: például Deésy keze alatt - is kipróbálhatta magát, föltehetőleg alkalmi vállalkozás keretében mozgatta meg Matyó föld társadalmát a nagy szenzációt keltő forgatás sikeréért; „nem kellett a rendezőnek statisztákról gondoskodnia”.¹⁶⁴ Főcím, inzertek -„felírások” - nélkül maradt ránk a film - ennek ellenére csaknem teljes - kópiája; az egyik jelenetet meg is ismételteti a rendező, alternatív megoldást próbálva ki.

Érettebb; határozottabb körvonalakkal rajzolt mű az 1920-as *Matyó lakodalom*. Keményebbek, hevesebbek itt az ütközések, mint a népszínműben voltak. Matyit Szibériából várják haza - látjuk is, amint köfjűtőben robotol, bozontos kucsmájú cserkeszek őrizete alatt -; Matyi és Andris összeesapása - matyó parasztbecsület! - fejsérülésig fajul. Általában is: András a betyárvilág képviselője ezen a mozgófényképen, a paraszti környezet örök, ivós nyughatatlanja, aki végül rágyújtja az ifjú pár a házat, s nem tudni: lehetséges-e a mindent összebékítő, boldog befejezés.

De mégsem változik a mozgókép világszemlélete. A nyüzsgő tablók ellenére: egy falumúzeum hangulatát érezzük; a szereplők folyton ünneplőben feszítenek, még amikor dolgoznak is. Különösen a nők súlyos ékei hatnak itt mesterkéltnek, hiteltelennek. - S vesztére elevenít meg Garamszeghy olyasmit, amit a színdarabban csupán elmesélnek, s az ott tökéletesen elegendőnek bizonyul. Thuza Erzsának s második férjének, Mihálynak az összeeséséről van szó: a férfi - mint ezt az asszony Kovács káplánnak elpanaszolja - amiatt ment világgá, hogy ő sohasem volt hajlandó a leveses tál mellé „egyék, kend”-del is szolgálni. Némafilmen ez - legalábbis Garamszeghy előadásában - híján van a feszültségnek.

Idegenforgalmi csalogató ez a film legfőképpen. Erotikus vonzással telített: amiben a gyönyörű, Karády Katalint előlegző Muzsnay Bella (Kati) játszik fő szerepet. 1920-ban, mozivásznon akár meghökkentő is lehetett, ahogyan a film elején a két szerelmes (tán a Szibéria előtti időket érzékeltetve, vagy tán a jövőt) szájából szájba továbbítja falatozás közben a kolbászdarabkákat. (Enyhítő körülmény, hogy Muzsnay Bella partnere: a férj, Garamszeghy Sándor.) A lány vágyakozása virágöntözés, -szagoltatás által is hatásosan fejeződik ki: oldalnézetű second képen. Jól mozgatja Garamszeghy a parasztporta benépesítőit: erőviszonyok, társadalmi és családi kötöttségek válnak nyilvánvalóvá. (S. Fáy Szeréna játssza kitűnően a gögös Erzsa asszony szerepét; a művésznő fontos tanúnk volt a húszas évek elejének filmkészítési körülményeire vonatkozólag.) Tudatos és jó a vízmotívum használata: a véletlen vagy szándékos lelocsolás egyszerre termékenység-szimbólum, s egyszerre falusi kommunikáció.

Nem érdektelen az operatőri munka (méltatlanul borította feledés a fényképész nevét, talán Escher Károly volt, akivel Garamszeghy a *Gróf Mefisztó*-ban dolgozott). Valamennyi plánt célszerűen alkalmazza, s bár főként totálban láttatja az eseményeket, lendíti is olykor a kamerát, követi a szereplőket. Áttűnéssel köt össze - vagy éppen ún. „betűnéssel” - egymásra vonatkozó képeket, sőt: ügyes trükkkel is él, amikor Jankó, a gügye féltestvér a kútveder „tükrében” pillantja meg a hadifogságból szabadult Matyi arcát. Az események rendre párhuzamosan zajlanak, s megfelelő dramaturgiai pontokon érintkeznek. Van persze problematikus kapcsolódás is: amikor - Erzsa asszony békítő levelére friss hazatérként - a megengesztelődött Kis Pál Mihály mosolyogva hajol össze az asztal fölött Erzsával és Kati lányával, majd azt látjuk a következő képsorban, hogy négy disznó - hasonló negéddel bújik egymáshoz, Kati meg moslékot önt nekik.

Jó ritmusban ábrázolja a film Andris menekülését a fogdából - bár kissé öncélú kalandsor ez. (Bemenekül a templomba, hogy aztán a harangkötélen ereszkedjék le; szélmalom vitorlájába kapaszkodva forog matyó Don Quijoteként stb.) Korai „eastern” egyszerismind a *Matyó lakodalom*!

Ami feltétlenül értéke a műnek, az - csakúgy, mint az 1914-es darabban - az „ethnográfia”, minden skanzen jelleg ellenére. Mert él azért Garamszeghy mozivásznán a matyó világ. Aprólékos gonddal örökíti meg a mezőkövesdi viseletet, szokásokat. Azt - például -, hogy a kérőnek először a kisebbik lányt „ajánlják föl”, s amikor az „nem kell neki”, vezetik elé az „igazit”. A matyó parasztemberek - ha éppen nem instruálják őket rosszul (nem kell öklöt rázniok a vásott Andrisnak csendőrök által való elvezettetésekor stb.) - kedvvel mutatják meg önmagukat, valóságos lényüket, mindennapjaikat a kamera előtt. Mezőkövesd képei, a vásár, a templomtér stb. a dokumentum hűségével gazdagítják a „műfilm” nem túlságosan erős fikciós anyagát.

A kor vélhetőleg jellegzetes filmje készülhetett ugyancsak Garamszeghy Sándor irányításával Szemere György Doktor Mefisztófelesz s A Forray-család című regényeiből (1907); az előbbinek doktor Koleszár Titusz, „a híres elmeorvos” a hőse, a másiké Forray Antal, szabadelvű férfiú. Mindkettőt a sátánosság, a luciferi vonás rokonítja, s ily módon a *Gróf Mefisztó* a húszas évek kezdetének misztikum felé hajló életérzését fejezhette volna ki (ha a cenzúra nem gátolja meg ebben).

Ez a misztikum jellemzi a külföldi kortárs sikerírók fölhasznált munkáinak (10 film) egyik-másik darabját, például a Gaston Leroux-ét (*A halál után* címmel Deésy rögzítette filmszalagra a nálunk is megjelent detektívregényt, melyben egy szenzációs műtét eredményeképp a lelőtt ember - megjárva negyed óráig a halál birodalmát - föltámad) vagy a Joseph(in) Péladanét (*Egy az eggyel* címen szintén Deésy filmesítette meg az *Una cum uno* című regényt, mely - egyebek között - a művészvilág erkölcsi relativizmusát ábrázolja). *Külföldi félklasszikusént* tarthatjuk számon Charlotte Brontë-t, akinek *Jane Eyre* címen jobban ismert regényét mint *A loowodi árvát* vitte moziközönség elé Balogh Béla. - Ebben a csoportban említhetjük ugyancsak az ő filmjét, *A hegyek alján* címűt, mely Eugen D'Albert német

zeneszerző operájának (Tiefland) cselekményét dolgozza föl bizonyos kiegészítésekkel.

Nálunk 1908 őszén mutatta be - a vidékről szerződtetett Környey Béla nagyszerű szereplésével - a szóban forgó művet a Magyar Királyi Operaház. Egy értékes beszámoló mint „Liszt Ferenczünknek egyik legkülönb tanítványa”-t említi a szerzőt.¹⁶⁵ Zenéjében nem igazán jelentős darab - fejtegeti a kortárs kritikus -, de mint dráma: hatásos, és a cselekmény feszültsége kiegyenlíti a minőség ellentmondásait.

- Még ez évben az A. Guimera spanyol (baszk) szövege nyomán a magyar származásúnak mondott Lothar Rezső által írott librettó is megjelenik Várady Sándor fordításában.

Bérc és völgy, tisztaság és gonoszság mitikus küzdelme zajlik A hegyek alján szereplői között, s zárul a Jó győzelmével - gyilkosság árán. A baszk topográfia említett viszonyai metaforikus lehetőséget ígérnek magyar körülményekhez igazítva is - bár Pakots József, Balogh forgatókönyvírója az 1920-as Star-produkciónál voltaképpen nem honosítja a történetet. Nincs is erre szükség, hiszen nagygazda és kecskepásztor, gazdag és szegény társadalmi különbségei Európa, sőt a világ számos országában hasonló módon ábrázolhatók. Valószínűsíthető mégis, hogy a drámai anyag baszk eredetét - már csak az egzotikus hatás kedvéért is - nem akarták feledésbe meríteni az alkotók, még kevésbé a forgalmazók (ránk maradt egy német nyelvű ismertetés a Star reklámalbumának lapjain, s egy cseh nyelvű kópia, a baszk-motívum megjelölésével, melyet a Gehape-Film nevű cég forgalmazott egykor). Mi az alábbiakban az opera s a filmváltozat azonos szereplőit a zenedrámából ismert baszk nevükkel jelöljük, a Pakots által kreáltakat - ha szükséges - pedig a német nyelvű műsorlap szerint.

Mondhatni: a kortárs jelenbe, a húszas évek elejére tevődött át a cselekmény (főként az elvetemült Sebastiano, valamint a gazdag pénzeszsák-fakereskedő, Ritter öltözéke vall erre; a népviselet, a tiszt szegénység külső megjelenése pedig amúgy is „idők feletti”). Pakotsot a szociális-lélektani eredők, mozgatórugók érdeklik. Kifejti hát a filmváltozatban, hogy Sebastiano azért akasztja a naiv Pedro pásztor nyakába a molnárnővé tett szeretőt, Martát, mert adósságai miatt a gazdag kereskedő- lány, Lujza hozományára ácsingózik. Kiderül az is: miért éppen a szelíd, együgyű Pedrónak engedi át - látszatra legalábbis - Martát: Pedro volt az, aki megmentette a szakadékba zuhant Sebastiano életét, s így a szép feleség kommandálásával jutalmazhat is Sebastiano, meg titokban továbbra is érvényesítheti szeretői jogait Martával kapcsolatban. Fényt vet továbbá a forgatókönyv arra: hogyan lett a sokat szenvedett, hányatott sorsú Marta a torz lelkű Sebastiano szeretőjévé, kiszolgáltatottjává.

- Mindez az eleve valóságtükrözőként ható mozgófénykép társadalomábrázolásának hitelét erősíti, ám elsikkad az eredeti operalibrettó szükséztávusa, népmondai fojtottsága, természet és ember küzdelmének, együttélésének morális tanulságokat kínáló feszültsége.

Pedig jók a színészek. Dénes Oszkár (Sebastiano) mintha a *Tegnapból* (1919) érkezne ide: hasonló, negatív szerepkörbe. Érzékisége mohó és visszataszító; másrészt: a fajsúlyos gonoszság megtestesítője ez a férfi. Lóth Ila - mint rendesen - amerikai típusú „szőke baba”, akiben azonban az

elesettség, megalázottság olykor lázadásig hevül. A színésznő rendkívül széles érzelmi sávon játszik Marta alakítójaként. Kicsinyre festett szája (kordivat!) jellegzetesen rándul s vonaglik a közelképeken, ha visszafojtott indulatai elszabadulnak. Kitűnő mozgáskultúrája csúcspontokká teszi a filmnek azokat a jeleneteit, amelyekben Marta táncolni kénytelen (először kenyérkeresete a tánc; kínzója, „védelmezője”, a sánta koldus parancsára; másodszor Sebastiano kényszeríti rá, hogy ily módon alázza meg őt is, az általa végül is megszeretett férjet, Pedrót is). Petrovich Szvetisláv (Pedro) premier plánban kifejező igazán: vágy, szerelem, döbbenet, keserűség hullámszik az ő arcán is. Mozdulatai némiképp teátrálisak; a „beszélve játszás” ellenére is túlzottan pantomimikusak. A magyar színjátszás becses értékeit viszi kamera elé Szarvasi (Szarvassy) Soma mint az öreg Tommaso, a falu önkéntes békebírája, tekintélyi pontja. Csaknem mozgóképi „szociofotó” a parasztemberek érzékletes tablója. Szerepel itt - változó színvonalon - „három párka” is, három fiatal parasztnő (véltetőleg: színészek), akik csúfolkodásukkal, feket nem ismerő nyelvükkel tragikus folyamatokat gerjesztenek.

Balogh kedvvel - s kissé hosszadalmasan - alkalmazza a flash-back előadásmódot (a szakadékba zuhant Sebastiano megmentetése Pedro által, Marta vándorlása édesanyjával, akinek halála után egy sánta koldus keríti hatalmába, hogy tőle Sebastiano vásárolja meg stb.). *A hegyek alján* közelképei kitűnőek; az arc bemutatása mellett itt már a történés rejtettebb mozzanatainak elemzésére is szolgálnak (a kés megszerzéséért vívott küzdelem Pedro és Sebastiano végső összecsapásakor). Többnyire jól megoldottak a mozdulatismétlő plánváltások (Marta lehajtott fejének hajsátra pl. igen szép és hatásos viszonyítási képmozzanat a közelebbi beállításához). A vágás jó tempójú, az átkötések igényesek. Bravúros jelenete a magyar kinematográfiának, amikor az immár Pedro feleségével erőszakoskodó Sebastiano ijedten elfújja a gyertyát, hogy a küszöbön éjszakázó férj, fölneszelve, rajtuk ne üssön. Mindez egyetlen beállításban zajlik, a látási viszonyok teljesen élethű változását jelenítve meg. Szerencsésen választotta ki Balogh a külső „motívumokat”, eredeti helyszíneket (a vízi malom és környéke, a falu), de mintha a „völgy” (Tiefland), a sík vidék ábrázolásában otthonosabb volna: a hegyvidék nem eléggé fenséges. Egyáltalán: a film természetvilága civilizáltabb a kíváncsnál, a kecskepásztori lét idillikusnak szánt képei édeskések, semmint naiv bájtól áthatottak. Témaválasztás és megvalósítás egyként bizonytal Balogh életművének másodvonalába szorítja ezt a mozgófényképet, az érintett filmnyelvi újdonságok, jellegzetességek ellenére (melyeket - sajnos - elveszett „műfilmek” összefüggésrendszerébe nem helyezhetünk).

Hazai klasszikus mindössze három szerepel 1920-ból: Vörösmarty (Forgács Antal: *Szép Ilonka*), Eötvös József (Damó Oszkár: *Viola, az alföldi haramia* - A falu jegyzője nyomán), Jókai Mór (Garas Márton: *A névtelen vár*), ami a magyar film néhány évvel korábbi művészi-közművelői becsvágyának, honi értéktudatának visszaszorulását érzékelteti.

Nyolc, eddig *tisztázatlan irodalmi forrású* mozgófénykép sorában találjuk Balogh Béla *Vita N(u)ováját*, melynek - mint láthattuk - meggyült a baja a cenzúrával. - A korszakról készült Magyar filmográfia egyik példányában ismeretlen kutató kézzel írta oda, hogy a film Dumas (vajon melyik?) munkája nyomán készült. Akár így volt (nem sikerült azonosítanunk egyik Dumas művével sem), akár a *Galathea* című Balogh-filmmel azonos a szóban forgó „műfilm”, amire vonatkozólag szintén van bejegyzés, az „erős bolsevista tartalom” vádja meglehetősen különösnek tetszik.

1921 produkciója megközelítőleg csupán a fele az előző évinek (31 játékfilm). Nyilvánvaló a hanyatlás, amit a szkeccsek növekvő száma is mutat (6). Rendezőink közül Deésy a legszaporább (6 film), őt követő Balogh Béla (5), Garas Márton (4), Fejős Pál, Forgács Antal (2-2); egyszer rendezett az adatok szerint Altmayer István, Lajtai Károly, a francia Felix Vanyl; aztán Gaál Gyula, Lakner Artúr (aki a magyar hadtörténelem híresebb csataepizódjait vélhetőleg dokumentum és fikció elegyítésével vitte mozivásznonra), Illés István, Pásztory M. Miklós, Bolváry Géza.

Továbbra is a filmes fogantatású - *eredeti forgatókönyvekből készülő* - művek száma a legnagyobb (9); szerepelnek itt rendező-forgatókönyvírók (Deésy, Balogh, Bolváry), valamint professzionális, filmközeli írók, szcenaristák (íj. Radó Antal, a színész Tábori Emil, Hevesi Sándor, Sas Ede, Boross Mihály). *Kortárs magyar sikerszerzők* nyomán 6 film készült (Rákosi Viktor, Harmath Imre, Follinus Aurél, Karinthy Frigyes, Farkas Imre, Géczy István munkáiból). A szkeccs ebben a sávban jelenik meg; szokássá válik korábban megfilmesített darabokat venni elő, részben újraforgatva szkeccsesíteni, vagy talán a régít szabni át erre a feladatra. *Kortárs magyar érték* - a sikerszerzők között számon tartott Rákosi Viktor mellett - talán még Szomory *Dezső Péntek este* című munkája, melyből Deésy írt forgatókönyvet, s rendezett filmet. Külföldi kortárs bestseller nyomán négy játékfilm készült (beleértve egy Planquette-operett filmváltozatát); itt érdemel említést H. G. Wells műve, melynek nyomán a *Draculával* a Bécsben is otthonos Lajtai Károly a misztikus némafilmek egy erőteljes világáramlatához kapcsolódott (gondoljunk a német F. W. Murnau épp ez időtt készült filmjére, a *Nosferatura*, amelyhez azonban a tárgy ismertebb földolgozása: Bram Stoker regénye szolgált forrás gyanánt).

Magyar klasszikusként ihletett filmet Eötvös József (Balogh Béla: *A megfagyott gyermek*), Petőfi Sándor (*Bolond Istók*; Deésy Alfréd Sas Ede forgatókönyvéből dolgozott). *Magyar félklasszikus*: Csepreghy Ferenc 1912-es népszínműve, a *Gyimesi vadvirág* nyomán született Forgács Antal azonos című filmje. Dosztojevszkij és Puskin képviselte 1921 mezőnyében a külföldi klasszikusokat (Gaál Gyula: *A megbűvöltek/Katalin*; Fejős Pál: *Pique Dame*). *A halott ház* címmel a Starnál készítette el valaki a *külföldi félklasszikus* íj. Dumas Monte Cristójának folytatását. Az öt *azonosítatlan* darab is vélhetőleg a külföldi kortársak, félklasszikusok munkásságához kapcsolódott.

Az 1922-es esztendőben nőtt valamelyest a gyártott „műfilmek” száma (44). Rendezőink közül Balogh Béla öt, Deésy ugyancsak ennyi filmet készített, hármat György István, kettőt-kettőt Pless Ferenc és Forgács Antal. Egyszer produkált Adorján László, Ferenczi Frigyes (operaházi rendezőnk egyszersmind), Lázár Lajos dr., Gellért Lajos, Rónay Dénes, Márkus László, Forró Pál, Gerőffy J. Béla, Pásztor Béla, Garamszeghy Sándor, Bolváry Géza, Sziklai Jenő, Vágó Géza, Fejős Pál, Lakner Artur.

Ebben az évben a *kortárs magyar bestseller* részesedett a legnagyobb arányban a filmek irodalmi alapanyagából (16). Vágó Géza, aki a *Nősülni tilos!* című szkeccset maga írta és rendezte, emellett még három produkció írói munkatársa volt.

Karinthy Frigyes, Mihály István kétszer járult hozzá íróként játékfilm (szkeccs) születéséhez. Egyszer-egyszer Lampérth Géza, Garamszeghy Sándor (ő a *Matyó lakodalom* szkeccsváltozatát készítette el *Matyó szerelem* címmel), Földes Imre, Berky Ferenc, Porzsolt Kálmán, Lázár István, Várady József. - Sok a szkeccs (aminek háttérében a megélhetés gondjai ellen való kemény küzdelem állt: a szkeccsdarabokat jól lehetett utaztatni, az ily módon szerveződő alkalmi társulatok bevétele is vélhetőleg nagyobb volt, mint ahogy „csupán” mozielőadásoktól várták volna a forgatás költségeinek megtérülését); a felsoroltak között jó írók is vannak, akár a *kortárs magyar irodalmi érték* reprezentánsai között (3) is szerepelhetne egyikük-másikuk. Aminthogy Gárdonyi Géza *Göre Gábor*-története valójában fölöttébb vitatható szintet képviseltek, és Molnár Ferenc sem a *Báró Március* szerzőjeként írta be nevét a magyar irodalomba. Emőd Tamás azonban alighanem szilárd minőségtényezője volt ennek a vonulatnak.

Eredetileg is filmre szánt magyar darab tíz volt a mezőnyben. Adorján László három forgatókönyvet jegyzett, Harmath Imre kettőt; Vajda László, Deéry Alfréd, Márkus László, Lakner Artur, Tábori Emil egy-egy szcenáriummal szerepelt.

Magyar klasszikusként Fazekas Mihály került mozivászra Deéry *Ludas Matyi* szkeccse révén - aligha kongeniális földolgozásban.

Külföldi klasszikust Pakots József dolgozott át forgatókönyvvé: Andersent, Bolváry Géza számára (*Meseország*). *Külföldi félklasszikusról* szkeccsesítés révén húzatott le újabb bőr: Burnett munkájából Forró Pál készítette *A kis lordot*.

A négy *kortárs külföldi sikerműből* kettő: operett filmes átirata. Ebben a csoportban említjük a két évtizeddel korábban elhunyt Edouard Pailleron 1897-es három-felvonásos vígjátékát, *Az egér* címűt, melyből Gellért Lajos készített filmet Forró Pál szcenáriuma nyomán, Karbán József operatőrrel.

Még szórakoztatásképp is nehéz elgondolni, mi indította az újszerű művészi próbálkozások hívét, a kitűnő (mozi)színész Gellértet arra, hogy filmmé változtassa Moisan-d-né, valamint két leánya, Woiska Clotilde grófné és az Egérnek becézett Martha történetét, a vidéki unalmat, melybe csak a társasági életté dagasztott pletykálgodás vitt némi szint. Igaz: Gellért módot talált Egér egyházi iskolai neveltetésének - mint előzménynek - a bemutatására, ami a kor egyik kedvelt motívuma volt irodalomban-filmben egyaránt. Meg talán a rajzoló, éneklő, zongorázó, „egy kis műveltséggel” is bíró leány karriere is indok lehetett: amiként a férfiak a Balogh Béla által bemutatott, talpraesett úri vagány históriájából meríthettek példát s erőt (*A tizennegyedik*), ugyanígy ez a visszaszorított Hamupipőke is elnyeri végül Simiers Max márkit (épp a nővére orra elől halássza el, pedig Clotilde tehetetlen, agyalágyult grófi férj nyűgétől vágnék szabadulni).

Megőrződött - inzertek nélkül - a film III. felvonása (tekercse), mely az alkotók kétségtelen tehetségére vall. De mintha lélektani-társadalmi tragédiát vinne mozivászra Gellért! A franciás könnyedség (mely az eredeti művet sem igen jellemezte) leginkább a megmaradt résznek abból a jelenetéből hiányzik, melyben Egeret (Gaál Franciska) olvasás közben, a leánynevelde osztálytermében bosszantják társnői fölébukva az asztalok mögül. A fekete-fehér kontrasztok, a beállítás nyomasztó jellege mind-mind a komikus hatáskeltés ellen dolgoznak: azt vélnők, hogy szorongásos látomásai vannak a szereplőnek.

Mindennek ellenére: *Az egér* filmnyelvi eszköztára még e töredékben is páratlanul gazdag. Mozdulatismétlő plánváltásai - olykor áttűnéssel kombinálva - nagyszerűek. Párhuzamos montázssal, gondosan szervezett képsorokban bontakozik ki a cselekmény. A színészek kameraérzékenysége magas fokú; gyakorta lágy, lassú, fotogén mozdulatokat rögzít a felvevőgép. Gellért Lajos hamisítatlan húszas évekbeli mozgófénykép-hangulatot képes teremteni pl. a vasúti фуlke jelenetének komponálásával, modern arcú hösnőjének fény-árnyék hatásokban gazdag bemutatásával. A közelképek hol egy (külső, belső) folyamat végeredményét regisztrálják, hol egy arc eltorzulásának hatásmechanizmusát jelenítik meg, hol pedig - mondjuk - virágot ábrázolnak. Impresszionista finomság, elegancia jellemzi e filmtekercs számos kockáját.

1923-ról kevés mondanivalónk van. Tizenhárom játékfilm készült, ám ebből is kettőt nem magyar rendező vitt mozivászonra, ami - utaltunk rá - egy torz művészetiirányítói szemlélet kifejeződése: álljon bárki a kameránál, csak Magyarországon forgasson, és lehetőleg magyar tárgyú művet.

Kétszer jutott szóhoz Forgács Antal, a többiek csupán egyszer (Altmayer István, Uwe Jens Krafft, Kertész Dezső, Balogh Béla, Deésy Alfréd, Sik Rezső, Lajtai Károly, Renato Bulla Del Tochio).

Mozivászonra szántak eredetileg is hét alkotást; az ügyes kezű mesterember, Siliga Ferenc három forgatókönyvet írt, egyet-egyet: Forgács Antal (Kiss Jenővel közösen), Deésy Alfréd, Adorján László, Balogh Béla. Azonosítatlan irodalmi forrású: három mű. *Magyar klasszikushoz*, Jókaihoz nyúlt B. E. Luthge forgatókönyve nyomán Krafft, a producere magyarországi rendezővé előrukkoló német befektető (*Az egyhúszasos lány - Egy dollár*). - E két címen is jegyzett mozdaráb készítésének egy jellegzetes mozzanatára pillant majd vissza Hevesy Iván 1928-ban, a német gyakorlat szerint mesterségesen előállított városi környezet technikai előnyeit ecsetelve: „Egy ilyen filmuccát (sic!) mellékuccákkal és uccakeresztezésekkel felépítettek a budapesti Corvin filmgyár telepén az »Egy dollár« című film felvételeihez. Az ucca a régi Hamburgnak egy részletét ábrázolja, a falakban kőutakkal, borbély, szabó, lakatos műhelyekkel, régies címtáblákkal és cégérekkel. Az egyik mellék uccában alacsony fakerítés kis kapuval, mögötte kertecske és így tovább. Az ucca végét egy domb zárta el, a domb mögött kikötői háttérrel kasiroztak füstölő hajókéményekkel. A filmkép tökéletes illúziót adott(,) és senki nem is gondolta a nézők közül, hogy a főlvételek nem Hamburg ódon városnegyedében, hanem Budapesten, a Zuglóban folytak le.”¹⁶⁶

Jókainál, *Az egyhúszasos leány* című elbeszélésben szó sincs Hamburgról. Az 1846-os magyarországi éhínség és burgonyavész következményeit tárgyalja. A Duna-parti „baromfi piaczon” szokásban volt, hogy parasztasszonyok a gyermekeiket árulták, mert nem volt miből eltartaniok őket. Így tett Mikula Palyáné, a tót fiatalasszony is, csakhogy a nyolcesztendő kis Zsuzsó minden vevőt elriasztott, mert nem akart megválni édesanyjától. Aztán végül mégis befogadja őt zálogul egy húszas érme értékében Romosz úr, az idősödő uzsorás és pénzváltó, pedig elhalt feleségétől is rá maradt saját lányát tette utcára, mert a négyéves gyerek - tudatlanságból - négy darab, frissiben beszedett ezres bakóval lobbantotta lángra a kályhába tett fahasábokat. Zsuzsó az elkergetett kisleányára emlékeztette: épp ennyi idő voltna ő is. 1848/’49 eseményei zúdulnak át Romosz házán is. A kis mindenest az élire állított krajcárokból előteremtette a hajdani négyezret, ám ez is elértéktelenedett a szabadságharc bukásával.

Telnek-múlnak az évek, és a gyönyörű hajadonná serdült Zsuzsa összeismerkedik az átellenben levő, gyógyászati szerepet is vivő borbélyműhely segédjével, az afféle orvostanhallgatói státuszú Cselleng Nácival. Tetszik a fiatalembernek a szorgos és talpraesett leány, de Romosz úr is szemet vet Zsuzsára: kényezteti, mindennel elhalmozza őt, holott addig még a levegőt is sajnálta tőle. Zsuzsa viselkedése megfordul Romosz iránt. Amíg a zsugori vénember ütötte-verte, kifosztotta, hűségesen szolgálta, de most, hogy menyasszonyává tenné, Zsuzsa már azt a tervet szövögeti, hogy az esküvő napján megöli a Nácitól szerzett, fogházásnál használatos kéjgázzal a mohó öreget, s a rá maradt vagyonból saját műhelyt vesz a fiúnak, leendő férjének. Szerencsére fölbukkan Zsuzsa édesanyja, a család kikecmergett a bajból, vár Zsuzsára a gyermekkorukban neki szánt Viloja Marci is, aki közben bejárta a keleti országokat. Mikuláné kifizeti a savanyú képpel előkerült uzsorásnak a hajdan kapott húszast, és népviseletbe átöltöztetett leányával vidáman távozik.

Mindehhez képest tehát a német rendező készítette filmváltozat (*Egy dollár*), melyet olasz forgalmazó olasz felirataival sikerült megszereznie a Magyar Nemzeti Filmarchívumnak (*Per un dollaro*), meglehetősen szabadon bánik a történettel, angol nevű szereplőket mozgat. Zsuzsából Maggie lesz, és Lóth Ila rögtön a szép, fiatal leány alakítójaként kerül Hans Alfred és Eiben István felvevőgépe elé. Csábos és eleven, némiképp a tündökletes Lillian Gish magyar alakváltozata. Maggie-t az édesanyja (Mattyasovszky Ilona) egy haldokló nagybácsitól kínákozó örökség reményében adja át Bagger úrnak (Réthey Lajos), mert eg órán belül indul a gőzhajó. Bagger egy dollárról állít ki zálogcédulát.

Krafft tapasztalt színészvezetőnek mutatkozik, háttal nyomul anya és leánya az uzsorás elé. Aztán szemből látjuk őket, szép kompozícióba rendezetten: balról az anya, jobbról a leány, középtűt a pénzváltó mérlege helyezkedik el. Az idegenbe szakadt Maggie arcát közelkép figyelteti meg: könnyeivel küszködik a lány, félelem és bizonytalanság uralja

vonásait. Majd almát csen a belső lépcső korlátjáról. Kockás ruhácska, csikos harisnya, masni ettől kezdve a kis cseléd viselete; kutyával kell osztoznania padlóra vetett fekhelyén.

A Liberia nevű hajóról kerül partra Charlie Brown (Rajnai Gábor); ő meg, ha kedve tartja, matrózmód harmonikázik. Rossz hírű fiatalember: Bagger a kocsmában mutatja is neki, tudja jól, hogy mivel – lopással tartja fenn magát. Pedig özvegy édesanyja jómódban él, házvezetője, titkára van. Ezüstneműjük darabjai, vázáik sorra-rendre Bagger üzletébe vándorolnak mégis. Párhuzamos montázs ábrázolja Charlie és Maggie életének folyását. A lánynak – aki nyitja-zárja a boltot, minden munkát elvégez, pénzért mos Brownéknak is – zaklatást kell elszenvednie a közutált Bagger miatt. Aztán munkát ajánlanak neki Brownéknál. Maggie ámulva vizsgálgatja a gazdagon berendezett lakást, kínálkozó alkalommal lopna is, de „másik énje” – trükkfelvétel segítségével – figyelmezteti őt az igaz útra.

A két fiatal kapcsolata ellentmondásosan alakul. Még a kocsmában, amikor Charlie tiltakozik a lopással való gyanúsítás ellen, a gazdáját, Baggert védő Maggie is kap tőle a fenekére. Aztán a szemőzt lakó leány ügyetlenkedése, hanyattesése vidítja föl Charlyt. Maggie nyelvet ölt rá. Másfelől azonban együtt mennek vurstliba; Maggie hintán forog, műlovon nyargal, léggömböt kap lovagjától, ökölvívó mérkőzést néznek. De otthon Bagger elkobozza tőle Stuart Mária és Boleyn Anna magára aggatott jelmezeit. Ekkor indul meg az az álomképsor, amely az *Egy dollárt* a kor nemzetközi mezőnyéhez kapcsolja. Maggie gazdagságról ábrándozva alszik el szegényes vackán, de gazdag nőként ébresztik szolgálói. Trükkfelvétel mutatja itt is a „másik én”-t, akivel az a sok jó történik. Királyi szolga lépdel felé álarcosan – mintha egész alakos bábfigura volna -, Maggie ügyes stoptrükkal királynővé változik. Párát fűvő műlovak vontatják a hintót, Charly mint király kerül elő. Elvárásol az útjából egy szakállas rablót. Maggie megölelné a királyt, ám ő az állandó alvótárssá, a kutyává változik. Ekkor bolyong a kacagva újra elalvó lány körül Bagger, s fedezi föl – közelképen – Maggie csaknem fedetlen bájait. Ettől kezdve fürdetné a lányt mint választottját tejbe-vajba. Maggie-t eközben Charly egy vásott barátja (Lukács Pál) is zaklatja.

Hatalmas bibliát lapozgat Maggie, a virággal érkező Charly fordítja a könyvet helyes irányba, s később olvas is föl belőle a lánynak. – Egyelőre azonban Maggie haragszik még az írástudatlanság vélelmzéséért, s visszavág a fiúnak: elmondja neki, mi minden rosszat tud róla. Rajnai arcán sértettség és szomorúság váltakozik. Ilyen nagyszerű játéklehetősége korábban is volt: amikor édesanyja (F. Lányi Irma) vonja felelősségre életvitele miatt. Charly tehetetlen; esengve hajol anyja felé, majd a hátat fordító inasnak mutatja széjjel tárt karját, ökölbe szorított kezeit. Lecsillapodok. – Most, Maggie-nál, a tékozló fiú történetét olvassa föl, s meg is elevenedik a bibliai példázat kanászgyereke s a konda. – Méltósággal és átéléssel olvas Charly, a pár egymásra pillantó közelképei a kapcsolat elmélyüléséről tanúskodnak.

Bagger elutazik menyasszonyával, fényes szállodában bérel lakosztályt. Maggie retteg a fölgerjedt öregembertől. Tükör is szolgálja szorult helyzetének felismerését. Csomagol, értesíti Charlyt a hajón, de a fiatalember gonosz cimborája kezére jut a levél. Charly meg épp Maggie-nak ír búcsúsorokat... Azonban egy kis utcagyerek (Lubinszky Tibor, a kor gyermekcsillaga) riadóztatja őt; a két barát összeverekedik. Ez a küzdelem is gondosan, feszültségteremtő erővel van előadva; harc folyik a földön heverő pisztolyért. Előkerül Maggie édesanyja is, akinek a kis csibész eljártssza mintegy a történeteket. – Ez is a magyar (érdekű) némafilm értékes mozzanata.

Beavatkozik a rendőrség, aztán családi keretek között rendeződik minden. Charly édesanyja is megbocsát tékozló(nak hitt) fiának. Maggie-Lóth Ila beforduló, fájdalmas, szép arca érzékelteti a fiatalok válaszutját. Győz a szerelem. S amikor Maggie elejti az ajándékba kapott, a filmben oly talányos szerepű vázát, Brownné eltűnt gyöngysora pereg ki belőle. Flash-back képsor mutatja meg, hogy az inas által félre döntött gyertyatartóból csepegő viasz rögzíthette a váza fenekéhez. Charly tehát aligha lehet notórius zsebmetsző. Maggie anyja visszafizeti Baggernak az egy dollárt, melynek tojásdad arckép-kivágatát most a két fiatal diptichonja tölti be.

Kortárs magyar érték tagadhatatlanul Bródy Sándornak *A tanítónője*, melyből (Janovics Jenő 1917-es filmváltozata után) *Leánybecsület* (al)címmel Lajtai Károly készített filmet, Gasseur Lajos operatőrrel az oldalán. *Kortárs sikerszerző*, magyar író szolgált irodalmi alpanyaggal Altmayer István rendező *Cibere és a Lópatkó-banditák* című - talán parodisztikus - filmjéhez: Kálmán Jenő.

1924 termése: húsz film, ebből kilenc a szkeccs. Ötször rendezett Deésy Alfréd, négyszer Balogh Béla (beleértve, amikor Bolváry Géza munkáját fejezte be az *Egy fiúnak a fele* forgatásakor), kétszer állt

felvevőgéphez Gaál Béla, egyszer Fejős Pál, Damó Oszkár, Bolváry, György István, Forgács Antal, Major Dezső.

A *kortárs magyar bestselleré* az elsőség: három ízben Harmath Imre, egyszer-egyszer Zsoldos Andor (magyar-bolgár koprodukcióhoz szolgáltatott irodalmi alapanyagot Gaál Béla *Diadalmas élet* című filmje kapcsán), Moly Tamás, Vágó Géza, Török Rezső, Kövessy Albert, Földes Imre munkájából készült játékfilm.

Mikszáth Kálmán kétszer gyarapította a magyar klasszikusok filmfeldolgozásainak számát (Pakots forgatókönyvéből Bolváry és Balogh rendezte az *Egy fiúnak a felét*; *A vén gazember* azonosítatlan rendező munkájaként Harsányi Zsolt közreműködésével került mozivászonra). Petőfi *János vitézéből* Deéry készített filmszkeccset.

Ugyancsak három mű irodalmi forrását *nem tudtuk azonosítani*. Szintén három film készült kortárs magyar irodalmi érték nyomán (föltehetőleg Rákosi Viktor Elnémult harangok című regényének első része került mozivászonra *Holnap kezdődik az élet/Az utrechti diákok* címmel, Forgács Antal rendezésében; hét esztendő múltán, teljesen új szereplőkkel, Zitkovszky után Eiben István operatőrrel filmesítette meg ismét Molnár Ferenc klasszikus érvényű regényét, *A Pál utcai fiúkat* Balogh Béla; Fejős Pál rögzítette filmszalagra - saját forgatókönyvéből - Gárdonyi el nem avuló művét, az *Egri csillagokat*).

Saját filmjéhez írt forgatókönyvet Balogh Béla (*Az őrszem*), *külföldi félklasszikus*, valószínűleg Strauss műve 1918-as feldolgozásának nyomán született a *Varázskeringő* (nem tudjuk: ki lépett Kertész Mihály rendezői örökébe az azonos című szkeccs elkészítőjeként).

8. 1920-1924 riport- és dokumentumfilmjei, tudományos és animációs produkciói jelentékeny műfaji és stílári fejlődésről tanúskodnak.

Az East Newsreel Agency német nyelvű kópiát (is) készített 1921-22 fordulóján a soproni népszavazásról, melynek eredményeképp 7107-es szótöbbséggel (65,08%) a város Magyarországa maradt (*Die Volksabstimmung in Sopron*). Bemutatja ez a mozgófénykép Sopron külső jellegzetességeit, majd rátér voltaképpen vállalkására: a politikai történések adatoló, „archiváló” megörökítésére. Totálképen, fix kamerával fölvéve viszi mozivászonra a film az antantsapatokat, őrzőjüket, a név szerint megjelölt parancsnokokat (Guillaume, Ferrario, Hamelin, Gorton tábornok), a helyi civil lakosságot, amely mindennemű erőszakosság híján sem tétlen szereplője az eseményeknek. Kiaknázza a névtelen operatőr az ablakból, erkélyről való fotografálás lehetőségeit: amint - például - megrohanják az emberek az újságos bódét, hogy elolvashassák a „Sopronvármegye” különkiadását a referendum eredményéről. Az égen gomolygó felhők mintha a történelmi idők természeti kellékei volnának. Belső felvételek nincsenek ebben a filmben; a népszavazás nyomán esedékes aláírási ceremóniának nem volt tanúja a felvevőgép.

Tárgyilagos ez a riport - s vélhetőleg nem csupán az ellenőrként, lebonyolítóként jelen levő külföldi fegyveresek miatt. Ám nem teszi kétségessé - a bevonuló magyar csapatok fogadtatását megörökítve -, hogy a voksolás eredménye valóban a többség akaratát fejezte ki. Szomorú a „kivilágított város” záróképe: néhány utcai lámpa gyöngye fényével aligha sikerült itt földélni a közösség örömét.

Helyi jellegzetesség adta tárgyát a *Szent Jenő holtteste Futakon* címen fennmaradt mozgófényképnek, mely inzertek nélkül, de valószínűleg a végleges sorrend szerint tartalmazza a beállításokat. A székesegyház külső totálképe után távolabbi s közelebbi plánban láthatjuk a püspöksüveges vértanú mumifikálódott holttestét egy oltár tartozékaként. Végül szemből fényképez a kamera szabad térben álldogáló férfiakat, nőket (egyikük-másikuk mosolyog); nyilván: turisták ők, akik elzarándokoltak erre a kegyhelyre. Csak éppen: bemutatásuk nincs összhangban a fő látvány hangulatával.

A *Debrecen népe tiltakozik a trianoni szerződés ellen* című riport a közvetlen politikai propaganda filmes termékeként vizsgálándó. Kezdetleges térkép-animáció mutatja be a film elején a Nem! Nem! Soha! választ indukáló történelmi sérelmeket. Majd a debreceni nagygyűlés eseményeit örökíti meg a film, anélkül azonban, hogy élne vállalandó propagandalehetőségeivel. Az az abszurd helyzet áll elő, hogy a legélesebb tiltakozás a tömegből magasba nyúló magyar és angol nyelvű táblákon fogalmazódik meg, míg a szónokok (Dr. Ruffy-Varga Kálmán gazdasági akadémiai igazgató, dr. Vásáry István polgármester) csupán - nem túl vonzó - testi valójukban jelennek meg a mozgófényképen, szavaikat nem idézik a „felírások”. Pusztá tényeket rögzít a film - egy tüntetés lefolyását ábrázolja, és sem a kép, sem a szöveg agitatív hatáslehetőségét nem aknázza ki. Bár a rögzített kamera, az autófahrt, a lendítés stb. önmagában sok mindenre alkalmas lehetett volna. S ez nem önmérsék, hanem inkább a műfajhoz szükséges képességek, ismeretek hiányának bizonyítéka.

Ilyen vonatkozásban sikeresebb valamelyest a magyarországi *leventemozgalmat* bemutató film, mely finn és svéd feliratokkal maradt az utókorra. Itt ugyanis minden a levente gondolatának, eszmeiségének rendelődik alá, Horthytól az élsportoló Bárány István úszóig valamennyi szereplő ezt látszik igazolni. Beleértve a mezőkövesdi néptáncosokat. Különleges képi hatáselemek azonban e filmben sem érzékeltetnek sajátos megközelítésmódot.

Ez, úgy látszik, a valóságot a maga közvetlenségében megragadó mozgófényképeken megoldhatatlan feladat elé állítja a filmeseket, míg az animációban sikeresebb. Ám ott is fölöttébb ellentmondásos módon. Példa rá Décsi Gyula és Fröhlich János „filmkarcolatja”, az *In hoc signo vinces* („E jelben győzni fogsz”). A film eszmei vonalvezetése világos: a nemzetnek „osztályok felett” érvényesülő egységét mint a győzelem (a trianoni igazságtalanság korrekciójának) zálogát mutatja be. Ehhez azonban „plakátrealista”, fantáziátlan figurákat választ a fekete-fehér szalagra dolgozó animátor-rajzoló, s a megmozgatás módja sem eléggé attraktív (még a világháborús „krétarajz-technikához” viszonyítva sem). Korabeli ifjúsági és cserkészlapok (Márton Ferenc nevű székely grafikusának) stílusában rajzolt parasztember térdel búsan, majd fölkel a láthatáron a nap, mely a Szent Korona jegyeivel azonosul. A férfi égnek tárja karjait. Lába alá „beugrik” az érett búzamező (állóképek egyes részletei mozdulnak meg itt). Szántás, kovácműhelyben, irodában zajló munka képe előlegzi munkás, értelmiségi (hivatalnok) és paraszt egymás mellé kerülő alakjainak tartalmi üzenetét.

Áttételesebb a propagandisztikus célzat, s inkább - sorra-rendre megszépítő effektusokkal - bár - a

riportázs, a dokumentálás kerül előtérbe az *Élet a Zita telepen* című filmben. Mintha - sajtóban, szóbeszédben - fölített kérdésekre, aggályos tudakozódásra válaszolna ez a mozgófénykép, ami feltétlenül használható dramaturgiai elv.

Mintha cáfolat volna a telepen élő (volt) katonák büntetőtáborra, internáltságra emlékeztető körülményeit illetőleg. Mert kiderül: itt orvosi rendelő működik, táncra lehet perdülni néhanap, saját cirkuszművész szórakoztatja a közönséget, lelkipásztor tartja a hitet a csüggedőkben. Az persze igaz, hogy a hazardjáték: tilalmas, és látjuk is, amint az arra hivatottak megzavarják az ilyen foglalatosságot. - Találékony, jó a fényképezés; ide-oda lendülő svenkek teszik változatossá az előadásmódot; a barakktető „felső gépállásként” érvényesül.

Tárgyalt időszakunk bővelkedik fontosnak vélt eseményeket (politika, sport, társasági élet) megörökítő kópiákban. Ezek közül érdemes néhányat elemezni.

Külső felvételekről van szó: úgy látszik, zárt térben a világítás még nehezen megoldható, főként úgy, hogy a jelentős személyiségek komfortérzését ne zavarja. A kinematográfia tehát a közérdeklődésre számot tartó eseményeknél statisztál, előszobázik csupán (a nyomtatott tájékoztatás kivívott pozíciójához képest meglehetősen hátrányos helyzetben).

Az új nemzetgyűlés ünnepélyes megnyitásáról az East Newsreel Agency riportja számol be. Látjuk a Mátyás-templomnál a Veni sancte magas rangú résztvevőit, Csernoch János hercegprímást és másokat. A parlament előtt véletlen szerencse folytán gr. Bethlen István miniszterelnök úgy lépked elébe siető, nyitott szolgálati gépkocsija felé, hogy a szélvédő üveg a kormányfő haladásával azonos ritmusban foglalja keretbe a politikus fejét. Horthy kormányzó is megjelenik a film kockáin, s később a diplomaták csoportja is, távozván a nemzetgyűlésről, ahol látogatást tett. *Szent István nap a Várban* megjelöléssel valamelyik augusztus 20. eseményeit örökíti meg a felvétel. Rögzített kamera fogadja a szereplőket, a körmenet fölvonulóit; Horthy Miklós elmaradhatatlan tényezője az ilyen jellegű beszámolóknak. Parasztmenyecskék népviseletben sereglenek a felvevőgép elé.

Tanulságos a *Részletek a főúri műkedvelők éjszakai előadásából (az árvízkárosultak javára)* címmel jegyzett riportfilm, melyet „Csáky Kálmán gróf igazgatása alatt a Magyar Film Iroda” készített. - A kezdetleges animációval megoldott mozgóképi embléma - az MFI jelvényeként - a kiterébélyesedő Nagy-Magyarországot ábrázolja mint a revíziós gondolat végcélját.

Kellemes külsejű, a kamera előtt fesztelen és otthonos arisztokrata hölgyek és urak jelennek meg a mozivásznon: újból bizonyítva, hogy e körökben a színjátszáshoz, a mozgófényképhez szükséges tapasztalat a neveltetésből ered, mint ahogyan a drága jelmezek előteremtése, a játékszínne alakított kastélyterem bevilágítása sem okoz gondot. - Ez a „felső” Magyarország a legfőbb tárgya s olyankor csinálója is a honi kinematográfiának.

Csöppet sem dilettáns a műkedvelők előadása. Piret de Bihain Jenő báró rendezte, s közreműködött Rosen Vladimir báró, a Magyar Királyi Operaház karnagya.

Látunk itt részletet A szellemdús hölgy című kosztümös vígjátékból (Teleki Béláné grófné, Karg Györgyné báróné adják elő a fix kamerával fényképezett, totálban-kis totálban bemutatott jelenetet;

ügyesen, beszélgetve játszanak a szereplők, s nem is csupán frontálisan). Madame Cichanowiecka és Rosner Ervin báró keringőznek, majd az *Alle guten Geister* című vígjáték keresztmetszete következik: szerelem, féltékenység, borzongás szórakoztató vegyülete. Csakúgy, mint az *Odette d'opéra* című „comédie” (elképzelt, hogy a német s a francia darabból eredeti nyelven adtak elő, hiszen az árvízkárosultak javára, de nyilván úri közönségnek - melyet nem látunk ugyan - szolt a rendezvény). - Bizony, ezek a részletek bármelyik kortárs magyar némafilmben sikert arathattak volna, ami dicséret és elmarasztalás egyszerre, hiszen a gyakorlott előadásmód semmiféle meglepő hatáselemmel, újító törekvással nem párosult. - Valamelyest gyöngébb darabja volt a műsornak A rózsá lelke című pantomim, amely inkább jelmezes balettprodukcióként hatott, és Mme. Cichanowiecka, valamint Schwarzenberg Ernőné hercegné olykor a felvevőgépbe mosolygott.

*Egészségügyi propaganda*film is készült már ekkoriban. Például az *El az alkohollal* című. Inzerttel kezdődik: „A mindennapi élet ezernyi gondja tépi(,) zilálja tested(,) lelked! EMBER(,) MIÉRT ISZOL ALKOHOLT!” - A jó szándék nyilvánvaló, mégis nehéz lehetett már az érintett kortárs nézőnek sem így felelni az alkotók kérdésére: „hát éppen ezért!”

A kérdésként megfogalmazott intelem kifejezi rögtön a mű szemléletét, módszerét. Szociálisan érzéketlen, észérvekre, józan belátásra alapozó oktatófilm ez, az OKULJ ÉS OKTASS! jelszó szellemében. Tehát nem a veszélyeztetettekhez szól (ami persze fogas kérdést vet föl, hiszen egy ittas embert alighanem semmilyen érvrendszerrel nem lehet jobb belátásra bírni, s még józan pillanataiban sem igen befolyásolható); egyáltalán: bizonytalan a címzett, a félreérthetetlen megszólítás ellenére.

Kutatót látunk ezután: mikroszkóppal s más eszközökkel dolgozik; az alkoholfogyasztás kémiai folyamatait vizsgálja. Ellenfényben rögzíti a kamera a világosság felé tartott lombikot. Rajz, kezdetleges animáció szemlélteti az érvelést. Majd szellemesebb, bonyolultabb ábrázolásra is sort kerítenek az alkotók: az Eiffel-torony, a kölni székesegyház, a római Szent Péter-templom képéhez társul olyan cselekvés, amely az alkoholfogyasztás megdöbbenő adatait a köznap tapasztalatok nyelvén magyarázza meg. Itt az ábramozgatást rárajzolás egészíti ki. Vitába száll a film azzal a közismert nézettel, mely szerint az alkohol tápértéke jelentős. Mérlegen, a szemünk láttára cáfolja meg ezt a szakember (kissé hosszadalmasan, túlbiztosítva a célhoz vezető utat: új még az efféle filmes lehetőségek kiaknázása!).

Nem lehetetlen, hogy a film valamelyik folytatásában kívántak az alkoholizmus társadalmi gyökereivel foglalkozni, s talán ez a szándékuk meg is valósult.

Figyelmet érdemel végül a *tudományos film* egy darabja, mely a betegnek a gyógykezelés előtti állapotát a gyógyszeres kezelés hatására mutatózó javulás státusával veti össze hatásosan, hiszen az eredmény látnivaló.

Német feliratokkal maradt fenn a *Chorea Minor* című film, mely a vitustánc, rángógörcs egy enyhébb fajtájának Salvarsannal való sikeres gyógykezeléséről számol be, a Magyar Orvosi Filmtár 4. tételeként. Helyszín: a budapesti István Gyermekkorház, professzor: Bókay János; a mozgófényképet a Magyar Királyi Népjóléti Minisztérium Egészségügyi Propaganda Központja készítette.

Hétéves, anyaszült meztelen (cigány?) kislányt rángat a fix kamera elé a fehér köpenyes orvos; puritán díszletben vagyunk: fehér vaságy az egyetlen bútordarab. A gyerek hánykolódik, sír; a laikus megfigyelő nem tudhatja: mi az, ami a betegség, s mi az, ami a különös - forgatási - helyzet rovására írható? - Az bizonyos, hogy a járás neheze esik a kislánynak; szívesebben feküdne békén, az ágyában. A kezelés után már egész testét borító alsóneműben folytatja az öltözködést a kis modell; áttünések kötik össze a cselekvés fázisait. Közelképen immár derűs arcot vág a gyerek; újabb áttűnés: jár szépen.

9. Századunk húszas éveitől fogva mentség bőven akad, de magyarázat kevés a magyar kinematográfia darabjainak a nemzetközi csúcsteljesítményektől való végleges elmaradására.¹⁶⁷ Állíthatjuk ezt a hiányzó kópiák keserves tényét folyamatosan elismerve.

Külföldön már határozott stílustörekvések jellemeznék egy-egy nemzeti filmgyártást, -művészetet, s ezek olykor - nem mindig szándéktalanul - egyetemes tendenciákká szerveződnek. Berobbán a világ filmművészeti élvonalába a szovjet-orosz produkció, melynek magyarországi fogadtatásáról némely vonatkozásban szót ejtünk majd. Aligha túlzás, amit Hevesy Iván több évtizedes tapasztalatok, elemzések nyomán így összegzett: „Az orosz filmgyártás (...) hét esztendő alatt, 1922-1929 között utolérte és túlhaladta az amerikai és a nyugat-európaiakat. Nem az átlagtermelésben, hanem a legkiemelkedőbb értékű alkotásokban.”¹⁶⁸ Erről a folyamatról az utóbbi évtizedek hazai és külföldi szerzői rengeteg érvényeset s rengeteg elfogultan téveset is leírtak. Annyi mindenképpen bizonyos, hogy a szovjet-orosz film legjelentősebb alkotói a valóság szuggesztív erejű bemutatására vállalkoztak, a tömegek életformájának, pozícióinak gyökeres átalakulásáról tudósítottak - ha mindvégig, változó mértékben, nyílt propagandaként végezték is tevékenységüket. S ez a nézőt a saját sorsának megismerésében érdekeltté tevő beállítódás a filmnyelvi eszköztár, filmi hatásmechanizmus megújításával járt együtt. Főként az Eizenstein nevével fémjelzett montázstechnika jóvoltából, mely a vizuális képzettársítás segítségével csaknem fogalmi síkon volt képes megértetni az ábrázolt jelenséget. Korántsem lehetetlen, hogy ez a két optikai elemet alkalmilag összekapcsoló művészi látásmód összefügg az érzelmeknek azzal az ambivalenciájával, amelyet Sigmund Freud éppen a húszas évek elején, Dosztojevszkij kapcsán mint „a primitív népek lelki életének egyik öröksége”-t említ, s amely az orosz népnél „sokkal jobban megőrződött, és sokkal inkább megmaradt a tudat alkotó részének, mint másutt”.¹⁶⁹

Az viszont nyilvánvaló, hogy a szovjet(orosz) filmkészítés képzőművészeti útkeresésekhez is kötődő egyes kísérletei - épp a tárgyalt időszakban - nem véletlenül kapcsolódtak össze, mint erre Hevesy rámutatott, Protazanov konstruktivista jellegű *Aelitáját* a német Robert Wiene „híres expresszionisztikus filmjével, a *Dr. Caligari*val.”¹⁷⁰

De csaknem párhuzamban állottak a vázolt próbálkozások az *amerikai* filmművészet egyik-másik vonulatával, amiről az elmúlt évtizedekben szintén sok szó esett. Kevesebb azonban - főként nálunk, s ilyen vonatkozásban mintha Hevesynél is hézagok mutatkoznának - Rex Ingramnak a húszas évek első felében kibontakozó munkásságáról. A párhuzam abban az értelemben is jogos, hogy Ingram –

miként Eizenstein - egyszersmind pompás grafikus, sőt szobrász volt. Elgondolásainak vizuális megvalósulásával tehát nem a musztervetítésen vagy a vágóasztalnál találkozott először.

Az 1921-es *Turn to the Right* még „csupán” bátor szélsőségeivel, érzелgős, infantilis jegyeivel hívja föl magára figyelmünket, hogy aztán az ugyanebben az esztendőben készült *The Conquering Power* (Balzac műve, az Eugénie Grandet nyomán) a féktelen közhelyek, tréfák, giccsveszélyes megoldások mellett a több filmen végighúzódo tartalmi motívumok (pl. az arab elem) mellett a mozgóképi szimbólumok legalább ekkora súllyal szerepeljenek a mű értékrendszerében (az ördög látomásszerű megjelenítése, magától hintázó bölcső, a fukar bankár körül egymás felé nyomuló szobafalak stb.). Ez a törekvés teljesedett ki a *The Four Horsemen of the Apocalypse* kockáin. Az amerikai film (D. W. Griffith) nagy témáját: különféle népek, kultúrák egymás mellett élésének hol pusztító, hol termékeny feszültségét ábrázolja itt Rex Ingram egyetlen család spanyol (argentín), francia, német kötödoési rendszerében. S persze hatalmas - komikumig merészkedő nagyszabású - a címadó bibliai látomás. Parlagi és fenséges, eizensteinire emlékeztető montázs és expresszionista elemek együttese ez a mozgófénykép.

Angol úriember-mentalitás és (p)orosz köznapi mitológia ütközik a *The Prisoner of Zenda* (1922) tekercsein, ősi hit és európai szemlélet a *The Arab* (1924) dokumentális elemeket is tartalmazó képsoraiban, míg a *Scaramouche* (1923) a szabadságeszmény eltorzulását figyelteti meg a csöcselék fölkeléseként aposztrofált francia forradalom mozgóképi ábrázolásában.

Kialakult mindeközben az amerikai western utóbbi világsikerű műfaja, például John Fordnál (*The Village Blacksmith*, 1922); a fordulatos, izgalmas cselekményt az indulatok, érzelmek viharai kísérik.

Fénykora az 1920-as évek első fele a *német filmnek* is: szintén közismert siker-történet. Ugyancsak tartalmi és előadásmódbeli újdonságok, jellegzetességek állnak emögött. A lélek mélyéből felszínre törő, az elfojtás béklyóiból kiszabaduló szenvedély csaknem az érlelődő fasiszta szemlélet, program előképe, a háború után világszerte tért nyerő miszticizmus, sátánközpontúság uralkodó jegyeivel. Formailag pedig az expresszionizmus fény-árnyék-, geometrikus hatásai, tolakodón és vállaltan díszletszerű kulisszái, maszkyszerű arcfestései, -ragasztékai stb. érvényesülnek Wiene, Murnau és mások filmjeiben. Nem véletlen mindezek következtében a német nyelvterületű filmgyártás tartós elszívó hatása kinematográfiánk alkotóira vonatkozólag: hozzátéve ehhez a magyar középosztály hagyományos kötödoését a német kultúra iránt.

A *francia játékfilm* még olyan, erősen giccsveszélyes művel is alighanem fölibe kerekedett a magyar filmek átlagának, mint amilyen a *La femme de nulle part*, Louis Delluc 1922-es mozgófényképe volt. Ugyanis filmköltészetté lényegült itt át az a közhely, hogy szabadság és szerelem elvi korrelativitása minden nemzedéket időről időre, sorsszerűen próbára tesz. És kiderül: nem is olyan könnyű „a szív szavára” hallgatva csapot-papot - férjet, gyermeket - otthagyni, új lapot nyitni érzelmeink naplójában.

S olykor e vad, édes kísértés leküzdése, a visszatérés gyarló szereteteinkhez - miközben magunk sem vagyunk feddhetetlenek - győzelmet hozhat, megnyugvást; a hétköznapi élet becsületes fölényét bizonyíthatja a regényes kiszámíthatatlanság, excentrikus érzelmi lázadás felett. - Fény és árnyék, természet és épített környezet feszültségrendszerében, jó gépállásokban dolgozó, indokkal mozduló kamera és mértéktartón pantomimikus színészek segítségével ábrázolja ez a film a „fotogén” kihívás, csábító veszélyeit.

Fölöttébb kérdéses továbbá: vajon a magyar játékfilm a húszas évek elején vállalkozott-e a társadalmi és nemzeti önismeret olyasfajta mozgófényképi megalapozására, mint amelyet - mondjuk - az *ausztrál film* produkált? Raymond Longford 1920-ban a földrésznyi ország pionírjairól adott hiteles életképsorozatot, nem mondva le derűs, anekdotikus mozzanatokról sem (*On our Selection*). Megismerve ezt a „műfilmet”, azt kell mondanunk: Garamszeghy Sándor matyó mozgófényképe semmiképp sem tekinthető az ausztrál mozzadarab értékazonos alternatívájának. Nem valószínű az sem, hogy „magyar párja” született volna Lawson Harris 1922-es munkájának (*Sunshine Sally*), amelyben a címszereplő árva leány sorra-rendre megtapasztalja: igazságérzete, szókimondása nincs összhangban a körülötte működő társadalom berendezkedésével. (A háttérben - mint több más ausztrál mozgófényképen - ott él, fejlődik Sydney, csaknem szereplőként, nem csupán a forgatás helyszínéül - ahogyan a magyar „műfilmek”, kénytelen értékmozzanatként, Budapest.)

A nem fikciós műfajok terén is valószínűleg előbbre tartott a külvilág. Persze egy megalapozott tőkés fejlődés kellett ahhoz, hogy szürrealista tréfával erősítse meg a brit Ben Verschleiser a *Wreckage* című mustárreklámot (1920), hogy az ausztrál Stanley Hawkins a modern női alsóneműt az élő testen bemutatva tegye kelendővé (*Beautiful Lines of Woman Triumphant*, 1920). 1924-ben marionettbábok lefotografálásával készített hatásos mozgófényképet a német Alfred Zeiler (*Die grosse Liebe einer kleinen Tänzerin*). Hasonló, kortárs magyar próbálkozásról nincs tudomásunk.

III. VAJÚDÓ HEGYEK; FILM HELYETT: FILMRENDELET

1. 1924 és 1925 a filmirányítói nekiveselkedések két esztendeje volt hazánkban. Egyszerre nyilvánul meg a magyar filmgyártás föllendítésére - közvetve - irányuló törekvés, egyszerre az állami kötelezettségek elhárítása, a mozik más célokra való átengedése. Nyilvánvaló: a filmszínház-rendszer a politikai vezetők tudatában még mindig valamiféle misztikus gazdagság forrásaként szerepel; a juhot etetni kell ahhoz, hogy nyírni lehessen, ám mintha az utóbbi tevékenység iránti hajlandóság erősebben érvényesülne. S mindennek filmszakmai következménye - mint az előzőekben is láthattuk -: tartós érdekellentét a forgalmazók és a hazai filmgyártók, -alkotók között.

2. A 4300/1924. M. E. számú rendelet útján, 1924. május 31-én gr. Bethlen István kormányfő két vonatkozásban foglalkozik a cenzúra kérdésével. Egyfelől, az 1. §-ban leszögezi: „A mozgóképek nyilvános előadása, vagy a nyilvános előadásra szánt mozgóképek belföldi forgalma, valamint a mozgóképeknek külföldről való behozatala, vagy külföldre való kivitele hatósági ellenőrzés alá esik.”¹ - Nincs ebben semmiféle új mozzanat: eddig is bármifajta, bármilyen eredetű mozgófényképet előzetesen megvizsgált az e célra létrehozott bizottság. Ám az idézett megfogalmazás rejtett csapdákat tartalmaz. Mintha a behozatal és kivitel mechanizmusának egésze immár cenzurális hatáskörbe utaltatnék: az tehát, hogy egy adott filmet *lehet-e* behozni az országba, attól függetlenül, hogy a mű megtekintése miféle döntésre készteti (vagy késztette már, hazai darab esetében) a cenzorokat. - Elképzelhető, hogy a dodonai szövegezés értelmezése kapcsán informális tájékozódás indult meg, ami személyes kapcsolatok, „érdekeltségek” kialakítására ösztönözhetette az érintetteket.

Főlemeli továbbá a miniszterelnök egyes filmek megtekinthetőségének korhatárát a 18. esztendő betöltésére.² - Ez szintén folyamatos érdeksérelemhez vezet a mozisok körében, hiszen elvileg csökkenti egy adott mű közönségszámát (noha tudjuk: a korhatár megjelölése önmagában is lehet reklám-, így nézettség-növelő tényező).

Az intézkedések e folyamába tartozik, hogy a belügyminiszter 162 355/924. VIII. B. M. számú rendeletével enyhít a mozisoktól beszedett sarc feltételein: „valamennyi mozgófényképüzemi engedélyes köteles helyiségét, *a szigorúan vett üzemi költségek megtérítése ellenében*, felszerelését és személyzetét, minden hét egy hétköznapijának délelőttjén ifjúsági hazafias ismeretterjesztő előadás céljaira a vallás- és közoktatásügyi miniszternek rendelkezésére bocsájtani.”³ - Hétköznapról van szó most már, és az általunk kiemelt rész tanúsága szerint a korábban teljesen ingyenes szolgáltatás helyett immár a veszteség valamelyes enyhítésére nyílik mód. (Bár vigyázat: nincs itt szó

a vasárnapi kötelmek eltörléséről!) A közművelődés nemes szándéka mögött két kedvezményezett intézmény, cég húzódik meg: a Magyar Néprajzi Társaság Emberföldrajzi Szakosztálya, valamint a Magyar-Holland Kultúrgazdasági Rt. Tanévenként 6-8 kötelező előadást tartanak közreműködésükkel. (Tehát a magyar „műfilm” még akkor sem jut ilyen lehetőséghez, ha kötelező olvasmány, nemzeti klasszikus filmváltozata.)

Átengedhetők azonban a mozik nyilvános - többek között: politikai jellegű - gyűlések céljaira, amennyiben a filmszínház engedélyese hozzájárul ehhez, és a másodfokú rendőrhatalóság jóváhagyja a kérelmet. Mindezek nyomán módosult a 244 300/1924. számú rendelet.⁴ - Látnunk kell e döntés fonákját is: mégiscsak egy emberöltő alatt kialakult sajátos, kulturális intézményrendszer hivatásszerű működésének rovására jutott térhez itt a politika. Valószínűsíthető, hogy számos esetben a moziengedélyes nem háríthatta el a befolyásos megkeresőt, néha meg épp ő maga rándulhatott át nyíltan a politizálás területére, hiszen az engedélyt gyakorta kapták olyanok, akik az uralkodó rend megbízható emberei, netán egyébként is pozícionált tényezői voltak.

3. 1925 áprilisában 120 000 korona ért egyetlen USA-dollárt, ami - különös módon - arra szorította az embereket, hogy minél hamarabb megszabaduljanak rohamosan értéktelenedő pénzüktől. Föllendült hát a mozik forgalma is, aminek azonban gátat vetett később a pénzügyi helyzet szanálása, a megszilárduló fizetőeszköz, a pengő bevezetése.⁵ Másrészt azonban a nemzetgyűlés a nyersfilm-behozatal 120 arany koronás vámtarifáját a tízszeresére növelte,⁶ ami a hazai „műfilmek” fél kezét alig igénylő számlálásakor is megmutatkozott. Ilyen körülmények között csaknem ironikusnak vehetjük az év krónikásának, Lajta Andornak azt a megállapítását, mely szerint a kinematográfia immár versenytársa a színháznak.⁷ A *magyar* film legalábbis semmiképpen!

Jó tucatnyi filmgyár és -laboratórium működik 1925-ben is. Vas Nándor jegyzi a Cines nevűt. A Corvin félmilliárd koronára (!) növeli 1924. január 8-án az alaptőkét.⁸ Új cég a Magyar Filmgyár és Filmiroda; Gaál Béla (rendező) a tulajdonosa, Váró Andor titkár pedig filmes tárgyú riportjaival, írásaival is hallat magáról (három esztendő múlva Putty Liát, a Magyarországról elszármazott, híres táncosnő-mozi-színésznőt választja népszerű könyvecske tárgyául). Ott feszít az állami-társadalmi filmirányítás vezérkara a Magyar Filmiroda Részvénytársaságban: br. Perényi Zsigmond az igazgatóság elnöke; mellette - többek között - Pantl Kálmán, Felicides Román, Tasnády Szűts András neve szerepel; gr. Csáky Kálmán az ügyvezető igazgató.⁹ Mint látjuk majd: egy alternatív filmkészítői szemlélet térnyerésének esélye mutatkozik a Rapid Filmgyár és Pathé Filmlaboratóriumot igazgató dr. Melléky Kornél személyében (társigazgató: Szánthó Rezső, operatőr és gyártásvezető: Volkmayer József).

Alaptőkét emel 1924 januárjában a Star is: 100 millió koronára növeli vagyonát. Zilahy Kiss Jenő alpolgármester az elnök-igazgatója a Székesfővárosi Paedagogiai Filmgyár Rt.-nek.¹⁰

Egymás sarkába érnek a filmkölcsonzók.

Az újak közül fölfigyelhetünk az Alfára, az Amor mozgó épületében(VII., Rákóczi út 66.) működő Amor Filmkereskedelmi és Kölcsonzó Vállalatra, melyet a szakmában jelentős, gyártói szerepet is vállaló Beck Ödön s a fia birtokol.¹¹ Az Eco 1924. szeptember 10-én emeli 100 millióra az alaptőkéjét. Vezérkarában ott találjuk dr. Majovszky Pált, Szájbély Gyulát, Castiglione Henriket, a filmszakmai irányítás és közélet befolyásos szereplőit.¹² Megveti lábát Magyarországon az amerikai Fox cég: 1924. május elsejével jelentkezik 50 millió koronás alaptőkével. Az igazgatóság elnöke Szüry János, volt kereskedelmi miniszter, ügyvezető igazgatója a tapasztalt Colussi Béla.¹³ Géniusszá alakul át a korábbi Nordisk Film Rt.; 20 millió korona alaptőkét tart nyilván. Igazgatóságának tagja a filmszakíró-szerkesztő Antal József. Több vállalat elnyeléséből jön létre a Monopol Filmforgalmi Rt., rekord mértékű, 1 milliárdos alaptőkével (főként gyártáshoz-másoláshoz szükséges technikai kellékek, anyagok árusításával foglalkozik).¹⁴

Br. Lukachich Géza is helyet foglal a Nyugdíjas Katonák Mozgófénykép Üzemének igazgatóságában; a 2 millió koronás eredeti alaptőkéjüket 1924-ben 104 millióra (!) növelik. Kivonultak a (volt) katonatisztek az Unió Filmipari Rt.-ből. Megerősödik a Vita Filmszínház Rt.: csupa befolyásos ember irányítja. Ide kerül Schwarzenbergéktől dr. Körmendy Ékes Lajos (elnök); az igazgatóság tagja dr. Libertiny Márton s a Nyugdíjas Katonáknál is igazgatóskodó dr. Tömösváry Tivadar.¹⁵

A filmkereskedők sorában a patinás Kino-Riport mint „a m. kir. államrendőrség félhivatalosa” szerepel.¹⁶

Bizonyos változások kísérhetők nyomon a főváros moziéletében. Engedélyes az Ébredő Magyarok Egyesülete: a Belvárosi mozit kapják meg, igazgató: Mádl Géza.¹⁷ Visszakapja engedélyét a Fortuna mozira kinematográfiaink egyik „klasszikusa”, özv. Fényes Mártonné.¹⁸ A korszak elitje irányítja a Royal-Apollót, melynek engedélyese a Magyar Nemzeti Apolló Mozgóképszínház Rt. Elnök: Tasnády Szűts András; az igazgatóság tagja - többek között - Nagy Árpád miniszteri tanácsos, Kandó Kálmán.¹⁹

Filmközéletünk megszokott képlete módosul a Szakmaközi Döntőbíróóság föllállításával (titkára: dr. Petheő Béla, elnöke: Rácz Lajos királyi kúriai bírő; a tisztikar később megváltozik).²⁰ Öt- és háromtagú tanácsok keretében folyik itt a vitás ügyek intézése. Jelentős szellemi befolyás látszik akumulálódni a Színpadi Szerzők Egyesülete Filmszakosztályában. A mindinkább világhírű Lengyel Menyhért elnököl itt, a filmíró Boross Mihály a titkár, a szakíró Váczi Dezső a jegyző.²¹

4. Nagy reménykedések időszaka 1925. Megjelenik egy teljesen új nemzedék, amely a mozgófényképre mint további lehetőségek kezdetére pillant, eltekintve (magyar) hagyományaink pozitív és negatív örökségétől. „A film még igazolásra szorul. Kezdődik” - fogalmazza meg ezt a szemléletet a művészeti aktivizmus hazai folyóiratában (mely a német expresszionizmussal, a francia szürrealizmussal stb. szoros kapcsolatot tart), a Magyar írásban Kovács Kálmán.²² - A film jelen státusa Kovács szerint egyfelől meghaladandó („Ipar és kapitalizmus. Zsurnalisztika.”), másrészt elmozdulás várható tőle olyan irányba, hogy általános érdekű, cselekvő kultúra megvalósítója legyen (íme, az aktivizmus tömör programja a mozgófénykép szemszögéből). S a példa - különös ellentmondásban a filmvállalatokat, az ipart, kapitalizmust, zsurnalisztikát illető bírálattal - az USA:

ott a filmet „már mint az új sebesség kifejezőjét kezelik. Filmszínész mozog a filmben. A fabulát nem az elkopott kulisszák közül halásszák elő. Nem akarják az irodalmat átmenteni.” Új, szuverén minőség nyilvánul meg az ekképpen értelmezett mozgófényképben.

Hasonló frissesség hatja át a Nyugatban Tersánszky Józsi Jenő sorait: „Mennyire érdekes és mennyire nem véletlen, hogy a legutóbbi éveknek az uralkodó művészete a film, a tánc. Mert bármi látszat vagy előítélet kardoskodják a szemlélődés hangjai, az irodalomé, képzőművészeté, zenéé mellett, bizony ezek leszorultak ezek mögött, legalábbis a film mögött, és pedig nemcsak a tömegjárvány, divat és egyébre kenve a dolgot, hanem valódi, értékbeli produktivitásban.”²³ (A kissé pongyola szövegben legalább a tagolás írásjeleit kénytelen voltam korrigálni a pusztá megértés kedvéért - K. Zs.) - Itt már semmi jele a film, a mozgófénykép „szabadságharcos” beszorítottságának.

Egy teljesebb áttekintés igénye is épp ekkoriban érvényesül. Hevesy Iván megjelenteti az Athenaeumnál A filmjáték esztétikája és dramaturgiája című könyvét, mely eredetileg is magyar nyelven, a tárgy legértékesebb kortárs földolgozása. Hevesyt elsősorban a múlt nagy hazai teljesítményei ösztönzik az elemző munkára, hiszen a jelen filmjátékát (játékfilmjét) „a pénznek és a korrupt rosszhiszeműségnek” a posványában látja.²⁴ - Izgalmasan helyezi el a szerző a kinematográfiát a civilizáció s a kultúra erőterében: a mozi a nagyobb ütemben gazdagodó civilizáció terméke volt szerinte, s a repülőgép feltalálásának asszociációs holdudvarához sorolódik nála. Hevesy valamiféle „abszolút film” híve volt, a megértést könnyítő feliratokban megalkuvást, a színház s a regény irányába való eltérést látott, ugyanakkor az élőszó hiányát egyszersmind a mozgófénykép tehertereleként tartotta számon. S az a gondolata, mely szerint a filmdráma a valóság reprodukciója, tehát nem maga a valóság, a fiatal Lukács - tanulmányunk első részében tárgyalt - koncepciójával rokonítja a Hevesyét.²⁵ Afféle - nagyon hasznos - „gyakorlati széptan” ez a mű, és tanulságait eddig is folyamatosan figyelembe vettük.

Földközelibb megközelítés még ennél is a Lengyel Menyhérté, a Pesti Napló hasábjain.²⁶ Kiindul az öt évvel korábbi helyzetből, amikor Budapest „filmváros” volt, s aztán mégis elsorvasztották a honi mozgófénykép-kultúrát mozirevízióval s más egyébbel: például azzal az idegenkedéssel, mely a külső helyszíneken való forgatást megnehezíti. (Utalhatunk ennek kapcsán Pakots József eseteleírására: Forgács Antal rendező nem rögzíthetett filmszalagra zavartalanul egy templomkülsőt az illetékes pap okvetetlenkedése miatt.)²⁷ Majd rátér Lengyel kinematográfiánk állapotának összehasonlító elemzésére. Technikában, kápráztató trükkökben nem múlhatjuk fölül a külföldet - fejtegeti -, „ahelyett művészi leleményt, érdekes mesét, jó pszichológiát - szóval magasabbrendű értékeket” kell adnunk. Mindennek azonban - véli Lengyel - szerte a világban abból eredő akadályai is vannak, hogy a film „még nem ment át azon a naturalisztikus korszakon, mely a közelfekvő dolgokat, az eleven életet, a mindennapi valóság ezer apró tüneményét dolgozza fel. Ez a lüktető élethűség, a színes és gazdag megfigyeléseknek ez a kimeríthetetlen, mulattató érdekes anyaga lesz az új magyar film első etape-ja. És ebben a magyar író, a magyar színész és képzőművész fogja segíteni a kitűnő rendezőt.

Csak már kezdenénk."

Lengyel munkatársa a Színpadi Szerzők Egyesülete Fimszakosztályában, Váczi Dezső a magyar filmművészet köré megteremtendő, hiteles kritika szempontját hirdeti meg 1925 februárjában: „Köszöntsön ránk végre a filmkritika ideje. Kezdjék el maguk az újságok, a hivatottak. És vessenek félre minden önző, anyagias érdeket, hiszen nemes célról van szó. Nemes cél, hogy a lapok ne fizetett, önreklámozó szolgáló cikkek útján tájékoztassák közönségüket, hanem objektív filmkritika formájában, amelyet ma már megérdemel a filmkultúra. És nemes cél az is, hogy a filmkritika purifikáló munkát végezzen egy olyan nagy tömegszórakoztató téren, mint a mozi, amelynek klasszikus értékei ellenére is, még mindig akadnak vadhajításai.”²⁸ - Írja ezt a *Mozi és Film* hasábjain, amely egyszerre jegyez IV., s a *Mozgófénykép Híradó* örökösének tekintve magát, XVIII. évfolyamot. A magyar filmsajtó lehetőségei is beszűkülnek a húszas évek közepétől; most azonban még egy euforikus időszak telik ebben a vonatkozásban is.

Maguk a legfőbb érintettek, a rendezők is megszólalnak. Az 1925 tavaszán Balogh Bélával készült interjúból kiderül: vár-vár a rendező, filmfeliratokat csinál külföldi munkákhoz, s még e pótcselekvésben is gátolják őt olyan konkurensok miatt, akik „egészen más szakmából” vetődtek e pályára, akik „a legdurvább módon sértik meg a magyar nyelvet és jóízűt”. Legfeljebb *A Pál utcai fiúk* iránti külföldi érdeklődés szolgál némi vigaszul.²⁹

Ősszel az idegenben (német) munkalehetőséghez jutó Bolváry Géza küld életerős vitacikkeket haza. Hírt ad a kint tevékenykedő magyarok folyamatos érdeklődéséről az itthoni dolgok iránt, s az óriási eredményekről, melyek a nagyvilágban születnek sorra-rendre. Ehhez mérten vár hazai lépéseket. Javasolja, hogy világsikerű magyar darabok filmváltozataival próbálkozzunk, hasznosítva a magyar filmet övező lankadatlan figyelmet. S néhány technikai konkrétumot is megfontolásra ajánl: a műterem fontosságát hangsúlyozza, 3000 amperes áramerősség, korszerű lámpák, „aufhellerek” („földerítők”, Bolváry szóhasználata) szükségességéről beszél. Tudni kell ma már kézből fotografálni, követelmény a lassítás technikai leleménye, teleobjektív, trükkök alkalmazása, élethű díszletek építése stb. Minderről külföldi - pl. német - tanulmányutakon a hazai kollégák személyes tapasztalatokat szerezhetnének.³⁰

S amikor - némiképp félreértve Bolváry szándékait, távolról érkező kioktatást utasítva el benne - Boross Mihály magyar scenarista harapósan reagál javaslataira, a rendező ismét tollat ragad. Sajnálatát fejezi ki mindenekelőtt, hogy „otthonmaradt kitűnő és tehetséges kollégáinknak minden filmtudásukat ankétokba kell ölni”.³¹ Majd - alighanem mégis kissé találva érezve magát - a hazatérés, az itthoni munkába való bekapcsolódás gondolatát visszhangozza. „Csupán” azt a feltételt szabva ehhez, hogy: „Csinálják meg *odahaza* a filmgyártást.” Amibe beletartozhatik akár az is, hogy Boross „összes filmscenáriumát” le lehet majd forgatni. „Előlről hátra és hátulról visszafelé.”

Lázás szervezkedés mutat valami pezsdülésre. Létrejön József főherceg védnöksége alatt, Herczeg Ferenc tiszteletbeli elnöklétével, Balogh Béla ügyvezető elnöki közreműködésével a Magyar Nemzeti Filmegyesület (Lajta Andor Magyar Nemzeti Filmszövetség néven is említi).³² 1925 tavaszán filmrendezők kollégiuma néven keletkezik testület „a budapesti Színész Szövetség kebelében”, s itt a

filmrendezők mellett „filmírók, operatőrök és filmszínészek” is helyet foglalnak. Elnök: Vajda László, a Magyar Színház volt igazgatója (s kiváló forgatókönyvíró).³³ Miközben a színészet helyzete megrendül, a mozi s a rádió külföldről importált veszedelmével ijesztgetik egymást a színigazgatók. Hegedűs Gyulától a Vígszínház megtagadja a Városi Színházban való vendégszereplést, s az indoklás erre is lehetne az, amit Faludi Jenő, az Unió Színházak vezérigazgatója így fogalmazott meg: a színház a színész teljes munkaidejét megvásárolta, tehát vendégként való átengedésére nincs mód. Hacsak nem szerepel a színész szerződésében külön utalás ennek lehetőségére.³⁴ - Mindez egy föllendítendő nemzeti (játék)filmgyártás szemszögéből csöppet sem biztató „szabadságharcos” jelenséget reprezentál.

A mozivászonra vihető magyar irodalmi művek hazai esélyeit torpedózta meg, hogy a First National nevű amerikai cég megvásárolta 1925-ben Molnár Ferenc összes műveinek jogát,³⁵ majd arra is fény derül, hogy a Famous Players-Lasky Corporation Molnár Ferencet, Lengyel Menyhértet, Bíró Lajost, Fazekas Imrét és Vajda Ernőt szerződteti. Mindüknek - Molnár kivételével - az USA-ban kell dolgozniuk.³⁶ Együtt járt ezzel egyébként is a hazai mozizásban az amerikai vállalatok szorító konkurenciája.³⁷

5. Ilyen körülmények között harangozza be a magyar sajtó 1925 nyarán a filmrendelet megjelenését, de az makacsul késik. A majdani 4963/1925. M. E. számú rendeletről, valamint a végrehajtását szabályozó 6292/1925. M. E. számú rendeletről van szó.

A Magyarország újságírója a várakozás ideges légkörében „egyiptomi sötétség” szinonimájaként értelmezi a hazai film helyzetét. „A magyar filmesek nem akarnak magyar filmet csinálni” - szögezi le ugyancsak, már a cikk egyik alcímeként. Pedig volna töke, csakhogy a külföldi filmek forgalmazása - a filmkölcsonzés - jobb üzletnek bizonyul. Hiányzik továbbá - véli a szerző - a „filmbrans” szakmai hozzáértése. Néha készül ugyan film Magyarországon, *„kapkodva, kéthónapi terminus alatt, felelős művészi igazgatás nélkül, iparszerűen”,* amely aztán *„természetesen nem is lehet versenyképes.”*³⁸

Másnap (!), 1925. július 17-én, ugyanott már „Itt a filmrendelet!” címmel jelentkezik a hírlapíró, és július utolsó hetétől a magyar filmgyártás megindulását konstatálja. Engel Fülöp, ekkor még a Corvin kulcsembereként, csakhamar a First National Pictures Inc. Rt. magyarországi képviselőjének ügyvezető igazgatója, tapasztalt filmes nyilatkozik e beszámoló keretében, s kifejti: eddig német és amerikai „garancia- és védvámok” akadályozták a magyar mozgófényképek külföldi piacokon való érvényesülését, így ezek csak a Balkánon s „néhány kisebb” európai országban juthattak közönséghez. Várható ennek folytán: a megjelenő törvényben szabott kötelezettségeit az USA oly módon szándékozik majd teljesíteni, hogy amerikai rendezők amerikai sztárokkal forgatnának Budapesten. Miközben 1924 folyamán 800 000 dollárra tehető az az összeg, amelyet amerikai filmekért a magyarországi kölcsönzők kifizettek. E pénz tíz százalékából - véli Engel - tíz kitűnő film készülhetett volna hazánkban. Végezetül eredménytelennek ítéli a kormányzat eddigi erőfeszítéseit a

filmeknek adott koncessziók, moziengedélyek útján: ugyanis az így képződő jövedelmek nem a magyar filmgyártás elindítását szolgálták.³⁹

Kilenc nappal később ugyan még mindig nincs filmrendelet, de a Magyarország tudni véli: tízmilliárd korona tőkével szeptemberben újraindul a honi filmkészítés. (Épp a Magyarország cikksorozata nyomán a várakozás szerint 1925. július 31-én tárgyalná a kormány a rendeletet.) Valamiféle szövetkezeti forma körvonalazódik a gyártás keretként (ez a mérvadó filmszakmai javaslatokkal egybeesnék). Szó van egy Zilahy Lajos művéből készítendő filmről mint első darabról (Gaál Béla meg is rendezte *Rongyosok* címmel). Várható továbbá, hogy a kormány csupán felügyeli majd a folyamatot, mert mozisaink kötelezettséget vállaltak a magyar filmek hivatalos erőltetéstől független vetítésére.⁴⁰

Augusztus 26-án végre mint megjelentet ismertetheti a Pesti Napló a filmrendeletet. Azonnali hatásként máris megfogalmazódik, hogy a filmkölcsonzók a vállalkozásuk összeomlásától tartanak. (Mindegyikük - gyors számítás szerint - kb. 60 millió korona befizetési kötelezettséget vesz magára.) Másrészt: remélhető, hogy külföldön dolgozó rendezőink hazatérnek az itthoni lehetőségek megnyílásával. De az sem lehetetlen, hogy inkább külföldi alkotók fognak olcsó - magyar hitellel megtámogatott - külföldi filmeket forgatni nálunk.⁴¹

Mit is tartalmazott „A m. kir. minisztériumnak 4963/1925. M. E. számú rendelete A magyar filmgyártás fejlesztéséről” címmel? Az 1925. augusztus 24-ei keltezésű, dr. Vass Józsefnek, a miniszterelnöki teendők ideiglenes ellátásával megbízott m. kir. népjóléti és munkaügyi miniszter által jegyzett dokumentum 1. §-a kimondja, hogy a filmeknek az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottságnak - a cenzúrabizottságnak - befizetett méterdíjon felül 1925. július elsejei visszamenőleges hatállyal 3000 korona pótdíjat kell megfizetniük. - Föltehetőleg kizárólag a külföldi eredetű filmek megsarcolásáról van itt szó, amit a 3. § aztán egyértelművé tesz: „A mozgóképeknek belföldön való forgalombahozatalával foglalkozó minden vállalat, amennyiben évenként legalább 20(,) darabonként 1500 m átlaghosszúságú, külföldön gyártott mozgóképet hoz forgalomba, köteles minden 30 forgalomba hozott mozgókép után egy, a mozgóképek átlagos hosszának megfelelő hosszúságú mozgóképet belföldön gyártatni.”⁴²

Egyelőre csak a rendelet *menyiségi* (következésképp: *minőségellenes*) szemléletére figyelmeztetünk. De nem késik a magyar kinematográfusok mindenfajta érdektagoltságot kifejező válasza.

1925 őszén a két filmszakmai érdekképviselő közös memorandumban fordul a rendelet kibocsátójához, és - a legalázatosabb udvariassággal - elhárítja *újabb* kötelezettségeit, a filmszakmán kívüli (!) tőkét látva - itthon és külföldön - illetékesnek a magyar filmgyártás föltámasztásában, följáránva ilyen vonatkozású összeköttetéseit.⁴³ - Valóban abszurd helyzet, hogy a kormányzat egyedül a filmterülettől várja önmaga szanálását, münchenhauseni „megoldás” gyanánt, ahelyett hogy költségvetési támogatással, szakszerű hitelpolitikával, adókedvezményekkel stb. a *teljes* ipari szférát, kereskedelmet tenné érdekeltté a magyar mozgófénykép-gyártás rekonstrukciójában. Ehhez képest az abszurditás szerényebb foka, hogy mozisaink kifelé mutogatnak, a mások bőrére tennének javaslatot.

Pakots József demokrata képviselő (az ismert dramaturg) nemzetgyűlési interpellációban foglalkozik az üggyel. Szóvá teszi mindenekelőtt, hogy a filmrendelet végrehajtása és a végrehajtási utasítás megjelentetése egyaránt késedelmet szenved. Emlékeztet arra, hogy „a magyar filmgyártás az 1917-18. években a világ filmkultúrájában Dánia és Amerika után a harmadik helyet foglalta el, míg ma a környező, alacsonyabb kultúrájú államok messze túlszárnyalnak bennünket”. Miközben a világ - s például az USA - filmgyártásában a magyar származású filmalkotók vezető szerepet játszanak, itthon „sötétek és üresek a filmgyárak, szaktehetségeink koplalnak, színészeink nyomorognak”; magyar filmek - nem készülve ilyenek - nem helyezkedhetnek el külföldön, de Magyarországról évente 1 millió dollár kölcsönzési díj áramlik ki külföldi mozgófényképek vetítése fejében.⁴⁴ - Főbb vonatkozásaiban igaz helyzetkép ez, bár 1917—18-as „harmadik helyünk” - egyáltalán: az ilyen rangsorolás önmagában - fölöttébb kétséges, és a szomszédos országok kortárs filmjeinek dicsérete is hamis alapról hangzik el (mert egyszersmind „alacsonyabb kultúrájú” államok termékeiként jeleníti meg őket, a térségi magyar felsőbbrendűség ekkoriban Magyarországon általános, de számunkra - ma - elfogadhatatlan nézőpontjáról).

Öt nappal ezután, 1925. november 6-án gr. Bethlen István m. kir. miniszterelnök 6292/1925. M. E. számon közzéteszi a rendelet végrehajtási utasítását.⁴⁵

Kiderül ebből, hogy az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság által beszedett pótdíjakból Filmipari Alap létesül, melynek kezeléséről a Pénzügyi Központ gondoskodik. Itt felügyelő bizottság kezdi meg működését, ennek a testületnek az elnöke egyszersmind az Országos Mozgóképtörvényi Tanács („Filmtanács”) elnöke. Tagjai a miniszterelnökség, a belügy-, a vallás- és közoktatásügyi minisztérium szakelőadói, valamint a filmszakmai testületek képviselői. Tanácskozási joggal vesz részt a munkában a Magyar Színepi Írók Egyesülete, a Magyar Nemzeti Filmegyesület. A Felügyelő Bizottság operatív szerve a Végrehajtó Bizottság, melyben a kereskedelemügyi minisztérium is illetékes. A Filmipari Alap s a Felügyelő Bizottság működését Ellenőrző Bizottság kíséri figyelemmel; ennek tagjai a pénzügy- s a kereskedelemügyi minisztérium, a Pénzügyi Központ s az OMME (=Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület) képviselői.

Áttekinthetetlenül bonyolult, bürokratikus intézményrendszer alakult így ki. Összekeverednek a hatáskörök, mindenki ellenőr és ellenőrzött egy személyben. Állami és társadalmi szerepek vetülnek egymásra szétválaszthatatlanul. S legfőképpen az tisztázatlan: ki és milyen magyar filmet készít majd a fölhalmozódó javakból. Nem kell jóstehetség ahhoz, hogy megkockáztassuk: a sok bábá között elvész majd a gyerek.

6. Amit a filmcenzúra körüli folytonos hercehurca is valószínűsít, igazolva azt a maliciózus filmszakmai megállapítást 1925 kora tavaszáról, mely szerint *Magyarország a mozgóképipar terén egy tekintetben vezetőszerephez jutott: a mozirendeletek többtermelésében.*⁴⁶ A „húzd meg, ereszd meg” pillanatnyi állapota szerint ekkoriban a cenzúrát kiterjesztik a magánjellegű és a tudományos mozgóképfelvételekre is (a pontatlan sajtószövegezés mögötti tényeket ma már hiába vizsgáljuk),

másrészt: a korhatártilalmat - a mozik iránti méltányosságból - fölfüggesztetik.

Télen aztán föllángol a vita a nemzetgyűlésben. Peyer Károly képviselő az „erkölcstelen” filmekre vonatkozó észrevételeket a cenzúrabizottság felelősségeként hárítja el a mozisoktól, s szövé teszi, hogy a mozirevizió során a filmszínházakat „a szent magántulajdonra való hivatkozással” vették el eredeti tulajdonosaiktól.⁴⁷ - Ez utóbbi észrevételhez kapcsolódik tárgyában a Magyarország karácsonyi „vezércikke”, mely a „kurzusmozik” sorsát tekinti át, elégedetten nyugtázva, hogy a Fortuna mozi - precedenst teremtve - visszakerült régi tulajdonosához, özv. Fényes Mártonnéhoz. A szerző úgy tudja: a mozirevizió során kárpótolt új engedélyesek 90%-a kudarcot vallott vállalkozásával, lemondott javáról vagy a korábbi tulajdonost szerezte meg bérlőül. Ismét a közvélemény ítélőszéke elé állítja a sajtó Viczián Istvánt, a mozirevizió értelmi szerzőjét.⁴⁸ (Csakhogy látnunk kell: a mozirevizió az új hatalom lényegéből fakadt, amiként nem véletlenül foglalták el a Horthy-korszak prominens személyiségei a mozgófénykép-terület vállalkozásainak legjobban fizető pozícióit.)

A nemzetgyűlés említett vitáján a mozizás kérdése a leánykereskedelem, a prostitúció elleni küzdelem költségvetési tételeivel összefüggésben merül föl, és Rakovszky belügyminiszter elérkezettnek látja az alkalmat, hogy 18 éves korhatár bevezetését szavaztassa meg a parlamenttel.

7. Mindennek gazdasági hátterében az 1926-ra érvényes Filmművészeti Évkönyv szerint tíz filmgyár és fotólaboratórium állott (Adler, Atlas, Corvin - vezérigazgató: Barna Károly -, Glória - Forgács Antal rendezővel, Lázár István dramaturggal -, Kok-Laboratórium, Kovács-Kruppka Gusztáv üzemvezetővel, Magyar Filmiroda Rt., Phönix Filmgyár Rt., Rapid, Star, Székesfővárosi Paedagogiai Filmgyár Rt.).⁴⁹

Az érdekesebb jelenségek azonban a magyar kinematográfia megújítása céljából megfejendő filmkölcsönzők (58 cég!) szférájában mutatkoznak. Fölbukkan a filmpiacon a Coda Filmforgalmi Rt., amelynek elnökgazgatója, Vreede János a Danubius s a Magyar-Holland Kultúrgazdasági Rt. irányításában is érdekelt. A Coda vezetőségében foglal helyet Barna Károly, a Corvin vezérigazgatója, Bände Béla, aki a Magyar-Hollandinál is nélkülözhetetlen; ez utóbbi cégről egyébként is elmondható, hogy a filmterület befolyásos embereinek (Felicides Románnal az élen) legbökezűbb mentsvára. 2 milliárd koronával (!) nyit képviseletet a Metro-Goldwyn.⁵⁰ Az idők szavát látszik érzékelni a korábbi Ámor cég, amely - Beck Ödön és fia tulajdonában - Turul Filmkereskedelmi és Kölcsönző Vállalattá változik.⁵¹ Temesváry László, aki - mint emlékszünk - érdemeket szerzett a Somogyi-Bacsó gyilkossággal kapcsolatos riportfilm megsemmisítésében, a Corvin-Híradó igazgatója.⁵² A Genius nevű cég a német Ufa helyi képviseleteként alakul részvénytársasággá.

8. Valami azért mégiscsak megmozdul. A filmkritika, például. Esztétikai alapvetésével egyidejűleg, Hevesy Iván végre azon a színvonalon és oly módon szól a kortárs magyar filmekről, ahogyan azt Váci Dezső sürgette. A Nyugat hasábjain tekinti át Hevesy a filmrendelet nyomán adódó

lehetőségeket. „A nagy munka igazi sikerrel csak akkor biztathat - írja itt -, ha szorosan hozzákapcsolódik a magyar film első fejlődési korszakához, tehát ha nem negligálja a pompásan indult, de hirtelen megszakadt magyar filmkultúra tradícióit(,) és bekapcsolja annak azokat a munkásait (Kertész Mihályt és másokat - K. Zs.), akik termékeny munkával hátuk mögött, ismerték meg a magyar film lehetőségeit, úgy külső eszközök tekintetében, mint a speciális és karakterisztikus filmhatások szempontjából.”⁵³

Mindhárom 1925-ös magyar játékfilm-produkcióról maga Hevesy közöl bírálatot. Két alkotás - Forgács Antal rendezése - negatív minősítést kap tőle. Pedig *A cigány*, Szigligeti Edének, a magyar népszínmű megalkotójának 1853-ból való három felvonásos „eredeti színmű”-ve zenével, népdalokkal, tánccal,⁵⁴ nem érdektelen színházi-irodalmi forrás az amúgy is népszínműfogékonynak mutakozó Forgács Antal számára. Az 1840-ben játszó cselekmény címszereplője, Zsiga cigány, afféle „helység kalapácsa”; fia és leánya révén is - nem egészen akarata szerint - fehér bőrű magyar emberekhez kötődik, s végül a helyi „gazdag földes úrfi”, Várszegi segítségével ez a két házasság - bonyodalmas előzmények után - nyélbe is üttetik. Miközben a szép cigányleány, Rózsi csaknem megbolondul, mert mátkája, Kurta Gyuri hűtlenséggel vádolja őt a hajdú s a falu locska szájú fehérnepeinek rágalmai miatt. Pedig Rózsi bátyja, Peti épp azért vállalta Gyuri helyett a katonaság esztendeit, hogy legalább a húga s a parasztleány összeházassodhassanak, meglegeljk boldogságukat. Aztán - a népszínmű ismert fordulataként - a halottnak vélt Peti haza vetődik az Itáliában megismert Várszegivel, úri földijével egy társaságban, és minden elboronálódik. Gyuri szégyelli magát, küzd Rózsi bocsánatáért, s a lányt meggyógyítja a helyrezökent kapcsolat. Peti meg elveszi a szemérmes Évit, akit a módosabb Gyuri feleségeként szerettek volna látni egyesek. És úgy fest: Peti mint második Bihari néz sikeres művészi pályafutás elébe mecénása, Várszegi révén.

Nos: a kisebbségi elfogadtatásnak, beilleszkedésnek ez a dramatikus tanmeséje az 1920-as évek közepén is hasznosan szólhatott volna a mozivásznon előtt ülőkhöz, bár nem éppen a kortárs valóságról. Hevesy folyóirata, az 1925-ös *Filmjáték* szerint azonban a film jó lehetőségei kiaknázatlanok maradtak. Pedig Forgács a lehető legjobb színészeket szerződtette: Rózsahegyi Kálmánt, Vendrei Ferencet, a külföldön is népszerű Sacy von Blondelt, Vándory Gusztávot stb. Gyöngé alakítások születtek, színpadiasság jellemző a produkcióra - derül ki a filmes folyóirat - föltehetőleg a szerkesztő, Hevesy által írott - kritikájából; a tömegjelenetek zavaros kavargásként hatnak. A film „túlnyomó része total plánban, tehát nagy tablókban van fotografálva, ahol éppen a filmművészet legértékesebb lehetősége, az arcjáték nem tud érvényesülni.” De ahol Forgács „second-képeket” is alkalmaz, „abban sincs sok köszönet”, rosszak a beállítások, nem megfelelő a világítás, a jelenetek kapcsolódása, a vágás: egyik jelenet nem folytatja „a másikban megkezdett mozgást.” Kiterjed az elmarasztalás érvénye *Az elhagyottak* című Forgács-mozgófényképre is. (Itt az író a közönségízlést ügyesen kiszolgáló, nem fajsúlytalan Adorján László volt, és a tapasztalt Bécsi József kamerája előtt játszott a gyermeksztár Jatzkó Cia, a felnőtt csillag Dán Norbert, Sacy von Blondel, Vendrei, Vándory stb.).⁵⁵

Az előző, sikeres kinematográfiai korszak folytatóját látja azonban Hevesy - Balogh Béla mellett - a

Rongyosok című filmmel jelentkező Gaál Bélában. „Az évek óta pangó magyar filmgyártás újjászületését jelzi ez a film - nyilatkozik róla Hevesy a Nyugat hasábjain. - Éppen a legjobb időben jött, hogy tanúbizonyságul szolgáljon a magyar film életképességéről akkor, amikor a filmrendelelet körül keletkezett harcok a leghevesebben dühöngenek a »filmszakma« berkeiben. Mert a *Rongyosok* c. filmjáték európai nívót jelent mindenféle szempontból.”⁵⁶ Miért? Mert Zilahy Lajos - a költőieskedő „felírások” ellenére - nem szokványos, gazdag mesét szőtt, és kitűnök az alakítások. Hevesy tömör tartalomismertetése meggyőz az állítás igazáról (tegyük hozzá mindehhez: Zilahy - a Nemzeti színpadán, novellában, regényben - ekkortájt lép a rohamos népszerűség, szakmai siker serpentinútjára).

Két vándorkomédiás, apa s leánya (Csontos Gyula, Bajor Gizi - a művésznő a Nemzetiben is helytáll Zilahy-szereplőként) egy gróf elhagyott bőröndjéből illendően kiöltözködik, s a fürdőhelyi társaság egy újjazdag familiáját meghódítja. Apjának kérésére a leány nemcsak menyasszonyi státust szerez, hanem - nadrágot húzva - mint vőlegény is babért arat, így örege „egyszerre veje és menyé lesz a parvenünek(,) és később birtokosa teljes vagyonának.” - Hevesy túlzásokat is fölfedez ebben a szellemes históriában, kifogásként is utal a film burleszk elemeire, frappánsabb kezdést is szívesen látott volna (tesz is javaslatot: Vanicsek János operatőr melyik képsorával lehetett volna hatásosabban indítani Gaál filmjátékát). De a pozitív mérleg - idézeteink is igazolják - nyilvánvaló. Kár, hogy Gaál jó teljesítménye nem ösztönözte Hevesyt ezúttal az erények olyasfajta szakmai vizsgálatára, mint amilyennel Forgács Antal működésének bírálatakor élt.

9. A viszonylagos teljesség kedvéért utaljunk végül arra, hogy a húszas esztendők közepén - 1925 kora tavaszán - Karinthy Frigyes a hangos (beszélő) film eshetőségeivel foglalkozik egy rövid írásában.⁵⁷ Színház és mozi - „szabadságharcos” - viszonyát érintve jósolja meg, hogy a hangosfilmnek csak a négy fal közötti - színpadias - ábrázolásmódban van létjogosultsága (ezt a megállapítást a „beszélő film” - talkie - első darabjai csaknem igazolják majd!). Ám ekkor derülhet ki - fogalmazza meg Karinthy, nem egészen világos okfejtés csattanójaként -, hogy a filmben „*reprodukált élet* több valóságelemet tartalmaz, mint a valódi, de *sűrített élet*” (az ellentétpár második tagja vélhetőleg a színház sajátosságát jellemzi). - Lesz még rá lehetőségünk, hogy az író-mozidramaturg gondolkodásának ezt a vonulatát megvizsgáljuk a későbbiekben.

IV. „ABSZOLÚT FILM”, HAGYOMÁNYOS MOZGÓFÉNYKÉP

1. Kinematográfiánkban az 1909 táján zászlót bontó különféle művészeti „izmusok” - futurizmus, szürrealizmus stb. - csak másfél évtized múltán, akkor is csupán jobbra elvi lehetőségként jelentkeztek bizonyítható hatással. Nem kétséges persze, hogy 1918-19 plakátművészetében, propaganda- és agitációs kultúrájában is föllelhető némi befolyásuk, de az irodalomban s a művészeti ágak teljes rendszerében a Magyar Tanácsköztársaság bukása után, az emigrációs központok körül - Bécsben, például - alakultak ki avantgárd műhelyek.

Egészen sajátos módon, a húszas évek lassan konszolidálódó magyar társadalmában az aktivizmusnak nevezett, összefoglaló jellegű áramlat egyik meghatározója az a művésznemzedék volt, amely - Kassák Lajossal az élen - a Nyugat „vonalából” 1915-ben „kanyarodott ki”.¹ Egyszerre őrizte ez a csoportosulás a munkásmozgalmi-szakszervezeti hagyományokat, kapcsolódva egyszersmind a jelzett eszmeiség politikai erőteréhez, s egyszerre érzékeltette függetlenségét, polgárosuló, pártok és osztályok feletti törekvését. Ez a nyilvánvaló ellentmondás olyankor tárult föl, amikor hasonló modernista próbálkozásokkal kellett szembesülni. Kassák 1925-ben, a 365 című, főként konstruktivista művészeti irányultságú, Tamás Aladár szerkesztette „röpirat”, „művészeti dokumentum”, „művészeti kalendárium” hasábjain kérlelhetetlen támadást intéz a Zöld Szamár néven jelentkező, Bortnyik Sándor és Hevesy Iván által jegyzett, magát „groteszk”-ként meghatározó csoport ellen. Giccsgyártás, dilettantizmus vádját zúdítja fejükre, de a fő kifogás az, hogy a Petőfi Társaság: Szávai Gyula, valamint gr. Haller Jánosné égisze alatt, a Gellért Szállóban (az ellenforradalom emblematikus helyszíne volt ez - K. Zs.) tartották rendezvényüket, s éppen Jókai születésének centenáriuma. - Kimondatlanul is a konzervativizmus árnyékát vetíti Kassák a „Zöld Szamár”-ra, kimondottan pedig konjunktúrapolitika képviselőjét rója vétkéül.

Hevesy említése óhatatlanul a mozgófénykép érintettségét sugallja e súlyosan megbírált vállalkozás kapcsán, de láthattuk: az ő filmjáték-konceptiójának teljességelvétől távol állott mindenfajta modernizmus. Sokkal inkább Kassákék táborában kell keresnünk a modernista filmértelmezés híveit. A „Zöld Szamár” elutasításával egyidejűleg idézi, ismerteti a lap hasábjain Ernst Joseph az Ivan Goll-féle szürrealista kiáltványt: „A film évszázadát éljük. Főképp vizuális jelekkel közlünk. Ma a gyorsaság a döntő a minőség fölött. A szürrealizmus, korunk kifejezése, számol ezzel a jelenséggel, ő (sic!), mely absztrakt vagy másodkézből való fogalmakkal, logikával(,) esztétikával, mondat(-) vagy szójátékkal dolgozik.”² (Nem pusztán hazai: egyetemes megkétszerezés ez, ha figyelembe vesszük, hogy Apollinaire már 1909-ben „valóságfeletti élet teremtményeként” tartotta számon a mozit.)³

További viszonyítási pont a magyar modernizmus (aktivizmus) filmfölfogásának érlelődéséhez - szintén a 365-ben - Hans Richter Film című írása. „A film tulajdonképeni (sic!) szférája a »mozgatott« tér, a »mozgatott« sík, a »mozgatott« vonal szférája” - hangzik a meghatározás. - Tehát valóságos személy, tárgy, környezet ábrázolása helyett geometrikus elemekre lebontott tükrözésmódról van itt szó. Az időnek - mely ritmus és ellenritmus összegzője - a minőségteremtő szerepéről. Ez oly módon is kifejeződik, hogy a fény minőségének és mennyiségének változásai fénytereket alkotnak. „Az adott feladat tehát - jelenti ki Richter -: a feszültségi folyamatot, amely a fénytérhez vezet, az egész fölépítésében alappá kell tenni, úgy hogy ne a téregységek közönséges összegeződése keletkezzen, hanem új minőség.”

Hogy az ismertetett gondolatsor magyar változatát megeljük, az IS című, 1924-ben kibocsátott lap (felelős szerkesztő: Hajós Ferenc, vizsgálódási tárgy: irodalom, képzőművészet, zene, gyakorlati élet, tudomány) egyik szerzőjéhez, későbbi kiadójához, Gerő Györgyhoz kell eljutnunk. - Nem tudunk róla semmit, a húszas évek amúgy is hiányosan publikált budapesti lakónyilvántartásában, kortárs és későbbi lexikonokban nem szerepel. Még az sem támpont, hogy az IS pénzügyi alapító tagjai, hazaiak és külföldiek - vélhetőleg: szponzorok - sorában Gerő Márton név olvasható: apa, testvér, gazdag rokon? Jelentkezik Gerő György a folyóiratban regénnyel, de minket jobban érdekel „filmpartitúra”-ja. Előtte azonban Emlékmozgások szerepe a műalkotásban - fölviillanyozó - címmel ad közre talán a freudizmus hatását sejtető szöveget, mely - sajnos - egyike a modernizmus értelmezhetetlen megnyilvánulásainak, nélkülözve hasonló áltudományos fejtegetések polgárpukkasztó szellemességét, nyelvi-stiláris leleményeit.

Nos, *Béla* című, film megjelöléssel publikált munkája már fogódzót ad. Először is, a szakemberekhez szól benne. Majdani rendezőjét arra kéri, hogy „teljesen kapcsolja ki a »naturát«, mint egy már lezárt munkát és viszonylatokat”. A színész jelentősége „egészen a minimumra redukálendő” - tanácsolja továbbá. Lehet a film szereplője akár marionettbáb is. „A felvétel iránya mindig egy körzethez tartozó mozdulatlan belső középponthoz van viszonyítva, sugárszerűen” - figyelmezteti Gerő - némiképp nehézkes megfogalmazásban - az operatőrt; vélhetőleg az élesség beállításának folyton változó, konkrét követelményeire utalva itt, fejlett fotóapparátust feltételezve.

Elveti Gerő a megszokott filmes szaknyelvet, amiként a hagyományos beállításokat is. Elölről, hátulról, alulról, felülről, jobb oldalról, bal oldalról készíttetne felvételeket; nála a kamera jobb félmagas, bal félmagas, elől félmagas, hátul félmagas képsorokat hivatott rögzíteni. A képsíkok közel, félközei, rendes, féltávol megjelölésűek.

Magának a forgatókönyvnek az elemei egy hagyományos film kép- és szöveganyagához is tartozhatnának, csak hogy Gerőnél semmiféle, narratív reprodukálásra alkalmas történetépítés nincsen, a „felírások”, melyeknek betűi olykor egy kéz ujjából tüzesen ugrálnak elő, ilyesfélék: msftejh, dgtsrmv, likjsac. Van itt élő szereplő: kocsihajtó, csónakban evező, láthatjuk őt közép-, kis és nagy alakban; székről való felállás, székre való leülés aktusa, néha meg csupán kéz, törzs, lábszár jelenik meg a mozivásznon. A tárgyak világához - az említett kocsin (szénásszekeren), csónakon,

széken kívül - parafadugó, látszó, ajtó, fűró tartozik. Az utóbbinak a készítmódját is bemutatja a film: talán annak a gondolatnak - vulgármarxista - mozgó leképezéseként, hogy a tárgy egyenlő önmaga keletkezéstörténetével. Falu, országút, ház, ökör a film jellegzetes lokalizációs tényezői. A kellék - fehér tábla ill. papírlap - egyszersmind trükk tartozéka: hat fehér lap közeledik a film elején, s takarja el az embert s a széket. Föl- s eltűnnek látványelemek; vélhetőleg stoptrükk segítségével. Trükk szükséges ahhoz is, hogy az evező férfi a csónakból kipattanjon a vízpartra.

„Abszolút” film forgatókönyve ez; a mozgó látvány optikai fejlődésrendje nem ismeretes; gondolati és érzelmi vonatkozásban a *Béla* nem jut el sehonnét sehová. Gerő aprólékos, megfajított rövidítésekben bővelkedő leírása nyomán lepereg képzeletünk mozivásznán egy mozgófénykép, amelyhez hasonlóval nem találkoztunk eddig. Az elnevezés - „abszolút” film - is egy valamelyest későbbi áttekintésből származik. Gara László számol be a Magyar Írásban azokról a kísérletekről, amelyek 1925. május 3-án a *Symphonie Diagonal* című film, a Novembergruppe nevű csoport munkájának berlini bemutatójához is elvezettek. Bécs, Párizs, London hasonlóképp helyszínei efféle útkereséseknek. A magyar Bándi Miklós mellett (a dadaista svéd festő-filmrendező) Eggeling nevét említi Gara a pusztán látásélményen alapuló filmkészítés pionírájaként.⁴ „Ami a film technikáját illeti - hajol közelebb a jelenséghez a tudósító -: rajzolják, kivágják és fotografálják. Mintegy harmincezer kis képből áll az egész, melyet körülbelül tíz perc alatt pergetnek le. A filmet speciális kísérőzene támasztja alá.”⁵

Szerkesztői jegyzet egészíti ki a beszámolót azzal, hogy Melléky Kornél is végzett hasonló kísérleteket. 1925. március 1-jén szándékozott bemutatni a maga abszolút filmjét, tehát megelőzve Eggelinget, de „ilyirányú tervei a közöny és a szakkörök értetlensége miatt, tetté nem válhattak.” - De legalább a Babitscsal kapcsolatot ápoló Melléky Kornélról összeszedhető annyi ismeret, hogy 1896-ban született, a budapesti egyetemen jogot végzett. 1914 és 1920 között rendőrfogalmazóként dolgozott, írásai a Nyugatban, az Új Kultúra hasábjain jelentek meg; 1921 és 1922 között a Zenei Hét szerkesztője volt. 1923-tól a Magyar Írás segédszerkesztője, s mint láttuk: igazgató egyszersmind a Rapid Filmgyár és Pathé Filmlaboratórium szolgálatában.⁶

Sajnos: Melléky filmje valószínűleg elkallódott, de Gerő György próbálkozásainak újabb - 1926-ra tehető - szakaszáról van némi fogalmunk. Kassák lapjában, a Dokumentumban tovább érlelt koncepcióval jelentkezik Gerő. Elmélet és gyakorlat szembesül itt; az utóbbi sem filmszalagon, csupán fényképpé merevített kockákon. „A film nem az emberi cselekvést reprodukáló művészet - szögezi le Gerő. - A mai naturalista film legnagyobb hibája és tévedése, hogy egy cselekvéssorozat ábrázolásával próbál önálló alkotást létrehozni.”⁷ Csakis belső és filmszerű asszociációkat fogad el mozgófényképen; olyan dolgok megjelenítését helyesli, amelyek más művészeti ágban kifejezhetetlenek. Ilyen összefüggésben történetek is ábrázolhatók filmen, ám ezeknek összhangban kell lenniük „a képek formájával(,) és számolniuk kell ezeknek a formáknak filmszerű tisztaságával.” A leginkább meghökkentő azonban ezután következik. „Az igazi film - Gerő szerint - nem mozgófénykép, tehát nem a valóság illúziója, nem különböző arcoknak és tárgyaknak a normális

életben előforduló mozgása, hanem film abban az értelemben, amit a mozgás adekvát önmagában jelent."⁸ Szemben a kor „ipari” filmjeivel. Távlatban pedig - véli Gerő - a színes s a beszélő film is ellentmond a filmszerűség általa kifejtett fogalmának.

Mindez gyakorlatban is tanulmányozható: állóképként közreadott filmszalag-reprodukción (ami pontosan abba az ellentmondásba futtatja a gondolatmenetet, amely Gerő számára elfogadhatatlan: az ő *mozgóképek*-értelmezése gyökeresen eltér a *fénykép* sajátosságaitól). Valószínű, hogy az ily módon kimerevített kompozíciók egy folyamat csomópontjai; a néző szeme láttára keletkezhetnek, mint amikor a forgatott kaleidoszkóp mértani szemcséi összerendeződnek valamilyen alakzattá. Éppen Gerő egy megjegyzése hitelesítheti ezt: a gravitáció - szerinte - nem érvényes a filmen, hiszen a kinematográfia trükkje folytán „egy eldobott kódarab megállhat a levegőben.”⁹ Ebből a lehetőségből eredezteti Gerő saját filmkészítői jellegzetességeit, melyeknek legértékesebbje „a különböző fotográfiák egybekopírozása.” Ennek függvénye a „negatív és pozitív s az újra diázott filmkópiák egymásközi viszonya, a filmképen az alakok esetleges kitakarása, a gyengítések és az előhívóval történő túlhívások, az átmenetek s a képek egymásba úsztatása, a különböző exponálási idők alkalmazása ugyanazon a képen(,) és még számtalan technikai fogás emelkedik már-már metafizikai magasságra(,) és dönti el a film és az összekopírozások sorsát.” A saját kísérletét az Eggelingéhez viszonyítva, azt a tényt, hogy a svéd alkotó „képzőművészeti területekre tévedt”, mert rajzolta s nem fotografálta filmjeit, egyértelműen negatívan ítéli meg. Hasonlóképp határolja el magát a színpadszerű - mert filmszerűtlen - megoldásoktól.¹⁰

A mutatóként közreadott filmrészletek első darabján sötét háttérből kifehérlő, szemből fotografált két kar látszik; egymáshoz támasztott öklök, fölfelé feszülő hüvelykujjak. Tiszta, hatásos kompozíció. A második sokkal bonyolultabb. A kép közepén lefele fordított üvegölcsér látszik, fehér körvonalakkal; rajta harangozó rakott szoknyából kinyúló, lépő női láb tűnik át. Szürkés az alapfelület; kétoldalt egy-egy sötét négyszögben fehér - madárszerű? - alakzat teremt szimmetriát. A harmadik kép közepén mintha lengetett kar fázisképei vetülnének egymásra, s az egészen egy női arc sejlik elő. Negyedére egy ház totálképét szemlélhetjük. Lámpaoszlop felezi meg a teret; láng, fény gyanánt női arc pillant ránk a pózna háromszögletű vaskeretéből. Lent, középen egy behajlított kar olvad át a rakott szoknyából kilendülő női láb ornamentikájába. A ház oldalán, az oszloptól jobbra és balra egy-egy „ablak” nyílik: ezek valójában derűsen pillantó szemek. (A *Bélában* hatalmas férfifotó látszott az ablakmélyedésben.)

Egészen más jellegű - mintegy az iménti első kép folytatása - a Simon Jolánról készített négy filmrészlet. Kassák felesége a modell (akiről az 1925 tavaszán megjelent 365 szuggesztív, karikatúraszerű rajzot közölt „Az első dadaista előadó” címmel). Közelképet látunk a művésznőről Gerő filmszalagján, de vigyázat: „A premier plan fotografálását csak ott szabad alkalmazni, ahol nem bír a valóság hú megmutatásának jellegével(,) és ahol ez az utánérzés nem állhat be.”¹¹ Az arc mellett - szuggesztíven fehérlik ki a háttérből; a középen elválasztott haj beleolvad a sötét alapba; nagy, kifejező szemek - Simon Jolán két karja is látható.

Az első képen szája sarkához nyúl, mutatóujjai fölfele állnak, keretezve mintegy az arcot. Majd a jobb kéz eltakarja a jobb szemet, a bal pedig a két vízszintes középvonalán - szintén összezárt ujjakkal - „mutat” az arc felé, s a karok egymásra merőlegesek. A negyedik kockán a bal kéz is eltakarja a szemet, míg a jobb ökölbe szorul. A harmadikon szabadon marad az arc, a két kéz pedig „elhullámzik” mintegy a kép jobb felső sarka irányába. Mintha egy sajátos jelbeszéd „mondatait” örökítené meg egy-egy kocka. A mozdulatok tehát itt is „antipszichikusak”, mint Gerő normarendszerében általában. A filmszerűség igényei határozzák meg őket. Ha tehát jelbeszéd „mondatai”, akkor az általuk „megszólaló” nyelv a filmnyelv kell hogy legyen.

További öt kép érzékelteti Gerő filmjének újabb kifejezőeszközeit. Az elsőn egy férfi fekszik hasmánt, fejfelé a kamera felé. Füben hever; a háttérben fák. És rövidülésben ábrázolt lábainak vonalát egy obeliszkyszerű, világos háromszögalakzat folytatja. A második kép elől- és hátulnézetből egymásra fényképezett férfifejet mutat; kéz és kar áttűnése teszi még bonyolultabbá a látványt. Szemből fotográfált férfiarc jelenik meg a harmadik négyszögben; a modell hüvelykujjai eltakarják a tekintetét; a többi ujj fölfele mered; a kezek helyzete szimmetrikus. A negyedik ábrán kezek és lábak tűnnek át egymáson, rendeződnek kompozícióba. Emblematikus képet alkotnak az ötödik kocka függőleges, világos csíkjai, s rajtuk sötétebb, lábnyomszerű foltok láthatók - az egész kollekció legelvontabb vizuális jeléről van szó.

Az imént tárgyalt illusztrációk köré odagyűjti Gerő György a mozgóképről vallott nézeteinek egész rendszerét. Ismét megfogalmazza a színészettel kapcsolatos álláspontját. Szerinte nem lesz okvetlenül „színész nélküli” a jövő filmművészete, de az bizonyos, hogy „csak objektív testekre és figurációkra” lesz szüksége. Ami nem kötődik képzettséghez, hivatáshoz. (A filmen megjelenő ember - „modell” - hasonló értelmezése külföldön, például a szovjet-orosz avantgárd kísérletezőinél is föllelhető.)¹² Az olyanfajta próbálkozásokat a hagyományos mozisínészlet kiiktatása céljából, mint Németországban a marionett alkalmazása, sikertelennek tekinti Gerő.

Filmjeleneteinek ismeretében még nagyobb nyomatékot kap, amit Gerő György a vágás döntő szerepéről mond. De nem kevésbé jellegzetes és érdekes, hogy a vetítést a műalkotás tényezőjeként, e kollektív művészet aktusaként tartja számon. Ez a gondolata ihleti aztán a tanulmány záró, összegző megállapításait. A film vetítéséhez - írja - „a gyárakban külön utasítást kellene mellékelni. Művészi szempontokból a film vetítésének legalább oly fontossága van, mint a fotográfálásnak. Mert a filmet látni kell, tehát alkalmassá kell azt tenni a látásra. Az összes eddigi műfajok közül a film a legegyszerűbb és legellenőrizhetőbb eszközökkel dolgozik. Egyedül a látnitudás kultúrájára épít.”

Fehér foltjaival együtt is nagy reményekre jogosító kísérletsorozat volt a magyar „abszolút” film alkotóié. Megkockáztatható, hogy *ilyen tekintetben* a hazai kinematográfia versenyképes volt - lehetett volna - a külfölddel. Csak sajnálhatjuk, hogy a politikai-társadalmi-szakmai közeg gyanakvása, érdektelensége folytán nem bontakozhatott ki nálunk az alternatív film törekvése. Képviselői és filmnyelvi-stiláris ösztönzéseik nem hatottak a „hagyományos” („naturalista”) filmkészítésre, nem indult meg termékeny kölcsönhatás a két szféra között személyekben, szemléletben, esztétikai

gondolkodásban. Mert az bizonyos, hogy az „abszolút film” hazai szálláscsinálói egyvalamit mindenképpen komolyan vettek, egyvalamiben tökéletesen egyetértettek: hogy a mozgókép, a (játék)film, filmjáték, műfilm nem lehet többé függvénye vagy versenytársa az irodalomnak, színháznak, a nagyobb múltú és társadalmi elismertségű művészeti ágaknak, hiszen öntörvényű minőségről van szó. Az 1895 óta több-kevesebb hévvel dúló „szabadságharcnak” nincs eztán indoka.

Nem folytatódott a némafilm időszakában az „abszolút film” hazai kísérletsorozata. Elvileg Németh Antal vetette föl a „mono-filmdráma”, az „Ich-film”, a „kamarafilm” lehetőségét: a német „Ich-Roman” irodalmi műfajának kinematografikus megfelelőjeként 1928-ban. Gondos (technikai) forgatókönyvet és filmköltőt feltételez Németh szerint egy ilyen vállalkozás, mely „egyetlen ember vizuálisan megfogalmazható és kifejezhető drámájának végiggondolása és megörökítése a perforált celluloidszalagon.”¹³ - A szereplőnek (nyilvánvalóan: színésznek) ez a fajta megnövelt jelentősége - mint láttuk - lényegileg különbözik az „abszolút film” imént tárgyalt változataitól.

Összemosódik az „abszolút film” kategóriája más műfajokkal Gesztesi Balogh Gábor 1930-as, a hangos- (beszélő-) film terjedésének sokkhatására írott tanulmányában. „Abszolút filmként” tartja számon az *Anyát*, Pudovkin művét, a francia avantgárd, az expresszionizmus mozgóképi megnyilvánulásait, de valószínűleg helyesen sorolja ide D. A. Sandy geometrikus figurákat megjelenítő darabját. Mindamellet Gesztesi Balogh érezhetőleg nem félti a magyar kinematográfiát ezektől a hatásoktól, sőt: a különféle irányzatok harcát - például a színházra nézvést - nem tartja minden haszon nélkül valónak.¹⁴ - E beszámoló egyéb vonatkozásaira még visszatérünk.

2. Mindeközben a hivatalos magyar filmgyártás továbbra is lábadozik. 1926 elején Balogh Béla rendező mint a Magyar Nemzeti Filmegyesület ügyvezető elnöke tiltakozik az ellen, „hogy a magyar állam pénzével külföldi filmgyártás segélyeztessék, bármilyen óvatos és cukrozott formában is próbálják ezt az ötletet az érdekeltek rokonszenvenné tenni.” - A filmrendelet következményeiről van szó, és az Országos Magyar Mozcóképipari Egyesület delegátusa, Antal József szintén az önálló magyar filmgyártás mellett nyilatkozik, de filmjeink külföldi elhelyezése érdekében különösen a német tőke megnyerését látja szükségesnek.¹⁵ Nem sokkal később valaki máris az elkészült magyar filmekről ábrándozik, és azt javasolja, hogy amerikai szokás szerint a levélszöveg-beillesztéseket a szemrontó fehér helyett az adott jelenet árnyalatára virazsírozzák.¹⁶

A nemrégiben még tízmilliárdra becsült összeg tavasszal már csak hétmilliárd korona: ekkora összeg áll a Filmalap rendelkezésére a magyar filmgyártás megújításához. Walkó Lajos kereskedelemügyi miniszter amerikai cégekkel tárgyalt, s kiderül: partnerei elérték nála, hogy nem minden mozgófényképért kell megfizetniük a 3000 koronás különilletéket. Kiskapu is nyílik: 1500 korona méterenkinti túlfizetéssel megváltható a magyarországi gyártás kötelezettsége.¹⁷

Rendre fölmerül a magyar film nemzetközi esélyeinek kérdése. Lengyel Menyhért a Royal-Apollóban játszott amerikai filmekhez viszonyít, s megállapítja: a meseszöveg terén versenyképesek lehetünk.

Nincsenek ugyan sztárjaink - honnan is lennének? -, de „tíz jó magyar film után öt fényes filmszínész és színész fog a homályból kiemelkedni." Fényképezés dolgában hiányzik a magyar filmből a meglepetés, az újdonság - talán mert a gyakorlat, a tapasztalat is hiányzik. Általában: technikai vonatkozásban - Lengyel szerint - egy az ezerhez az arány az USA-produkciók javára. Noha biztatók a magyar illetékeseknek, a minisztériumoknak a tárgyalásai a helyzet javítása céljából.¹⁸ Laczkó Géza meg a Verebes Ernő fémjelezte Ufa-produkció, a *Nyeregben* című film alapján jut összehasonlító megállapításokra. Dicsérete kényszerű, hiszen nincs még önálló magyar filmgyártás, tehát „csak elismeréssel könyvelhetjük el a törekvést, amely egyrészt a nagy európai étellel, másrészt az európai film adott meséivel igyekszik összekapcsolni a mi speciális létformáinkat." Inkább aztán a sorjázó negatívumok adnak hangsúlyt Laczkó beszámolójának. Naiv, kapkodó a mese, magyarkodók a jelmezek, papírmásé díszletnek látszik a városligeti Vajdahunyad vára mint magyar főúri kastély. „Villogó gatyát film-atelierben reprodukálni az értetlenségig menő bűn" - érzékeljük a cikk érdemi mondandójaként.¹⁹

Korfestő jelentőségük van Heltai Jenő fáradozásainak, tudósításainak. 1926 tavaszán Zilahy Lajossal tett berlini útjáról számol be. Jókai, Mikszáth, Gárdonyi megfilmesítésének eshetősége merül föl, s egy német filmvállalat ugyanakkora összeggel járulna hozzá a közös munkához, mint amennyit a Filmalap bocsátana rendelkezésre. Heltai rajongással szól a Berlinben látott „Potemkin cirkáló"-ról, Eisensteinről. Sejtí, hogy nem éppen az uralkodó rezsim értékrendjéhez illeszkednék a film magyarországi bemutatása, ezért azt javasolja, hogy legalább egy „kizárólag írókból, művészekből, politikusokból és színészekből alakult zártkörű társaság előtt" vetítsék le.²⁰

Balsejtelmei keservesebben igazolódnak, mint gondolta volna. Gátat szab a külföld eredményeihez való reális igazodásnak, a hiteles tájékozódásnak a cenzúra. Sajnálatos, bár más jellegű összhangban az amerikai megszigorodással: ott - a magyar sajtó tudomása szerint - 1925-ben százötven könyvre és színdarabra sújtott forgatási tilalom. William H. Hays, a Motion Picture Producer's Association elnöke, a „mozicár" állott mindennek háttérében, s az elutasítás A testőrré, Molnár Ferenc darabjára is vonatkozott.²¹ - Nálunk ekkortájt moziplakátot tiltanak be - e műfajban először. Erkölcstelennek ítéli az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, ahogyan Emil Jannings átöleli a filmbeli Boleyn Annát. Mintegy 5 millió korona kár keletkezik ily módon. - Alapja ennek, hogy dr. Rakovszky Iván m. kir. belügyminiszter 1926. január 5-én 113 423/1926. számon rendeletet bocsát ki a „közérkölcstiséget sértő vagy veszélyeztető falragaszok (plakátok) alkalmazásának megakadályozása" céljából, mert észlelése szerint „szeméremsértő, sőt gyakran fajtalan ábrázolatokat" (!) jelentenek meg a forgalmazók.²² - Aztán sor kerül a „Potemkin"-ra is, két másik, orosz tárgyú amerikai filmmel együtt (*Szibéria, Volgai hajós*, Várkonyi Mihállyal). Pedig Eisenstein művét Bécsben, Berlinben játszani engedték; a nálunk vetített mutatóvénymű is Berlinből érkezett. A verdikt megállapítja: a - későbbi névhasználatunk szerint - *Patyomkin páncélos* fölzaklatná Magyarországon a lecsillapodott politikai kedélyeket, s államérdek is fűződik a moziarab betiltásához.²³ A cenzúra e lépéseinek ismeretében fogadhatjuk csak el Hevesy jóindulatú szezonmérlegét a Nyugat hasábjain: a harmadik helyet, mely a

kritikus szerint Budapestet, Magyarországot illeti Amerika és Németország után „a filmkultusz élénksége szempontjából”. Hevesy úgy tapasztalja, „hogy a film jelentős eredményei mind és amellet idejében eljutnak az itthoni közönség elé.”²⁴ Egyébiránt általános hanyatlást tapasztal Hevesy a filmvilágban; kivétel: Chaplin, Eizenstein, egy-két német filmprodukció. Fejlődik a mozgófénykép technikai minősége.²⁵ - S még egy korrekció indokolt. Gaál Gábor arra a jelenségre figyelmeztet - szintén a Nyugatban -, hogy egyes pesti dramaturgok a külföldi mozidarabok eredeti címeit „a magyar filmpiac igényeihez” szabják át, s más szakmai hibákat is elkövetnek. „A pesti filmdramaturg - summázza Gaál - nem tud egy adott képanyaggal bánni: *nincs film-hallása*; egy filmmellenes terület, az irodalom kalóza.”²⁶ - Íme, mozi és irodalom „szabadságharcának” egy egészen sajátos mozzanata.

De térjünk vissza Heltaihoz, akinek újabb csalódásokat kell átélnie. Az Európa-szerte dúló amerikai dömping közepette büszkén hivatkozik arra, hogy létezik magyar vállalkozás, mely „egészséges, eredeti, ötletes, új filmmesék és szcenáriumok kitalálásával” próbálkozik, miközben - mutat rá - a magyar filmügy hivalkodásai, Pekár Gyula melldöngetése ellenére nem készül évi 10-12 magyar film, hanem - megváltásdíj kifizetése nyomán - legfeljebb 3-4. Köztük az ő produkciója, a „Mágus” cégnél, mely pályázott ugyan a Filmalapnál, de a kapott pénzt visszavették (?!). Heltai szerint a szomorú tanulság: „Mi idegen pénzen magyar filmet akarunk gyártani, a Film-Alap magyar pénzen idegen filmet csinál.”²⁷ Egy újabb érzelmekitörés további részletekkel szolgál. Heltai megírja, hogy a Mágus cég a Magyar Színpadi Szerzők Egyesületének s a Színészszövetségnek a közös teremtménye. Hazai klasszikusokat vinne mozivászonra, Hollywoodot építene ki a Balatonnál, de a német tőkével előkészített *Csárdaskirálynő*höz nincsen köze.²⁸ - Már itt szó esik francia támogatásról, amelynek megalapozására az 1926 őszen Párizsban tartott I. nemzetközi filmvilágkongresszuson adódott lehetőségük Heltaiéknak. Itt a Compagnie Internationale de Distribution du Film nevű gazdasági társasággal szerződött a magyar író, megállapodtak A 11 l-es című regényének megfilmesítésében (*Monsieur Selfridge* címmel), és Lenkeffy Ica moziszínésznőt is sikerült Franciaországba szerződtetni.²⁹

Az említett kongresszussal kapcsolatban Gesztesi Balogh Gábor beszámol arról, hogy Lumière, a mozi feltalálója (vajon melyikük?) nyitotta meg a rendezvényt, s a Francia Köztársaság elnöke fogadta a küldötteket. Az USA nem képviseltette magát. Francia és német egyensúly érvényesült a kongresszuson, ám feszültségektől nem mentesen.³⁰ Magyar részről - egy későbbi híradás szerint - sikert aratott Felicides Román a hazánkban kötelezőleg bevezetett filmoktatás ismertetésével.³¹ -Láthattuk: az önbecsülés ebben a vonatkozásban inkább csak előlegezett volt, semmint alulról-felülről egyaránt mutatóközlő igény közös erőfeszítéseket fölmutató megvalósulása.

Augusztusban Mózer Ernő dr., az Egységes Párt nemzetgyűlési képviselője nyilatkozik a magyar filmgyártás szünetelésének milliárdos veszteségeiről, a megújítás lehetőségeiről. Úgy véli: a mozi el- vonzotta a közönséget az „élőszínpadtól”, s most ennek a publikumnak kellene filmet gyártani, ami hasznos jövedelemforrás lehetne, kenyérkereset sokak számára. Emiatt tehát még állami támogatást

is megérdemelne az ügy. - Tetszetősségével együtt is ijesztő gondolatmenet ez, semmi köze a kultúra értelmes mecénálásához, hiszen az „élő színház” sorvadása árán - ha igaz is a diagnózis - nem lehet egy másik művészeti ágat támogatni. Ráadásul, ha föltámad is tetszhalálából a hazai kinematográfia, az „egy új magyar propagandát” szolgál majd, becsületet szerezve külföldön „a magyar névnek”. Ám - fejtegeti, a magyar filmgyártás egyik dagadó botrányát előlegezve - most még a *Csárdáskirálynő* készül idegen segítséggel, mígnem majd „eljön az az idő, amikor nem szorulunk már külföldi dajkaságra.”³² Ilyen szempontok vezérelték majd a képviselőt tervezett interpellációsorozatában.

Ezzel egyidejűleg tagadhatatlan, hogy a Corvin s a Star gyártelepén lázas munka folyik. Fehér Ernő iparfelügyelő vezeti a Gyarmat utcai rekonstrukciót. Balogh Béla „szolgálaton kívüli” rendező képviseli a Filmalapot: a bérlet. Folyik a leltározás. Deutsch Gusztáv felügyeli az üvegezés, betonozás - „szabad színpad” is épül - munkálatait. Több mint 120 Jupiter-, Efa- és Weinert-lámpa, fényszóró, higanylámpa, „spotlight” kész a forgatásra; helyben 500 kilowattos transzformátor áll rendelkezésre, kapcsolókocsik segítségével pedig külső felvételekhez is gondoskodni lehet áramról. A technikát a műszaki vezető, Farkas Jenő József ellenőrzi (nevével sokszor találkozhattunk). A díszletek megőrződtek - 1500 négyzetméternyi falat óv a raktár -, csak kiegészíteni, javítani kell őket. Háromszori villamos-átszállással eljutva a Star telepére, Szabó Gyula fővilágosító kalauzolja a tudósítót. A műterem várja már a filmeseket.³³

3. 1926 őszén végre látható a magyar filmgyártás helyreállításának első terméke, *Az ördög mátkája*, Forgács Antal rendezésében, Eiben István és Altmayer István operatőri közreműködésével. - Mint a Népszínház újdonsága jelent meg 1898-ban nyomtatásban is Géczy István 3 felvonásos eredeti népszínműve Weisz Mártonnál. Blaha Lujza, Vidor Pál, Németh József játszották a főszerepeket az előadáson. Mitől lehetett ez a darab érdekes 1926-ban, mozivásznon is (a szerző még élt, láthatta a filmváltozatot), mi vonzhatta a közönséget? Tartalmilag föltehetően az az ártalmatlan misztikum, enyhén bizsergetető sátánosság, mely a legénybe bűjt ördög s az ördög mátkájaként pártában maradt leány históriáját a húszas évek hangulatához igazította. De volt ennek más elvi-gyakorlati magyarázata is: minderről - 18. filmjének bemutatása kapcsán - maga Forgács nyilatkozott. Eddigi munkássága is népszínműveken alapult, mert álláspontja szerint „speciálisan magyar tárgyú filmeket kell itt Magyarországon készítenünk”. Amit a drága külföldi milió is befolyásol; ezért „nem a külföld részére kell filmet csinálnunk, hanem csakis Magyarországra és a megszállott területekre lehetünk tekintettel.”³⁴ - Nem egészen idomul ez a nézet a filmirányítás hangzatos propagandakoncepciójához. S bár tehetséges művészek játszottak *Az ördög mátkájában* - például Somogyi Erzsébet -, valószínűleg nem volt igazán sikertű mozidarab, amit Hevesy Iván korábbi, Forgácsra vonatkozó bírálata nyomán megkockáztathatunk. Ezt támasztja alá Heltai Jenő egy írása, melyben hibás, fogyatékos műről, rutintalan színészi munkáról esik szó, ám mindebből Heltai - akinek véleményét egyre nagyobb figyelemmel kísérik a filmszakmában - nem az elutasítás, háttérbe szorítás, hanem a további

lehetőségek megadásának stratégiáját bontja ki. Tiltakozik az ellen, hogy a filmrendelet kibocsátása óta elsőként gyártott magyar filmet eldugott, kis moziban játsszák. Panaszolja, hogy a Filmalap a *Csárdáskirálynő*-re adott 45 000 dollárral a német ipart támogatja, miközben Forgács saját erőből teremtett elő 260 millió koronát filmje elkészítéséhez. Leszögezve: *Az ördög mátkája* „minden hibájával együtt ér annyit, mint akármelyik közepes amerikai film”.³⁵

Itt érdemes elmondanunk, hogy a filmrendelet torz ösztönzési mechanizmusának gyakorlati példájává lett a *Csárdáskirálynő*. Hanns Schwarz, német rendező irányításával készült, „fogyatkozó dollárok” jegyében született. 30 000-et a Filmalap adott hozzá, ezt toldotta meg tízezres kölcsönrel egy Ostermayr nevű német úr. Felvételénél a hősnő, Liane Haid, nekilovagolt a kamerának (mely mögött Curt Courant tartózkodott); a szintén német férfi főszereplő, nem tudván lovagolni, elhagyta Magyarországot. A honi sztárok - a sajtó szerint - csődöt mondtak.³⁶ - Pedig olyanok szerepeltek benne, mint az ifjú Ráday Imre, a népszerű „Tata”: Vendrei Ferenc; a magyar kinematográfia büszkesége: Berky Lili, színészetünk nagyasszonya: Rákosi Szidi. S hogy a kudarc és zűrzavar teljes legyen, az Ufa cég a sajátjaként forgalmazta a filmet. Méltán fogalmaz tehát így a magyar szaksajtó 1927 tavaszán: „Nem ért bennünket az a szerencse, hogy a magyar közönség hangulatáról beszámoljunk, ami késik, az bizonyára nem fog múlni, azt azonban már tudjuk(,) és letagadni nem lehet, hogy az első magyar filmről (több „első” film volt ekkoriban is - K. Zs.), melyet magyarnak is szántak, a külföldön letagadták, hogy ez a magyar filmgyártás produktuma lenne(,) és ezért a magyar pénzen, a szakma különösen is keserves filléreire kihozott *Csárdáskirálynő*, nem hirdethette a magyar filmgyártás reneszánszát.”³⁷

Mindez persze már részben 1927 krónikájához tartozik. Ami pedig az előző esztendőt illeti, kevés a dicsekedni való. *Az ördög mátkáján* kívül két művet jegyez még föl a filmográfia. *A csodadoktor* Gaál Béla rendezte, Vanicsek János volt az operatőr, és a magyar (mozi)színészet legkülönbözőbb nemzedékei kaptak benne feladatot: Rátkai Márton, Vendrei Ferenc mellett - például - Vaszary Piri, a majdani hangosfilm kedvelt karakterszínésze.

Valamivel többet tudunk *A kis hősről*, melyet a Magyar-Hollandi Kultúrgazdasági Rt. készített. Szövegkönyvét a filmpotentát Pekár Gyula írta (a Singer és Wolfner könyv alakban is megjelentette a mozgófényképről válogatott illusztrációkkal). A szapora tollú, nem tehetségtelen, művelt, bár ízlésében bizonytalan Pekár az összes lehetséges propagandaszempontra érvényesítette a Körösi Henrik forgatókönyve alapjául szolgáló történetben. A Kárpátalján vagyunk, 1914 júliusában. Szabó Pista, „tizenharmadfél éves” tanuló Petőfi-kötetet kapott jó tanulmányi eredménye jutalmául a „filozóf néptanítótól, Kósa bácsitól. Mődfellett megmozgatja a gyerek képzeletvilágát a becses ajándék, és Pista elhatározza: Petőfi módján áldozza életét a hazáért. Játékkal kezdődik a dolog, bár agyba-főbe püfölik egymást a Petőfi halálát megjelenítő kiskamaszok, majd csakhamar „nem a voltat, hanem a lesz” éli meg Pista. Kitör ugyanis a háború, elsöpörve Törökváry Taszilo helybeli gróf békeillúzióit, és Szabóék három nemzedéke vonul be katonának. Legidősb Szabó, az 1866-os

„königgräzti zászlótartó”, vele a fia, s titokban: Pista gyerek. Őt később hasztalan próbálják eltávolítani a hadszínterről. Elesik nagyapja, édesapja, ő pedig a helyükre áll, és „A Kárpátok gyerekhőse”, „Heldenkind” rangot vív ki magának. Megbosszulja övéi - és Petőfi - muszkától lelt halálát: ugyanazt a szőke orosz altisztet szúrja le, aki a két másik Szabót ölte meg. Pista szívébe végül öt orosz szurony fúródik; majdnem így végezte a nálánál épp kétszerte idősebb Petőfi Sándor. S a haldoklót maga a lánglelkű poéta-szabadsághős vonja ölébe. A gyerek hősi halála buzdítás a többiek számára. Vigasz egyszersmind a történelem igazságtalanságáért, hiszen, mondja Pekár, ahol „vitézség kellett, mindenütt győzött a magyar(,) s a gyáva árulás mégis legyőzte: a hálátlan Európa a hazát megcsönkította.”³⁸

Hiszekegy-Magyarország, nem,nem, soha Magyarország bátorítója volt ez a film. Harcra, összefogásra buzdított a „cselédből úrrá lett bitorló náció” ellen. Kósa tanító beszédet mond Pista sírjánál, s ennek nyomán a gyerekek az ismét nagyra nővő, kiteljesedő Magyarországról álmodnak. Ha Letzter József rendező, Bécsi József veterán operatőr megfogadta Pekár intelmeit, a záró képsor nem kevesebbet mutatott, mint „A névtelen sírokból (...) körös-körül magyar hős százvezrek csontkarja nyúlik ki munkára, - Attila és Árpád után az újabb, harmadik honfoglalásra”³⁹

4. 1927 elején kétségkívül mutatkozott élénkülés a magyar filmgyártás körül. A Filmipari Alap erőfeszítéseket tett a Star, a Corvin talpra állítására, de - mint Lajta Andor a szokásos évi összegezésben rögzítette - a Corvin esetében ez nem járt eredménnyel, és általában is legfeljebb annyit lehetett elmondani, hogy „kenyérhez juttattunk sok száz embert”.⁴⁰

Hatalmi tényezővé vált az írók Heltai Jenő vezette csoportosulása: csakhogy ők, a színpadi szerzők mégsem jutottak forgatókönyv-írói lehetőséghez a Filmalapnál. Emiatt volt kénytelen önálló filmirodát szervezni Lengyel Menyhért, aki a nevezettek egyesületének filmszakosztályában elnökölt. Miközben a *Csárdáskirálynő* a németeknek munkaalkalmat teremtett, miközben az USA, Németország, Anglia filmgyártói szívesen fordultak magyar írókhoz; Heltai is az „Egy film története”-t francia megrendelésre írta.⁴¹ 1927 nyarán-őszén már teljes az írói offenzíva a Filmipari Alap ellen. Egy augusztusi ülésen kiderült: a Filmalap a befolyt méterpénzből, valamint a kormánytól kapott támogatás segítségével 48 ezer dollárért kibérelte a Star és a Corvin egy-egy műtermét, ám a lekötött 400-ból mindössze 20 munkanapot vett igénybe a gyártás. Német filmek készültek - teszik szóvá az írók -; Móricz Zsigmond mint „forradalmár” nem juthatott filmlehetőséghez. Német tőkecsoport (a berlini Staakener Werke) révén alakult meg 150 ezer pengő alaptőkével a Filmipari és Filmkereskedelmi Rt., amelynek igazgatóságában helyet foglalt Horváth Elek miniszteri tanácsos (aki egyszersmind az Országos Mozcóképvizsgáló Bizottság - a „cenzúrabizottság” - elnöke s a Filmipari Alap Felügyelő Bizottságának helyettes elnöke), Fehér Ernő iparfelügyelő, dr. Bencs Zoltán miniszteri osztálytanácsos, Büchler Károly, a Pesti Magyar Kereskedelmi Bank igazgatója stb. Tehát vezető filmirányító hivatalnokok nem a teljes felügyeleti terület gazdasági működésében érdekeltek közvetlenül. Protekcionizmus érvényesül.

Mindez joggal találkozik az írók ellenkezésével, és melléjük sorakoztatja a filmszakmát. Farkas Elemér

országgyűlési képviselő is oldalukra áll, a Filmalap gyökeres átszervezése mellett voksol.⁴²

Ezzel egyidejűleg „odafent” légvárakat építgetnek. Gr. Bethlen István miniszterelnök 1927 tavaszán „az olasz filmipar illusztris vezérférfiával, *Cremonesi szenátorral*” tárgyal, hogy „a filmélet terén a két állam együttműködésbe jusson, filmiparukat vállvetve talpra segítsék”. Talán példaként hat az információ, mely szerint Mussolini személyesen irányítja az olasz állami filmgyárat, a Lucét.⁴³

5. A hangosfilm (beszélőfilm) megjelenése előtti *mozihelyzet* Magyarországon ismét felszínre hozza kinematográfiánk és a színház „szabadságharcának”, elsőbbségvitájának jelenségét. Hevesi Sándor 1926 karácsonyán egy pécsi napilapban tette szóvá „a mozik túltengése”-t mint a színházi válság okát.⁴⁴

Meghallgatandó persze a másik fél is, ami 1926 tavaszán kisebb filmszínházaink súlyos gondjait tárja elő. A kismozisok a filmrendelet áldozatainak tekintik magukat. Sújtja őket egyébként is az USA által Magyarország ellen vezérelt bojkott. Drága (5000 korona) egy mozijegy Budapest valamelyik kis vetítőhelyén (hozzátehetjük: egy magyar avantgárd folyóirat ekkortájt 4000 koronába kerül); „slágerek” játsása, áttekinthető műsorpolitika helyett ami csak létezik, bele kell zsúfolni a programba. Három hegedű cincog zongorakísérettel „zenekar” gyanánt.⁴⁵

A komolyabb helyeken pedig másfajta problémákkal találkozhatunk. Hevesy Ivánt is elhagyja 1927 elején a béketűrés. A pesti filmkultúráról mondva véleményt a Nyugat hasábjain, szóvá teszi az általában tapasztalható nagyzsolást, a műsornak a kismozisok által is - kényszerűséggént - fölpanaszolt zsúfoltságát, a néhol 50-100%-kal gyorsabb (!) vetítési iramot. Pribék módjára csonkítják meg az eredeti kópiát a kölcsönzők szolgálatában álló filmdramaturgok. Elfogadhatatlan olykor a feliratok színvonala. - Itt jegyzi meg Hevesy, hogy nálunk nem a nyomtatott „mutáció” van divatban - miként külföldön -, hanem a kézzel rajzolt. Van, aki - mint Pacséry László dramaturg - mozgó felírásalapot használ (ilyesmire példa az *Átok vára* némely megoldása, legalábbis a német forgalmazó részéről - K. Zs.); elismeréssel említi a dramaturgok közül Hevesy Iván Szántó Lajost, Váczi Dezsőt, Fodor Sándort, Mihály Istvánt, Szántó Armandot.⁴⁶ (Közülk - láthattuk - többen magyar film készítésében is érintettek.) - Hevesy beszámolója egyszersmind azt jelzi, hogy a külföldi filmeket itthon sokszor csaknem valamiféle szellemi „nyersanyagnak” tekintik, amellyel a dramaturg, a forgalmazó tetszése és ízlése szerint bánhatik (el). S meggondolkodtató, hogy az átvett műalkotás iránti megbecsülés esztétikai normarendszere mintha még magánál Hevesynél sem volna szilárd: mintha megengedné Hevesy a „javító” célzatú beavatkozásokat. Ám mindez a bizonytalanság, értékzavar - szinte napjainkig - alighanem világjelenség.

Budapest filmszínházainak 1926-os jegyzékére vetve pillantást, megtudható: az I. kerületi Korona (Erzsébet) mozgó működtetésében a Népjóléti Minisztérium (!) érdekelt, a VI. kerületi Westend mozi engedélyese a Centrum Kiadóvállalat; igazgató: a filmrendezőként is bemutatkozó Daróczy József. Az Angol Parkban játszó Alhambra működtetésére Dávid Lajos tábori lelkész kapott engedélyt. Atlantisz néven szerepel a volt Emke; a Thököly úti Kultúrház mozgó engedélyese a Szent Domonkos-

rendi zárda. Nem messze innét a Liget mozit a Paedagogiai filmgyár működteti. Libertiny Márton a volt Carmen helyén (VII., Erzsébet körút 8.) a Palace filmszínházat igazgatja; engedélyes: az azonos nevű részvénytársaság. A Star film-gyár az engedélyese a Corvin Színháznak. Ismét Világ néven játszik a IX. kerületben a korábban Magyarásra átkeresztelt filmszínház.⁴⁷

Sajátos szintre zökken a mozikultúra. Mint Budapest „szellemi szórakozásának (...) *létminimumát*” említi ezt egy cikk 1927 elején, s a helyzetet kínosan befolyásolja, hogy mindemellett a bürokrácia fejlett intézményrendszere települt a mozizásra, megszabva még a kétórás előadás méterhosszát is (ez így valóban - akár „nemzetgazdasági” - abszurdumként hangzik, de láthattuk - s lesz még rá utalás -: a vetítés „fölpörgetésével” gyakorta csapják be a nézőt, de legalábbis filmélményét csorbitják).⁴⁸

A színpadi szerzők egyesületének, a színészszövetségnek az együttműködése a filmesekkel a forgalmazókra is jelentős hatással van: akár az érdektagoltság nagyon nyílt és közvetlen felszínre hozása révén. Az amerikai film a megmentő elgondolások és ádáz viták legfőbb eredője. Egyrészt: javaslat születik, hogy az évi 250-300, Magyarországon vetített újvilági mozgófénykép jutalékából ne német filmek készüljenek, hanem magyarok gyártsanak legalább nyolcat. Másrészt: „ordít az egér”, magyar filmemberek akarják bojkottálni az amerikai filmdarabokat, tiltva az ún. pendlizést, ugyanannak a kópiának csaknem egy időben, több moziban való vetítését. E korlátozás eshetősége miatt az amerikai érdekeltségű magyar cég, az Engel Fülöp vezette Fanamet ki akar lépni a Magyar Mozgóképipari Egyesületből.⁴⁹

Alacsony kölcsöndíjak uralkodnak a versenytársak nagy száma miatt. Egyre-másra szűnnek meg forgalmazó cégek; helyükbe alig lép új. Mezőnyük mégis tekintélyes. Az alaptőke 10 000 pengőtől (Danubius, ECO) a középerős 50-60 ezren át (Fanamet, Genius, Lloyd, Magyar-Osztrák, Monopol, Orion, Phöbusz) a 170 ezres (Radius) és 200 ezres (Projectograph) csúcsig terjed.⁵⁰

Budapesten két új mozi nyílik. 80 ezer pengős alaptőkével a Forum, ahol az igazgatóság tagja Pantl Kálmán nyugalmazott helyettes államtitkár, s a Radius, melynek igazgatótanácsában - későbbi lemondásáig - Kovács Emil reprezentálja a filmszakma legbefolyásosabb köreit. Érdekes képződmény a Márkus Emília színésznő és férje, a miniszteriális múltú Párdány Oszkár által Eötvös Ilona és Rolanda bárónőkkel közösen vezetett mozija (Márkus Emília Park), mely 58 900 pengős alaptőkét számlál.⁵¹

Az összemosódó folyamatok miatt itt kell szólnunk a filmgyárakról. Belőlük tízet sorol föl az 1927-es Filmművészeti Évkönyv, ám a Corvinnál - mint az előzőekből következik - ott a megjegyzés: felszámolás alatt. A filmforgalmazó - tehát az íróval nem azonos - Heltai Jenő a tulajdonosa az 50 000 pengős alaptőkéjű Astrának. Barna Károly távozik a süllyedő Corvintól, Daróczy József pedig a Cosmosból válik ki.⁵²

Darvas Gyula dr. tevékenysége révén statisztikai tudományággá lép elő a magyarországi mozizás. 1927. október elsejei állapotokat vizsgál először a kutató; ez már a pengőkorszak. Franciaországgal azonos szintet állapít meg Darvas: 16 000 lakosra jut nálunk is egy filmszínház. Budapesten 1920 és

1925 között működött a 89 mozinak körülbelül a fele, egyetlen maradt fenn, amely 1891-1900 között is játszott már (kissé bürokratikus az 1891-es évszám megválasztása: jóval a kinematográfia megindulása előttről származtatja adatait). Hasonló arányt érzékeltet Darvas vidéken is.

Nagy-Budapest 130 mozijában a kimutatás szerint 60 384 férőhely van; 1927-ben az ország 501 moziját tekintve 147 258 előadásra 25 916 000 jegyet váltottak; a jegyeknek a felét Budapesten vásárolták. 34 fillértől 1,66 pengőig terjed a belépő ára. Az évi vetített filmszám 99 410 volt. (A szakkifejezés pontos jelentése tisztázatlan.)

Műfajok szerinti tagolásban legtöbbször vígjátékot néztek a látogatók (6033 darabot), a szomorújáték részesedése 5763, egyéb drámai színműveké 3840. Valami okból külön szerepel a bohózat (3642). Magyar filmekről, nézői szokásokról s egyéb, árnyaltabb megközelítési szempontokról itt még nem esik szó.⁵³

Visszamenőleg pótol mindebből valamennyit az 1928-as áttekintés. Megtudjuk Darvas doktortól: „A Budapesten bemutatott filmeknek 1,8 százaléka (562 drb), a vidéken előadásra kerülteknek pedig 4,5%-a (3642 drb) - az előző évad 1,1, illetve, 3,2%-ával szemben - a magyar ipar terméke volt.”⁵⁴ Budapesten és vidéken is a vígjátékok, burleszkek voltak sikeresek.⁵⁵

6. Átmenet a mozihelyzet fölmérésétől az esztétikai gondolkodás jellemzőinek megragadásáig a „mozizene”, „filmzene” állapotainak vizsgálata. (Egyetlen mozzanattal - a „zenekarral” - az imént foglalkoztunk, s még majd visszatérünk hozzá.)

Érdemes messzebbre, 1918-tól követnünk nyomon a véleményeket. A Hét hasábjain egy f. gy. kézjegyű szerző a lehető legkorszerűbb nézetet képviseli. „Régi olasz operakomponisták és új bécsi operettszerzők partitúráit fosztja ki a mozi, hogy kíséromuzsikát találjon a történetekhez, amelyek e zene nélkül némák és siketek(,) és egyszerűen elvesztik a kapcsolatot az élettel” - hangzik a - föltehetőleg jogos - bírálat.⁵⁶ A megoldás: „fiatalabb”, kortárs zeneszerzőkkel íratni sajátosan a mozidarabhoz komponált kísérozenét, amelynek nem kell magasrendűnek lennie, „szerepe a melodramai kísérezene szerepéhez hasonlítana leginkább. A partitúra a rendes mozizenekarra készülne, és a másodrendű mozgóképszínházaknak zongora-, vagy zongora-hegedű-átíratban állna rendelkezésére.” Más esetben a zongorista rögtönözné a kíséretet (ez alighanem az illető tehetségétől függött; sokkal inkább az előzőekben jelzett olasz és bécsi darabok paneljeit alkalmazták nyakra-főre - K. Zs.). S rendkívül meggyőző, a kölcsönös előnyökre rámutató fejtegetés zárja az eszmefuttatást: „A jó mozizene a film művészi, kulturális jelentőségét növelné. A film viszont rendkívüli népszerűségével kiépíthetné az utat, amelyen az új zene eljuthatna a tömegek szívébe.”⁵⁷

Jobbára hiú ábránd maradt mindaz, amit A Hét cikkírója proponált. Új szempontot is csak elvileg hozott a tárgy körébe az „aktivizmus” áramlata (melynek az „abszolút filmmel” való kapcsolatát érintettük már). Sándor Pál a Magyar Írásban fölöslegesnek tekinti a pusztán zörejelnyelő szerepű zenekíséretet, s „minden filmdráamához” önálló zenei anyagot szükséges. - Együttjár ez a gondolat a „beszélő-mozi” elutasításával: Sándor szerint az csak a színház „olcsó olajnyomatszagú”

reprodukciójához vezetne. Tág ívű látomásához, a mozioperához szinte csak ürügy a zenei megközelítés: „nagy terek, parkok fölé feszített vásznon, szűk széksoroktól, színházi rendtől nem korlátozott, munkahelyekről szabadlevegőre kikerülő hatalmas tömegek egyetemes szeme előtt lepergő eposzt” remél a jövőtől, s ez a fajta mozgókép lényegileg „a hazatalált ember diadalmas, tettben megmutatkozó, törhetetlen életét”-t jeleníti majd meg.⁵⁸ Ám a hangosfilm egyre közelebb valósága mégiscsak a zörejkeltés, akusztikai hatás elsődleges jelentőségét sugallja a kérdés elemzőinek. A mozizenét Berlioztól, a programzenétől eredeztetik, annak sajátos, a mozgófénykép dramaturgiai követelményeihez igazított változatát figyelik meg benne. Mint P. Horváth Dezső, aki egyszerre szolgálja a korszerű zene s a korszerű mozgókép érdekeit, amikor elveti a mozizene dallamossága iránti igényt, s az atonális - a filmjelenet hangulatával összhangzó - kísérezene mellett voksol.⁵⁹

7. Időről időre megjelenik egy-egy cikk, amely a kinematográfiát úgy tárgyalja, mintha senki még nem foglalkozott volna vele. Így aztán időről időre fölmerül a „szabadságharcos” mozzanat is. Nem irodalom a „filmjáték”, mondja 1926-ban Szarka Géza, de nem is művészet a - teljesebb meghatározása szerint - „mozgóképes színjáték”, tehát az irodalomhoz való viszonyítás - nem először és nem is utoljára - mégiscsak egyszersmind a művészet=irodalom jegyében történik nála. A szuverenitás hangoztatása tehát lefokozás is. Erre vall a további vizsgálódás, melynek szempontja: „aknázhath-e és milyen kincseket aknázhath ki a magyar film a magyar irodalom kincsesházából? Milyen haszon származhatnék ebből a magyar irodalom népszerűsítésére?”⁶⁰ Kemény Zsigmondot említi Szarka hangsúlyosan, s az alárendelés - az irodalom népszerűsítésének követelménye - mellett megint ott van egy fölértékelő megállapítás: „a film ábrázolni képes egy embersors hányódását az élet forgatagában”, nem pusztán az „általános emberi”-t érzékeltetheti, mint az eddigi Jókai-feldolgozásokban.⁶¹ Majd az esztétikummal kapcsolatos fejtegetés átcsap egy propagandisztikus érvrendszerbe: „faji értékeinket” reprezentálhatnák Kemény, Jókai, Herczeg, Gárdonyi műveinek filmváltozatai, a Toldi megfilmesítése; a szomszéd országokban élő magyarság számára lehetnének szellemi muníció, de akár a határainkon belülinek is. Ily módon a fenyegető amerikai zárlat akár áldásos is lehet: saját értékeink megbecsülésére készíthet.

Hasonló széptani mezsgyén indul el 1927-ben az irodalmár Kállay Miklós is, de markánsabban tud különböztetni a mozgófénykép átlagos teljesítményei és ideális lehetőségei között. A többi művészet puszta visszatükrözésétől, a „sem nem dráma, sem nem regény” státusától, a „külső, vizuális dolgok” kifejezésétől eljuthat a mozgófénykép a „láthatatlan belső állapotok” szemléltetéséig. Mint ahogyan - véli - a filmesztétika eddigi próbálkozásai is jobbra csak az üzleti érdekű szakmai fogásokat gyűjtötték össze. Meggyőződése azonban Kállaynak, s erről vall - némiképp aktivista hevülettel -, hogy „megszületik a hatalmas fényszínpóniákká (sic!) zendülő tiszta film, a hetedik művészet, amely emelt fővel vonulhat be a múzsák csarnokába.”⁶²

Karinthy Frigyes, a filmjelenség szorgos és szellemes megfigyelője, egyszersmind gyakorlati

szakembere, 1927 őszén egy filmköltő, egy filmköltemény - akár egy naiv „film-éposz” fölbukkanásáról ábrándozik. Csak a felvevőgéppel való ösztönös eljátszadózás vezethet ebbe az irányba - véli a szerző. Hollywood, Pola Negri, Ernst Lubitsch, forgatókönyv: mindez ismeretlen kell hogy legyen e majdani, eszményi kinematográfus számára, hiszen „művésszé születésének talán éppen az lesz az első feltétele, hogy *nem tud írni és olvasni*. „Ám mire bekövetkeznék egy ilyen megújulás, addigra Hollywood „kasírozott filmvárosai” romba dőltek már, „és a filmgyárak porlepte vázai fölött a sakál üvölt, mint ma Cheops piramisainak tövében.”⁶³ - Madáchi vízió ez, s nem először a magyar némafilm vonzáskörében (gondoljunk Szabó Dezső fejtegetéseire): a „Gutenberg-galaxis” elmúlásáé, a kérlelhetetlen fejlődésbe vetett hit tragikus derűjével.

Értékes vonulata a húszas évek hazai filmes gondolkodásának az a három tanulmány, amelyet 1927-28-ban a színházi szakértőként elismert Németh Antal közöl a Napkelet című folyóirat hasábjain. Nemzetköziség és nemzeti jelleg látszólagos antinómiájából vezeti le a mozgófénykép dialektikus sajátosságát. Egyértelműen kiállva a film művészet volta mellett, láttatva egyszersmind az új „nagyhatalom” szerepét a szellemi fejlődés meghatározásában, szem és lélek befolyásolásában. - Nem kerüli meg ennek során Németh a cselekvő antiszemitizmus korabeli magyar társadalmának egyik gyakorta fölmerülő kérdését, a zsidóproblémát: a film egyetemes jellege és erős gazdasági hátteret igénylő szükségletei folytán „találkozott össze a jelenlegi céljainál fogva internacionális film a lelkében internacionális zsidósággal”.⁶⁴ - Ez így önmagában veszélyesen leegyszerűsítő közhelynek hangozhatnék, ha Németh Antal nem jutna arra a következtetésre, hogy a film ugyanakkor *nemzeti jellegét* is képes bizonyítani. (Vagyis: ezek szerint a hazai filmgyártásban érdekelt zsidóság a mozgófénykép magyarságának a kifejeződését szolgálja egyszersmind.) Németh nem „a témából, nem is a szereplők fiziognómiájából” eredezteti a fim nemzeti jellegét, hanem „egész *stílusából*”, amely mindenütt egy sajátos ideológia, életeszmény megjelenítője. Miként az orosz film „mágikus realizmusa” esetében. Nálunk - véli Németh - olyasféleképpen kellene a magyar stílus kinematográfiai jegyeit kialakítani, ahogyan azt Lechner Ödön tette az építészetben.⁶⁵

Más alkalommal a filmkritika helyzetét érinti, s a szakírók világszerte mutatkozó közönség hatásával szemben a hazai körülményeket továbbra is aggasztónak tartja: túlnyomórészt még mindig „a gyárak és kölcsönző-érdekeltségek anyagi érdekszférájába van vonva” Magyarországon a filmmel kapcsolatos publikáció, s az ilyen meghatározottságú „kritika” igen gyakran „többet árt, mint használ”.⁶⁶

Harmadsorban a filmszerűnek a fogalmát veszi szemügyre. Negatív irányból, a filmszerűtlen felől közelítve. A gyerekcipőben járó mozgófénykép filmszerűtlen olyankor, ha „lefotografált színpad” hatását kelti, feliratokra hagyatkozik. Holott - mutat rá - Ruttmann, Eisenstein munkái, *A nagyváros szimfóniája*, a *Sztrájk*, a *Potemkin hajó* (sic!) meggyőző példái a filmszerűségnek. Szemlélet dolgában Németh az individuum kikapcsolását véli a tárgykörbe vágó jellegzetességnek (talán a művek témájából következtet - erőszakoltan - az alkotói látásmód karakterére), technikai oldalról pedig a gépmozgás, a panorámafelvétel újdonságát sorolja ide lelkes elismeréssel.⁶⁷

Kállay Miklós az imént érintett írásában egy „gyakorlati filmdramaturgia” megalkotásának lehetőségeit vizsgálta. Nos: a húszas évek második felében két nagyobb szabású hazai kísérlet született e tárgyban. Wolfram Eleméré az egyik: A filmdráma fejlődése, művészete, jövője címmel. (A szerzőről semmit nem tudunk; a kortárs és a későbbi lexikonok, összegzések, elemzések figyelmen kívül hagyják munkásságát. - Mindamellet bizonyosra vehető, hogy filmközeli ember volt, értett a mozgófénykép technikájához.)

Ptolemaiosztól (!) napjainkig tekinti át a kinematográfia előzményeit és fejlődését. Megtudjuk tőle: a némafilm „felírásait” kezdetben üveg diapozitívon vetítették, később jelentek meg - fehér alapon fekete betűkkel, majd ettől eltérő színárnyalással is - magán a perforált szalagon. Figyelmeztet arra, hogy vágásnál a felvonásnyi (tekercsnyi) méret meghatározása mindig a rövidebb egységekhez igazítandó; kíváncsú, hogy a felvonások hossza nagyjából azonos legyen. „Magától értetődik -mondja Wolfram -, hogy e fölötté fontos munkát a rendező maga végzi el(,) s az ő személyes felügyelete mellett történik az összeragasztás is.”⁶⁸

Vizsgálja a szerző a kinematográfia, „e modern gyermekóriás” történetét, helyzettudatát, „szabadságharcát”, s gyakorlati széptanában mindvégig a film odaadó hívének, pártfogójának mutatkozik. Megrója a mozgófényképet kisebbségi tudatáért - mely a „Kino”, „Kintopp”, „Mozi” - szerinte dehonesztáló - önmegjelölésben is kifejeződött, feddésben részesíti amiatt, „hogy még akkor sem merte magát Művészetnek nevezni és neveztetni, amikor e címet már teljes joggal viselhette volna.”⁶⁹ Harciasan jelöli ki Wolfram a filmművészet helyét a kultusztárcánál.⁷⁰

Színpad és film viszonyát két ellenfél viszonyaként aposztrofálja. A film ott folytatja mintegy, ahol a színpad - a szó - lehetőségei véget érnek; Wolfram - a filmjáték vonatkozásában legalábbis helyesen - a mozgófénykép némaságát kényszerű jellegzetességnek tekinti.⁷¹

Bepillantást enged saját művészetszemléletébe: alkotó és közönség, művész és tömegek „alapjában véve” azonos szellemét feltételezi.⁷² Moziszinészi eszménye Ujházi Ede takarékos, reális gesztusrendszerén alapul.⁷³ Hasonlóképp reális - valóságos - közegben képzelet el Wolfram a filmcselekmény lejátszódását; kivételek persze a régmúlt vagy egy távoli bolygó helyszínei.⁷⁴ Legfontosabb értéként a stílus hitelét, korszerűségét tartja számon.⁷⁵

Ezt követően a játékfilm készítésének folyamatát tekinti át. Wolfram Elemér nem híve annak a gyakorlatnak - későbbi kifejezéssel: a szerzői filmnek -, amely szerint a mozikarab szüzségét, forgatókönyvét maga a rendező írja. Abból sem származik sok jó - fejtegeti -, ha rögtön forgatókönyvet rendelnek valakitől. Értékes irodalmi műnek jó dramaturg által történő adaptálása látszik Wolfram szerint a leghasznosabb megoldásnak. A mozikarab sikerének legfőbb tényezője pedig a rendező.⁷⁶

Nagy teret szentel a filmszinészi munka elemzésének. Ide tartozik az a megjegyzése, hogy a forgatókönyvekben sokszor „durva apacsmodort” kifejező mondatok vannak, máskor meg - Urban Gad könyvéből véve a példát - a színészek egymás szórakoztatására „holmi pikantériákat mondogattak”, süketnéma nézők döbbenetére. Megerősíti Wolfram annak a gyakorlatnak az érvényét, hogy „*Karakter alakokat kell a filmen látnunk; egyéniségeket, amelyek már megjelenésükkel beszélnek.*”⁷⁷

Javasolja Wolfram, hogy tartson a rendező olvasópróbát a színészekkel, ismertesse meg velük a darabot. Némiképp zavaros megfogalmazásban, a mű stílári egységének követelményét hangoztatja, amikor arról beszél, hogy a játékfilm szerepei különböznek ugyan, de megjelenítésük módszere azonos, mert a színész a rendezői útmutatás szerint játssza el az adott figurát. Ugyanakkor a rendezőnek érvényre kell juttatnia a színész egyéniségét. „A kidolgozást, a megjátszást a felvételre kell hagyni. A próbánál ezt csak markírozni kell” - ad korfestő hitelű tanácsot.⁷⁸

Egy korábbi ponton érintette már Wolfram a képi ábrázolás eszközeit, a premier, second, total plánt, a panorámafelvételt.⁷⁹ Maga a forgatás - a szó szoros értelmében: a „kurbli” tekerése - a rendező „Los!” kiáltására indul el; a fölvetett jelenet után készülnek el a közelképek, ugyanígy - mint tanulmányunk első részében idéztük is Wolfram tanúságtételét - a reklámcélokat szolgáló standfotók, állófelvelelek.⁸⁰ A látványteremtéssel kapcsolatos szakértelme ellenére Wolfram röviden intézi el az operatőri munkát, hiszen erről - mondja - „kötetekre menő technikai tanulmányokat lehetne írni”, ám mindez „tulajdonképpen nem e mű keretébe tartozik.”⁸¹

Majd a magyar filmszakirodalom szűkösségére panaszkodik, aztán a hazai filmkritikáról mond kendőzetlen véleményt: ez ugyanis nem egyéb, mint „közönséges hirdetés, amelyet még ríkítóbbá tesz, hogy nem ebben az igazi valójában mutatkozik, hanem bele van bujtatva az irodalom és kritika köntösébe. Persze nagyon jól látszik rajta a rizspor(,) és hogy ez a díszes öltöny sehogy sem illik rá.”⁸² - Ezek a sorok sem nélkülöznek némi homályt; a szerző mintha a moziszakma közszájon forgó megállapításait igyekeznék esszéisztikus tétellé fölemelni.

A „beszélő film” lassan növekvő rémét elhessenti még Wolfram Elemér. A megvalósítására irányuló törekvés - szerinte - „szélmalom elleni harc”.⁸³ További fejtegetésén mégis reális félelemérzetet út át: az esetleges új műfaj (ismét) a színházhoz közelítené a mozgófényképet, amely - a közönség egy része számára mindenütt idegenül hangzó beszéd folytán - „el fogja veszíteni egész internacionális s ebből támadt szociális népszerűségét.”

Kinematográfiánk lehetőségeiről szólva lényegében összefoglalja a kor e tárggyal kapcsolatos jellemző megnyilvánulásait: „Színészanyagunk úgy szám, mint minőség tekintetében impozánsan jó(,) s egy jó rendező, jó scenáriummal kezében csodákat művelhet velük. A jövő filmje itt mindössze kettőt vár(,) és pedig: a képszerű, az artisztikus hatásoktól a természetes felé való haladást(,) az életet, csak az életet adni, de szépen(,) és a típusok pontos megválasztását nemcsak megjelenés, hanem jellem dolgában is.”⁸⁴

Magasabb: művészetfilozófiai igénnyel jelentette meg 1927-ben Gró Lajos szakíró A film útja című kötetét, mely - alább jócskán vitatandó megállapításaival együtt - a távol levő Balázs Béla munkássága mellett - a korszak legszínvonalasabb vizsgálata volt a filmjelenséget illetőleg.

A burleszket veszi szemügyre legelőször, s az már eleve szentségtörés: „a zseniális kamasznak, a filmnek, legeredetibb produktumá”-t látja benne.⁸⁵ Magától értetődik ennek következményeképp Chaplin „aktivizmusának és pesszimizmusának” becsben tartása: e két jellegzetesség Gró szerint „a tárgyak negációjában, a társadalmi korlátok áttörésében(,) és a környezetnek, a dolgoknak perszifláló beállításában nyilvánul meg.”⁸⁶ - Briliáns elemzés, eddig a magyar nyelvű filmes gondolkodás csúcsteljesítménye.

Gró a mozgófényképet mint teljesen új művészeti irányulást értékeli, bár alapvető rokonságot érzékeltet a film s a tánc, a színpad - mint „az ősforrásból: a mozgásból” merítkező ágazatok - között.⁸⁷

Egyik központi gondolata film és valóság, reális ábrázolás és stilizálás viszonyának taglalása, és ennek során ellentmondásba keveredik. Nehéz megmagyaráznia ugyanis: miképpen válhatik azonossá a tárgynak magának s a tárgy *képének* megjelenítése a filmszalagon.⁸⁸ - Arról van szó itt, amit a kortárs Balázs Béla „vizuális folytonosság”-nak nevez, s Lukács György évtizedek múltán mint „egynemű közeg”-et ábrázol; ez az alapja annak, amit Gró abban ragad meg, hogy a film - egy bizonyos mértékig feleslegessé téve a gondolkozást - „egységes, egyértelmű tömeggé formálja közönségét.”⁸⁹ Ebből ered a filmjáték optikai és pszichikai egyértelműsége, s az a példátlan lehetőségeket hordozó sajátossága, hogy „a nyelvi, faji stb. választóvonalakon túllépve, a világ minden embere előtt egyformán mutatkozik meg.”⁹⁰ Balázs Bélánál ez így fogalmazódik meg: „A film lassanként eltüntet az arckifejezések és a mozdulatok éles határvonalait a népek között, amely pedig erősebb volt, mint a vámok és sorompók. És amikor az ember végre majd teljesen láthatóvá válik, akkor a nyelvek különbsége ellenére mindig önmagát ismeri fel.”⁹¹

Nem véletlen intonáció Grónál a burleszk: ez ugyanis, a mesével, a fantasztikummal együtt a filmszerűség legerőteljesebb megnyilvánulása, míg a „komikum”: a legkollektívabb életjelenség.⁹² Maga a művészet: szociális fenomén; előrejelzése egy olyan világnak, „amely ma még csak a lélek mélyén alakult ki(,) s csupán ott él reálisan, vágy formájában.”⁹³ Kollektív művészet párosul itt kollektív társadalom eszményével, s a film mint a jövő művészete jelenik meg Gró Lajos elemzésében, szemben a tragédiával (színházzal), mely a múlthoz kötődik; „befejezett kultúrák” terméke.⁹⁴

Történeti áttekintésében a szerző helyesen ruházza föl a film első korszakát a technikai felfedezés, fizikai újszerűség, érdekesség meghatározó jegyeivel. A történet beiktatása révén indult meg aztán a művészet irányába, de a kapitalizmus keretei között pusztá üzletté, iparcikké vált. Közöséges szórakoztatássá, vagy ha olykor művészetté is: individuális művészetté.⁹⁵ Szovjet-orosz és német példák jelölik ki számára a csúcsteljesítményeket (Eisenstein: *Potemkin*, Murnau: *Faust*); az állami filmgyártást fogadná el üdvöztetőnek (látjuk majd: nincs ezzel Gró egyedül), ha ennek ideológiai és üzleti tehertételeit nem venné figyelembe.⁹⁶

A mozgófénykép által vívott kényszerű „szabadságharc” ragadtatja Grót arra a túlzásra, hogy a filmet „sok tekintetben” a színház, zene, képzőművészet, irodalom fölé emelje, miután egyenrangúságukat deklarálta.⁹⁷ Ez a militáns hevület torzítja el kissé a filmkritika feladatával kapcsolatos nézetét: „elszakítani a tömeget a színpadtól, irodalomtól, ha filmmel áll szemben, hogy filmszerűen lásson, ha filmet néz, hogy megkülönböztesse a filmet a filmellenességektől.”⁹⁸

Képfilozófiai fejtegetéseinek alapja a film „horror vacui”-ja: irtózkodása a perspektivikus mélységektől, ezért aztán a mozgófénykép mindig a három sík (premier, second, total) valamelyikét láttatja a vásznon. Ez is voltaképpen annak a gondolatnak a része, mely szerint a film valójában nem a naturális

megjelenítés eszköze; a valóság hű reprodukciója ugyanis nem hat a realitás erejével, s a kielégítetlen néző éppen ezért hiányolja a filmjátékból a beszédhangot."

Nem meglepő ezek után, hogy Gró Lajos a beszélő filmet kedvezőtlenül ítéli meg: atavisztikus vágy fejeződik ki ebben a filmtípusban a színpad iránt, ily módon a beszéd visszahozása „egyszerűen megszüntetné a film filmszerűségét, miután a mozgás nem lenne többé az egyetlen kifejező eszköz" a mozgófénykép arzenáljában.¹⁰⁰ Legfeljebb a kísérőzenét fogadja el Gró legitimált akusztikus hatáselemként.

Eljut tehát odáig, hogy a film a valóságot „a filmkép adottságai miatt, éppen a valósággal ellentétes absztrakt eszközökkel" szuggerálja a nézőbe.¹⁰¹ A kortárs filmben látható feliratok is következésképp a színházi kötődés naturalista elemei. Ugyanilyenek szerinte a fotótechnikai hatásokra törekvő, festményszerű képalkotói megoldások. Gró - egy elvont, puritán filmszerűség jegyében - elutasítja a fény-árnyék hatások, a világítás, a szín dramaturgiai lehetőségeit (német, amerikai negatív példákra hivatkozik); hajlamos csaknem minden látványelemet száműzni a mozivászorról.¹⁰² Egy - éppen az esztétikumtól - kiüresedett filmfogalom áll elő ily módon: Gró számára „pszichológiailag motivált térbeli mozgások időbeli megrögződése" a mozgófénykép. Nem kárpótol ezért a hiányért bővítetten megismételt filmdefiníciója sem: „A képegység és az azt fedő tartalmi egység, a kép és a téma teljes egymáshoz illeszkedése jelenti a filmszerű filmet, amit csak egy új művésztípus, a színpad, irodalom és minden más művészet terhéől mentes *képköltő* teremthet meg."¹⁰³ (De mi a tartalom? Mi a téma? Csak valami olyasmit sejtünk, hogy mi nem az: a naturálishan végigvitt esemény sor.) Aligha véletlen, hogy Gró ellentmondásos követelményrendszerének elsősorban rajzfilmek tesznek eleget (az *Inkwell Comedie - Tinta Matyi* - sorozat darabjai, például), de olyan játékfilm is, mint a Dr. Arnold Fanck rendezte *Szent hegy*.¹⁰⁴

Tanulmánya végén még egyszer elhelyezi Gró a filmet a társadalom jelenségrendszerében. Nagy szerepet tulajdonít a filmoktatásnak, tekintettel a mozgókép érzelmi hatására, befogadásának kollektív élményére.¹⁰⁵ Bocsánatos részrehajlással illeszti a kinematográfiát egy olyan civilizatorikus-kulturális sorba, amelynek eltérő karakterű elemei vannak a mi megítélésünk szerint, egy olyan láncolatba, melyet nem igazolt a művelődéstörténet, a mozgófénykép ismeretében eltelt csaknem három évtized: „A film a könyv és a vasút után az emberiség kultúrfejlődésének újabb fázisát, harmadik dimenzióját jelenti, amely kultúrfejlődésnek a könyv a gondolati, a vasút a tapasztalati(,) és a film a szemléleti része."¹⁰⁶ Az érintkezésnek egy más jellegű felülete a vallás, amelynek az istenhittel kapcsolatos összetevője teljesen elsikkad Gró Lajosnál: valláson ő „az emberi szellemnek és léleknek azt a feltörekvését" érti, amely egy „ethikus és kulturális tökéletesség ideálját" tűzi célul; „a mindenséget igyekszik megközelíteni."¹⁰⁷ Voltaképpen az egységes korszellemről van itt szó.

A művészet történetén egy aligha igazolható lineáris fejlődésvonalat húz végig a görög tragédiától a középkori misztériumdrámán át a filmig, melynek társadalmi egyenértéke a szocializmussal jellemezhető Gró Lajos szerint. Azzal a társadalommal, amely egységes, etikus közösségbe tömöríti az emberiséget.¹⁰⁸ - Nagy és tisztességes, a lassan búcsúzó némafilm által ihletett szavak ezek egy olyan

szociális és politikai rendszerben, amely Gró Lajosnak sem a mozgófényképpel, sem a társadalomeszménnyel kapcsolatos várakozásait nem elégítette ki; azoktól idegen volt.

Itt kapcsolódik össze gondolatmenetünk egy későbbi szállal: amikor megfigyeljük, hogy a 100% című folyóirat 1928 májusában egyszerre tudósított a magyar „filmjáték” gyöngé teljesítményeiről s az írói falukutatás megindulásáról. Arról tehát, hogy a progresszió tekintetében elvált egymástól mozgófénykép és irodalom.

Pedig a kinematográfia jó eszköze lehetett volna a hazai valóság föltérképezésének, hasznos szövetségese az irodalmi szociográfiának, hiszen amit mozivásznon meg lehet mutatni, azt a betű olykor hosszabban, körülményesebben ábrázolhatta csak. S hogy mindez nem pusztán utólagos képzelgés vagy sopánkodás, tanúsítja az idős Illyés Gyula visszaemlékezése, mely szerint - különösen a falukutatás, népi írói mozgalom második hullámában, a harmincas évek közepétől - többekben tudatosult: „milyen jó volna mozgófényképen is megörökíteni az akkori tények világát. De hát nem volt rá eszköz és nem volt érdeklődés. Sokat veszítettünk azzal, hogy nem készült ilyen. Sárközi György (író, a népi írók mozgalmának egyik vezetője, a Válasz című folyóirat s a Magyarország felfedezése című könyvsorozat szerkesztője - K. Zs.) óriási tudással és lelkesedéssel föl akarta valóban fedezni Magyarországot, írók írása által. Ha ebbe bekapcsolódhatott volna már akkor a mozigép, az halhatatlant alkotott volna.”¹⁰⁹

Kiegészíthetjük ezt a feltételezést azzal is, hogy a szociografikus filmes vállalkozás akár Hevesy Iván irányításával is elindulhatott volna, hiszen Kálmán Kata (a felesége) - igaz, már a hangosfilm kortársaként - éppen az ő biztatására és szakmai útmutatása szerint vált a szociofotó mesterévé. Csak éppen „meg kellett volna mozdítani” Kálmán Kata állóképeit.

Erre azonban csupán mintegy három évtized múlva, a magát - propagandisztikus alkalmakkor - szocialistának tételező Magyarországon kerülhetett sor, amikor is a Balázs Béla Stúdióban és más filmes műhelyekben, sőt fokozatosan a Magyar Televízióban is egyre-másra készültek olyan dokumentumfilmek, amelyek kendőzetlenül és kritikusan tárták föl a hazai társadalom átalakulásának ellentmondásait. Világ csodájára, mert csaknem mazochizmusnak volt tekinthető, hogy állami pénzből születnek vihart kavaráó, vitát keltő mozgóképek, amire még a propagandacsinálók különleges agyafúrtságát, a kormányzat s a pártvezetők hihetetlen manipulációs készségét sejtítve sem lehetett magyarázattal szolgálni. Nos: a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas években valósult meg egy és más Gró Lajos utópiájából, mígnem az a „szocialista társadalom”, a megreformált sztálinizmus is életképtelennek bizonyult.

A némafilm leáldozó korszakát - egyáltalán nem befejezésként, mint inkább további kibontakozás megalapozója gyanánt - Hevesy Iván és Dévai Béla tekintette át A film kuliszatitkai című népszerűsítő, de a kortárs szakember, még inkább: a kései vizsgálódó számára sem érdektelen kötetükben.

Hevesy az első rész gazdag képanyagában csupa külföldi filmjátékot idéz. Murnautól gyakran, aztán Abel Gance-tól, de orosz mozgófényképekről sem feledkezik meg, persze - tekintettel a magyar filmcenzúra érzékenységre - mellőzve a politikailag kényes moxidarabokat.

A második fejezetben a filmkészítés szakaszait veszi szemügyre. Megtudjuk: Hollywood - Kalifornia - nemcsak pompás éghajlati adottságai, hanem sokféle embertípust fölmutató sajátossága folytán sem véletlenül vált a filmesek Mekkájává. Lelkesen ismerteti Hevesy Iván a kulisszák közötti forgatás nyugati divatját: „Az alapelv, hogy lehetőség szerint minden anyag valódi legyen(,) és nem utánzat. Az emberi szemet talán még meg lehetne csalni, de nem lehet megcsalni a felvevőgép lencsáját, amely mindent hajszálpontosan és élesen ad vissza.”¹¹⁰ Beszámol a szabadtéri („szabadég alatti”) műteremről („Freilicht Atelier”), ahol a mesterséges világítás ráségítésével hatalmas tömegjelenetek felvételei készülhetnek.

Ehhez képest negyedfél nyomtatott oldalt szán a „Hogyan kell scenáriumot írni?” kérdés megválaszolására. Mindamellett itt sincs hiány jellemző, korfestő technikai részproblémák előtárásában. Abból kell kiindulni - tanítja -, hogy egy „átlagos hosszúságú film darab körülbelül 2000 méter, lejátsszási ideje pedig, normális és nem úgynevezett vasárnapi sebességgel forgatva, egy óra negyven perc.”¹¹¹ Szemelvényt is közöl egy általa megfelelőnek vélt forgatókönyvből. Még tanulságosabb, ahogyan a jelenetek háromféle optikai összekapcsolódását ismerteti. Az első „a jelenetek egyszerű egymásután sorakoztatása, a képugrás”. Ez a leggyakoribb megoldás (tehát pusztán a helyszín, a kamera helye változik); másodjára az „elsötétítés”-t, a fényrekesz - blende - csukódását említi (ilyenkor a következő jelenet elején éppen az ellenkezője történik: a kép kivilágosodik), s végül az áttűnés, átúsztatás, Hevesy s a kor szavával: az „átkopírozás” kínálkozik lehetőségként. - Ebből is - miként korábbi vizsgálódásainkból - kiderül, hogy a hasonló alak, látványelem, valamiféle filmes „rímelés” a jelenetek kapcsolódásakor nem játszik még fontos szerepet.¹¹²

A harmadik fejezetben a filmfelvételtől esik szó. Az előkészületekről, az alapmaszk, a korrigálómaszk, a karaktermaszk jelentőségéről. Pola Negri, Emil Jannings, Conrad Veidt, Werner Krauss arcépítését tekinti példaszerűnek, s használja is illusztrációként Hevesy. Megerősíti értesülésünket arról, hogy fekete-fehér némafilmen sem mindegy a szereplők s a tárgyi világ színkálaja. „Fehér” menyasszonyi ruhát ekkoriban leginkább világoskék anyagból varrtak a filmfelvételhez.¹¹³ Szól a filmszínész iránti követelményekről. A kor ismert álláspontja: voltaképpen bárkiből molesztár lehet, akinek tehetsége van ahhoz, hogy „érzéseit elsősorban arcjátékkal és mozdulatjátékkal fejezze ki.”¹¹⁴ Érdekes állítása, hogy a filmfelvétel szétaprózó jellege miatt a molesztárnak erősebb beleélő készségre van szüksége, mint az időbeli-térbeli folyamatokat egységesebben kezelő színházi előadás szereplőjének.¹¹⁵

Maga a felvétel - Hevesy tudósítása szerint - immár végérvényesen magyar vezényszavakra indul: „Vigyázz! - Kész! - Most!” Ezt követően: „A gép berregni, a színészek pedig játszani kezdenek. Az operatőr minduntalan odakiáltja a rendezőnek a gépben lefutott filmszalag métereinek a számát, hogy az mindig tisztában legyen a lepergett jelenet hosszával. A rendező a jelenet lejátsszása alatt is szüntelenül kiabálja utasításait a színészeknek. Ha a jelenet befejeződik vagy valami hiba miatt félbe kell a jelenetet szakítani, akkor felhangzik a rendező vezényszava: »Kész!« »Állj!« Vagy pedig egyszerűbben: lefűtyüli a jelenetet.”¹¹⁶ (Itt sem derül ki egészen bizonyosan: szájjal vagy síppal történik-e ez; talán az előző verzió a valószínűbb.)

Mindaddig, amíg az elkészült jelenet filmszalagját meg nem tekintik, használhatóságáról meg nem győződtek, a diszlet nem bontható le. Külső - filmgyáron kívüli - felvételeknél az efféle azonnali ellenőrzés nem volt rendszeresíthető.

Újabb fejezetben - számos külföldi példát sorolva el - a filmtrükkök titkait fürkészi Hevesy Iván. - Ezeknek a húszas évek végén már valóságos arzenálja van: a gyorsítástól, lassítástól a kulissza- és tükörtrükkökön át a festett üveglapot alkalmazó Schüfftan-eljárástól a rajzos és árnyjátékos filmig. Fontos és jellemző, hogy Hevesy a szín, a plaszticitás és a hang hiányát a némafilm *fogyatékoságaként* értelmezi (korábbi okfejtései nyomán).¹¹⁷ Ám mindebből még nem következett a hangosfilm, a beszélő film hamaros és veszélyes térnyerésére, közeli egyeduralkodására. Éppen ellenkezőleg: az Engl és Vogt német találmányát tökéletesítő amerikai Vitaphon(e) Hevesy szerint az eljárás költségessége miatt sosem lehet a némafilm versenytársa, legfőképpen pedig azért nem nyugtalankodik, mert „a beszélő film elveszítené a nemzetközi filmpiacnak jelentős részét, miután megértése egy bizonyos nyelv tudásához van kötve. Mindezek miatt is valószínű, hogy a nemzetközi filmé, a néma filmé a jövő.”¹¹⁸

A film technikáját ismerteti az ötödik fejezet. A másodpercenkénti 16 kép 35 mm-es szalagra való rögzítésétől a laboratóriumi kidolgozásig. Érinti ennek során Hevesy a filmszalag mesterséges színezésének tárgykörét. Ismert alapelvéből következőleg a virazsírozásnak legfőképpen abban látja jelentőségét, hogy csökkenthető ily módon a fekete-fehér színárnyalat szemrontó fényerőkülönbsége. Dramaturgiai és más vonatkozásban az utókor fenntartásait erősíti meg a különféle színezésmódok művészi lehetőségeivel kapcsolatban.¹¹⁹

Hasznos kiegészítő mindehhez Dévai Béla tollából a film útjának végigkísérése a gyártól a mozivászonig. Elvi kijelentések itt is megfogalmazódnak. „A film - mondja Dévai - a legteljesebben nemzetközi művészet. Éppen azért olyan végtelen nagyok a filmművészet lehetőségei, úgy művészeti, mint üzleti szempontból.”¹²⁰

Áttekinti a reklámfogásokat, hangsúlyozva az újabb divat jelentőségét: a rádióreklámot, valamint azt, hogy sok helyütt a mozicsillagokat is bevonják a hírverésbe, utaztatják őket (mint - emlékeztet Dévai - Magyarországra is ily módon érkeztek német filmesek).

Igen fontos kérdést érint a szerző, amikor az „író és rendező munkájának szellemi sérthetlenségét” deklarálja, annak ellenére, hogy ezt jószereivel sehol sem veszik komolyan, hiába kardoskodtak emellett az utóbbi időszak filmkongresszusai.¹²¹

Megismerjük a filmek terítési rendszerét. A fővárosban 13 első hetes mozi van - írja Dévai -; csütörtöktől csütörtökig játszanak valamilyen újdonságot. Ezekből kerül át a sláger a másod-, a harmadhetes filmszínházakba. „Előfordul az is - tudjuk meg -, hogy a kölcsönző valamely filmet előbb játszat le Pestkörnyéken vagy vidéken(,) mint a fővárosban. Ezt nevezik előhétben való játszásnak.”¹²²

S míg a gyártás és forgalmazás rendszere csaknem teljes egészében azonos már a ma is érvényes struktúrával, a filmeknek a megvásárlók általi átdolgozása - az előzmények nyomán - negatív példaként szerepel Dévai tanulmányában. Határozott „nem”-et mond az effajta beavatkozásokra, és - szőrméntén - a filmcenzúra intézményét is vitatja. - Érdekes utalás megint a kortárs moziszaknyelvre:

a korhatárt „aluli” és „felüli” megjelöléssel volt szokás emlegetni (a 16 éven aluliaknak vagy felülieknek engedélyezett előadásokról van szó).¹²³ Beszámol a kölcsönző dramaturgjának meglehetősen egyéni döntéseket feltételező munkájáról. A dramaturg írja az eredeti „Titellist” alapján a magyar „felírás”-okat, szüntelenül hozzápróbálva őket a vetítési folyamat egészéhez.

A VIII. fejezetben Dévai a filmszínház üzemeltetésének hétköznapi teendőit, gyakorlatát foglalja össze. Kiegészül ennek során mindaz, amit más forrásokból ismertünk meg a kísérőzene tárgyköréből. - A karmester „schlagwortokat” diktál a film első megnézésekor: a cselekmény jellegzetességeit próbálja rögzíteni a majdani zenei anyag kiválasztásához. Meglehetősen olajozott gépezetként működik aztán a film korabeli hangosítása: „A karmester előadás közben figyelemmel kíséri a filmképet(,) és a kellő helyeken a zenekarnak beintí a változást. A jelzési módja régebben az úgynevezett lekopogás volt, újabban pedig a zenekar fölött egy kis lámpának, többnyire színes lámpának kigyújtása.”¹²⁴ Telefonnal, gombok nyomogatásával teremt kapcsolatot a karmester a filmszínház valamennyi részlegével, mindenekelőtt a vetítőgéppel.

Érdekes, hogy A filmkultúra című záró részt - nem egészen másfél nyomtatott oldal terjedelemben - szintén Dévai Béla írta. A címbe foglalt kifejezés itt a film kultuszaként értelmezendő.

Naponta legkevesebb ötvenmillió ember ül mozivászon elé a világon - tudósít a szerző. Így hát a közönség ízlésének nevelése kulcskérdés, ez határozza meg a film jövőjét. Azonban - szögezi le Dévai - a filmnek még sokat kell fejlődnie addig, amikor a mozielőadáson megvalósul majd az a művészet, „amely minden művészetet magában foglal”.¹²⁵

8. 1927 tizennégy elkönnyvelhető magyarországi produkciója legalább számszerű fejlődést mutat. Az arányok mindamellett kedvezőtlenek. Hét *szkeccs* készül. Ezekből kettő: *zenés*, Bakonyi Károly (nyomtatásban publikálatlan) szöveggönyve nyomán Kálmán Imre muzsikájával játsszák a *Tatárjárást* Forgács Antal rendezésében; Erdélyi Mihály maga ír szöveget és zenét a György István rendezte *Juszt is megnősülökhöz*. Gárdonyi is jelen van - holtában - mint *szkeccs* ihletője *Durbints sógor* álnépi, erőltetetten gunyoros históriájával (a „Göre Gábor” tárgykör újabb moziarabja ez). Mindamellett a többiek, Vadnay László, Steinhardt Géza, Harmath Imre, Mihály István irodalmi alapanyagai sem lehettek okvetlenül alpáriak.

Három filmjátékból kettőt értékesnek mondható *kortárs magyar író* munkája nyomán forgattak. Gárdonyi Géza regénye, az *Aggy Istén Biri!* - mely posztumusz jelent meg - egy amerikai magyar parasztlegény ábrándbeli és valóságos hazalátogatását örökíti meg, és az Eiben-Bécsi operatőrpárossal dolgozó György István egy bírálat szerint „vidéki jótékony műkedvelő est játékstílusá”-t mutatta be a mozivászonon. Az órákulumnak nemigen tekinthető, bár befolyásos Gesztesi Balogh Gábor egy 1929-es áttekintésében ezt a filmet mint kíváncsi irány reprezentánsát szerepeltette.¹²⁶ Valószínűleg méltán aratott sikert a *Naftalin*, Heltai Jenő ellenállhatatlanul mulatságos bohózatának (1908) filmváltozata, melyet a Stakes nevű vállalat Budapesten forgatott. Rendezője a Németországban elhíresült Metzner Ernő volt, művészeti vezetőként a jó dramaturgnak

tartott (idegen filmekhez magyar szöveget készítő) Szántó Armand jegyezte. Eiben István volt az operatőr, a női főszerepet - itthoni kollégák társaságában - a magyar származású, Berlinben dolgozó Temáry Elza játszotta. - A pesti nagypolgár életformáját, morális szétesettségét gúnyolta ki Heltai annak idején franciás humorral, könnyedséggel. Bemutatva a jellegzetes bérlakást, a „naftalinos, kámforos fűtőkemencé”-t, ahol egy szekrény - a benne elbújtatott, változó nemű szeretőkkel - csaknem főszereplővé válik. - Talán a filmváltozathoz is társították Szirmay Albert zenéjét. - A mozarab utóéletét jellemzőn befolyásolta az az esemény, melyet Pekár Gyula az 1928. április elsején induló Filmkultúrában ismertetett: egy külföldi forgalmazó cég a *Naftalint* eladta Szovjet-Oroszországnak is, emiatt a magyar fél megszakította vele a kapcsolatot. Pekár beszéli el azt is, hogy a *Naftalin* készítői is akkortájt beválnak tekintett „mariage” rendszerben kaptak pénzt a Filmalaptól, állami részesedés fejében, mely legfeljebb hat hónapi visszatérüléssel számolt.¹²⁷

A harmadik mozarab az *Átok vára*, melyet Gál Endre és Majoros István írt, s az operatőr Vanicsek János rendezett Gál Endrével közösen. - Nem tudni erről: az alaptörténet mennyiben hasonlított a szintén *Átok vára* című, de *Lobogó vér* címen is említett film cselekményére, melyet a rendező, Lajtai Károly írt Fellner Péter Pál kollégájával (1918). Tekintettel arra, hogy a némafilm-korszakban nálunk is készültek olykor „remake”-ek, ugyanazt az irodalmi művet valamelyik rendező ismét megfilmesítette (néha - mint Balogh Bélánál megfigyelhettük *A Pál utcai fiúk* esetében - azonos volt mindkét feldolgozás rendezője), nem lehetetlen ez alkalommal sem a korábbi siker diktálta lépés, bár a „lobogó vér” címváltozat, mint látni fogjuk, nemigen illik az 1927-es szüzsére. Sokkal valószínűbb (mivel egyik címen sem leltük föl az irodalmi forrást), hogy 1918-ban is, 1927-ben is valamelyik magyarországi vár lehetett a történet meghatározó „motívuma”, akár mind a két esetben: Hollókő.

Német nyelvű kópiánk van az *Átok várából* (*Der tausendjährige Fluch* - Az ezredéves átok). Művelődéstörténeti érdekesség, bűnügyi históriák izgalma, vígjátéki elem keveredik itt a húszas években kedvelt misztikus hangulattal.

A címfelírás - talán eredetileg is - a kép belsejéből közeledik, majd enyészik el egyre kisebb betűkkel. Régies szóhasználatú inzert tudósít egy harmad- és negyedízigen süjtő átokról.

Látogatók özönlenek ki a nagy totálban mutatott Szépművészeti Múzeumból. Egy ajtón névtábla jelzi: dr. Geothy Miklós múzeumi titkár (különös hangzású magyar név, talán Beöthy helyett) és Berény Hilda ügyintéző dolgozik mögötte. Férfikéz zsebórát vesz elő. Geothy az; háttal áll, diktál a szőke gépíróőnek, Hildának. A lány nem közömbös pillantásokat vet a férfira. - Jó ritmusú, célszerű beállításokra tagolt expozíció. - Kopognak. Egy kalapos, bajszos férfi borítékban pénzt hoz Miklósnak. Félrehúzódnak, de a nő önkéntelenül is tanúja a jelenetnek. Mozdulatisméltó plánváltás (gyakori eszköze a filmnek, legtöbbnyire sikeres is): Miklós becsukja az ajtót a távozó vendég mögött. Geothy elmondja a lánynak, bizalmasan telepedve a gépíróasztal szegélyére, hogy sok pénzhez jutott, egy amerikai cég megbízásából Olaszországba kell utaznia, Hilda is vele tarthatna, mert amúgy is szükség

volna szakértelmére. Értékes műalkotásokról van szó. Élete fordulópontja ez, magyarázza Miklós, meg fog gazdagodni. S így most már kevésbé zavartan tehetne vallomást Hildának... De a lány lehiggasztja: maradjanak csak továbbra is, mint eddig: kollégák. - Miklóst kellemetlenül érinti a visszautasítás.

Ám csakhamar érdekes híryanagra bukkan hivatali iratrendezőjében lapozgatva. 240 000 dollárért vette meg valaki egy árverésen Bartolo Ricco híres középkori festő munkáját, „A vízhordó”-t. Ez alkalomból egy tudós nyilvánosságra hozta a festő nemrégiben fölfedezett levelét, mely a rejtélyes körülmények között eltűnt Ricco utolsó napjaival kapcsolatos. Kiderül: a művész ekkoriban Hollókő várában, Magyarországon dolgozik önarcképén, vele van leánya. Miklós mohón olvas tovább. Megtudja: mindezek nyomán Erik Svertström, a híres svéd művészetpártoló a barátjával, dr. Thomas Keokukkal (eszkimó névnek inkább elfogadnók) Magyarországra utazik, hogy Ricco halálának titkát megfejtse, az önarcképet megtalálja.

A fölviannyozott Miklós besiet az igazgatóhoz. Előtárja friss értesüléseit. Kár lenne - fejtegeti -, ha idegen kutatók jutnának az értékes leletek birtokába. Hildát is betessékeli Miklós az igazgatóhoz, s a nő is áttanulmányozza az anyagot. Ő nem hiszi, hogy e tárgyban végzett eddigi kutatásaik eredményeit bárki is meghaladhatná. - Az igazgató mégis indokoltnak lát egy utolsó kísérletet. Rendelkezésre áll az autó: Berény kisasszony, aki jól ismeri az utat, Geothyvel nyomban elindulhat.

Felirat jelzi: a külföldi vetélytársak közelítenek a célhoz.

Autó halad az úton, három férfi ül benne. Eltévedtek, legalábbis azt hiszik. Térképet tanulmányoznak. Egyikük elindul földéríteni a helyes irányt.

Közben Hildáék is úton vannak. Kerékköpeny-szakadás miatt meg kell állniok. Ezalatt a vetélytársak is nyújtózkodnak, fecsérelik az időt - mit sem tudva magyar kollégáikról. Hilda azt javasolja Miklósnak, hogy Gyarmaton éjszakázzanak. A kocsiban álló lányt s az autónak támaszkodó Miklóst teljesen nyilvánvaló „irányzúrral” ábrázolja a kép (tekintetük nem találkozik össze). A férfi autót keresne, másképp - szerinte - reggelig sem érnének a városba. Hilda azonban megpillantja a szemhatáron a várat; körsvenk rögzíti a látványt. Gyalog indulnak tehát a cél felé; ismét operatőri hiba: „tengelyugrás” mutatkozik a lány lesegítésekor. Súlyosbítva azzal, hogy az egyik jelenetben még csomag nélkül bandukolnak, később pedig már alaposan fölmálházva poroszkálnak a történelmi omladék felé.

Az idősebbik külföldi, dr. Keokuk is fölfedezi a várat; térképen is azonosítja. S mialatt az idegenek közül ketten összetalálkoznak az országút fölötti bozótban bóklászva, Miklós - a terület egy másik pontján - vad udvarlásba kezd. Hilda - maradék erejét összeszedve - ellenáll a csábításnak. A konkurenszeket eközben megosztja, hogy dr. Keokuk - sajnálatukra - alighanem egyedül jut el a célhoz.

Miklós és Hilda a várfalnál dulakodnak. A férfi autódudát hall, s a mélyben fölbukkanó gépkocsiról azt hiszi: detektíveket hoz a nyakára. Hilda magához tér, és jól irányzott ökölcsapással válaszol zaklatójának. Pedig Miklós erősködik: mindent csakis a lányért tett. Hilda ismét elalél; a férfi a karjába kapja, viszi zsákmányát. Ekkor botlik össze a fiatalabbik svédvel, Svertströmmel. A két férfi revolverharcba keveredik. Miklós kezét találat éri, de sikerül - otthagyni a lányt - egérutat nyernie. A svéd - tengelyugrással, de sikeres mozdulatisméltó plánváltással - gondjaiba veszi a lányt. Dr. Keokuk

még mindig egyedül bolyong a térképpel, a mellette elrohanó Miklós mellbe vágja. - Hilda föleszmél újra; a svéd nyájasan simogatja. - Miklós az idegenek francia rendszámú gépkocsijához érkezik. Előad egy mesét a francia sofőrnek a sérülésével kapcsolatban, majd adandó alkalommal bepattan a volán mögé, s elinal.

Hilda elmeséli pártfogójának: mi járatban van itt. Az idősebbik svéd dühbe gurul amiatt, hogy osztoznia kell majd a dicsőségben, ráadásul a társa a konkurencia egy képviselőjét mentette meg. A sofőr összeborzolja a haját, hogy rablótámadásként adhassa elő az autó elvesztését. Idősebb gazdája csúnyán leteremti.

Vacsorához készülődik a társaság. Hilda és Svertström egyre jobban összelelegednek. Zaj támad; férfiláb lépdel a sötétben. Lelök egy kődarabot. Vigjátékszerű helyzetben biztatják egymást az expedíció tagjai, hogy járjon végre valamelyikük a nesz forrásának. Kéz kapaszkodik egy szikla peremén, majd por száll. A zajt talán a nyargalászó patkányok okozták: állapítja meg a fölkászálódó Svertström. Felhők gomolyognak, vihar van kitörőben. Csaknem azonos mozdulattal ül vissza a helyére a svéd, s roskad a földre a sebesült Miklós: ő botorkál ismét a helyszínen.

Már tombol is a zivatar. Miklós a várfal egyik szögletébe húzódik. Villámlás (technikailag ügyesen megoldva, talán a filmszalag karcolásával). Csontváz ötlík a magyar kutató szemébe. S föltáruul az egész alakos kép is: Ricco munkája, a jellegzetes kézjeggyel! Miklós fölindultan szemléli a művet. - Az idegenek csapata összebúvik; Hildát Svertström öleli magához. - Miklós bénultan, borzongva nézi Ricco festményét. Közelképen koponyát villant elé az istennyila. A férfi kezét emel a portréra; újabb égzengés; Miklós aléltan csúszik a földre. Felírás tudósít arról, hogy a földöntúli jelenség lázas, mély álomba mentette Geothyt, földidézve benne a középkori előzményeket.

Áttűnések sorozatával jutunk el Hollókő rajzszerű képétől, majd egy címer, egy lovagi páncél látványán keresztül a középkori históriához. Udvari bolond búvik a vért mögé, leskel. A teremben férfiak, nők mulatoznak. Miklós hajdani alteregója hevesen udvarol egy hölgynek. A vár ura serleget köszönt a látogatóban ott időző nemes lovag, Nikolaus Geothy tiszteletére. Megjelenik Hilda múltbeli hasonmása: ő Ricco mester leánya, akiről a házigazda - Miklósnak magyarázva - gúnyosan nyilatkozik, mondván: a spanyol körülményekhez szokott, és lenézi az ittenieket. (A festő neve szemlátomást olasz, de persze élhetett ettől még Spanyolországban - K. Zs.) Miklós-Nikolaus odaront a lányhoz, erőszakkal megcsókolja; a részeg társaságnak nincs ez ellen kifogása. A hölgy bemenekül apja szobájába; Ricco épp az utolsó ecsetvonásokat helyezi el nagy méretű, egész alakos önarcképén. Hiába védené a lányt a fölbukkanó Miklóstól, a haragra gerjedt lovag ledöfi az öreget, némi sértegetések után. A lány élettelenül rogy össze a történetek hatására. Ricco mester bevonszolja magát egy másik szobába. Levelet ró pergamenre. A homokóra felső tartálya csaknem kiürült már. Miklós a társaság körébe cipeli a lány testét; a vár ura biztosítja: befalaztatja Ricco mester szobáját, így senki nem vesz majd tudomást a művész haláláról. - Ricco azonban még él; a képhez kúszik - látjuk közben: szigorú feszület lóg a falon -, s vérével festi az önarckép jobb alsó sarkába az ismert szignót.

- A homokóra Ricco életének elfogytát jelzi. - Miklós, századokkal később, miként Ádám, hánykódik, szenved álmában.

Felírás közli: a szörnyű zivatar végeztével a kutatók elmentek a múzeumba. Miklós is sebesen útra kél, de nem szabadul az átoktól. (A német szövegben itt dr. Gnothyként szerepel, freudi botlással utalva mintegy az „ismerd meg tenmagadat” - gnóthi szeauton - delphoi jelmondatára, hiszen Geothy valóban megismerte önmagát, sok évszázados tehertételét.)

Befordul a múzeum elé a gépkocsi. Bent az igazgató türelmetlenül várja már a művészettudorokat. Jócskán lehül az idősebb svéd kedélye, amikor megtudja: a magyar törvények értelmében a Hollókőn talált műkincs nem kerülhet idegen tulajdonba, csupán a fölfedezés dicsősége illetheti meg dr. Keokukot. Ő éktelen dühbe gurul. Ám az összetekert képet a múzeumiak már biztonsága is helyezték.

Közeledő, majd távolodó inzert tudósít a vadászó átokról (Der jagende Fluch).

Miklós lefele halad a hegyi úton. Egy fánál összeroskad. Ezalatt a kiállításon létra terpeszkedik: Ricco mester képét helyezik el a falon. - A félholt Geothy elé, a fűben, betűnik egy csontváz. Az őséé? Föltápáskodik a férfi, üzötten menekül. Az úton Ricco mester átka jelenik meg felirat formájában (az expresszionista német film eszköztárából). Majd a festő mozgóképe tűnik át a tájon, s nem tágít Miklós nyomából. Átkot szór rá, hiába menekül gyilkosának utóda egy parasztszekéren (melyet sajátságos módon szerzett meg: gazdája mögötte ballagott, üresen hagyva a bakot). Egy hegycsúcsra húzódik Miklós a nyomuló látomás elől; hiába lődöz rá a revolveréből. Hátratántorodik az üldözött, majd lassú lefele lendítés érzékelteti zuhanásának ívét. Holtan hever alant.

Nem értik a kiállítók: hogyan törhetett el Ricco mester képén az üveg (ízlés dolga megint: üveget rakni olajfestményre), hiszen az éjjel senki nem férhetett hozzá! Dr. Keokuk elmeséli viszontagságait; Hilda közben Svertström vállára hajtja fejét. Az igazgató ekkor értesül az ifjabbik svéd veszélyes kalandjáról, ám látja azt is: fájdalomdíj kárpótolta - Hilda révén. A lány pironkodva fordul el, majd ismét mosolyog, vállalja kapcsolatát. Dr. Keokuk döbbenten veszi tudomásul, hogy e fejlemény a háta mögött teljesedett ki. Jelentés érkezik: a csendőrség telefonon közölte, hogy megtalálták dr. Geothy holttestét.

A társaság megrendülten fedezi föl: Ricco mester képén az üveg belülről hasadt széjjel (e dramaturgiai fogás indokolta a nem igazán elegáns beüvegeztetést)! Régies felirat (Ricco búcsúlevele) vetül a mozivásznonra: elbeszéli, hogy a művész kiontott vére bosszúért kiált, s az önarckép ennek a megtorlásnak válik eszközévé. - Általános a múzeumi csoport döbbenete.

Egyetemes fogadtatásra, föltehetőleg „világfilm” népszerűségére tartott igényt a Star filmgyár e produkciója. Csakhogy hiányzott belőle az eredetiség; még Hollókő lehetőségei is kiaknáztatlanok maradtak itt. Nem tehetségtelen munka az *Átok vára*, de kínos szakmai hibák gyöngítik egyébként sem tágra szabott hatásmechanizmusát. Színészi alakításokról sem beszélhetünk az egysíkú, végig azonos karakterű szerepek miatt (bár tagadhatatlan: a válogatás megfelelt a nem túlságosan szigorú követelményeknek).

Az olykor járulékosan zenés szkeccseken kívül három alkotás műfajilag is zenés filmként született

1927-ben. A hírhedt *Csárdáskirálynő* mellett két mozidarab Ábrahám Pál muzsikáján alapult (*Falu alatt folyik egy patak*, *A mi Budapestünk*), s mindkettőt a hangosfilmek is utóbb sikeres rendezője, Daróczy József készítette. Iróniája a sorsnak, hogy *A hetedik fátyol* című filmről csupán annyit jegyez föl filmográfiánk: Vanicsek János operatőr rendezte, s mégis: egy eleven mondatnyi jut számára Eperjesi Károlytól, aki - idézetünkben is - oly csúnyán bánt el az *Aggy Istén Birivel*. Ezt olvashatjuk a filmmel kapcsolatban: „tűrhető technikával csinált, tiszta(,) világos fotográfiákban ezeregyszer látott(,) kifogástalanul öltözött színészek játéka” határozza meg.¹²⁸ Keménysége ellenére sem méltánytalan Eperjesire hagyatkoznunk a teljes 1927-es magyar filmmezőny értékelésekor: „sehol sem kapni egy mozdulatot, egy arcot még, ami a magyarság igaz lelkét adta volna. Minden, ami megfogott belőlük: egy ökor bús feje premier plánban, egy zörgő szekér az országutakon, a kukorica-tábla széle - és mind, akik ott bámészkodtak az I. osztályon falura rándult filmezők körül: akik nem kerültek bele a képbe.” Pedig - zárja a kritikus - „csak egy jó felvevőgép és napfény kell”.¹²⁹ - Igazán nem hatásvadászat a részünkről, ha megjegyezzük: a 100% nevű folyóiratnak ebben a számában (1928. május) indul el dr. Schönstein Sándor: Az egyke problémái címmel az a sorozat, országos eszmecsere - Kodolányi Jánosék falukutató felfedezései nyomán -, amely a kor Magyarországnak alapvető jellegzetességeire vetette ugyanazt a napfényt, amely a hazai kinematográfia valódi talpra állításához rendelkezésre állt volna - csupán a többi eszköz meg a pénz hiányzott.

Így aztán nem csoda, hogy Lajta Andor éves beszámolójában - a pengőkorszak küszöbén - ezt olvashatjuk: „A magyar filmrendezők nagy része - Balogh Béla, Gaál Béla, Deésy Alfréd stb. továbbá az operatőrök tábora, nem kevésbé az írók, jó ideig úgyszólván foglalkozás és jövedelem nélkül állottak.”¹³⁰ Balogh Berlinbe távozott, s miként a Mozi és Film hírül adja: ott „sikeresen be is fejezte első filmjét”. Gaál pedig - hangzik a keserű iróniájú tudósítás 1927 augusztusában - itthon, a Belvárosi Színház „nemes porondján fogja értékesíteni kvalitásait” mint főrendező. Az ő szavaival összegezhető a helyzet: „Újra *kontingens* filmeket fogunk gyártani, ha egyáltalán csinálunk valamit, s a magyar tehetség, a magyar film nemes gondolata, elsikkad...” (...) „Nem nyugodhat bele a szakma, hogy az egészséges magánvállalkozást állami filmgyártás fojtja el, amely előzetes cenzúrát gyakorol a vállalkozó minden megmozdulásával szemben. Beleköt a témaválasztásba, protegál, utat és lehetőséget nyújt ahhoz, hogy a magyar munkaerőket idegenekkel pótolják, s e guzsbakötöttség mellett még száz százalékos garanciákat követel a vállalkozótól.”¹³¹

Deésy Bécsbe megy, két forgatókönyvvel a hóna alatt - ahogyan Korda Sándor indult neki a nagyvilágnak 1919 őszén. Két filmet készít el Deésy „Wien”-ben (így emlegette a szomszéd fővárost). Az első Sacco és Vanzetti harcáról, kivégzésükről szolt *Im Schatten des elektrischen Stuhles/Sacco und Vanzetti* címmel (A villamosszék árnyékában). Számításba vette a rendező (Alfred Kämpf, eredeti, német hangzású nevét viselte ekkor) az elítéltek fölmentésének eshetőségét is, kétféle befejezést forgatott. így az amerikai híradás nyomán azonnal a megfelelő változatot használhatta. - Az üzleti érdek képviselője párosult itt a tisztességes állásfoglalással (értesülései szerint a film az események helyszínén is óriási tetszést aratott, fölkorbácsolva az indulatokat a hírhedt Justizmord miatt). A Gans-

Filmnél készült mozidarab szereplőgárdájában az utóbb Magyarországon is foglalkoztatott Ernst Pittschau is ott volt.

Másodjára *Der Abtrünnige/Tradition und Liebe* (A hitehagyott) című filmjét készítette el a Listo-Film megbízásából. - Ekkorra már az előkelőbb Alfred Kempf von Dezsit olvashatták a plakáton. Filmjében - többek között - a neves Jacob Feldhammernak juttatott feladatot.¹³²

Az EMKE nevű cégnél készült egy filmszkeccs az idősödő, testes *Jancsi bohóc* (polgári nevén: Morgenróth Károly, 1877-1939) főszereplésével. - Talán az egész darabot az a Rákosligeti rendezte (másik nevét a filmszalag nem jelöli), aki a betétként szerepeltetett cirkuszi műsorszámok összeállítójaként van a tekercsen regisztrálva. Rőla sem tudunk semmit, hacsak nem volt köze valamiképpen a gyártó cég igazgatójához, Grünfelder Alajoshoz, aki 1934-ben változtatta nevét belügyminiszteri engedéllyel „Rákosligeti”-re.¹³³ Persze művészneve hangozhatott már korábban is így. Mindenesetre Grünfelder a hivatalos magyarosítás idején már a Schuchmann filmvállalatnál dolgozott.

Valószínű mindamellett, hogy ez a mozidarab már a hangoskorszak kezdetén született, amit Kohut Vilmos ismert sztárként való fölbukkanása is alátámaszt: az FTC (s más csapat) legendás balszélsője ugyanis 1933-ban hosszabb időre Franciaországba távozott, tehát e filmben való szereplése megelőzőleg történhetett. Mindezek nyomán a *Jancsi bohóc* föltehetőleg a harmincas évek elején készült, de tanulságai, eszközhasználata mégis a most tárgyalt időszakhoz kötik.

Fotográfus: az Adler laboratórium (= stúdió) valamelyik munkatársa.

Egyetlen dramaturgiai ötlet ügyes kiaknázása ez a mozgófénykép: annak, hogy a közönséget mindig is érdekelte kedvenceinek civil, privát külseje, hétköznapi élete, így van ez Jancsi bohóc esetében is. Persze: távolról sem valamiféle „dokumentalista” ábrázolás szembeül itt a cirkusból jól ismert image ellenpontjaként. Jancsi bohóc a film szerint magánemberként is bohóc (a publikum is általában így hiszi): mindenféle mókás dolog történik vele (péntek 13-án megretten az ajtaja előtt látott fekete macskától, összeütközik egy degesz szatyorról igyekvő cselédlánnyal, elcsúszik - a szó szoros értelmében - egy banánhéjon: utal is az inzert a kedvelt slágerra; a lóhússzéknél Ráró, a konflisló „a boldogult papája szellemével” találkozik a felirat szerint; rögtönzött utcai futballcsatába bonyolódik Jancsi bohóc, s egy igazi szakember tűnik föl itt, szintén civilben: Kohut).

Nincs más hátra eztán, mint hogy keresztmetszetet kapjunk egy cirkuszi előadás sikerszámaiból (a lóidomárnő, a légtornászok produkciójánál talán csak az aeroplán-repülés érdekfeszítőbb). A csúcs persze: Jancsi bohóc fellépése, amelyet oly módon késleltet a rendező, fokozandó a várakozás izgalmát, hogy beilleszt egy vaskosan ostoba anyósjelenetet: a mérges hölgy second plánban ront be az öltözőbe, hogy összeszidja folyton kujtorgó vejét. Aztán végre bohóci minéműségében, már a közönség előtt hajolhat meg a címszereplő, hogy - miként a film elején ígéri a szöveg - „a színpadi részben közismert hazafias és vidám számaait adja elő”.

Mint kinematografikus mű: a mozgókép hőskorát idézi, a fölismerhető - és ujjongva fölismert - helyeket, helyzeteket, szereplőket a (kávéházi) lepedőn. Ehhez még kistotálból secondra váltó, mozdulatismétlő plánnal is megörvendezteti igényesebb nézőjét.

9. Nagy számban maradtak fenn a búcsúzó némafilm időszakából - a húszas évek második feléből - hosszabb-rövidebb művek a *nem fikciós* mozgófénykép területéről.

Legtöbbjük *híradó jellegű riportfilm*, mint a Serédi Jusztiniánnak, Magyarország új hercegprímásának 1927. decemberi bíborossá avatásáról szóló darab. - Ez a film a szó szoros értelmében külsőségek megörökítője. Tárgyánál fogva sem törekszik arra, hogy a magas rangú egyházi személyiséget emberközelihez hozza. Megelégszik annyival, hogy bemutassa: él és mozog a legfőbb magyar katolikus pap, azonosítható arcvonásai vannak, s ezeket a közönséges halandó szemtől szemben csak kivételes esetben tanulmányozhatja. Állókép-, panoptikumszerű a hercegprímásról készült első képsor, majd megmozdul Serédi Jusztinián, végzi tevékenységét. Látni való: közjogi méltóságából eredő kötelezettségének tudatában vállalta, hogy megjelenik a kamera előtt. Így hat ez akkor is, amikor a Rómába vivő vonat ablakában láthatjuk - mindenki utazhatik, tehát ez átélhető mozzanat -; az már a közjogi méltóság emblematisztikus megnyilvánulása, hogy a kapott virágot a titkárának azon nyomban hátra nyújtja, áldást oszt stb.

Nem véletlen, hogy a vonatablakból készült felvételek, fahrtok, a csaknem közelképben kihajoló hivatalos személyiségeknek szinte már életlen bemutatása adják e film legérdekesebb mozzanatait. Kordokumentum az utca képe, az embereknek gyalogszerrel vagy gépkocsin, hintón való vonulása, a nagytotálban tartott belső (!) felvételsor a hazai székesegyház ünnepi miséjéről, a Bazilika havas lépcsősora (melyet nem tudtak vagy elfelejtettek megtisztítani, és szőnyeggel sem borítottak be: így a hosszú uszálya élén lefele, a kamera irányába lépdelő, áldást osztó hercegprímás testi épségéért szoronghat a néző). Az operatőr egynémely igazítása, lendítése bizonytalanságról tanúskodik.

Sovisráth István operatőr készítette a Magyar Film Iroda Rt. megbízásából *A szegedi XXI. országos dalosverseny* című riportot. Tárgyszerű felirat tudósít arról, hogy az esemény az ifjú királyi hercegi pár jelenlétében zajlott le. - Tiszai panoráma mutatja be a várost, majd a pályaudvarra érkezőket - a főrangú vendégeket s a dalosok népes csoportját - fogadja a kamera. Diadalkapu várja a Dóm térnél a hétezer dalos bevonulását. Népviselő, cserkészruha, díszöltözék fejezik ki az ünnep hangulatát. De kifejeződik az is, hogy a művészi rendezvény egyszersmind politikai demonstráció: a felvonulók feje fölött hangsúlyosan ötlik szemünkbe a pajzs alakú táblán a „Hiszek egy...” szövege. Mint a kultúra egésze: a korabeli dalosverseny is az irredenta gondolatot hivatott szolgálni, érvényre juttatni.

Szabad téri felvételeket látunk. Legtöbbnyire nagyszabású mozzanatok. Beláthatatlan méretű összkar dalol egy sportpálya gyepén, a legkülönbözőbb nézőpontokból mutatott karnagy dobogója körül. Ami pedig bensőségesnek szánt esemény - a pálmönostori dalegylet szerenádprodukciója, lampionnal, gyertyával, ablakbeli szép leánnyal az „amerikai éjszakában” -, némiképp erőltetett. Több helyütt jelen van a Rádió mikrofonja: rohamléptekkel halad ekkoriban a társmedium fejlődése. Megtudjuk: a Veszprémi Dalegylet nyerte a Királydíjat - egy ház falánál készül fantáziátlan

csoportkép a győztesekről, majd a lantos énekmondót ábrázoló trófea - más helyen s alkalommal rögzített - premier plánjával fejeződik be a riport. Sovisráth munkája célszerű és elfogadható; amikor svenkbe (lendítésbe) belevágnak valahol, az esetleg nem az ő számlájára írandó.

Ugyancsak Sovisráth tudósít a Magyar Film Iroda Rt.-nek (A) *Császárfürdő versenyuszoda ünnepélyes felavatásáról* 1927. június 16-án készített riportfilmjében. Vass József népjóléti miniszter jelenlétében és megnyitó szavaival zajlott Európa legmodernebb versenyuszodájának átadása. Viszonylag közléről - secondban - láthatjuk a pap-minisztert, ám itt - stílszerűen - a sportesemények megörökítése a legfontosabb szakmai feladat. És Sovisráth otthonosan mozog ezen a területen. Általában két részre tagolva mutatja be az úszószámok győztes futamait - Bárány István, Siposs Mancsi diadalát a közönség nagy örömeire. Várnánk lassított felvételt (is) a műugrásról, hiszen a totálkép s a nem túlságosan bonyolult, egy pillanat alatt befejeződő gyakorlatok kinematográfiai összekapcsolódása nem mondható attraktívna. - Valamelyest sikeresebb a vízilabda-mérkőzésről készült beszámoló: a kamera közelebb merészkedik. - Az inzertszöveg (mely „kiselőadássá” duzzad) azt tanúsítja, hogy a sportág bevezetése a köztudatba, népszerűsítése hivatalos program volt ekkoriban. (Sajnos, a vízilabda-válogatottunk edzését bemutató felvétel - az eztán következő évtizedek lelkiismeretlen csonkítása folytán, föltehetőleg valamely későbbi sportfilmbe kerülve át - hiányzik a kópiáról.)

Kossuth Lajos születésének 125. évfordulóját is arra használta föl a kormányzat, hogy hazai és külföldi rendezvényeken Csonka-Magyarország sérelmeit és teljessé válásának óhaját tudatosítsa mindenki számára. *Kossuth* címmegjelöléssel számon tartva („Képek 1927-ből, Kossuth évéből”), a „magyar mozisok országos egyesületének megbízásából” Pásztor Béla, a budapesti Ufa filmszínház igazgatója állított össze propagandafilmet. - Hegedűs Lóránt „mond” itt előljáró beszédet; szemből, félközeliiben láttatja őt a felvevőgép. A szónok leveszi s meglengeti kalapját búcsúzóul. - Az inzertszöveg - Hegedűs szavait idézve - Kossuth emelkedett tónusában fohászkodik a nagy politikus szelleméhez, hogy általa egyesüljön a magyarság. - Felső gépállásból az utolsó 48-as honvéd - vörössipkás - mutatja meg szánni valón erőtlen fizikumát (az 1919-es híradóban is történelmi igazodási pont volt 1848; akkor még többen voltak az eleven emlékeztetők). - Áttűnéses közelítésben rögzíti a film Kossuth mauzóleumát.

Jellemző és fölöttébb problematikus mozzanata ennek a filmnek, hogy Kossuth Lajost döbbenetesen hű maszkban - a javakorabelit s a turini remetét - Ódry Árpád személyesíti meg (felirat jelzi ezt a tényt, tehát szó sincs áldokumentum valódinak hirdető elhelyezéséről), majd Kossuth személyes tárgyait láthatjuk, köztük neki átadott ajándékokat. Végül lábak dobognak, menetelnek - talán levente fiatalokról készült az egyénítő, személytelenítő felvétel. A Kossuth-nóta ehhez a szöveges magyarázat: „Ha még egyszer azt üzeni...”. Toborzás ez egy pontosabban meg nem jelölt közös cselekvéshez (persze tudható: Nagy-Magyarország visszavívásához); 48-as zászlók látványa utal ismét az erőforrás hagyományra.

Szokásos riportfilm állít emléket a *Kossuth-szobor* 1927. november 6-i leleplezésének. A hajdani kormányzó elnök nevét viselő tér házainak valamelyik jól megválasztott ablakából készült a felvételek

jelentős része. Bemutatta a gyalogos és gépkocsin érkező ünneplők rétegzett sokaságát. Szükség szerint mozgott - lendült - a kamera; kitűnő igazítással, a Duna látképéről terelte a néző figyelmét az operátor az új szoborra, melyről épp ebben a pillanatban hullott le a lepel (szerencse és szaktudás összegződött!). Közelebbi képek örökítették meg Horthy érkezését, jelenlétét, a szobor részleteit, a díszelő zászlóhajtást, a közönséget, melynek jelentős csoportja karlendítéssel üdvözölte az eseményt, Apponyi Albert beszédét, a koszorúzókat, Bethlen István gróf miniszterelnököt.

Kétrészes beszámolóval jelentkezett a Magyar Film Iroda Rt. *Az amerikai zarándokút* eseményeiről. Jól pozicionált, magas rangú, előkelő zarándokok népes küldöttsége vett részt ezen az utazáson, melynek valamennyi állomását rögzítette a riportfilm. Kezdetől fogva látszik az alkotóknak az a törekvése, hogy a szokványos protokoll mozzanatainak bemutatásán túl oldottabb, emberközelibb, netán tréfás momentumokra is fölfigyeljenek („Dávid” és „Góliát” a zarándokok között: a legmagasabb s a legalacsonyabb delegátus áll egymás mellett, szemben a kamerával; egy 210 cm-es amerikai rendőr mozgóképe is efféle kuriózum; utasaink egysoros vonalban, háttal a felvevőgépnek, levelezőlapot írnak, mégpedig egy falat használva „asztal” gyanánt. Látjuk Pólya Tibor rajzoló munkája közben, bár a rajzát nem; Horváth Elek, a filmcenzúra-bizottság elnöke takaróba burkoltan olvassa a Magyarok Kanadában című könyvet; Hegedűs Lóránt is turistaként kémleli - profilból - a tengert a hajókorlátnál; két kis aligátor szaporítja hazafelé menet a küldöttség létszámát: a fedélzeten ugrándoznak; az már kimaradt a végleges változatból, de ránk maradt a második tekercs folytatásaképp, hogy tengeribeteg zarándokok önkéntelenül fotogén kompozícióban keresztbe okádnak az óceánjáró padlódeszkájára; néhány kedves gyermek-zsánerjelenet is készült, s a zarándokút kutyarésztvevői is megjelentek a mozivásznon stb.). Jók, érzékletesek a mozgófényképportrék, például a délszláv - balkáni - karakterű Schulcz úrról, Monok község - Kossuth szülőfalujának - bírójáról. - Az ismertebb hírességek - Perényi Zsigmond báró, Lukács György valóságos belső titkos tanácsos, nyugalmazott miniszter, Sipőcz Jenő budapesti főpolgármester, Horvay szobrászművész, a New York-i Kossuth-szobor készítője stb. - inkább közéleti szerepükben mutatkoznak, semmint lazultabb állapotban.

A magyar s az amerikai zászló, nemzeti jelképrendszer végig egymásra vonatkoztatva jelent meg (a monoki földet rejtő díszpárna egyik felén a nemzetiszínű, címeres magyar, másikán a csillagos USA-lobogó látható; a New York-i ünnepségen „Hungária” és „Columbia” - a vendég s a fogadó ország szimbóluma - lépett a közönség elé két ifjú leány megszemélyesítésében). Ezt a vonulatot folytatta a londoni képsorban Rothermere ellenfénybe vont, érzékletes bemutatása Lukáccsal való találkozásokor: a magyar ügy lelkes pártfogóját láthattuk.

Külső felvételek készültek; Coolidge amerikai elnök is a Fehér Ház kertjében kereste föl a magyar vándorokat. Belső Clevelandből, a városházáról láthattunk: itt Hopkins manager volt a házigazda. - Az esős New York, egy épülő templom képe, Garibaldi szobra, a Niagara bemutatása is jó szemű, a magyar kíváncsiságot szolgáló filmelemek itt. Mindezt egy lényegesen rövidített, a formásokra összpontosító híradóváltozat is közönség elé vitte.

1929. augusztus 10. és 21. között tartotta budapesti ülését a Nemzetközi Diák-egyesület (Confédération Internationale des Étudiants). *Diák kongresszus Budapesten* címmel készített erről riportot a Magyar Film Iroda Sovisráth István operatőrrel; az inzerteket Patat Pál írta. - Ismét a Horthy-rendszer egy legitimációs fáradozásáról van szó, mégpedig a jelek szerint: sikeresről.

Közvetlen hangulatú hatáselemnek szánt keretbe foglalták az alkotók a beszámolót: Lovas bácsi, a Műegyetem pedellusa nyitja ki közelképen az intézmény kapuját - szokatlan időpontban, ilyenkor még tart a vakáció -, és ugyanő zárja be az eseménydús rendezvény befejeztével. - Itt is protokolláris felvételek társulnak derűs, barátságos légkörű képsorokkal. Megjelenik a nyitás ünnepi aktusán Klebelsberg Kunó gróf kultuszminiszter, Gordon Bagnell leköszönő diákszövetségi elnök, dr. Zsilinszky Antal rektor és sok más személyiség, a legkülönbébb népek, nemzetek, borszínek és kultúrák képviselői, a diákok. Természetesen - a kor parancsa szerint - a „turáni kapcsolatok kiépítése” az egyik elsőrendű szempont, bár csaknem szentségtörésként: megfér ez az oldott ábrázolásmóddal (mongol arcú, mosolygó fiatalember szórakoztat egy népviseletű magyar leányt. Népviseletben jelentek meg a lett diákhölgyek is, jellegzetes, hegyes csőrű kalapban az olasz „fascista” ifjak, száriban a sötét bőrű Miss Indiara; Dél-Afrikából fehér leány van itt, Afganisztán küldötte megint csak színesbőrű. A bolgárok az egyetem kertjében szeretnek sétálni, az amerikai „student girl”-ök egy szökőkutat vesznek körül tojásdad egyenkalapjukban, divatos, rövid szoknyában; a német delegáció vasalt öltönyű fiataljai aligha véletlenül csoportosulnak egy sisakos szobor (irredenta emlékmű?) előterében. Sokféle program - balatoni, mezőkövesdi kirándulás, sportversenyek, repülőtúra (bár a kamera nem száll a magasba), vacsora, tánc, közgyűlés, részvétel a Szent Jobb hagyományos körmenetén stb.) - hivatott elmélyíteni a vendéglátók iránti rokonszenvet, barátságot (láthatólag erőn felül, de nem mindig a remélt színvonalon teljesítették kötelezettségüket a házigazdák). - Sovisráth sportképei most is jók, és az is az ő érdeme, hogy a sokféle és nagyszámú vendégből ismerősként bukkannak föl időről időre a jellegzetes arcok, figurák. A tisztújítás után „szituációba helyezve” beszélget egymással jókedvűen Paul Saurin, a frissiben megválasztott elnök dr. Széli Jánossal, a magyar alelnökkel. Talán a kongresszus jegyzőkönyvét lapozgatják elégedetten. - Megbecsülés jeleként a hazánkban tevékenykedő Yolland professzor vezet ki a kapun egy csoportot, s látjuk közről is a hozzánk honosodott britet.

Belső felvételek is születtek a Műegyetem jól bevilágítható aulájában. A beállítások, a kameramozgások célszerűek, a vágás élénk, jó ritmusú (szépen komponált a lányarc mellől fotografált viharos Balaton mozgófényképe). Elhíteti a kétrészes riport, hogy a hivatalos kötelmek mellett a barátkozás elemi igényének is eleget tettek a résztvevők. Éppen ezért a tudósítás sehol sem válik unalmassá, bombasztikussá.

Riport és reklám vegyüléke a Hogyan készül a Nemzeti Sport, mely egyszersmind „Bepillantás a szerkesztőségi műhely kulisszái mögé”. - Legalább ennyire sikerült a tréfálkozó, fecsegő inzertszöveg. S legalább ilyen jó színészek a Nemzeti Sport munkatársai, amikor imitált buzgalommal, egyszerre sikló ceruzáikkal róják sebes tudósításaikat a sporttelep sajtópáholyában. - Konstruált helyzetek teremődnek lépten-nyomon: a sikeres edző rajtaütésszerű megnyilatkoztatása, telefontudósítás,

szerkesztőségi értekezlet stb. Persze, aki valódi egyéniség, mint az írógépbe diktáló, vidám Pluhár István, az képes itt is az „ellesség” látszatát kelteni.

Ötletesebben megoldott a film reklámvonulata: amikor azt látjuk, hogy „mindenki” a Nemzeti Sportot olvassa, gyárból kijőve, az iskola kapujánál, a pesti utcán. Pergő, jó a lap nyomásának és terjesztésének bemutatása, és a korábbi térképek, mozgó grafikus ábrázolások mellett (Magyarország s a környező országok térképe a „Nem, nem, soha!” szemléletét hirdeti) a példányszám-növekedést (az 1919-es 3000-ról 60 000-re) valódi újságbálák szemléltetik. Dr. Vadas Gyula, az alapító elnök-főszerkesztő, akit a lapcsinálás álhevében megismertünk már, a Duna-parton félközeli is befordul a kamera elé, és levett kalappal, kegyes intéssel is köszönti az olvasót.

Reklámszerepük van a kinematografikus tájleírásoknak is, ám - jó esetben - a bemutatás művészi eszközhasználata dokumentális műalkotássá emelheti őket. Két, eltérő szemléletű darabot is vizsgálhatunk ilyen tekintetben. A *Harkányfürdő* című film animált térképen jelzi a nevezett helység megközelítésének útvonalát. Szociografikus fölfedezés sűrű pillanata, ahogyan kaszás-villás parasztembereket mutat a mozgófénykép. S a film hajnalát idézi a harkányi „vonat érkezése”: rémült tyúk iszkol keresztül a vágányokon; a gőzgomolyba takarózó mozdony csaknem elütötte. Áttűnő zsánerjelenetek idézik az indóház hangulatát, közönségét; érzékelhető, hogy ott van a felvevőgép, s ez az emberek számára még mindig nem hétköznapi esemény.

Inzertek nincsenek (de voltak talán eredetileg, mert beszélő, szónokló notabilitásokat is látunk). Megörökíti a kamera Harkányfürdő nevezetességeit, az ide érkezett vagy itt élő emberek foglalatosságait zöldvendéglőben, ivókúrában, strandon. - Ez utóbbi a film egyetlen - kitűnően - megrendezett jelenetének is helyszíne, de a praktika csak végül lepleződik le. - Fájdalmas arcú férfiú botorkál mankóival a medencéhez. Üggyel-bajjal a vízbe ereszkedik; kínna-keservvel locskolja beteg lábait. Aztán megkönnyebbülve a partra kecmerg, eldobja mankóit: „meggyógyult”!

A másik a *Sopron szimfóniája*, mely Friedrich Károlynak, a címadó helységben levő Városi Mozgófénykép Színház igazgatójának az alkotása, harmincas éveink elejéről. Korabeli híradás szerint a mozisnak is kiváló Friedrich az 1933-as bevételből könnyedén fedezett tíz-tízezer pengő adó- és propagandaköltséget; az utóbbiba sorolva egy felvevőgép árát s a *Sopron szimfóniájára* fordított összeget.¹³⁴ Minden jel szerint igen jó minőségű felvevőgéppel dolgozott, s így módon csaknem gumioptikai - ún. „varió”-s - hatásokat: közelítéseket és távolításokat ért el, de bocsássuk előre: egyébként is láthatólag nem közönséges tehetsége volt az operatőri munkához.

Már a kezdés ilyen: a város címeréről „nyit” a kamera, fogja be a diadalívet, s jut el totálképig. S a távolságnak ez a hullámsága, máskor pedig a föl-, majd lefele való végigpásztázása a megfigyelés tárgyának, szerkezetalkotó elem, a vágástechnika meghatározója Friedrich Károly munkájában! Lendítés, panorámázás egészíti ki a fegyvertárat (Sopron tornyai, magaslatai szinte kínálják a jobbnál jobb megoldásokat). Ellenfényben „lesi meg” a kamera az ablakpárkányon gubbasztó galambokat. A kompozíció alapelve itt, hogy „holt tér” sose képződjék: az építmények elé belógnak a fák tar gallyai,

az utcákon, a parkban végighalad (fut) valaki, s olykor vezeti is mintegy a kamera „tekintetét”. Igen jó ritmusban követik egymást a beállítások, a különböző képsorok (például a Fertőn gomolygó vitorlások megjelenítésekor). Láttatja Friedrich azt is, ami „nincs” a képen: a lenti fák tetejére vetül a kilátótorony árnyéka a nap hátfényében. Totállok mellett secondok érzékeltetik a város társadalmának egy-egy kisebb részletét (az erdei iskola életének bemutatása, kis lakói). Turisták gyalogolnak valahová, egy kislány illatosan virágzó bokor fölé hajlik, kutyát simogat egy kisgyerek (csupa meleg közhely); az erdei iskola beutaltjai pihennek, esznek, imádkoznak, játszanak. Integetőkről készül lendített mozgófénykép. Tárgyszerű „felírások” tájékoztatnak a város bemutatott érdekességeiről (Mátyás lakóháza, uszoda, kőbánya stb.). Elképzelhető, hogy jól megválasztott zenei aláfestéssel a képek hatása megsokszorozódott.

Védekezzünk a fertőző betegségek ellen! címmel maradt ránk a Magyar Királyi Társadalomegészségügyi Intézet és Múzeum (Népegészségügyi Múzeum) filmjének feliratok híján levő s másféle vonatkozásban is csonka anyaga. Kilenc részből állt föltehetőleg, és gyöngén rendezett - legtöbbször totálképen zajló - jelenetekben gyöngye színészek (ha azok voltak egyáltalán) szemléltetik a mosatlan pohár, gyümölcs, kéz, fog, a rendetlen falusi porta egészségügyi ártalmait, a film elején mikroszkóp lencséje alatt nyüzsgő baktériumok ellen való védekezés, a tisztálkodás és fertőtlenítés módját és indokát. - Mindez a maga csaknem primitív megvalósulásában is föltehetőleg hasznos és hatásos volt az iskolai vagy a moziközönség számára, és a mindig értékes dokumentumokon túl (látjuk a 18-as villamos megállóját, az utcai szörpárust, a pesti átlagcsalád lakószobáját; megfigyelhetünk egy falusi udvart, tanúi lehetünk a mentők kivonulásának, a fertőtlenítők tevékenységének stb.) egy korspecifikus társadalmi hierarchia és ennek megfelelő szemlélet érvényesül itt. Oktatók és oktatottak, képzettek és tudatlanok szférájára tagolódik e film „társadalma”. Oktat - képen kívül - a tisztiorvos (nyilván ő lehetett az elveszett szöveg színlelt dramaturgia), a rendőr (elkergetvén a porból gyümölcsöt szedegető-eszegető gyerekeket), az apa (kezet mosni küldvén ezt elmulasztó gyerekét), a nagyságos asszony (az elhanyagolt fogú, népviseletbe öltözött cseléd lányt a szájápolás mikéntjére tanítja), a nagygazda (nem tűrvén a disznóóllá züllött udvar körülményeit, mésszel fertőtlenítetvén a budit stb.). Bura kerül a gyümölcsre, zöldségre, megtisztul az ágynemű a kórokozóktól, helyreáll a kizökkent világ rendje.

10. Beépült a köztudatba s elfoglalt egy sajátos helyet a némafilm a húszas évek második felének magyar társadalmában. További részletezések előtt jellemzőnek tekinthető a fiatal Cs. Szabó László élményeinek évtizedekkel későbbi földézése: különösképpen és sajnálatosan az a tény, hogy majdan meghatározó szerepű értelmiségiek számára „a” némafilm *nem* a hazai mozgófénykép volt.¹³⁵ „Moziba a gimnazista csak akkor ment - írja Cs. Szabó -, ha elvégezte összes iskolai feladatát. Ujjé, öregem, gyerünk, itt az új Chaplin-burleszk!” S egy hosszabb összegzés a kilencvenes évek elején megjelent memoárból: „Meghökkenő, nagy élményünk az expresszionista német rémfilm, kubista díszletekkel, *Dr. Caligari*, *Dr. Mabuse*, *a játékos*, *Orlac kezei* (az elsőt s a harmadikat Robert Wiene, a másodikat Fritz Lang rendezte - K. Zs.); apokaliptikusan jelképes politikai és társadalmi értelmük csak

utólag derült ki, a harmincas évek fordulóján, Berlin polgárháborús előcsatározásaiban. Vakmerő stílusú, hatásvadászó filmek voltak, profetikusak, de valószínűleg rendezőik se tudták a forgatásnál, rögtön az első világháború utáni inflációs mocsárban, hogy mekkora a Farkas, amellyel ijesztgetnek. Még csak müncheni sörházakban üvöltött. Ajkunkra ragadt Chaplin, Greta Garbo és Conrad Veidt neve, lelkesedésünk átívelt az egyetemi évekbe, zsúrokon Garbónak álcázta magát minden csitri, de a röpke hasonlóság csak addig ért, ameddig a fodrászok fodrozóvasa, egy partnerem tánc közben egyszer Conrad Veidt másának mondott, majdnem kiszédültem karjából a gyönyörtől." ¹³⁶

Csaknem azonosak a hívószavak, nevek a visszapillantó Illyés Gyulánál: megtoldva Harry Piellel, Rudolph Valentinóval; a francia szürrealizmus hatásaiból *Az andalúziai kutyával* (Buñuel és Salvador Dalí munkájával), valamint a szovjet-orosz klasszikus némafilm 1934-ben, Moszkvában visszamenőlegesen áttekintett teljesítményeivel. ¹³⁷

A hangosfilm korszakához érkező néma kinematográfia legjobb darabjai kétségkívül megmutatják a dramaturgia, színészet, fényképezés mindazon erényeit, amelyeket aztán a „talkie”-nak olykor hosszasan és keservesen újra kellett kifejlesztenie. - Mindamellettt ehhez a teljességhez a némafilm sem nyílegyenes úton jutott el: példa rá az amerikai Rex Ingramnak a hangosfilm korszakába átnyúló munkássága. A *Mare nostrum* (1926) kockáin tartalom és megjelenítés még izgalmas harmóniában van: a barcelonai Ferragut család történetét mitikus előzmények, Trieszt és Ausztria összefonódó históriája kapcsolják a jelenhez; szerelem és hazafiság között kell választania a főhősnek pompás fényhatásokkal élő operatőri munka és komikumnak is teret engedő rendezés bonyolult értékrendszerében.

Ez a termékeny egyensúly határozza meg a *The Magician* is (1926), amely a diabolikus Paul Wegener (az egykori „prágai diák”) szerepeltetésével a német film egy irányzatának hatáselemeit is kiaknázza. Itt az életmű azonosító szerepű motívumai - „apokalipszis”, „arab” stb. - a megszokott vásáris alacsonyrendűséggel vegyülve hitelesítik Ingram kivételes mozgófénykép-alkotói rangját. Kifáradást, elbizonytalanodást érzékeltet már az 1927-es *The Garden of Allah*, amelyben a dokumentalista töltésű algériai képeket, típusokat a mű giccsbe hajló történetvezetése, a főhős inkább divatszerű, semmint megszenvedett vallásos hite szorítja Rex Ingram munkásságának peremére, hogy aztán a megszólaló *Baroud* (1932), magát a mestert is mozivásznonra küldve, a hangosfilm zavarait reprezentálja. Eltűnik a korábbi - sokszor persze vitatható értékrétegzettségű - jelképiség, s megmarad ugyan az emblematikus érvényű arab miliő, de csak azért, hogy egy törzsi háború előterében szokványos - édesbúsan tragikus - szerelmi történet kulisszája legyen.

Fölfut ezekben az esztendőkből az *amerikai filmkomédia*, hasznosítva néhol a *commedia dell'arte* s a francia vígjáték elemeit. Hal Roach produkcióiban, Leo McCarey, Lewis R. Foster rendezésében a tüneményes Charley Chase kacagtatja meg nézőit a legképtelenebb helyzetekbe sodródva. Fanyar humorú figura, de nem „fapofa”; mindvégig leri róla chaplini fogantatása, de kalandjai nem válnak szociológiailag rétegspecifikus, esztétikai értelemben pedig szimbolikus jelentőségűvé.

Chase 1931-es hangosfilmjei - James Parrott irányításával - semmiféle katartikus megtorpanást nem jeleznek.

A technikai megvalósítás tökélyét szemlélhetjük a francia Henri Fescourt *Monte-Cristó*-jában (1929); a népszerű kalandregény a kamera kocszása, lendítése révén, valamennyi plán biztos használatával, élesítés-életlenítés alkalmazásával, a jelenetek dramaturgiai indokolt tagolásával („fölsnittelésével”) emelkedik át a mozivászatra.

Új arc, új minőség, új ízlés bilincseli le a közönséget a svéd, de amerikai produkcióban rendező Victor Sjöström kilencpernyi töredékében is: Greta Garbo (*The Divine Woman*, 1928)! Secondokban és közelképeken vált át a fiatal mozicsillag édeskésből sziklakeményre, majd ugyanez az átalakulás visszafelé is végbemegy. A Gishek iskolája ez, de ha lehet fokozni az ő természetességüket, akkor e nonszensznek vagyunk itt tanúi.

De közelebb, Közép-Európában is számunkra immár utolérhetetlen színvonal jelenik meg a cseh Gustav Machaty filmjeivel. A *Kreutzerova sonata* (1927) az alkotói teljesítmény valamennyi régiójában egészen magasrendűt szemléltet. Professzionális a kamerakezelés (ha túlzottak is olykor a fény-árnyék ellentétre komponált hatáselemek), különös feszültséget táplál a realista-naturalista ábrázolás (ételmaradék az asztalon) s a kellék szimbolikus jelentéstöbblete (az óra forgó gömbje mint a halál anticipációja stb.). Mindezzel értékazonos a színészi produkció. Ugyanez a kinematografikus szemlélet hatja át az 1929-es *Erotikont* (ahol a vonatablakból megfigyelt táviróhuzalok emelkedő és süllyedő kottavonalai az emberi kapcsolatok ár-apály hullámzását jelképezik).

S amíg - egy 1926-os ausztrál műfilmet látva - elismerjük, hogy a melodráma is él tovább, a tízes évekből örökölt „egzotikum” sem szűnt meg cselekményalkotó elemként létezni (Frank Hurley: *Jungle Woman*; gaz fejjavadászokkal él együtt egy okos rabszolganő; melltartós olasz mozsztár játssza), észre kell vennünk: éppen Ausztráliában aknázzák ki a mozgófénykép lehetőségeit a még létező törzsek - antropológiai és szociológiai ritkaságok - tudományos igényű vizsgálatára, az eredmények (szó szoros értelmében) látványos rögzítésére. 1927-28 a fénykora ezeknek a vállalkozásoknak. - Születik persze ennek során is vitatható mű: mint a - gyöngye - játékfilmbetétekkel kiegészített *The Birth of White Australia* (1928), Phil K. Walsh rendezése, melyben rasszista propaganda jut szóhoz, ám Edwin Coubray s mások képriportjai a főtebb érzékeltetett, tudományosan és morálisan hiteles szándékot fejezik ki. (Itt sajdulhat föl még egyszer a gondolat: milyen jó lett volna, ha nálunk is mozgófényképszalagra mentik a magyarországi „bennszülöttek” életformáját, szokásait, külső és belső valóját...).

V. AZ UTOLSÓ „BÉKEÉV”; A NÉMAFILM BUKÁSA

1. Hangsúlyosan merül föl a hazai kinematográfia hagyományaihoz fűződő viszony, folytonosság és/vagy megszakítottság kérdése. Pekár Gyula nyugalmazott miniszter, a Filmipari Alap és a Filmtanács elnöke az 1928. április 1-jén induló, Lajta Andor szerkesztette Filmkultúrában elhatárolódik a világháború előtti korszaktól, hogy fölöttébb különös művelődéspolitikai koncepciónak vessen ágyat: „*azt a fajta filmgyártást (.) amely 10 évvel ezelőtt folyt, én semmiesetre sem akarom vissza, egyszerűen azért, mert a 10 év előtti magyar filmgyártás tisztán a belföld számára készült (sic!). Nekünk pedig tudvalevően az a jelszavunk most, hogy mi a magyar márkának külföldi elhelyezéseért küzdünk, tehát mi nem itthon, a magunk gyönyörűségéért gyártunk, hanem a magunk százszorta nagyobb gyönyörűségére, a külföldön akarjuk a magyar márkával elfoglalni a bennünket tehetségünkönél fogva megillető magas helyet.*”¹ Állításainak az 1918 előtti magyar műfilmre, filmjátékra vonatkozó része: téves, mert mozidarabjaink eljutottak külföldre, jól szerepeltek. Igaz persze - ám erről Pekár nem szól -, hogy a háborús konjunktúra folytán itthon rekedt és agyonjátszott magyar filmek jövedelmezőbbek voltak, mint a csonkult ország meggyérült és leromlott filmszínházaiba esetlegesen elvetődő mozidarabjaink. Másrészt: a magyar kultúra termékeit *elsősorban* a külföld igényei szerint készíttetni el - ez akkora ellentmondás és szakmai baklövés, hogy minduntalan föl kell emlegetnünk. Egy művészeti ágnak csak az imént kiverelkedett helyét adná föl Pekár Gyula, hogy propagandává züllessze a hazai mozgófényképet. S közben igényt tartana a külföldön élő magyar kinematográfusok alkotásaira mint magyarként elkönnyelhető művekre!² Afféle „idegenlégiós” nemzeti válogatottat állítana össze készítőikből. Ily módon egyszerre pártfogolja magyar darabok kiajánlását, a szó szoros értelmében vett elidegenítését és Magyarországon készülő külföldi filmeknek a magyar kultúrába való besorolását. (Az ellentétpár második fele tudatunkba idézheti azt a - problematikus - gyakorlatot, mely szerint a szovjet, ill. valamely köztársasági kultúra része mindaz, ami külföldi művész alkotásaként az adott ország területén születik. Találkozik tehát a - némi polgári mázzal bevont - „kis” és a „nagy” diktatúra művészetpolitikájának egyazon törekvése: a beemelés tekintetében legalábbis, hiszen, másfelől, disszidens vagy emigráns alkotóknak még csak a létezéséről sem vett tudomást a szovjet kultúraértelmezés.)

Pekár olyanféle álláspontra támaszkodhatott, mint a magát utóbb magyar film-rendezővé kinövő Hamza D. Ákosé, aki az angol s a magyar filmgyártás megteremtésének lehetőségéről medítálva így írt Párizsból: „Nem lehet precedens a háború előtti filmgyártásunk. Annak esetleg virágzó volta a jövőre reményt nem nyújthat; *akkor üzletpolitikai elvek, államgazdasági és ipari felismerések még nem voltak ható tényezők.* A mozi akkor még csak kiskorú egyéni szabadvállalkozás volt.”³ Mindezzel

szemben feszültséget sugall Tasnády Szűts András államtitkárnak, a Magyar Mozgóképzemengedélyesek Országos Egyesülete elnökének a véleménye, mely szerint a trianoni békekötés által széjjelszaggatott Magyarországon az a különös és óriási jelentősége van a filmgyártásnak, hogy „a nagy kultúrközösséget összehozza az ittmaradt, megcsónkított országgal.”⁴ Hiszen lehet-e közösségteremtő egy olyan jellegű magyar film, amely mindenkire inkább szól, mint az adott nyelvet értők, az adott kultúrát hordozók tömegeihez?

Bocsássuk előre: folytonosság és megszakítottság ügyében az utolsó szó - 1931-ben - a kontinuitás igenléséé, mégpedig nem pusztán nosztalgiából. Pásztory M. Miklós filmjét, *A falu rosszá*t elevenítik föl ekkoriban országszerte, s a Magyar Mozi és Film névtelen glosszáírójának erről az jut az eszébe, hogy „mivé fejlődhetett volna a magyar filmgyártás, ha Pásztori Miklós, Kertész Mihály és Korda Sándor nyomdokain haladt volna tovább.”⁵

Ráadásul Pekár valamiféle „európai film” megalkotásának folyamatába helyezné a magyar próbálkozásokat: mégpedig az amerikai film elleni stratégia tényezőjeként. Nem kevésbé meglepő művelődéstörténeti alapról hirdeti: az amerikai filmnek fejlettebb ugyan a technikája, az európainak viszont egy régebbi kultúra jogán lehet esélye az óvilág területén folyó verseny megnyerésére.⁶ - Tény, hogy ez időtt Európa-szerte rendeletekkel, a gyártói kapacitás országok feletti összefogásával kíséreltek meg érvényt szerezni a Pekárnál megfogalmazódó törekvésnek, el egészen odáig, hogy 1928. augusztus 22-én létrejön egy „film-internacionálé”: 14 európai állam - köztük Ausztria, Franciaország, Finnország, Magyarország, Hollandia, Anglia, Lengyelország, Svédország, Svájc, Csehszlovákia - tömörül német kezdeményezésre az E. L. S-be (=Europäischer Lichtspielsyndikat).⁷ Franciaország minden behozott 4. amerikai film után egy francia mozikarab átvételére kötelezi az USA-t - tudósít Gesztesi Balogh Gábor; ugyanő tesz említést szovjet-német közös erőfeszítésekről e tárgyban. Már itt, Gesztesinél fölmerül a rentabilitás szempontja: ő egy olyan véleményről ad hírt, mely szerint 40 milliós lélekszám alatt képtelenség bárhol nyereséges hazai filmgyártást működtetni. Ilyen összefüggésben értelmezendő, amit Gesztesi Balogh a magyarkodás veszélyeiről mond, normaként állítva: „A magyar lélekben és szívben, a magyar táj és szokások művészi interpretálásában kell a magyarságot kifejezni.”⁸ A hazalátogató Cserépy Arzén (a *Fridericus rex* nagy sikerű rendezője, egy Attila-film előkészítője) a „nemzeti filmgyártás vagy filmgyártás Magyarországon” kérdését az internacionális filmtípus mellett voksolva válaszolja meg. Úgy számítja: „még egy szerényebb keretű film termelési költségeinek az 5%-át sem lehet a belföldön visszaszerezni”.⁹ Kalkulál dr. Jeszenszky Andor belügyminisztériumi osztálytanácsos is: ő körülbelül 6%-ra teszi az előállításra fordított pénz-nek „a magyar forgalomból” megtérülő hányadát.¹⁰

Miközben egyáltalán nem bizonyos, hogy a magyar filmértők a fenti konstrukciók jegyében képzelik el 1928 ideális mozgófényképét. Heltai Jenő 1928 decemberében előadást tartott Cavalcanti: *Órák és percek* című francia, dokumentalista filmkölteményéről, melyet a Forum s a Capitol mozikban a Magyar Színepi Szerzők Egyesületének - Heltaiék - kezdeményezésére vetítettek. Nos: például Heltai szerint egy *ilyen* típusú film, egy „költő és filozófus” által készített mű bizonyítja a kinematográfia

végtelen lehetőségét, a kísérletezés helyes irányait.¹¹ - Ez utóbbi mozzanat - a kísérletezése - azonban Cserépy Arzén javaslatai között mint kerülendő szerepel.¹²

2. Milyen gyakorlati lépéseket lát szükségesnek a kormányzat? A már idézett Jeszenszky osztálytanácsos szerint egyfelől „a maga hivatali eszközeivel” kell támogatnia a produkciót, „ezenfelül odahatni, hogy a filmgyártásnak megnyerje a magántőkét, miután csakis a magántőke bevonásával képzelhető komoly, exportképes és versenyképes filmgyártás.”¹³ - A program első felének megvalósulását csakhamar szemügyre vesszük. - A második feléről ismét elmondható, hogy az állam egyelőre legkivált saját főtisztviselőinek mint igazgatósági tagoknak bizonyítja be a magántőke révén: a filmgyártás valóban „komoly és jó üzlet”.

Lássuk tehát a magyar filmgyártás talpra állításának jogi hátterét. Ezt a 11 300/1927. M. E. számú, a magyar filmgyártás fejlesztéséről szóló 4963/1925. M. E. számú rendeletet módosító kormányhatározat volt hivatott megteremteni. Zavaros feltételeket szabva. Mert egyfelől előírta, hogy a (külföldi) forgalmazó köteles évi legalább 20 db, egyenkint 1500 méter hosszúságú filmalkotás behozatala után 1 db átlagos méretű filmet gyártatni Magyarországon. Ám ha ezt nem teszi (!), a cenzúra méterdíján felül köteles „a gyártás *megváltása* címén” 20 fillér pótdíjat fizetni méterenkint. De hogyha netán végül *mégis* készített magyarországi filmet az érintett cég, a Filmipari Alap utólag visszatéríti a pótdíjat, amennyiben a film „scenáriumát és költségvetését a Filmipari Alap Felügyelő Bizottsága előzetesen elfogadta(,) és a filmet elkészülte után alkalmasnak találta.”¹⁴ - Íme, az *utólagos* visszatérítés eshetősége, amennyiben előzetesen jóváhagyták a forgatókönyvet s a költségvetést. Ráadásul a Filmipari Alap megnevezett szerve cenzurális jogkört kanyarít magának, szigorúbbat és nagyobb sugarút a cenzúrabizottságénál! (Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy aki az utólagos visszatérítés lehetőségével nem él, annak 8000 pengő jár az elkészült magyarországi - „magyar” - filmért.)

Gróf Bethlen miniszterelnöknek eme, 1927. december 22-én kelt rendelete a 2. § segítségével gyakorlatilag bármely forgalmazó vállalatra kiterjesztheti hatályát, évi 20 filmen alul és felül („csupán” a kereskedelemügyi s a belügyminiszter egyetértése szükséges ehhez; ők ketten egyszersmind a végrehajtás felügyelői).¹⁵

A rendelet kibocsátása egyrészt azzal a veszéllyel járt, hogy a mozisok a többletköltségeket áthárítják a filmszínházi közönségre, drágul a mozijegy.¹⁶ Másrészt: a meglehetősen képlékeny követelmények is változtak, főként az amerikai filmérdekeltségekkel folyt „kényszerű megegyezés következtében”, amikor is 30:1-re módosult a behozatal s a Magyarországon való gyártási kötelezettség aránya. (Van forrás, amely a kompromisszum árán kialakított 30:1-es arányt a kormány eredeti szándékaként rögzíti.)¹⁷

Dr. Gesztesi Balogh Gábor kimutatja, hogy a Filmipari Alaptól megszerezhető 40 000 dolláros állami kölcsönhöz járuló „méterpénz” nem elegendő kellő számú „európai nivójú Spielfilm” készítéséhez (20-25 ezer dollárt emésztene föl egy ilyen játékfilm, s akkor még nem beszéltünk a gyártás folyamatosságáról, a személyzet együtt tartásáról stb.). Bizalmatlan a magántőke - panaszolja a

szerző -, nincs bankgarancia; nincs megoldva, hogy a hazai moziműsornak legalább 5%-át itthon készült filmek alkossák. Így aztán külföldi producerek érkeznek hozzánk külföldi sztárokkal; „színmagyar” filmről nem is érdemes ábrándozni. Belesodródik a gondolatmenetbe a szociális szempont - a filmgyártásból élő emberek eltartása -, s marad mindezek nyomán egy „szűkített”, negatív okfejtésű esztétikai norma: „Ne a kiállítás pompázatosságára (,) hanem mondanivalónk abszolút művészi voltára, a filmjátész-képességnek kiaknázására és a rendelkezésre álló technikai készültségünk (meglévő két műterem, magyar tájak) száz százalékos kihasználására kell a súlyt fektetnünk.”¹⁸ Ide vehetjük Gesztesi Balognak egyik - már érintett - tanulmányából a függetlenítendő magyar filmszínészetre vonatkozó igénybejelentését.¹⁹

Az bizonyos, hogy a Gesztesi által is panasztolt bürokrácia nem a megoldás irányába hat. Rugalmas módszerekre, kockázatos merészsegre volna szükség: valamiféle pionírszemléletre. Ez derül ki Lengyel Menyhértnek Erich Pommerrel, az Ufa legendás hírű „Produktionsleiter”-ével folytat beszélgetéséből. - Gesztesi egyébként jelen volt 1927 tavaszán a *Hotel Imperial* berlini ősbemutatóján a Gloria Palastban. Bíró Lajos művéből Pommer gyártásában Mauritz Stiller rendezte ezt a „minden idők legtükételesen interpretált magyar tárgyú” filmjét, mely „Amerikában készült, az Unió tőkéjén, német irányítás és skandináv rendező alatt”.²⁰ - Nos: Pommer szerint Magyarországon is lehet efféle világfilmet készíteni, ha van hozzá 5 millió dollár. S ha befejezték, akár egy bőröndben is elvihető Amerikába, s ott - hiába fognak össze ellene a filmtársaságok - bérelt moziban bemutatható, elindítható a nemzetközi siker felé.

Mindehhez azonban - így Pommer - nincsenek Magyarországon megfelelő műtermek. Egyedül helyes tehát a marriage-rendszer, a külfölddel való koprodukálás. Ez viszont Lengyel ízlésével ellenkezik: ily módon nem születhetik valóban magyar filmalkotás. - Amit meg Pommer tekint elhanyagolható szempontnak.²¹

Kellene legfőképpen - Pommer szerint is - a híres magyar rendezők itthoni munkára való készítése, és megfelelő „diktátor” a hazai gyártás élére. Cserépy Arzén sem látja ezt másként; utóbb meg az derül ki, hogy Horváth Elek - nyilván a Kossuth-év zárándokaként - Kordával tárgyalta Amerikában, de rendezőnk szerződés kötötte az újvilághoz, így nem jöhetett haza. Fölmerült máskor a szintén külföldön tartózkodó Vajda László neve is.²²

Azonban semmi nem valósul meg az elképzelésekből, pedig a botrány egekig ér. 1928 nyarán Somlay Arthur fakad ki a Pesti Napló hasábjain. Elutasítja a német filmesekhez címzett dicsőhimnuszokat, fölidézve a *Csárdáskirálynő* gyászos tanulságait: „Kolasch paprikaschba főzött kutyakomédia-paródia” született.

Némiképp naiv kontingenskényszer határozná meg Somlay újító elgondolásait is, amikor a *külföldnek* eladandó *magyar* filmről beszél. Mert össze kellene szedni 250 ezer pengőt az ilyen filmhez, hiszen: „Itt nincs más mód, mint magyar filmet csinálni száz százalékan magyar erővel, magyar írókkal, színészekkel, magyar szakemberekkel.” Mintha Bánk bán állana kinematográfusaink élére: „Itt az egész ország a maga törött szépségével, a magyar Nappal, amelynél alkalmasabban nem ragyog Los-Angeles napja sem! Itt vannak lendítő szárnyaink, a magyar írók, akiknek lelke meséknek illatától és

magyar gondoktól szagos! Itt vannak rozsdásodó tükreink, édes játékszereink, a magyar színészek, akik úgy vannak belefoglalva a magyar históriába, mint kő az aranyba! Itt vannak édes testvéreink, a magyar munkások, akik elvándorolnak idegen országok útjára, míg családjuk itthon szűkölködik! Itt a reménységet csengető, ruhát, kenyeret, meleget, életet, jövődőt jelentő Pénz! Lelke rajta, aki tétlenségre kárhoztatja őket!"²³

Magyarokhoz szóló magyar filmet követel Somlay, és ezt a gondolatot visszhangozza Lajta Andor is szokásos évi áttekintésében: „Csak a húsz milliós Magyarország adhat tápot ismét a magyar filmgyártásnak, mert csak nagy és gazdag ország tudja az előállított filmek előállítási költségeit behozni, sőt nyereséget is tud biztosítani.” – Sajnos, a revízió ekkortájt általánosan heves - „neonacionalista” - vágya ködösíti el Lajta egyébként éles szemét, így a helyes elvi alapvetésen túl - tehát hogy Magyarországon magyar filmet kellene csinálni, s nem mindegy: mi s ki által készül gyártelepeinken - egyéb szakmai hozadéka nincs megnyilatkozásának. (Vámbéry Rusztem briliáns elemzése - a Századunk 1928-as évfolyamában - nagyon pontosan bizonyítja, hogy Európa a kellőképpen értelmezendő olasz ígéretésekkel együtt sem érdekelt az olykor jogosnak elismert magyar határrevízió erőszakos, fegyveres megoldásában.)²⁴

1928 tavaszán Pekár - más közlendői sorában - szóvá teszi, hogy a Filmipari Alap ellen állandósultak a támadások, amit ő láthatólag nem vesz jó néven. Valóban: a magyar filmszakma - Heltaiékkal, a drámaírókkal az élen - kinematográfiánk világ körüli hódító útjának legfőbb akadályát már a kezdet kezdetén a Filmalap szervezetében és rendszerében fedezi föl. Film helyett bürokrácia termelődik itt.²⁵

Ősszel a viták a tűrhetetlenségig forrósodnak, s már szárnyra kap a híresztelés, hogy megszűnik a Filmipari Alap egy - a magyar filmgyártás tárgyában - készülő törvény következményeképp.²⁶ 1929 februárjában az kavar botrányt, hogy kiderül: idők folyamán 1,2 millió pengő „méterpénzre” tette rá kezét az állam. Napvilágra jut továbbá, hogy meghívták ugyan a Filmalapba az egyik érdekeltség (a Magyar Mozgóképezemengedélyesek Országos Egyesületének) alelnökét, Gyárfás Gyulát, de esküt tettek vele a titoktartásról, ráadásul folyton leszavazták, ezért aztán Gyárfás lemondott. A filmszakma a lemondás visszavonását attól tette függővé, hogy az állam elismeri-e az 1,2 milliót az ő tulajdonuk gyanánt, tartozásképp.²⁷ Azonban ekkorra már - a levitézett intézmény formális továbbéltetésével - részvénytársaságot alapított a kormányzat a Filmipari Alapból Hunnia Filmgyár Rt. néven 150 ezer pengő alaptőkével (igazgatóság: Horváth Elek nyugalmazott helyettes államtitkár, dr. Bencs Zoltán miniszterelnökségi osztálytanácsos, Pogány Frigyes országgyűlési képviselő, az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület elnöke, Fehér Ernő iparfelügyelő, a Filmipari Alap ügyvezető alelnöke, dr. Bingert János belügyminisztériumi segédtitkár, a Filmipari Alap ügyvezető igazgatója; a régi-új filmszakmai „erős emberek” most ide csoportosultak.²⁸ A Filmipari Alap „viselt dolgai” majd csak 1930 őszén tárulnak föl a maguk teljességében: „Hárommillió pengő megsemmisülésének története” ez; a filmszakma 1925-ben fölvetett szövetkezeti gondolatának folyamatos elsikkadása.²⁹

Zárjuk vizsgálódásunknak ezt a szakaszát Gesztesi Balogh Gábor - több vonatkozásban már idézett –

tanulmányának áttekintésével: az írás 1929 júliusában látott napvilágot a Magyar Szemle hasábjain. Emblematikus szövege ez a kor filmről való hivatalos gondolkodásának.

Gesztesi Balogh az idegenforgalmi propaganda összefüggésében veszi szemügyre a hazai mozgófénykép helyzetét, s tapasztalja: mindenütt a világban magyar irodalmi forrásból táplálkoznak a filmek; a francia Cineromans, a német Ufa produkcói ugyanúgy ezt bizonyítják, mint Hollywood. Ott is „a magyar katonának, magyar huszárnak, magyar vitézségnek nagy a keletje.”³⁰ Csak éppen magyar filmekkel nem találkozunk.

Hiba továbbá - fejtegeti a szerző -, hogy helytelen magyarságkép, magyarkodó megjelenítés uralkodik a hazánkkal kapcsolatos motívumokból építkező külföldi mozgófényképeken (konkrét bíráló megjegyzéseit a későbbiekben érintjük még). Mi a megoldás? Adaptálni Jókait, Mikszáthot, Gárdonyit, Rákosi Viktort s másokat; a fotografálás a „festői szép magyar plein-air” jegyében történjék.³¹

Mindennek azonban - a már ismertetett nehézségeken túl - gátat vetnek a kinematográfia általános válságából következő momentumok: hiányoznak a művészeti szempontok, a filmkészítés túlzottan alá van vetve a tőke uralmának, hajszojják a filmek a monumentalitást, nincsenek (jó) forgatókönyvek, sablonosak a szüzsék, dívik a happy end, a sztárkultusz, szélsőséges, modernista irányzatok hatnak. S válságjelenséggént tartja számon Gesztesi Balogh - 1929 nyarán! - a beszélőfilmet is!³²

Megfogalmazódik végül ismét az ideiglenes megoldásra vonatkozó javaslat: koprodukció a németekkel, majd pedig franciákkal, olaszokkal. Ezek addig is, „míg újjáéled a hazai filmgyártás, rendkívül megkönnyítenék az utat, hogy Magyarország a Világ szívéhez és azon keresztül a kibontakozás és egy boldogabb jövő lehetőségeihez férközzék.”³³

Az éppen ekkor módosított filmrendelet - 2900/1929. M. E. számon - mintha bedugaszolná az eddigi kibúvókat. Gr. Bethlen István magyar királyi miniszterelnök 1929. június 28-án leszögezi: külföldi filmek átvételére, itthoni játszására jogosító „behozatali jegyek (minden, a külföldi forgalmazó által Magyarországon készített film után 20 db - K. Zs.) csak oly belföldön gyártott mozgóképek után adhatók ki, amely legalább egyezeröttszáz sujetméter hosszú, legalább hatvanezer pengő igazolt belföldi befektetéssel készült(,) és melyet a Filmipari Alap magyar filmnek elfogad.”³⁴ - A szemlélet persze ettől nem változik: továbbra is külföldi filmek készülhetnek ily módon, bár magyar hasznot is termelve, Magyarország - valamifajta - propagálását is szolgálva. Nem módosul most még a Filmipari Alap cenzori-hatósági szerepe, nincsen szó arról, hogy - Gesztesi Baloghnak egy másutt tett javaslata nyomán - „magát az »állami« Filmalapot csupán ellenőrző, felügyelő” tevékenységi körbe helyezték át, „a tényleges *filmgyártó szerv* súlypontját a szakmai és művészi érdekeltségek kezén hagyva.”³⁵

3. De mi van 1928-29-ben „a szakmai és művészi érdekeltségek” kezén? Mindenekelőtt néhány vélt vagy valós ütőkártya. Számon kéri az állammal három évvel korábban kötött megállapodásaik végrehajtását, kimutatva az eredeti koncepció végletes eltorzulását. „Méterpénz” lett a

meghatározott számú behozott film után Magyarországon gyártandó mozgófénykép helyett, 15 magyar filmvállalat összeomlott. A kormányzat szükséglet szerint hágtatja át saját rendelkezéseit (pl. a filmszínházak bérletének tilalmára vonatkozólag), de ahol kellett, nem érvényesítette befolyását: a Filmipari Alap a Magyar-Hollandi Bank licitjével szemben tudta csak megvenni Zuglóban a Corvin filmgyárat. A Filmipari Alap tőkéjének egy részéből alapította a belügyminiszter a Hunnia Rt.-t, s a gyárban két darab négyszobás lakást építenek a Filmipari Alap két vezetőjének (akik - mint láttuk - nem tehetnek róla, hogy egyszerre mind a Hunnia igazgatóságának tagjai: Fehér Ernőről és dr. Bingert Jánosról van szó). A Hunnia Rt. részvényeiből 220-at a Filmipari Alap jegyez, harmincat az igazgatósági tagok birtokolnak. Egyébként is kirívó a hatalmi pozíciók összefonódása.³⁶

Zátonyra fut időközben a magyar nyersfilmgyártás is. 1922 és 1923 között Sashalmon működött ugyan ilyen intézmény, melyet aztán 1928-ban keltettek életre ismét. Négyszeres vámkötelezettséggel adott nyersfilmet a gyár anélkül, hogy haszonra tett volna szert, és 1929 elején teljesen föl kell számolni: nem bírta a versenyt az Agfával s a Kodakkal egyazon mezőnyben.³⁷

Nyilvánvaló, hogy az állam s a magántőke együttes támogatásával lehetne csupán életre kelteni a magyar filmgyártást. Külföldi példa is inti erre Bárdos Arturt, aki Pudovkin *Dzsingisz kánját* méltatja a Nyugatban, ismertetve azokat a kedvező körülményeket, ahogyan ez a mozgófénykép létrejött. Megállapítja, hogy „valójában csak ezen az úton fejlődhetik a film: csak a géppel való kísérletezés csaknem korlátlan lehetőségei között.”³⁸ - Az már más lapra tartozik, és sanyarúan korfestő mozzanat, hogy kiderül Bárdos írásából: mozisaink ostobán turanizálták Pudovkin filmjét. „A hazafiságukkal nem bíró filmkölcsonzók - javasolja a kritikus - gyártsanak magyar filmeket! Akkor majd logikus és ható keretbe foglalhatják a hazafias propagandát.”³⁹

Valóságismeretről tanúskodik a moziszakma „minimális programja” a magyar mozgófénykép föltámasztására vonatkozólag: adjon a kormány évente (4-5 esztendeig) 400 ezer pengő kamatmentes kölcsönt a Hunniának, a mozisok pedig a külföldi filmek itthoni forgalmának 2, majd 1 százalékát fizetnék be (s végül elapasztanák ezt a forrást).⁴⁰ - Mert - bizonyítják - a 60 000 pengős költségvetés nem elegendő egy nemzetközileg forgalomképes film elkészíttetéséhez.

Nincs esély e javaslat komolyan vételére, s ilyen körülmények között továbbra is az egyedi, heroikus, vállalkozó kedvet és talpraesettséget reprezentáló példák keltenek hiú ábrándot időről időre. Mint a Fejős Pálé: Lengyel Menyhért beszámolója szerint a rendező néhány száz dollárból sikerfilmet csinált Hollywoodban. Megszületik tehát az „olcsó filmgyártás” szlogenje; ennek jegyében kellene fölvenni a harcot a beáramló filmmennyiséggel. „A magyar film megteremtése nemzeti, közgazdasági, művészeti érdek - foglalja írásba Lengyel sokadszorra a szentenciát. - Meg kell indítani(,) s mivel más mód ezidő szerint nem kínálkozik, a kötelező filmgyártással kell megindítani.”⁴¹

Az 1928-ra szóló Filmművészeti Évkönyv 11 *filmgyártó céget* tartalmaz. Erdélyi Mór m. kir. kormányfőtanácsos a tulajdonosa az Erdélyi filmgyárnak, ahol Hans Joachim Tannewitz működik

operatőr-rendezőként. A Hunnia alaptőkéjénél több mint háromszorta nagyobb - félmillió pengőt - jegyez a Star Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. Kiáltó ellentétben - mondjuk - a Glória 40 000 pengőjével.⁴² Nem változik érdemlegesen a kép az 1929-es adatok szerint sem; a Paedagogiai Filmgyár Rt. körül (ekkoriban már Pedagógiaiak is írják) tapasztalható pénzügyi élénkülés (ennek hátteréről majd később): 78 400-ról 89 600 pengőre növelik az alaptőkét.⁴³

„Kézi vezérlés” uralkodik a *filmszínházak* vonatkozásában is. 1928. február 9-én dr. Scitovszky Béla belügyminiszter a 148 000/1928. VII. számú körrendelettel szabályozza a városi és községi mozgófényképüzemek számát. Igen differenciált szempontrendszer látszik emögött: „a község (város) lakosainak száma, a települési viszonyok, a népesség kulturális fejlettsége és a mozgófényképüzemi előadások iránti érdeklődése, valamint az üzemek várható jövedelmezősége.”⁴⁴ - Nem ismeretes: vajon miféle szakvizsgálódás alapozta meg ezt az intézkedést. Amiként annak kinyilvánítását: „1000 lakoson alóli községekben állandó mozgófényképüzem létesítését nem fogom engedélyezni.”⁴⁵

Az általános kép - csupán a szakmai tapasztalatok összegzéseként - így fest Lajta Andornál: „Míg a nagy filmek révén a nagy színházak elég jól mentek, addig az ország mozgószínházai túlnyomóan gyengén, a kisebb budapesti és vidéki filmszínházak annyira rosszul prosperáltak (sic!), hogy létezésük csupa vegetálás(,) és örülniük kellett, ha a vasárnapi bevétellel pótolhatták a hétköznapi deficitet.”⁴⁶ Más forrás - Kovács Emil, az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület társelnöke -szerint Budapesten is 20-25%-os a bevételkiesés. A szakma egyik beadványa megállapítja, hogy a filmszínházak „minden negyedik napi teljes bevételét az állam és a főváros viszi el”.⁴⁷ Közben pedig fokozatosan - a némafilm USA-beli bukásával is összefüggésben -, 1929 tavaszára filmhiány alakul ki Magyarországon. Az utóbbi tíz esztendő évi 600 nagyobb filmje helyett 30 „bóvli” került az országba az év első hónapjaiban, mindez A Toll jegyzetíróját az immár örökkön ismétlődő gondolat megfogalmazására ösztönzi: „itt van a kellő pszichológiai (sic!) momentum, amikor talán végre egy friss, új, igazi magyar filmgyártás megindulhatna.”⁴⁸

1927-es adatok szerint Budapesten 101, vidéken 376 moziengedély van érvényben; 1928-ban 20-25-tel szaporodott a mozik száma. A hallatlanul - 27 vármegyére! - szétagolt országban jelentősek az ellátottság szélsőségei: Pest-Pilis-Solt-Kiskun megyében 75, Abaúj-Tornában 2 a mozik száma. Debrecen 28, Szeged 27, Székesfehérvár 17, Szombathely 16 filmszínházat működtet.⁴⁹

A fővárosban hetenkint kétszer vetít a Juventus ifjúsági filmszínház (az V. kerületben); engedélyes: a Szekeres Margit Leánylíceum. Megnyílik a városligeti műjégpálya, s ehhez igazodik a Budapesti Korcsolya Egylet kezelésében a Műjég nevű filmszínház. Engedélyestársként csatlakozik a Magyar Nemzeti Apolló Mozgófénykép Rt.-hez az Egyesült Keresztény Nemzeti Liga (a VII. kerületi Royal-Apolló működtetésére); Pásztory M. Miklós özvegye a MOVE-t juttatja szerephez a Népszínház moziban. Ezeremester néven a X. kerületben tart fenn mozit a Magyar Királyi Állami Vas-, Acél- és Gépgyárak firma.⁵⁰

Népes a filmkölcsonzók mezőnye. 10-10 ezer pengős alaptőkével kapcsolódik egymáshoz Vreede Jan révén a Coda s a Danubius. Dáni Balázs, Körmeny Ékes Lajos, Ungerleider Mór, dr. Éles Béla szerepel

a 200 ezres alaptőkéjű Projectograph igazgatóságában; erősnek és jól vezetettnek tetszik 50 000 pengővel is a Fanamet (Engel Fülöp a vezérigazgató, Fodor Sándor és Váczi Dezső a dramaturg); azonos tőkeszintű a Fox, amelyet a Filmipari és Filmkereskedelmi Rt. igazgatóságában is helyet foglaló Matzner Károly vezet. Új cég az Artistica (br. ifj. dr. Dániel Gáborral az igazgatóságban, Antal József ügyvezetővel az élen), a Super (amelyet Kádár Lajos igazgat).⁵¹

Geiger Richárd kormányfőtanácsos, a Star vezérigazgatója elnököl az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesületben; utóda csakhamar Pogány Frigyes dr., nyugalmazott helyettes államtitkár, országgyűlési képviselő. A Magyar Mozgóképzemengedélyesek Országos Egyesületét mint elnök Tasnády Szűts András államtitkár vezeti; Pekár Gyula a tiszteletbeli, Balogh Béla a tényleges elnöke a Magyar Nemzeti Filmegyesületnek.⁵²

Színház és mozi „szabadságharca” újul ki a magyarországi némafilm-korszak végén, 1929 augusztusában, amikor az Országos Színészegyesület azt javasolja a kultuszminisztériumnak, hogy a vidéki színházak számára, szanálásuk végett, kultúradót szedjenek be a vidéki moziktól. Ez ellen az érintettek hevesen tiltakoznak.⁵³ Miközben ez időtt a budapesti színész- és filmszínésziskolák békésen megférnek a Filmművészeti Évkönyv azonos oldalán (Gaál Béla, Lenkei Zsigmond, Margittay Gyula játszik a filmes hangsúlyt képviselni e tanintézetek sorában; Rákosi Szidi, Rózsahegyi Kálmán, a Színművészeti Akadémia, a Színészegyesületi Színésziskola a hagyományosat).⁵⁴

4. A magyar néma kinematográfia utolsó „békeévében”, 1928-ban az elkezdett és abbahagyott filmek száma jószerivel azonos - azonosan alacsony - volt az elkészültekével. Az előző kategóriába sorolható György István, Andaházi Kasnya Béla festőművész, Gaál Béla próbálkozása.⁵⁵ Az utóbbiba tartozók közül csupán annyit tudunk, hogy a *Marika rózsája* című szkeccs írója és zeneszerzője Erdélyi Mihály volt, szereplői távolról sem az élvonalból rekrutálódtak. *Zsuzsanna és a vének* címmel Rajháthi Vilmos rendezett filmet, operatőre Eiben István. A színészgárdában a hőskor (Vendrei Ferenc) s a hangosfilmen kibontakozó legújabb nemzedék (Hajmássy Miklós) egyaránt képviseltette magát.

Elkészült Bolváry Géza rendezésében *A Noszty fiú esete Tóth Marival*, Mikszáth regényének filmváltozata. Bárdos Artur írta a forgatókönyvet (a némafilm kiváló elméleti tanulmányozója egyszersem), s a mozgófénykép körül az keltett furcsállkodással vegyes érdeklődést, hogy az egyik címszerepre az amerikai Ivor Novellót hívták meg.⁵⁶ - Az már csak a késői vizsgálódót lephetné meg - ha nem ismerné valamelyest az adott kor értékszavairat -, hogy Gesztesi Balogh Gábor „a Noszty (sic!) könnyelműségé”-t mint a film (véltetőleg: erkölcsi) hibáját rója föl (talán nem bíbelődve a regény elolvasásával).⁵⁷

Annál inkább rajong Gesztesi Balogh - Székely János szerint csaknem tökéletes szövegkönyve miatt - a *Magyar rapszodiáért*, melyet Erich Pommer producer azzal a Hanns Schwarzczal készíttetett el, aki a *Csárdáskirálynő* kudarcáért volt felelős. E filmhez érdemes egy másik irányból is közelíteni: hazai vállalkozók kudarca felől.

Turáni néven az Élet jegyzetírója megemlékezik egy volt orfeumigazgatóról, aki pénzzé tett vagyonát filmre költötte, melyet aztán a cenzúra „erkölcstelennek bélyegzett s betiltotta, sőt külföldre való kivitelét sem engedélyezte, mert úgy találta, hogy az orfeumigazgató filmje olyan hazug és bántó színben tünteti fel Budapestet s a magyarságot, hogy az - nemzetgyalázásnak is beillik, tesszük hozzá mi.”⁵⁸ - Ugyanakkor - folytatja a szerző - senki nem akadályozza meg olyan film születését, amely csikós, fokos, gulyás, huszár, cigány motívumain szerveződik. „Semmi túlzás sincs abban az állításban, hogy a magyar kultúra egyik legnagyobb szégyene a »magyar« film(,) s nem azért szégyene, mert nincs, hanem, mert van(,) s mert olyan, amilyen.”⁵⁹

Néhány mozzanatában ráillik ez az értékelés a *Magyar rapszodiára*, noha a film szakmai erőit Cserépy Arzén is elismerte.⁶⁰ Bocsássuk előre: magyar film helyett „hungaricá”-ról van itt szó, hiszen Kecskeméten és környékén forgatták ugyan a filmet, de két színészen kívül (Báthory Gizella - Dóczyiné, Heltai Andor - Jancsi cigány szerepében) mindenki német vagy osztrák volt az alkotógárdában. Látjuk majd: Székely János helyett is nyugodtan írhatta volna valaki német ajkú ezt a filmet; Faragó Géza, Berlinben élő magyar festőművész - művészeti tanácsadóként - azonban valószínűleg érdeemben fáradozott a látványvilág hitelességeért. „Hungarica” tehát a *Magyar rapszódia*: magyarokról szól, de magyarokkal alig, és filmnyelvi-stiláris értelemben a *német*, s nem a magyar kinematográfia darabja.

Magyar ösztönzés volt persze, hogy Hanns Schwarz mintegy (a sajátosan magyar) Liszt rapszodiáinak zenei képletét próbálta filmes megfelelőre váltani, „elejétől végig muzikális alapon” vágta filmjét.⁶¹ Ám az egész vállalkozás problematikus voltát még téves érvkésztetével együtt is jól érzékeltette a Film és Művelődés 1928-as cikkírója: „A »Magyar rapszódia« kétségtelen szép és lelkes filmmű, több ennél: mestermunka, mely egy nagyszerű rendező művészi megformálásában, tehetséges filmművészek előadásában bizonyára megfutja a világsiker útját, de kedvezőtlen propaganda az ujjáéledő, modern és munkás Magyarország számára, melyet nem a munka hevületében, de duhaj kilengéseiben ekszponál (sic!) azok előtt, akik a kultúrateremtésre hivatott magyar faj képességeit nem ismerik.”⁶² - A valóságábrázolás hibáit teszi szóvá a kritikus a kortárs magyar film megítélésének egyetlen, hivatalos szempontjából: teljesíti-e propagandafeladatát? Fából vaskarika egy ilyen normarendszer, ám ez Pásztor Bélának, az Ufa mozi igazgatójának a cikkében már címként megjelenik: Megcsináljuk a nemzetközi magyar filmet! - Nem megbélyegző immár a nemzetköziségre, internacionalizmusra való utalás, mely nemrég még a „zsidó” filmet és magyarországi szekértolóit illette. „Módszertani alap” ehhez a váltáshoz „a cél szentesíti az eszközt” politikai cinizmusa; annak elfogadása, hogy a film propagatív erejének külföldi érvényesítéséhez bármilyen megoldás jogos. - Torzulhat persze ennek során a film eszménye, s ezzel kapcsolatos kételyeinek Pásztor is hangot ad: „Lehet, hogy a Magyar Rapszódia üzleti és pénzügyi szempontból nem magyar film, lehet, hogy a világszerte ismert és nagyrabecsült »Erich Pommer-produkció« nem magyar filmgyártás, de művészi elgondolásban, művészi megjelenésben a Magyar Rapszódia igazi nemzetközi magyar film és nemzetközi magyar érték.”⁶³ - És itt nem arról van szó, hogy az esztétikai

kategóriák - komikum, tragikum, katarzis stb. - művészi megjelenítése valamely nemzeti alkotást (például: Katona Bánk bánját) is „nemzetközivé”, a világ bármely pontján átélhetővé és hatásossá tehet. Itt átgondolatlan spekuláció folyik, s a kész „termékben” a nemzeti s a nemzetközi - általánosan emberi - összetevő egyaránt sérül.

Mindenesetre, a *Magyar rapszódia* óriási reklámmal került a főváros vezető mozijaiba (Stockholm, Amszterdam, Bécs, London nézőihez, svájci közönséghez is eljutva). Kiváló zenei összeállítók szövetkeztek élvonalbeli cigányzenekarokkal: az Ufában Stephanides Károly és Vörös Jancsi, a Forumban Andor Zsigmond és Murzik Elemér, az Omniában Kossovitch Pál és Járóka Feri együttműködéséből született meg az előadás élő zenei anyaga.⁶⁴

Carl Hoffmann volt a film operatőre, akinek föltehetőleg igen nagy szerepe volt abban, hogy a *Magyar rapszódia* képi világa, képtechikája jelentős értékeket mutasson, kiáltó ellentétben a történet hiteltelen, giccses elemeivel. Hanns Schwarz rendező sem volt tehetségtelen, bár hírnevet 1926-ban oly módon szerzett, hogy a *Die Kleine vom Varieté* egyik jelenetében egy lovat „lekergetett egy magas dobogóról”, s állatkínzás miatt per indult ellene.⁶⁵ A *Csárdáskirálynő* egyértelmű kudarcát eme új megbízatásakor aligha feledtethette volna Hoffmann kiváló munkája nélkül.

Angol nyelvű kópia maradt fenn a filmről. Magasztos szöveg dicsőíti a magyar föld termését, s látjuk máris a ringó, szőke búzatáblát. Áttűnéssel, felülről fotografálva mutatja a kép az aratókat, félközeli és közeli plánokon. Kaszáló férfiak és marokszedő asszonyok énekelnek. Hosszú fahrt halad a mező szélén; áttűnések helyszínváltással mind közelebből szemléltethetjük a két huszártisztet, Turóczyt (Willy Fritsch alakítja; az angol változat a német műsorfűzethez képest István helyett Ferinek nevezi hősünket) és barátját, amint egy fa tövében hűsölnek. Premier plánban, tenyéren csillanó pénzürmék adnak alkalmat arra, hogy megtudjuk: Turóczy nemesi származása ellenére szegényesen él, nem gondolhat házasságkötésre.

Elegáns, visszafogott a játékstílus.

Szép hölgy érkezik homokfutón: Dóczy Mária (Bécs és Berlin kedvence: Dita Parlo játssza), s édesapja, Barsody (?!), báró jószágigazgatója (Fritz Greiner). Megfordul a leány, mosolyogva érzékeli a csinos tiszt jelenlétét. Turóczy szalutál neki. A jószágigazgató csakhamar távozik, mert hívhatja őt gazdája. - Beszélve játszanak a szereplők, természetesen és közvetlen tónusban.

Hoffmann bátran dekomponál: Turóczy premier plánját balról Marika válla „zavarja”. Megoldatlanságot sugall ez a beállítás, hiszen az imént értesülhettünk a két huszártiszt beszélgetéséből, hogy a magas kaució miatt egyelőre aligha nősülhet Feri. Oldó - némiképp giccses - párhuzam, ahogyan a tekintetével egymást habzsoló pár összeemelegedését a huszárló s a csézavonó „kolléga” barátkozása ellenpontozza.

Turóczy és Dóczy Marika tanúk nélkül válthat szót végre; a lány egy boglya tövébe telepedik. Erotika lengi át a lassú, finom mozdulatokat (így emelte le Feri az imént Marikát a bakról). Helyzetük, társalgásuk kontraszt a munkálkodó parasztok látványához. A hadnagy cinizmussal leplezi, hogy pénzzsűkében van; úgy tesz, mintha „elvből” kerülné a munkát. Ám előkészítése ez már a végső tromfnak, amikor Feri a film végén Marikáért még dolgozni is hajlandó volna. De az is kiderül a

mostani jelenetből, hogy a *saját földjét* - ami nincs - szívesen megművelné Turóczy. A film így módon - közvetve - Csonka-Magyarország katonatiszt-állományának sanyarú helyzete miatt protestál.

Marika félprofilból adott közelképe, az arcát félig elfedő divatos szalmakalappal, egy városias, gyöngéd elem izgalmát viszi ebbe falusi idillbe. A hölgy elnyújtott, kerek mozdulataira indulatosan „felel” a tiszt fölpattanása. Leveti zubbonyát, s bizonyítja is mindjárt földhöz értő, gazdai rátermettségét. Kaszálni kezd; Marika olvatag mosollyal figyel: picire festett száj, nagy arc.

S itt az első, nagyon árulkodó, hiteltelen mozzanat: Feri félrelök egy parasztot, úgy áll be a rendet vágni. Ilyet egy valódi gazda sosem csinál (legfeljebb ha leckéztetésképpen akarná megmutatni: hogyan kell bánni a kaszával, de most nem erről van szó).

Marika is nekiáll, szedi a markot. Az erotika itt közvetlenebb, nyersebb: a férfi somolyogva nézi a lány secondban ringó farát. Versenyeznek mintegy: melyikük ért jobban a paraszti munkához.

Konduló harang képe jelzi: vége a napnak. A huszártiszt törölgeti izzadt nyakát, homlokát. Ő most csaknem paraszt; Bocskai-sapkája paraszti rekvizitum egyszersmind, hiszen a világháborút járt földművesek közül rengetegen dolgoztak ilyen főfedőben. Marika megőrizte urbánus törekenységét. \

Dóczy intéző s a báró (aki az Amerikai Egyesült Államok elnöke is lehetne) a jó termés kedvező esélyeit latolgatják. Barsody megemlíti, hogy Hoffmann tábornokot s feleségét várja vendégségbe. (A német műsorfüzetben Sedlacek tábornok - Erich Kaiser-Titz - szerepel.) - Látjuk is a vasúti kupéban utazó házaspárt; szemből az élveteg asszonyt, Camillát (Lil Dagover alakítja: ez a Jáváról Németországba került, fehér bőrű asszony, világsztár). Valami nyálánkságot majszol.

Marika meg búzaszálat húz a tisztte visszavedlő Feri váll-lapjába. Dóczy érkezik (tekintete irányzűrös: pontatlanul vágott a képsor). Kimérten üdvözlí Ferit, s távozik leányával. A csészéről követi a felvevőgép a bal fele távolodó férfit: pedig egy helyben áll Feri. Kitűnő jelenet ez (a megoldás csak évtizedek múltán ürül ki, válik olykor közhelyessé). Dóczy mérgesen hajtja a kocsit. A leforrázottan ácsorgó huszárhadnagy látványával huny ki a jelenet.

Romantikus holdfényben, festői fellegek alatt látszik a kastély. Áttűnés; vacsoráznak az intézőék. Marika - félközeliben - ábrándosan matat a tányéron, édesanyjának szemet szúr a leánybárat. Gyors ölelés után összevissza csókolja Marika az anyját, míg Dóczy bosszúsan reagál lánya viselkedésére. - Jellegzetesek itt is a film kitűnő tempóváltásai: lassú mozdulatokra gyorsak következnek, s megfordítva. Oldásképp - gyakori közhely a némafilmben - a kutya, Bodri sompolyog a lányhoz, aki csaknem összecsókolja az eb ábrázatát is. A vacsora funkcionális fényviszonyai, fény-árnyék megoldásai Dóczy haragját illusztrálják egyszersmind. Közelképek váltásai után az apa visszaparancsolja az asztalhoz fölpattanó s távozni igyekvő leányát.

Közelkép: hegedűn játszik valaki. Hátra kocsizik a kamera Dóczyék vacsoraasztalától, és páratlanul érdekes helyszínváltó lendítéssel máris a báróék erkélyén vagyunk. Ott szól a muzsika: és a felvevőgép egészen rendkívüli megoldással közelít rá az új helyszínre. Cigány hegedűl: Jancsi, s a tábornokné, keleties, fojtott érzékiségű asszony, hátra omolva legyezi magát, hallgatva a férfi nyíltan

fölkínálkozó hegedűszavát. Hátrább, a szobasarokban, dohányfüstbe burkolózva sakkozik a báró s a tábornok. - Párhuzamos montázs tudósít a két helyszínről. - A tábornokné pihegve szívja a mámorító esti levegőt, opálos fény ragyogtatja szép arcát; közeli „fölsvenk” mutatja a cigány szemével a megnyíló szoknyából előcsillanó, remek ívű női lábat. Camilla virágot szakít az erkély folyondárjáról; kihívón szagolgatja. Jancsi újra játszik neki, szerelmes odaadással. Majd a tábornokné a keblébe tűzi a virágot, kéjesen elhanyatlik fekvőszékében (mozdulatismétlő plánváltás ez, ám nem hibátlan a képsorok közti átmenet). Kacéran leejti az asszony a virágot; a cigány fölveszi s elrejtí boldogan. - Ez a film valósággrajzának újabb, súlyos fogyatéka: elképzelhetetlen, hogy egy cigány muzsik - nem is éppen férfiszépség - kettesben maradhasson egy tábornoknéval, még hozzá egy báró vidéki kastélyában, akár szórakoztatás címén. Még ennél is képtelenebb jelzés, hogy Camilla láthatólag nem csupán az édesbús zene miatt fogadja szívesen Jancsi társaságát, tehát a férfinak van esélye föllobbant szenvedélyének viszonzására.

Tehetséges önportrét ad a tábornok megjelenítője: szórakozott, öregedő szeladon ez az ember. Felesége most neki dorombol közelképen, szemforgató hűségnyilvánítással búcsúzik tőle, biztatón pillantva ki ebből a hitvesi kapcsolatból a delejezett cigányra. Jancsi hajlongva távozik, majd a másik két férfi is visszavonul; Hoffmann hajnali kaszányaszemlére indul. Camilla mosolyogva visszadől a vesszőbútorra.

Kavargó felhők a hold előtt.

Marika találkára oszon ki a kapun. Feri a kesztyűjét húzkodva várja türelmetlenül egy fűzfánál. Az esti kép egyetlen derültebb fényfoltján szalad be a lány a mezőről a rekettyésbe. Oldalkép róla, majd a fiú szemszögéből látjuk arcát. A lombok árnya vibrál kettejük orcáján, miközben Marika elmondja az apai döntést: nem lehetnek egymáséi. Epedő, szenvedélyes csók tagadja beletörődésüket. Margarétás mező asszociációs képe vall egyre hevesebb szerelmükről. Jó ritmusban bevágott dialógusok rögzítik párbeszédüket. Feriért a szegénységet is vállalná Marika, de a férfi lassú fejcsóválása cáfolja ezt a lehetőséget (itt most Marika szokásos finom lassúsága Ferit is jellemzi - ám ellenkező tartalommal). A lány sértetten reagál a hadnagy kishitűségére, s az apai mondatot visszhangozza: menjen akkor Feri a bárhölgyeihez. S elszalad a lány a fénykapun keresztül. Otthon sírva rogy ágyára; ezt egy más szögből is megfigyelhetjük.

Szalmaharang leng, majd valódiak is szólnak. Az inzertszöveg csaknem ismeretterjesztő kiselőadás a magyar aratóünnepről, szüreti hagyományokról. Paraszti sokaságot mutat a kamera hátulról. Koszorúkat visznek az emberek. Pap vonul ministránsokkal. Ellenfényben szép női arc; kaszát tartó asszony. A tisztelendő megáldja a kaszát. Kocsizó felvevőgép mutatja be a helyi előkelőségeket; jelen vannak a huszártisztek is. Feri és Marika tekintete egymásét keresi, de a fiú komor, a lány leplezkedő. Ám a tábornokné fölfigyel a rosszkedvű, csinos tisztre. Érdekes, félközeli kivágatban áldja meg a pap Magyarország földjét, előrenyújtva a keresztet. Térdel az ünneplő gyülekezet. Haranglengés megint (ami szépen zárna le a szekvenciát), majd a pappal kezét fog a báró.

Marika és Camilla, mindketten fehérben, a tábornoknénál fehér napernyő is, szót váltanak. A

keresztbe haladó parasztok, menyecskék elvágják mintegy a szerelmes Marika pillantása elől a huszártisztek ácsorgó csoportját: kitűnő rendezői teljesítmény! Feri megindul a lány felé, aki a báró s apja társaságában van. Kezet csókol a tiszttábornoknénak, s mivel Marika otthagyja őket s elindul (szép gégenben) a mezőn át, Feri Camillát kíséri el.

Jancsi a cigányzenészek karéjában hajlong az elvonuló pár felé. Háttal van a kamerának, majd kitűnő mozdulatfolytató frontváltással szemből egyenesedik ki, féltékeny lemondással, fejesóválva.

Zajlik a tiszti multság a kávéházban. Cimbalom dolgozik, s bemutatásától kezdődőleg „hosszú snitt” ábrázolja a helyszínt; átmozog a felvevőgép a másik sarokba, a huszárokhoz, majd visszafelé halad Feri asztalához; a fiú szomorú; tölt neki a pincér. Barátja fölvidítaná, odahívja a primást. Jancsi mögéje kerül, Feri szemből látszik, közelképen énekel. - Hanns Schwarz erről a 80 méteres jelenetről nyilatkozva a Moziélet különszámának, filmidő és valóságos idő egybeesését érzékelteti (nem ezzel a terminológiával). A kísérőzene így módon pontosan idomulhatott a vetített képhez.⁶⁶ - Íme, voltaképp hangosfilm jelenete ez: annak jellegzetesen kezdeti kötöttségével.

Majd föl pattan Feri, s vigyorogva bankót nyálaz a cigány homlokára. Csárdást jár a tisztt, csattogó csizmáit látjuk; szólót rezeg. Vadul munkálódik a cimbalmos; egy szőke dajna is bekapcsolódik a mulatozásba. Hatásosan snitteli Schwarz a jelenetet: remegnek a még ép poharak, lötyög bennük a bor. Gyors vágások keltik a sodró zene képzetét. Folytatódik tehát a „hangosfilm”! Rántott lendítések; hegedű, bőgő látványa ugrik a képbe, sarkantyús cipők bokáznak. Elsötétül a mozivászon.

A szilajra szelíd, idilli jelenet következik: a hajnali vidékről. Furulyáló pásztor, nyáj a gémeskútnál. Kútra másik: a falusi nyomós kút mozgóképe „rimel”. Üres még az utca.

Fölborult üveg folytatja tartalmát a kávéházi asztalon. Dohányfüstben heverő, fáradt tiszt. Kitűnő, ahogyan a kávésné által széthúzott függöny növekvő résén napfény tódul az áporodott terembe. A cigány még játszik valakinek. Legénységi háló a kaszárnyában. Premier plán: ő kiált; érkezik a vizitáló tábornok. Trombita szól közelképen. Riadó.

Lélekszakadva rohan be egy katona a kávéházba: szemlét tart a tábornok! Ügyes képsorban kapkodják le a tisztok dobsapkáikat a fogasról. Nagyszerű a ritmus; mindenki siet a kaszárnya felé. Száguldoznak a lovasok, de Feri tisztiszolgája nem találja a szekrény kulcsát, késedelmet szenved a hadnagy öltözködése. Végre Turóczy is vágtat már, s amikor tehéncsorda állja útját, más irányt választ. Átugrat végezetül a laktanyaudvar kőfalán; a generális kedvtelve nézi a nyaktörő mutatványt. Később azért megfeddi Ferit vakmerőségéért.

Este a parasztok vigadnak a vendéglőben. Jancsi cigány észreveszi, hogy Camilla és Feri együtt mulatozik. Ott van Marika is; szomorú és féltékeny a leány. A báró táncba viszi a tábornoknét; csárdást járnak. Marika kosarat ad Ferinek. Turóczy megint dalol cigányzenére, Camilla figyelmét nem kerüli el. Feri táncra is kéri a tábornoknét, Marikával egy másik huszártiszt ropja. Derekasán járnak a parasztok is. A hadnagy vad keringőben táncol ki Camillával a fák közé. Csókjukat kilesi Jancsi. - A

báróné is sejt valamit, s vinné pihenni a tábornok feleségét. Camilla búcsúzik végre; bájologva köszön el a hintóról hadnagy lovagjától. Feri pedig megy, hogy szerenádot készítsen elő szíve új hölgyének.

Közelkép Jancsi cigány ravasz arcáról. Fény-árnyék játszik rajta; a kávéház üvegablakán is árnyak: a táncolók sötét rajzolatai. Telefonál a cigány: a tábornokot hívja. Döbbenet fogadja Hoffmann a Jancsi jelentését Camilla és Turóczy kapcsolatáról. - Újabb tévedés: egy vidéki cigányprímás nem lehet egy cs. és kir. tábornok bizalmasa (nem láttuk, hogy erre fölhatalmazást kapott volna), nem lehet egy generálisfeleség jó hírének őrzője. Meg aztán: miért van még mindig távol a tábornok, hiszen a vizitet befejezte, másképp a tisztek - köztük Feri is - nem mulatozhatnának féktelenül. Egyáltalán: hova futott be Jancsi telefonhívása? - Áttűnések: Hoffmann kocsin igyekszik vissza szemleútjáról, hogy rendet teremtsen családi tűzhelye körül.

Tükör előtt szépítkezik Camilla, szobaleánya segédletével. Nagy, omlatag kebleinek bimbója átsejlik a habkönnyű kelmén. Szubrettes pislogással kellemkedik önnön tükörképével; némi szalonspicc érzik rajta. Ellenfényben, háttal a kamerának, széttárja hatyúprémes stóláját: élvezi gyönyörű testét. Légyottra várja a hadnagyot.

Léptek: jön is a tisz. Szerenádot tart a kastély udvarán; az épület egyik szárnyán a címzett, Camilla, átellenben pedig a jelenet keserű tanúja, Marika. A kikapós tábornokné magához invitálja Ferit. Gondos és hatásos képsor, ahogyan Camilla ül le, teli vággyal, erotikával, s roskad le Marika túlhan, reménytelenül. Hoffmannék vendégszobájában az üres fotel a távol levő, főlstarvazandó generálist jelképezi mintegy. Pezsgőzés; a cigány, Jancsi halkan húzza; egyazon pohárból iszik a tisz s a szeretőnek kínálkozó asszony. Egymáshoz közelítenek a muszlinfelhőből kivillanó lábak s a tiszti végtagok. A kép azonos lassú ritmusában mozdul a leskelő Marika. Hoffmann tábornok időközben már csaknem céljánál van.

Jancsi az ablakon át távozik a találka helyszínéről; jócskán kapott pénzt Feritől. Marika szeme láttára huppan a földre a prímás. A fasorban vágat a tábornoki cséza. Jancsi azonnal megjelenti Hoffmann-nak a történetet, s Marika ezt is észreveszi fentről. Közelképen tolul elé a látomás: revolvercső, Feri véres arca. S azonnal rohan a leány, hogy mentse, ami menthető. Közelkép: csengő. Ugat a kutya; a tábornok nem tud behatolni a házba. Ám mire beér, Camilla egyedül fogadja, s a hadnagy meg Marika szobájában pezsgőzik. Földerül a hadastyán, észre sem veszi, hogy Marika arca szomorú, valami tehát még sincs rendben. És Feri is dült, miként a lány, premier plánban. El is szalad Marika; Camilla pedig duzzogva „megbocsát” féltékeny párjának.

Dóczy is értesül a történetek egy részéről: egy inas árulta be nála Ferit. Az apa felelősségre vonja leányát. Komor fényű jelenetben cibálja, rázza, fojtogatja Marikát, s végül a padlóra taszítja. Megjelenik az anya is, sőt: Feri toppan be. Feszültség, szóváltás; Turóczy letépi magáról az uniformist, és bejelenti: dolgozni fog, lemond a rangjáról. Dóczy tüstént megenyhül, közelképen ad kezet leendő vejének. Feri elfogadja az apói parolát, szent a béke.

Áttűnés; eke hasítja a földet. Ökör ballag. Feri hajtja az állatot, Marika pedig magot vet a barázdába. Vidáman pillant Turóczy hátrafelé, asszonya meg vissza rá. A kép elsötétül.

Ez tehát a *Magyar rapszódia*. Idegenforgalmi mozgófénykép-anzix szintjén ábrázolta Magyarországot, körülbelül azt adva nézőjének, amit egy valamelyest tájékozott külföldi - aki Budapestet nem keveri össze Bukaresttel - tudhat hazánkról. Megjelenik itt osztrák, magyar, cigány; olyasféle együttélés, konfliktusrendszer keretei között, mint - mondjuk - Jókainál Az új földesúrbán (tegyük hozzá azonban: Jókai e vágyképe is pontosabb társadalomrajzot ad). Kibékíthetetlen ellentétek nincsenek, de van féltékenység, árulás, tépő szerelem - és egzisztenciális veszélyeztetettség. Ám ez utóbbi mint úri kiváltság jelenik meg: a parasztok ugyanis ártatlan és háborítatlan boldogságban, tisztas szegénységben élnek Hanns Schwarz mozivásznán.

A színészek jók, ami annál sajnálatosabb, mivel ezek szerint immár hazai aktorokra sincsen szükség ahhoz, hogy magyar szereplőket jelenítsenek meg filmprodukciókban. Egészséges keveredésünk folytán Willy Fritsch ugyanolyan törőlmetszett - közép-kelet-európai „rasszhoz” tartozó - magyar huszártisztet képes eljátszani, mint ha - mondjuk - Vándory Gusztávot vagy netán - ízelgessük a nevet ebben az összefüggésben - Petrovich Szvetislávot kérte volna föl a rendező. Kihúzatott tehát a talaj a valóban magyar kinematográfia alól: tökéletesen lehet ezt utánózni német tőke, német színészek, német rendező, német operatőr által. Még szerencse, hogy a kabaréból is népszerű Heltai Andor eljátszhatta a cigányprímás-bizalmas-áruló figuráját, melyre - úgy látszik - német jelentkező vagy javallat nem akadt.

5. A kor más „hungaricá”-ival sajnos nem áll módunkban összehasonlítani a *Magyar rapszódia*t. Egyetlen lehetőség adódik csupán: az *Im Anfang war das Wort* (Kezdetben vala az ige, 1928), Metzner Ernőnek egyik németországi rendezése. - Metzner, aki Bándi Miklóssal együtt az „abszolút film” nagy tekintélyű kísérletezője volt, Balázs Bélánál és Hevesy Ivánnál egyaránt kitüntetett figyelemben részesült.⁶⁷ - Ez a munkája azonban nem a jelzett irányt képviselte, nem is a német cenzúra számára tilalmas, érthetetlen burleszk képzeletvilág megnyilatkozása volt, hanem „agitka”, propagandafilm a szocialista munkássajtó évszázados küzdelméről. Eduard von Borsody fényképezte, grafikáit Marcel Tuszkay készítette, és Elsa Temáry, valamint Ibolya Székely osztozott a hungaricai státust kivívott művészi teljesítményben egy-egy szerepformálás erejéig (Temáry Elza Metzner magyar rendezésében, a *Naftalin*ban játszott főszerepet, Székely Ibolya pedig az *Átok vára* ügyesen megformált Berény Hildája volt).

A német expresszionizmus, valamint az orosz-szovjet némafilm Eizensteinnel jellemezhető montázstechnikája, de Dziga Vertov dokumentalista avantgárdja is nyomot hagyott e film formanyelvén, eszközhasználatában. Fikció és közvetlen - ám sokszor: stilizált - valóságtükrözés érdekes vegyüléke ez a mű, és - a szocialista gondolatrendszert mint kizáró tényezőt most nem véve figyelembe - csöppet sem lett volna ártalmas, ha a magyar kinematográfia nyitottnak bizonyul e hatásokra, és ezek erőterében alakítja ki önálló, sajátos mozgóképi kifejezőmódját.

Szimbolikus látványeleme a filmnek a körforgás - az Idő kereke: az óramű, a nyomdagép -, aminek társadalmi vonatkozásában a szocialista törekvések kibontakozásának szüntelen kísérlete s a reakció

szakadatlan ellenlépése felel meg. Mozgófénykép és grafika, a látványvilág szüntelen oszcillálása konkrét és elvont között: ez alkotja az *Im Anfang war das Wort* stílárrendszerének egy másik kiterjedését.

A pusztá közlés, az adatok, tények felsorolása rendre illusztratív megerősítéshez jut (a *Neue Rheinische Zeitung* betiltását egy ilyen értelmű szalaggal leragasztó kéz nyomatékossítja, Vilmos császár szociáldemokrata- és kommunistaellenes döntését „maga az uralkodói kéz” firkantja alá stb.).

Gyakori hatáselem az áttűnés, a mozdulatismétlő, -folytató plánváltás, a látványanalizáló közelkép (ez utóbbi - Temáry esetében - gyönyörűen fotografált, de nem a vizuális és dramaturgiai közeggel összhangban). A szereplők elkalandozó gondolatai megelevenednek: áttűnési képzettársításként jelenik meg a férfiarcon a lázas gyerek látványa stb. Visszatérő megoldás, hogy paragrafusokból „kovácsolt” rácson keresztül látjuk a hatalmi erőszak cselekedeteit - lázítónak minősített nyomdatermékek bezúzását stb. Direkt és leegyszerűsítő a történetek bemutatása, az érthetőség, érzelmi és értelmi azonosulás segítése az elsőrendű művészi követelmény itt. Ebből eredőleg: a figurák sematikusak, amire a némafilm „szereplőtípusai” egyébként is hajlamosak.

Bátran tagolja Metzner egészen rövid snittekre a szalagot. A gépállás olykor a szereplő sajátos szemszögét érzékelteti: ahogyan - például - a gyerek látja a házkutatás eseményeit. Fontos szerepű e filmben a kellék: Vilmos császár szobra, mely a szociáldemokrata férfi otthonában megzavarja a titkosrendőrséget, tévútra tereli, holott számunkra kiderül utóbb: talapzatába illegális irodalmat rejtettek. Humor forrása ez a kontraszt egyszersmind.

A film második részének dokumentumfelvételei a német szociáldemokrácia működési rendszerét, vezetőit, tömegbázisát ismertetik. Palota képe és vedlett falú bérkaszánya látványának ütköztetése hordoz osztályharcos üzenetet. Gazdag és szegény, zenekar és verkli: hasonló feszültség vizuális pólusai. Szimbólummá nő a gyárkérmények erdeje s nagyváros tereit benépesítő sokaság: mintha a nyüzsgő emberek valamennyien szociáldemokraták, de legalábbis velük rokonszenvezők volnának. Forgó glóbusz emblematikus képsora, az Internacionálé nemzetközi munkáshimnuszának idézése növeszti csaknem kozmikussá a német szociáldemokráciáról mint legyőzhetetlen, modern tömegpártról alkotott filmkölteményt. Propaganda tehát ez is - de megkockáztatható: stílusosan izgalmasabb, filmnyelvileg érettebb, mint a kortárs magyar némafilm.

6. 1929-ről két állítás helyezhető egymás mellé. Az első: filmszakmai, a Lajta Andoré: „A magyar kinematográfia történetében az 1929. év talán a legsötétebb és legszomorúbb esztendő lesz.”⁶⁸ Tárgyilagosabb az eseményekre oldalvást pillantó Darvas Gyula dr. (akinek a magyarországi mozgóképüzemekre vonatkozó kutatásai 1929-ben jelentékenyen kibővültek): „Hazánkban az 1929. esztendő a mozgóképüzemek történetében bizonyára a legnagyobb jelentőségű, amennyiben a némafilmek korszakának záró, illetve a hangos- (beszélő-) filmek korszakának kezdeti éve volt.”⁶⁹

Áttevődik most a küzdelem a forgalmazás területére; hónapokig nem esik szó a kormányzat részéről

a magyar filmgyártás talpra állításáról. Nem véletlenül: a hangosfilm (beszélőfilm) elháríthatatlan fölbukkanásával olyan lépéshátrányba kerül a filmírányítás, amelyet már nem is érdemes csökkentenie a régi struktúra keretei között.

Pedig föl lehetett volna készülni a változó helyzetre, hiszen lépten-nyomon érkeztek a szakértői jelzések, amelyek ráadásul toleránsak voltak: nem a kizárólagosság jegyében születtek, a néma- s a hangosfilm (hosszabb-rövidebb ideig tartó) együttélését jósolták. Mint Herbert Thompson, a Film Weekly (London) szerkesztője, aki bátorítón üzent meg a film *nemzeti jellegének* elsőbbségét az internacionalitáshoz viszonyítva. Az emberi érzések ábrázolása folytán lehet a film *univerzális*, amelyhez a sajátos couleur locale adhat fedezetet. És fokozatai vannak a hangosfilmnek is: nem fortissimóval robban be a moziéletbe. Thompson csak a dramaturgiaiilag legizgalmasabb helyen tartja indokoltnak a film megszólalását („synchronise” film), egyébként legyen a mozgófénykép néma és felirat nélküli (szemben a végig hangzó dialógusokat tartalmazó s a hangzások teljes illúzióját keltő „sound” filmmel).⁷⁰

A magyar származású Zukor Adolf, az amerikai Paramount elnöke a „talkie” mellett a némafilm megmaradását prognosztizálta (ha elhárította is - Hollywood hosszadalmas, óriási beruházásokat igénylő kiépítésének példájára hivatkozva -, hogy Magyarországon valami hasonló vállalkozásba fogjon, filmgyárat alapítson).⁷¹

Mozisaink, akik a legutóbbi kormányrendelet életbe lépése előtt igyekeztek - óriási túlköltekezéssel - cenzúráztatni külföldről behozott filmjeiket,⁷² falanxba szerveződnek a beszélőfilm mellett vagy ellen. Az utóbbiak látszanak befolyásosabbnak: közöttük van Tasnády Szűts András, Geiger Richárd, a Star vezérigazgatója. Tasnády Szűts a viták hevében - 1929 júliusában - le is mond az MMOE elnöki posztjáról. Pedig úgy fest, sikerült elérnie - elvbarátaival együtt -, hogy 1930 májusáig ne mutassanak be Budapesten hangosfilmet, ami az első, magyar tárgyú beszélőfilmjét, a *Vasárnap délutánt* menedzselő Erich Pommert meg is döbbsenti kellőképpen. Az első hetes mozikban legkevesebb 50 000 pengő büntetést helyeznek kilátásba beszélőfilm vetítése megtorlásaképp, per folyik a bonyolult tulajdonviszonyok közepette működő Royal-Apolló ellen, két pesti nagymozi Berlinből vár állásfoglalást a „talkie” ügyében (aligha kétséges, hogy pártfogó lesz majd a visszajelzés). A beszélőfilm ellenzői - Fenyő Sándor alelnök (Magyar Kinematográfusok Országos Szövetsége, Magyar Mozgóképüzemengedélyesek Országos Egyesülete) megfogalmazásában – szabad verseny érvényesülését igénylik, nem értenek egyet a hangosfilm kötelező játszásával. Drágállják egyszersmind a 15 ezer dolláros vetítő-berendezést, amellyel június végéig a Forum, az Ufa, a Radius föl is szerelkezett.⁷³ Pommer kétféle hangosfilmtípus koordinátarendszerében érzékeltetett magyar esélyeket: a „nacionális film” helyi sztárokkal, sok dialógussal dolgoznék, az „internacionális” pedig kevés párbeszéddel, sok zenével. Nyilván: ez az okfejtés is befolyásolhatta a Pesti Napló többfokozatú, egyre határozottabb állásfoglalását, mely először a hangosfilmtől „gyógyulást” remélők üdvkiáltását visszhangozza: „*Itt van a film reneszánsza!*”, majd huszonkét nap elteltével megkockáztatja: „Minden megvan ahoz (sic!), hogy haladéktalanul meginduljon a magyar beszélőfilmgyártás. Ma még együtt és egyenlő eséllyel indulhatnánk az egész német

beszélőfilmgyártással." Csak a kormánynak kellene intézkednie.⁷⁴

De a kormány nem intézkedik. Hagyja, hogy minden menjen a maga útján, végrehajtsák legutóbbi rendelete. Augusztus elsejétől érvénybe lép a kontingensjegyek rendszere, a kötelező „magyar film”-gyártás legalább 60 000 pengő értékben. - Mindez a némafilmet „hibernálja” továbbra is, másrészt - filmszakmai vélemények szerint - egy-egy kicsikart mű körülbelül 20 ezer pengő forgalmat teljesítene Magyarországon, és alig volna hova eladni külföldre. Beleértve szomszédainkat is.⁷⁵ Csapdahelyzet van kialakulóban. Ha leáll a külföldi (immár: zömükben beszélő) filmek behozatala, mintegy 400 hazai tisztviselő kenyér nélkül marad, ám megtakarítható körülbelül háromnegyedmillió dollár, amely *„innen eddig Amerikába vándorolt(,) és végre meglesz a magyar filmgyártás”*. De hol van ehhez további tőke? Rendező? Stúdió? Filmíró? Néma legyen vagy hangos a fölélesztett honi produkció? Hangos? Hol van ehhez a hozzáértés? Technikai háttér? A Pesti Napló cikkírója mindennek a végiggondolását javasolja; régi s új közötti átmenet figyelembevételét egyszersmind.⁷⁶

Mindamellet az ősz nem múlik el botrány nélkül. Bolygatja a sajtó, hogy vajon hamis mérleget készített-e a Pedagógiai Filmgyár. Különbizottság vizsgálódik e tárgyban, s egyfelől dicséretes közművelődési tevékenységről esik szó (a főváros évi 120 ezer pengőt áldoz filmoktatás céljaira, tornatermeket szerelnek föl vetítőberendezéssel), másrészt gyanús ügyleteket szellőztetnek, és a Hunniával történő egyesülés szándékát is tudni vélik egyesek.⁷⁷ Ez utóbbi aztán csakhamar mint magyar-francia együttműködés feltétele válik publikussá.⁷⁸ Alig egy esztendő múlva öt német film budapesti gyártása folyhatnék a Pedagógiaiainál, amennyiben 600 ezer pengő beruházás valósulhatna meg. Ekkor már Fodor Miklós igazgató ül Ágotai Béla örökében, sőt: az ő megbízatása is lejár. Fölmerül - de még mint „korai” eshetőség - a gyár eladásának gondolata.⁷⁹ 1931 tavaszán pedig tudott dolog már, hogy a Pedagógiai Filmgyár „egész vagyonát felemészti a deficit”; a fővárosi tanács felszámoló bizottságának adatai szerint 1929-ben 106 ezer, 1930-ban 369 ezer pengő veszteség termelődött a nagy hírű cégnél, melynek teljes vagyona ekkor már csupán 324 000 pengő.⁸⁰

Ez az egész beletorkollik időközben egy parlamenti vitába, amelyen - 1930 februárjában - immár a Filmipari Alapról, a magyar némafilmgyártás egészéről esnek súlyos szavak. Pakots József visszatekint ennek során a hazai produkció háború alatti virágkorára, az 1921-ben faji alapon hozott mozirendeletre, a Stead ezredes-féle méltatlan kiváltságokra, a filmrendelet kártevéseire, a jelen körülményeire, melyek dióraktárrá (!) züllesztik a Star műhelyeit, míg a nem létező kortárs magyar film nem létező gyártóit a Hunniában autóval, lakással jutalmazták.⁸¹ A „magyar filmtermelők” nevében Siklós Ferenc - Berlinből hazatért - rendező nehezítette meg a válaszdó Scitovszky belügyminiszter dolgát.⁸² Siklós kifejti: nincs olyan film Magyarországon, melynek rendezésére haza lehetne hívni külföldön tevékenykedő nagyságainkat. A Filmipari Alap 100%-os fedezetre ad kölcsönt. „A helyzet tehát ma az - állítja Siklós -, hogy Magyarországon a Filmalapnak van egyedül filmcélokra pénze, a Hunnia Filmgyár az egyetlen filmgyártó szerv, - csak éppen nem gyárt filmet.” Nem vezetett

eredményre a kötelező filmgyártást elrendelő jogszabály: a kölcsönzők 1500 pengő árán megválthatták gyártási kötelezettségüket. A mégis elkészült filmekről (melyekkel még foglalkozunk) a szakma szónokának részben lesújtó véleménye van, részben még - bemutatásuk előtt - nem nyilatkozik. Nem mozdul a banki s a magántőke, az állam nem ad pénzt filmgyártásra. Nem is lehetne kifizetődő ilyen jellegű támogatás. A külföldi tőke pedig inkább német vagy osztrák kontingenseket vállal; hiányzik nálunk a megfelelő műszaki berendezés, a szakértelem. S hogy a kép még sötétebb legyen, Siklós a hangosfilmtől sem reméli a magyar filmgyártás megindulását, hiszen a költségigény megnégyszereződne. Van mégis követelése: ne bürokrátákra bizzák a magyar kinematográfia ügyét: „művész és üzletember” (együtt? egy személyben?) lehet csupán a megoldás biztosítója. S állami támogatással ki kell építeni a magyar film nemzetközi piacát.⁸³

A belügyminiszter visszautasította a filmszakma részéről megfogalmazott vádakat, hangoztatván azt is: nem kíván a Hunnia vezérigazgatója lenni. Nem tartotta indokoltnak Scitovszky Béla a Filmipari Alap megszüntetését, s a Hunnia vezetőinek jelzett dotálásában sem talált kivetni valót. Három és fél esztendő filmtermését - 13 darab normál hosszúságú játékfilmet - vizsgálva megállapította: Dánia évi 4-5, Csehszlovákia, Olaszország, Spanyolország évi 8-10 moziprodukciójához viszonyítva nem kell szégyenkeznünk.⁸⁴ - Mindennek eldöntésében persze mások is illetékesek - tehetjük hozzá.

7. Előbb azonban tekintsük át a némafilm magyarországi alkonyának infrastrukturális körülményeit.

Helyesebb most már filmvállalatokról s nem külön gyárakról és forgalmazókról beszélni, hiszen a szerepek teljesen összekeveredtek. Lajta Andor 1930-as évkönyve továbbra is a „klasszikus” szétválasztás jegyében adatol; a szakíróként ekkoriban kibontakozó, tehetséges és nagy munkabírásu Pánczél Lajos az összemosódó filmszakmai viszonyok elemzője már. Belső jellegzetességek garmadáját foglalja 1929-ben megjelent, a „moziközönség”-nek szánt „almanach”-jába.

Megtudjuk az Antal-filmről, hogy orosz, német mozgófényképek eljuttatója hazai mozivásznainkra⁸⁵ - s majd a hangosfilm behozatalában is érdekeltnek mutatkozik. A Karla Béla dr. vezette Artistica Cserépy Arzén rendezőhöz és filmvállalkozóhoz kötődik (a *Fridericus rex*, a készülő *Attila* alkotójához), s francia koproducerrel is együttműködik az Attila ügyében.⁸⁶ Lajta meg arról tudósít, hogy Deésy Alfréd ismét szerencsét próbál Budapesten: főrendezőként is jegyzi a Deésy-Filmet; rendezője: Kaltenbach Rezső, titkár: Kottán György, igazgató: Hegedűs Antal.⁸⁷ Visszaszerzi helyét a mezőnyben a First National Pictures Incorporation, mely az 1929-es Filmművészeti Évkönyv szerint 160 ezer pengő alaptőkével bír,⁸⁸ fáradhatatlan a cég élén Engel Fülöp vezérigazgató, aki a vállalatnak Fanamet néven történt időleges átalakulása után az eredeti névhez téríti vissza a három amerikai mamutcég mozidarabjainak forgalmazóját, s emellett támogatja a magyar kinematográfia külföldön elhíresült alkotói közül a Korda házaspárt s másokat.⁸⁹ Korfesterő hangulatú az amerikai érdekeltséget megjelenítő Fox hírverése: „Mindenki Foxé - Fox mindenkié!”⁹⁰ Kertész Mihály tevékenységével kapcsolódik össze az Iris cég (igazgató dr. Libertiny Márton), mely a Warner Brothers filmjeit teríti

Magyarországon,⁹¹ míg a 150 ezer pengős Metro a névadó Metro-Goldwyn-Mayer produkcióival jelentkezik Kovács Emil vezérképviselő irányítása alatt (ő a Philipp és Pressburgernál, majd a belőle létrejött Radiusnál szerezte tapasztalatait).⁹² Nagy befolyású a Paramount Filmforgalmazási Rt. (alaptőke 120 ezer pengő), mely a Zukor Adolf vezette firma mozidarabjait forgalmazza, és Siklósi Ivánt jegyzi dramaturgként.⁹³ Az amerikai dömpinggel szemben a Farkas Manó igazgatta Radius angol, német, osztrák filmeket kínál, „a bécsi Sascha filmgyár érékkörébe tartozik”, nem mellőzve mindamellett az USA termékeit.⁹⁴ Nem pusztán magyar mozgóképek műhelye, hanem - például - az United Artists munkáinak bemutatója a Star, melyet az 1927-ben kormányfőtanácsossá kinevezett Geiger Richárd igazgat (Hirsch Lajos és Tsuk Imre feletteseként). 1930-ra félmillió pengőt számlál a cég alaptőkéje.⁹⁵ Biztos pontja a magyar filmkereskedelemnek az Ufa, 50 ezer pengővel is; élén a Bécsből hazatért Rákosi Sándorral; dramaturgja: Kiss Jenő.⁹⁶ Félsszázezer pengőt jegyez a budapesti fiókvállalatból (1926) nemzetközi irányítású céggé 1928-ban növvő Universal, amelynek Berlinben működik telepe, ahol Bíró Lajos a fődramaturg.⁹⁷

Darvas Gyula dr. 1929-es beszámolója hazánk mozgóképüzemeiről - október elsejei adat szerint - 555 filmszínházat említ, emellett 71 elvi engedély létezéséről tud. Budapesten ezek a számok: 94, illetve 5, Nagy-Budapesten 135, illetve 11.⁹⁸ Eszerint Magyarországon 14 379 lakosra jut egy mozi,⁹⁹ ami javulást érzékeltet a szerző korábbi vizsgálódásaihoz képest.

1929/30 budapesti mozihelyzete látványos változásokat nem mutat. Föltehetőleg ismeretterjesztő filmeket vetített a közönségnek a Népegészségügyi Múzeum Mozgóképszínháza a VI. kerületben (engedélyese a Magyar Királyi Népjóléti és Munkaügyi Minisztérium, vezetője: dr. Pollermann Arthur miniszteri tanácsos), a VII. kerületi Thököly úton a Szent Domonkos-rendi egyházközség működtette a Glória mozit.¹⁰⁰

Ekkorra már a fővárosban mindenütt zenekíséret volt a mozikban (míg Darvas dr. 1928-as adata szerint egy helyen még hiányzott ez a szolgáltatás).¹⁰¹ Mint láttuk: szalon- s más jellegű zenekarok (kamarazenekarok) álltak rendelkezésre a mozidarab szükségletének megfelelően; a legnagyobb filmszínházakban ez állandó gárdát, tekintélyes zenei igazgatót, összeállítót, karnagyot feltételezett. Különleges hatása lehetett az Ufában felszerelt moziorgonának.¹⁰² S bár elébe vágunk az eseményeknek, nem meglepő az a szerkezetváltás, melyről - mint a magyar filmgyártás válságjelenségéről! - tudósít 1930 januárjában a panaszos szakíró: „Ma az összes elsőhetes színházak hangosak. És éppen, mert hangosak, nem akarnak szóbaállni a néma-filmmel, még akkor sem, ha az magyar film.”¹⁰³ Pedig időközben már a színes-hangos film is „fenyeget”: Tarján Ferenc felsőkereskedelmi iskolai fizikatanár 1929. augusztus 2-án mutatta be Kolorofon nevű találmányát, mely vörös, sárga, kék színszűrővel működött, 70-80 cm/másodperc sebességgel vetített, és természetesnek mondott színhatása mellett „a hangok színezetét szolgáló felhangok lefotografálása-sára is” alkalmasnak hírlett¹⁰⁴ (mintha Zukor Adolf jóslatát váltotta volna valóra ez a felfedezés). - Nem volt technikai újítás, de talán legalább ekkora horderejű, hogy Décsi Gyula moziójában (titkár:

Horváth István) számozott helyek váltották föl a tetszés szerinti letelepedés korábban dívó ökológját.¹⁰⁵

Darvas Gyula az 1928/29-es évad eladott mozijegyeinek számát országosan 22 532 000-re teszi (Budapesten: 9 953 000). Valamelyest csökkent Budapesten az előadásszám s a látogatottság - állapítja meg; az ok: „a közönség anyagi helyzetének fokozott rosszabbodása”. Vidéken e két mutató javult, bár az utóbbi kisebb mértékben.¹⁰⁶ Az országos filmszám 113 069 darab volt (ebből 14 már hangosfilm). A fővárosi műfajkínálatban (ami talán tetszéskefező adat is Darvas doktornál) a szomorújáték áll az élen (25,9%), vidéken a rövid híradófilmeké az elsőbbség (23%).¹⁰⁷

Hatásvizsgálatok helyett (mert - sajnos - ilyenek nem voltak) érdemes számon tartanunk Vészi Margit Mozigeneráció című (föltehetőleg közvetlen tapasztalaton alapuló) elbeszélését, mely egy áruház mintakövető jellegzetességeire vet fényt: Jansen Gyuri bácsi s az eláruló lányok mozicsillagokhoz mérik önmagukat. Magyar modellként Bánky Vilma, a külföldön ünnepelt sztár mutatkozik.¹⁰⁸

Kifejezi a hazai filmkultúra állapotát, törekvéseit, hogy létrejön a Magyar Filmdramaturgok Szindikátusa. E testületnek - mely nem az itthon készülő magyar filmek íróit szervezi közösségbe - szociális és anyagi, valamint erkölcsi érdekvédelem a vállalt feladata. Elnök: Lándor Tivadar, szindikátusok: Siklósi Iván, Lakner Artur.¹⁰⁹

8. 1929 magyar némafilmjei - megszámlálásukhoz fél kéz elegendő - aligha növelik kinematográfiánk tekintélyét. Siklós Ferenc a képviselőházban nem kertel, amikor a Zsabka Kálmán írta, György István rendezte, Eiben István által fényképezett *Tavaszi viharban/Kossuth Lajos azt üzenté* című filmmel kapcsolatban azt „javasolja”: tagadjuk le.¹¹⁰

A budapesti Mary Film gyártotta, a Springbok-Pictures forgalmazta, német feliratokkal csaknem teljes egészében megőrződött *Rabmadár (Éjjeltől-hajnalig)* Sugár Pál rendezése (róla semmit nem tudunk; talán osztrák illetőségű volt), a forgatókönyvet Lázár Lajos dr. és Walter Reisch írta, operatőr: A. O. Weitzenberg, díszlettervező: Szironthai Lhotka István.

Bűnügyi történetbe ágyazott romantikus szerelmi história; a kétféle szál melodrámvá fonódik. Újságtudósító (talán Az Esté: legalábbis ennek a hasábjain jelenik meg a beszámoló) ad hírt a törvényszék tárgyalásáról. Ezen egy orvosnő (a szőke Charlotte Susa; látjuk majd a címdalban a fényképét is) a fő vádlott. Bűne az, hogy börtönorvosként a szívére hallgatott, amikor a 7-es számú fogolynő egyetlen éjszakára szabadságot kért tőle, hogy rendezhesse dolgait szerelmével, aki miatt lopásra vetemedett. A film utolsó felvonása hiányzik, tehát nem tudható: a fekete hajú rab hölgy (Lissi Arna) leszámol-e tenorista külsejű, elkényeztetett, jól táplált, bajszos kedvesével, Jenővel, aki főpincérként afféle kakas a szemétdombon (Hans Adalbert von Schlettow). A garnizállóban háreméhez tartozik a kissé már élemedett üzletvezető asszony – Balla Mariska megformálásában -, továbbá „Madárka” is, aki gyermeket vár tőle, s azt reméli, hogy a férfi feleségül veszi. Turay Ida játssza naiv lelkesedéssel.

A történetbonyolítás egészében véve ügyetlen. Amikor a hetes fogoly az orvosnő ruhájában távozik a börtönből, a garnizállóban egy ifjú hölgy bukkan föl: El Dura művésznőként jegyzi be magát a nyilvántartókönyvbe. Első pillantásra szent meggyőződésünk, hogy a hetes fogoly változott át El Durává, aztán megdől ez az elképzelésünk, mert az igazi hirtelen pisztollyal tör rá: lopáson kapta a szállodaszobában. Jellemző, hogy ennek az egzotikus légkörű nőnek még a nevét sem örökíti meg a kópia. Aztán rövid úton szerencsétlenség éri menekülés közben a hibás felvonóban, s végül mentők szállítják el.

Átélték, őszinték mindamellet a hetes fogoly vágyakozásának börtönképei, szokatlanok – valószínűleg – a teljesen felülről fotografált képsorok, melyek a cellában való föl s alá járkálását mutatják. Amikor hagymázos káprázata során a börtönfalak szinte összelapítják őt, Rex Ingram legjobb hatáselemei jutnak eszünkbe. Professzionális az az ábrázolás, ahogyan telefonos híradásból a füstös szerkesztőségben cikk s a nyomdában újság készül, majd a lapot küldöncök viszik széjjel kerékpáron a városban. Áttűnések kapcsolják össze a lendületesen összeállított képmozzanokat. Rántott svenkek, szereplőkövető kameramozgások, érzékletes közelképek adódnak. Korfesz panorámáját kapjuk Budapestnek a Gellérthegyről; a börtönkülső a Citadellával azonos. Szereplő még mint szállodai szobalány Kerékgyártó Olga, s a börtön idős mindenesasszonya alighanem a kedvesen hiteles, ezüst hajú Vágóné Berzsenyi Margit.

További munkák: a György István írta és rendezte *Száll a nótá*, melyet lemezjátszó-énekhang kísért; a hangos prologus - Hegedűs Gyula - segítségével bevezetett *Élet, halál, szerelem/A szerelem örökké él*, melyet a bestsellerszerző Bethlen Margit grófnőnek 1929 nyarán, a Karácsonyi-palota kertjében Jaques-Dalcroze-iskolások által előadott „euritmikus” pantomimja nyomán Lázár Lajos dr. rendezett, s Eiben István állt a kamera mögött, színészei, közöttük több grófnő, csaknem valamennyien magyarok; belőle kópia és róla megfontolható kritikai értékelés nem maradt ránk.

Bolykovszky Bélának a visszaemlékezéseiből s más forrásból - ő ebben az időben mint afféle fiatal mindenes, a Hunnia filmgyárban dolgozott - tudni lehet mégis, hogy az *Élet, halál, szerelem*: táncfilm volt, és Dienes Valéria koreográfiája, Kozma József, Dohnányi, Chopin, Schubert zenéje, Palasovszky Ödön, Nizsinszky Tamara s mások közreműködése révén akár izgalmas produkció is lehetett: a mozgásművészet legkorszerűbb törekvéseit közvetítette. (A ránk maradt fotók mesterként, patetikus beállításai ellenére.) Egy alkimista műhelyben játszódott a kerettörténet, melynek mozgatója a Hegedűs Gyula által megjelenített szereplő volt. Ő szólalt meg a prologusban.¹¹¹ Filmszalag híján is néhány jellemző mozzanatot ismerünk a *Mária nővérrel* kapcsolatban. Pekár Gyula írta; Lázár István készítette belőle a forgatókönyvet, Forgács Antal rendezte; operatőre Eiben István volt. - Már a film gyártása zavaros körülmények között zajlott: egy ötvenezer pengőnyi tőkével bíró, Brucksteiner Géza

nevű osztrák vállalkozó másik ötvenezer (30 ezer dollárt) kapott érte a Filmalaptól, s még a befejezés is a Filmipari Alapot terhelte. - Miközben a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* magyar producere - Móricz filmre vitelért - nem részesült hasonló támogatásban. S még így sem lehetett - kortárs szakvélemény szerint - jó filmet készíteni ennyi pénzből.¹¹² De még az ág is húzta az alkotókat: a berlini Werner Pittschau, a film egyik főszereplője még a forgatás befejezése előtt autóbalesetben elhunyt, s így testvérével mint dublőrrel kellett a hátralevő felvételeket elkészíteni.¹¹³ Ezek után különösen sajnálhatjuk, hogy a viszontagságos módon gyártott mozidarabból egy centiméternyit sem ismerhetünk, hiszen az a híradófelvétel, amely - felső gépállásból - a *Mária nővér* forgatásán Pekárral az élen megjelent miniszterek s más notabilitások részvételével készült, a kurbli tekerő Eibenek kívül keveset árult el magáról a filmről: secondban láthatjuk a szereplőket; Pittschau megcsókolja - valószínűleg - Bársony Rózsit. Elegáns világ atmoszférája ígérkezik.

Siklós Ferenc A Toll hasábjain nagy igényű bírálatban elemezte a *Mária nővér*-t: a magyar kinematográfia teljes összefüggésrendszerébe helyezve a darabot. A tíz esztendeig Rip van Winkle módjára szunnyadó Forgács Antal rendező - Siklós szerint - figyelmen kívül hagyta Lubitsch, Murnau, Stiller, az oroszok s mások forradalmi jelentőségű eredményeit, s megmaradt mesterembernek. Ebből következik Siklós Ferenc legfőbb észrevétele: „A »*Mária nővér*« nem dilettáns munka, már ez is öröndetes berkeinkben. Csak tehetségtelen.”¹¹⁴ Eiben - állítja a kritikus - túlvilágított mindent, „így nem nyert árnyékokat.”¹¹⁵ A külföldi (Irene Arlan - Bécs, Pittschau - Berlin stb.) s a magyar színészek többsége nem mutatott talentumot. Mindebből három tanulság következik: megvan a technikai felkészültség ahhoz, hogy Budapesten filmet gyárthassunk; a közönség itthon és külföldön is hajlandó magyar filmet nézni; a magántőke is megtalálhatja számításait, „ha pénzét *arravaló* ember kezébe adja”. S ezzel zárul Siklós gondolatmenete: „Most már csak *művész és igazi filmes* kell ahhoz, hogy megteremtsük a világszerte-reprezentáns magyar (nem magyaros!) filmművészetet!”¹¹⁶

9. A mozgófénykép hangosságának, a beszélőfilmnek - Pakots József és sokak szerint - „monstruózus”¹¹⁷ gondolata Magyarországon is csaknem végigkísérte a kinematográfia történetét. Jellemző e vonatkozásban Karinthy Frigyes előadása a Cobden Szövetségben, 1930 elejéről: sokáig a szó és gondolat írásos rögzítésével azonos jelentőséget tulajdonított a mozgófényképnek, s csak a világháború táján kezdte féltetni tőle a betűkultúrát.¹¹⁸ Először 1928 februárjában látogatott „beszélő moziba” (föltehetőleg ő is a Forum mozi február 9-i előadásán vett részt: az amerikai Lee de Forest hangos kisfilmjeit vetítették). Ez az élmény rádöbbsentette: a film még *képnek* is mennyire tökéletlen! Tehát előbb a színes és a plasztikus mozgófénykép problémáját kellene megoldani, csak azután tenni hangossá. Ez utóbbival kapcsolatban egy nagyon fontos szempontot visz be Karinthy a beszélőfilmről való gondolkodásba: kizárólagosságot érzékel az *angol nyelvű* megszólalásban. Szívesebben venné, ha nemzetközileg semleges idiómát beszélne a film, például: eszperantóul.¹¹⁹ Ugyanazon év őszén egyik újabb naplójegyzetében már nem foglalkoztatja ez a kérdés, bár ismét mozipasztalatáról

számol be. Azt veszi észre, hogy a közönség mostanában úgy viselkedik a mozivászon előtt, mintha színházban volna: némán figyel, aztán meg tapsol, érzelmi hullámvázson megy keresztül, s ennek kifejezést ad. Karinthy szerint mindez: pótszer; az emberek menekülni akarnak a politika, az élet csalódásai elől. „Elég a beszédből” - fejezi ki ez a magatartás.¹²⁰ - Tehát éppen hogy a némafilm ennek az igénynek a kielégítője. Mindamellet: a beszélő mozival Karinthy Frigyes a későbbiekben is foglalkozik majd.

1927-ben, a Nyugat hasábjain vizsgálta Barta Lajos a hangosfilm (beszélőfilm) esztétikai problémáit. Szerinte a mozgófénykép még el sem jutott önnön lehetőségeinek kiteljesítéséhez, s a technika máris meg akarja semmisíteni ezt az alakuló művészetet. Eddig elhitte Barta a moziban, hogy „csakugyan beszél” a némafilm szereplője, ám a valóságos hang leleplezheti majd e szituáció hamisságát, mihelyt az „egydimenziós színház egydimenziós emberei beszélni fognak”.¹²¹ Mert Barta álláspontja: „A film némajáték!”¹²² Meggyőző fejtegetésében az író háromféle némajátékot különböztet meg: a film mimikai némaságát, mely a dramaturgiai helyzet valóságos némaságával esik egybe, másodjára azt a fajta mimikai némaságot, melyet a valóságban beszéd töltene be, végül a látható beszédmozgást, melyhez a valóság-ban is hallható beszéd társul. Mindez a kortárs filmen összekeveredik. Ebből az állapotból az abszolút némajáték révén lehet kimozdulni, aminek pedig az irodalom az alapfeltétele. „Irodalom a filmben: ez borzalommal tölti el a tőkét. Pedig a filmnek nincs más kivezető útja.”¹²³ - Íme, a hangosfilmmel kapcsolatban azonnal fölerősödik a mozgófénykép által vívott „szabadságharc”, még akkor is, ha látnunk kell: Barta nem az irodalom gyámsága alá kívánná helyezni a filmet, hanem szövetségesi viszonyba hozná vele. Az irodalom itt is inkább a *művészi érték* szinonimájaként jelenik meg.

Mint szabadságproblémához: a művészi sajátosság belső szabadságproblémájához közelít a „phonofilm” kérdéséhez - szintén a Nyugatban - Marsovszky Miklós. A beszéd a mozivászonon - szerinte - megzavarná a film tempóját, hiszen a végigmondott dialógusok másfajta ritmust teremtenének. Ez pedig a színházhoz kötné a filmet, melynek éppen a „szó kényszerűségétől való megszabadulás” volt a „legnagyobb boldogsága”.¹²⁴ - Marsovszky már a beszélőfilm létezésének tudatában fejt ki nézeteit.

Csaknem azonos ezzel, amit 1929 nyarán ír le Staud Géza. A tiszta mozgásábrázolás, az expresszionista film eredményeit félti ő a beszélő filmtől, s még a zenei kíséretet is ostoba megalkuvásként aposztrofálja. Kirekesztődnek a beszélőfilm által a filmszerű témák; a mozgófénykép az irodalom s a színház kiszolgáltatottjává lesz; a naturalista szellem túlkapása érvényesül majd. Hasonló veszélyeket tartogat a színes film.¹²⁵

Ugyanekkor, érezhető várakozással tekint a beszélőfilm elé Váczi Dezső. A némafilm tanulságait hasznosíthatná az új műfaj: elszakadva az irodalmi adaptálás kényszerétől, nem utánózva többé a színházat sem. Saját gondolatát kellene a filmnek elmondania, nem pedig recitálni.¹²⁶

Bárdos Artur esztétikai és művelődéspolitikai következtetésekre egyaránt jut a Nyugat 1929-es évfolyamában. A színház itt a viszonyítási pont. Igen helyesen, a beszélőfilm technikai lehetőségét

művészi vonatkozásban közömbös tényezőként értékeli. Ugyanakkor a mozivásznon megszólaló beszédhang a kifejezőmód előnyeit is igazolhatja, de csak akkor, ha a feliratok helyébe kikínlódott „filmszerű film” hatásmechanizmusa érvényesül. Ez bizonyos értelemben színpadhoz való fordulást feltételez, ám nem a naturalista színházról van itt szó. Bárdos egyszerűsítések, elvonatkoztatások lehetőségét érzékeli a beszélőfilm távlataiban: „jelények” teremthetők a hangos mozivásznon. Másfelől a (jó) színház Bárdos szerint magasabb rendű kulturális képződmény a beszélő mozinál: a film a tömegeké, lefelé nivellál; az igazi értékek keresői, a kevesek - főként vidéken - az élő színházban találják meg az igényük szerinti szórakozás forrását. Bárdos a beszélőfilm módszerét „valahol a dráma és a dramatizált regény között” érzi működőképesnek.¹²⁷

Kiegészül Gró Lajos figyelemre méltó esztétikai gondolatrendszere a beszélőfilmre vonatkozólag. 1929-ben és 1930-ban született ilyen tárgyú írásai helyes prognózis és megvalósulás szakaszait jelenítik meg. Azt várta Gró a beszélőfilmtől, hogy tehermentesítse a némafilmet: vállalja át tőle a filmszerűtlen elemeket, például az „optikaellenes” cselekményt, s így az „szabadon fejlődhetik igazi önmaga: egy kötetlen, csak a látásra és a mozgásra felépített kollektív világkép visszaadásának a lehetősége felé, amelynek a tömeggondolkodásra gyakorolt hatását fölösleges is bőven részletezni.”¹²⁸ Példa rá az „oroszok” számos teljesítménye, Ruttmanntól *A nagyváros szimfóniája* stb. - Gró elfogadja a hangot a művészi igényű mozivásznon, a kísérőzenét is mint „a látóérzék munkáját megkönnyítő” tényezőt, de nem a beszédet. Ez utóbbi lehet valamiféle „rádiófilm” jellemzője: Gró mintha a televízió majdani szerepkörét előlegezné.

A megismert hangosfilm igazolja Gró jelzéseit. Úgy tapasztalja: a beszéd megjelenése megbontotta a mű ritmusát (kimondatlanul is megerősíti Marsovszky gondolatmenetét), megszüntette a film „belső, *filmszerű* zeneiségét”.¹²⁹ Elveszett a mozgás költészete, a kép pusztán naturalista illusztrációként van jelen a mozivásznon. A fül szerepe nőtt meg, s a kulturális (közművelődési - K. Zs.) hatékonyság a művészi rovására. De Gró izgalmasan veszi észre a beszélőfilm mint műalkotás kiaknázatlan lehetőségeit: „Az akusztika és az optika *ellentéteiből* kell a kettő együttthatását megteremteni.”¹³⁰ Kép és hang szinkronja helyett olykor aszinkron megoldások keresendők.

A Karinthyéhoz hasonló megfigyeléssel gazdagítja a beszélőfilm iránt túlsúlyban negatív módon viszonyulók érvkésztését Szász Zoltán, aki egyrészt a világtörténet legnagyobb arányú „beszédtermelését” írja az új műfaj rovására, másrészt - s ez a legfontosabb - aggályosnak tartja, hogy „egy néma internacionálé helyet ad egy hangos (angol nyelvű - K. Zs.) nacionalizmusnak.” Új, fehér, angol meghatározottságú civilizáció alakul ki, s a kis nemzetek aligha jutnak szóhoz a hangos mozivásznon.¹³¹

Szegedi István, a Protestáns Szemle cikkírója, aki 1906-ban látott először mozgófényképet, színház és film üzleti versengésének szemszögéből vizsgálja a „talkie”-t. Utánzás és reprodukálás különbségében ragadja meg némafilm és beszélőfilm értékviszonyát, egyértelmű gesztussal nyújtva a pálmát az előbbinek: „A néma film ezer hibája, művészi silánysága mellett is új, eredeti produkció volt.”¹³²

Jellemző, hogy a beszélőfilmtől való idegenkedés, a vele kapcsolatos fenntartás külföldi szakkörökben, így Amerikában sem szorult perifériára. Lenkei Zsigmond, a magyar mozgófénykép úttörő szálláscsinálója 1929-es amerikai útjáról - Carl Laemmlel, az Universal elnökével s másokkal találkozva - az alábbi meggyőződés jegyében érkezik haza: „a hangos és beszélőfilmtől nem igen remélhetjük a filmgyártásnak más irányba való fejlődését vagy reneszánszát, amire elég egyszerű példa az, hogy pl. Jannings, Pola Negri, Lillian Gish és végtelen sora a filmművészeknek, sohasem fog 40-féle nyelven beszélhetni, hogy minden államban saját hazai nyelvén megérthető illúziót kelthessen.

Sokkal inkább bízom a színesfilmek (sic!) tökéletes kifejlődésében, megvalósításában és annak jövőjében.”¹³³ - A Karinthy gondolatmenetével rokon ez a megközelítés.

Más kiterjedésbe helyezendő azonban, ha mindennek - egy még általánosabb ódzkodás keretei között - művelődéspolitikai következményei lehetnek. 1931 tavaszán Klebelsberg Kunó kultuszminiszter egy nyilatkozatban szembeállítja a gépzenét, a gépszínházat az élő zenével és élő színházzal. A rádió s a hangosfilm megadóztatását kezdeményezi - a színművészet javára, a belügy, a kereskedelemügy, a kultusztárca együttes kötelezettségeként. Mint a kezdet kezdetén: a film a vidéki színészet megnyomorítójának státusába kerül ismét. (Miniszteri pályafutásának végén Klebelsberg a művészet technikai jellegű közvetítőrendszere iránti bizalmatlanság olyan emblematisztikus személyiségekkel rokonítja, mint a nemsokára jelentkező Walter Benjamin, aki mindamellett korántsem volt meggyőzhetetlen ilyen tárgyú idegenkedésében, vagy akár az alkotás és közművelődés olyan óriásaival, mint Bartók és Kodály, akiknek elutasító viszonyulását szintén nem szabad egyszer s mindenkorra változatlan érvényűnek tekinteni.)¹³⁴

Nem feledkeznek meg a némafilm erényeiről és tehertételeiről azok, akik a filmszakmában és vonzáskörében óvatos derűlátással, de mindenképp a realitások felől közelítenek a beszélőfilmhez. Ebben a vonatkozásban jelzés értékű lehetett volna 1928 nyarán Jesse L. Laskynak, a Paramount vezető emberének a Pesti Naplóban tett nyilatkozata, melyben a filmcézár saját kételyeitől jut el a beszélőfilm elfogadásáig. Motiválta őt ebben a némafilm válsága. Legkivált a hangkultúra növekedését várja a fonofilmtől: minden beszélő mozidarab külön zenei partitúrát, kísérésük szimfonikus zenekart igényel majd, s a sztár beszédművészete is elsőrangú jelentőségre tesz szert.¹³⁵ Korda Sándor azt reméli: tökéletesedni fog a beszélőfilm, s fokozottabb szerepet játszik megalkotásában az író (aki persze tisztában kell hogy legyen a film technikai követelményeivel). Kedvezően ítéli meg Korda a zenés film jövőjét, ám nem kétséges számára: addig, amíg a Magyarországon gyártott filmek az angol nyelvterületen *kívül* előadhatók lesznek, „a film internacionáléja szenvedni fog”.¹³⁶ Némi távlat birtokában Kertész Mihály még a magyar film világikké válását sem tekinti utópiának: a beszélőfilm az „európai Magyarország” s a „magyar Amerika” számára lehet kelendő. Hiszen meggyőződése: „a külföldi verziók gyártásán keresztül a beszélő film is majdnem oly nemzetközi jelleget kap, mint amelyet régen a némafilm nyújtott az egész világon”. Mindehhez csupán művészi keret, nemzetközi technika, stílus, koncepció szükségeltetik.¹³⁷

Saját érdekük felismerése mentén állnak ki végül a beszélőfilm mellett jeles, nemzetközileg ismert íróink. Lengyel Menyhért művészi értelemben emancipálja az új műfajt, mely akár irodalomként is befogadhatóvá lesz. Idővel - reméli - a szöveg mértékét egy-egy filmben szabályozni lehet majd, s azt is leszögezni: a beszélőfilm nem fog ártani a színháznak.¹³⁸ - Jókor mondja, hiszen ekkortájt - 1929 nyarán - a Pesti Napló londoni levelében a beszélőfilm mint az angol színpad legádázabb vetélytársa szerepel.

Három évvel Lasky idézett megnyilatkozása után Bíró Lajos nagyon hasonló argumentumokat sorakoztat föl. Chaplin törekvéseire hivatkozva szól arról, hogy a „tisztá néma film” fensőbbiségét nem sikerült igazolni, tehát a beszélőfilm lehetőségei adóttak, s ezeket nem is a jelen - olykor még gyöngé - teljesítményei határozzák meg. Hiszi: „Új stílus fog a beszélőfilmmel kialakulni, könnyed és természetes lesz idővel a beszélőfilm karaktere.” Az általa mozivászonra vihető darabtémák is gazdagabbak lesznek, mint a némafilméi voltak.¹³⁹

Józanul érvel az erősen színházi kötődésű Kárpáti Aurél. Színház és film egyenrangúságából, kölcsönhatásából indul ki, ebből a szemszögből vizsgálja a tagadhatatlanul jelentkező zavarokat: „A színház most (1931 tavaszán - K. Zs.) mozi próbál játszani, - amire talán Piscator kísérlete szolgáltatja a legjellemzőbb példát, - a mozi viszont színházat, aminek kirívó bizonyosságául elég a megfilmesített analitikus drámákra, Ibsen darabjaira és Dosztojevszkij regényeire gondolnunk”. Ez az átmeneti szerepcsere megszűnik majd, ha a mozi megtalálja ismét a helyét: mintegy a valóság folytatásaként, túllépve a puszta másoláson, reprodukción. Kárpáti a burleszk továbbvitelében, a *Miki egér* típusú mozgófényképekben lát erre biztosítékot. Új formanyelv, stílus kialakulása várható szerinte.¹⁴⁰

Van, aki - 1929 nyarán - a haladás általános törvényszerűségét véli fölfedezni a beszélőfilmben, így az ellene való rugódozást fölöslegesnek ítéli: „A telefon elterjedt a hordárok tiltakozása ellenére is. Az autó is, hiába méltatlankodtak ellene a konflisok.

Így lesz a beszélő filmmel is.”¹⁴¹

Ugyanezt mondja kortársa A Toll hasábjain: „Ha Amerikában a beszélő-film kiszorítja a hangtalant, akkor nálunk is ki fogja szorítani, mert az olyan fejlődés, amit megakasztani semmiképpen sem lehet.” S a szerző, Kecskeméti György szerint a beszélőfilm lehetőséget ad stílusváltásra, hiszen (mint ezt más szakemberek is kifejtették - K. Zs.) az emberi beszéd ritmusa más ritmust követel a filmtől, miközben hosszadalmas dialógusok filmszalagra való átmentésével nem szabad számolni: a beszélőfilmmel (is) sűríteni kell.¹⁴²

10. A kor filmszakmai tudatában jelen volt a hangosfilm (beszélőfilm) születéséhez kötődő magyar találmány: a Mihály Dénesé, melyet 1917. június 7-én mutattak be Projectophon néven Budapesten (Nemeskürty István kutatásai pontosítják majd az évszámot 1916-ra). Egy 8 méteres szalag volt ez, és Pánczél Lajos 1930-as hangos-mozikönyve rögzíti a közreműködők: Kruppka Adolf technikus és Szappanos Sándor színész nevét.¹⁴³ Hivatalos születési dátumként Pánczél 1926. augusztus 7-ét tartja számon: New Yorkban ekkor mutatták be a *Don Juan* című játékfilmet a Warner Bros. produkciójában

(rendező: Alan Crosland), „amelynek önálló zenekísérete volt, amely visszaadta a külső zörejeket, amely - beszélt.”¹⁴⁴

Magyarországon - jegyzi föl Pánczél Lajos - 1928. február 9-én, a Forum filmszínházban mutattak be hangosfilmet először: Lee de Forest kisfilmjeit vetítették¹⁴⁵ (ennek Karinthyban keltett visszhangjával foglalkoztunk már).

A hazai moziszakma - mint láttuk - többségében a némafilm fennmaradásában volt érdekelt, s minden eszközzel igyekezett megakadályozni a beszélőfilm térnyerését Magyarországon. Ennek ellenére, a szűkebb, ám befolyásos és tőkében, nemzetközi kapcsolatokban gazdag beszélőfilmpártiak fölkészültek az új műfaj tartós megjelenésére. Végleges céllal fölszereltette a Forum - Szekrényessy Béla igazgató¹⁴⁶ - a Western Electric hangos vetítőgépet, „amikor - így Pánczél - a Siemens Halske vállalat szabadalmi pert indított(,) és a Western-gép zár alá foglalását kérte azon a címen, hogy a Western-gépben egy olyan erősítő alkatrészt használtak fel, amelynek szabadalma a Klang-film, illetve a Siemens Halske-cég tulajdona.”¹⁴⁷ - Azért idéztük Pánczélt, hogy általa érzékeltessük az erőviszonyok kuszaságát, az érdekellentétek bonyolultságát. - A bíróság a német cég javára ítélt, de salamoni döntéssel, a tárgyaláson „tízezer pengő óvadék ellenében felszabadította a gépet. Ugyanez történt később a Royal-Apolló esetében is.”¹⁴⁸ - A Royal-Apolló körüli feszültséget szintén jeleztük már: ott a tulajdonosi, működtetői s irányítói szférát keresztül metszette mintegy a némafilm-beszélőfilm ellentét; az engedélyes Egyesült Keresztény Nemzeti Ligát képviselő Tasnády Szűts András nyugalmazott államtitkár szembekerült a mozi igazgatójával, Décsi Gyula fiával, Oszvalddal.¹⁴⁹

Az események érdekes fordulatoképp Scitovszky Béla belügyminiszter jelenlétében folyt az amerikai Lloyd Bacon hangosfilmjének, a *Singing Fool*nak (*Az éneklő bolondnak*) a cenzúrázása. Scitovszkyt föllelkesítette az élmény, és elgondolkodtatta az is, hogy Németország 6 millió márkát költött beszélőfilm gyártására. Londonba készült mindennek nyomán a magyar belügyminiszter, hogy az ottani tapasztalatokkal is megismerkedjék.¹⁵⁰

1929. szeptember 20-án a Forum filmszínházban lezajlott aztán a *Singing Fool* díszelőadása - „théâtre paré”-ja - Vass József miniszter s más előkelőségek jelenlétében. Orgonaszólo és dzsesszenekar működött közre; a publikum Gigli előadásában nézhette-hallhatta a Parasztecsület áriáját, majd a nagyfilm vetítése követ-kezett. Óriási tetszést aratott *Az éneklő bolond*.¹⁵¹

Természetesen Karinthy Frigyes is megnézte a filmet, és repülésének élményéhez hasonlította benyomását. (Jelentősegteljes összehasonlítás: emlékezzünk, hogy a kinematográfia s az aviatika születése valamiféle kölcsönösség jegyében ment végbe, asszociációs holdudvaruk is érintkezett.) Elég jónak ítélte Karinthy ezt a mozidarabot, s a szentimentális történeten - a közönséggel együtt nem szégyellte „összebőgni” magát. Hiányolta azonban a természetes zajokat: „hangsteril” környezetben hallatszott itt az emberi megnyilatkozás. A tanulság végül pozitív: csupán a gyöngye színházra lehet veszedelmes a beszélőfilm, egyébként pedig író és színész a hangos mozgófénykép segítségével a legtokéletesebb változatban hagyományozhatja közös teljesítményét az utókorra.¹⁵²

Lengyel Menyhért szerint „elintézett dolog, hogy nincs többé visszatérés a néma filmhez.” A *Singing*

Fool másfelől az amerikai nyelvhasználat, érintkezés árnyalatainak tanulmányozását tette számára lehetővé. Sajnálja ugyanakkor, hogy eztán a hazai mozizenekarok munka nélkül maradnak. Leszögezi végül: a beszélőfilm sem az élő színházat, sem pedig a „művészi szórakozás” egyéb formáját nem veszélyezteti.¹⁵³

Tárgyszerűbb szakmai fejtegetésekre ösztönzi a bemutató Siklós Ferencet. Veszteséglista kerekedik ebből: a „talkie” megsemmisíti a némafilm által kialakított filmtér- és -időszerkezetet (láthattuk: többen is rámutattak már ennek lehetőségére), nincs mód a „montage”-ra, ami Siklósnál azt jelenti az adott vonatkozásban, hogy mondat közben a kép nem változhatik. Kevesebb lesz eztán a helyszín a mozivászonon, nem láthatunk közelebbről valamely részletet; filmszerűtlenné válik az egész mozidarab. A százszázalékosan beszélő film: színpad.¹⁵⁴

A *Singing Fool* kapcsán részjelenségre összpontosít Bárdos Artur, ám el is vonatkoztat, és a beszélőfilm egész műfaját értékeli. „Furcsa - írja a filmről -, hogy a beszédet is állandóan zene kíséri. De meg lehet szokni(.) és nem is kellemetlen.”¹⁵⁵ (Emlékeztetünk: Karinthy véleménye épp a másik ízléspóluson volt ilyen tekintetben.) Ami pedig e köré rakódik: nagy élmény Bárdos számára a beszélőfilm. de változatlanul úgy véli, hogy hódítása ellenére a „kevesek” kitartanak majd az „üldözött színház” mellett.¹⁵⁶ (Vegyük észre: korábbi álláspontjához képest a jelzők is kifejezik mozgófénykép és színház konkurenciaharcának, „szabadságküzdelmének” fölerősödését.) Úgy látja továbbá, a hang megsokszorozza a kép hatását. Másrészt azonban lezárul a mozgófénykép összeköttetése mind a „minél vizuálisabbá felfokozott” némafilmmel, mind pedig a színházzal: önálló irányba kell haladnia. A némafilm pedig „valószínűleg fennmarad, minthogy külön nyelve, művészi jogosultsága van. De nem folytathatja ott, ahol abbahagyta. Feliratokkal nem élhet többé. Még erősebben differenciálódnia kell erőssége: a vizuálítás (sic!) felé.”¹⁵⁷ Csak színház, beszélőfilm, némafilm közönségét illetőleg érzik némi tanácstalanság Bárdos egyébiránt végiggondolt, érett - szakmailag mindenestre vitaképes - koncepciójában: melyik fog a másiktól publikumot elcsatolni, hiszen szerinte a beszélőfilm azoknak a tömegeknek „a kielégülésére fog szolgálni, melyek eddig is a melodrámat kedvelték, vagy ehhez hasonlót.”¹⁵⁸

1929 ősztől rendszeressé váltak a hangosfilm-előadások. Decemberben már az „első színes, hangos” filmet játszotta Budapesten a Décsi Mozgóképszínház, az *Indián szerelem* (*Redskin*) című Paramount-produkciót (rendező: Victor Schertzinger). Emellett láthatta-hallhatta a közönség Umberto olasz trónörökös Brüsszelbe való megérkezését, s egy kisfilm is mozivászonra került: különféle nemzetek táncát, énekét mutatta be. A 9 felvonásos nagyfilm technikáját a beszámoló „tökéletes” jelzővel illette.¹⁵⁹ Ez előtt néhány nappal Zilahy Lajos ad hírt Kertész Mihály *Noé bárkája* című filmjének a Forumban lezajlott bemutatójáról, megjegyezve, hogy a moziban még mindig sikerrel vetítik a *Singing Foolt*. „A film elején megjelenik a vászon maga Kertész Mihály - írja Zilahy -(.) és magyar nyelven beszédet intéz a mozi közönségéhez.” Tíz esztendő történeteit tekintette át izgalmasan e szövegében a világhírű magyar rendező.¹⁶⁰

Megváltozik a hangulat a beszélőfilm körül. Fazekas Imre, a Pesti Napló filmszakírója az amerikai

világuralom bukását várja a beszélőfilmtől. Sajátságos derűlátásának az az alapja, hogy 40%-osnak értékeli a földgolyó angol nyelvterületét. Ily módon a nemzeti - köztük a magyar - filmgyártások erőre kaphatnak, akár amerikai tőke bevonásával, mint azt Oroszország teszi. Mert kiaknázandó a hangosfilm, ez a mindennél hathatósabb propagandaeszköz.¹⁶¹ Csakhamar - 1930 tavaszán - művelődéspolitikai következtetések levonását sürgeti Fazekas. Elparentálja végképp a némafilmet, ugyanakkor figyelmeztet is a hangosfilmfogyasztás észlelhető ellentmondásaira: a közönség már a cím miatt botrányt csapott a *Broadway Melody* előadásán. Nem tűrte a publikum „a folytonos angol párbeszédet. Az amerikai beszélő film bukása után - terjeszti ki Fazekas tapasztalatainak érvényét - egy-két német beszélő film következett soron. Most, amikor a szezon kezd lefelé hajolni, a mozisok a legnagyobb rettegéssel néznek a jövő szezon elé." S közben hiányzik a magyar filmgyártás! De veszélyben az európai produkció is - fejtegeti a szerző -, hiszen földrészünk legjobb színészeit fölözte le Amerika. Itt az ideje, hogy - Németország s mások mintájára - nálunk is „hatályos tilalommal tartsuk vissza színészeinket, íróinkat és rendezőinket." Nemzeti szükséglet tehát ilyen alapon a magyar hangosfilmgyártás elindítása - szögezi le Fazekas Imre.¹⁶²

Ezt a - baljós elemmel vegyült - lelkes eufóriát józanabb hang az esztétika felől mérsékeli. Szász Zoltán, a megvalósult beszélőfilmről tünődve, kedvezőtlen benyomásait teszi közzé: „Ezek a rettenetes, pincéből feldübbögő hangok, ezek a borízú női csicsergések, általában ezek a kényszeredett dialógusok azt sugallják, hogy az egész beszélő film reménytelen ügy(,) s igaza van Charly Chaplinnak, aki szerint a hangos filmnek van létjoga, a dialogizált azonban reménytelen." Nem sikerült megfelelni az „akusztikai fényképezés" esztétikai kihívásának - érzékelteti a szerző. „Szabadságharcos" vonatkozású záró megállapítása szerint a beszélőfilm nem teszi majd feleslegessé a színházat.¹⁶³

11. 1929 nyarán a régi struktúra elleni tiltakozás jegyében gyűlésezik Pogány Frigyes államtitkár vezetésével az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület. Az elnök védi az állami mundér becsületét, míg az amerikai produkciók hazai elhelyezője, Engel Fülöp - és a mögé föl sorakozók - szerint a filmrendelet által a szakmára rótt terhek elviselhetetlenek. Hangot kap a kis gyárak sérelme: nincs 60 000 pengőjük egy kontingensjegy vásárlására (ennek fejében hozathatnának be külföldi mozidarabot). Hivatkozásuk szerint Ausztriában is hasonló a rendszer, de ott egy kontingensjegy ára 150 dollár értékű (850 pengő).¹⁶⁴

Még október első felében is kétséges: berendezkedik-e a följavított Hunnia filmgyár hangosfilm készítésére? - Több mint egy esztendeje már, hogy a Filmipari Alap 300 ezer pengőt meghaladó összegért megvásárolta a Corvin zuglói telepét. A létrejövő részvénytársaság 75 ezer pengő fejében eladta a telek egy részét, így az hosszúságában csökkent ugyan, de szélességben 800 négyszögöllel bővült. Beruházások kezdődtek, emeletráépítésre került sor, külön belügyminisztériumi keretből lakásokat vásároltak. Helyreállították a műtermet, melyet ennek nyomán 3500 amperes fény áraszt el.¹⁶⁵

Valami érlelődik; a belügyminisztériumban hozzálátnak a mozgófényképre vonatkozó valamennyi jogszabály összegzéséhez; újítások, módosítások várhatók.¹⁶⁶

1930 januárjának elején aztán meglepetésszerű hangosfilmfelvétel zajlik a Magyar Királyi Operaházban: a Bánk bán, a Hunyadi László, a Farsangi lakodalom - emblemikus magyar dalművek - címeit említi a sajtó ezzel kapcsolatban, valamint arról is beszámol, hogy a színház titkára, Morlin Amadé angol nyelvű beszédet - bevezetőt - mond a vállalkozáshoz.¹⁶⁷ Hans von Pebal az operatőr, akiről Bolykovszky Béla visszaemlékezése rögzíti, hogy az amerikai Fox gyár balkáni riportere, és az édesapja mint magas rangú német tengerésztiszt Horthyval ápolt baráti kapcsolatot. Végül is a Hunyadi László palotását vették Stepler hangmérnökkel együtt - kétnapos felvételen - filmszalagra.¹⁶⁸ - A politikailag fontos attrakció azonban nem ez volt, hanem a kormányzóval történt forgatás. Horthyn kívül Bethlen István gróf miniszterelnök és Vass József népjóléti miniszter is odaállt a hangos filmkamera elé. Ám az eredmény - legalábbis a Horthyval készült mű - nem jutott el New Yorkba (föltehetőleg: kidolgozás végett) s a közönséghez, mert a magyar cenzúrabizottság késlekedett. Így a felvétel aktualitását veszítette. Korfeszítő epizód: hacsak nem volt az eset hátterében valamiféle (kül)politikai bonyodalom. (Horthy Amerika-barát, idegenforgalmi propaganda célzatú szövege nem adhatott erre okot.) Pebal elhagyta Magyarországot: a Fox a keleti végekre korlátozta nevezett tudósítójának működési területét. Ez az esemény a filmfelvételek drága vámkezelésének problémáját is a sajtó figyelmének körébe vonta.¹⁶⁹

Ekkor röppen föl a hír: Bethlen miniszterelnök személyesen foglalkozik a hangosfilm ügyeivel (amire felesége, Bethlen Margit s az *Élet, halál, szerelem* kapcsán valószínűleg amúgy is fölfigyelt). Az az elgondolás körvonalazódik, hogy elválasztják a játékfilm dolgait az ún. „közérdekű” mozgófényképektől (jelentőségteljesen abszurd maga a szétválasztás is). Megszüntetni kívánják a párhuzamosságokat, mert eddig különféle tárcák finanszírozásában s különféle gyáraknál készültek - propaganda célzatú - „Hungária”-filmek. Megtudható, hogy 1,2 millió pengő jelenleg a Filmipari Alap vagyona. A *Mária nővér* afférja sem rettent vissza néhány új film előkészítésétől. *Fatalista* címmel esik szó egy Szent Gellértről szóló mozidarabról, melyet Bécsben szinkronizálnának. (Lázár István rendezte saját történelmi drámája nyomán.) Zilahy Lajos színpadi művéből *A tábornok* már nem jöhet számításba, mert a Paramount előbb kötötte le. „Nem vállalom közösséget ezzel a szeméttel!” -nyilatkozik majd a Hollywoodból Párizson keresztül hazaérkező szerző dühösen az „európai ember”, Lothar Mendes által rendezett amerikai filmváltozatról, mely az eredeti történetet orosz miliőbe helyezte, happy enddel zárta le stb. A közönség megnyugtatása végett a sajtót úgy tájékoztatják: a Hunniában azért létesültek vezetői lakások, hogy az érintettek - Bingert, Fehér - ne messziről igazgassanak.¹⁷⁰

Ilyen összefüggésben érdemes ismét pillantást vetni a Pedagógiai Filmgyár s a Hunnia tervezett fúziójának 1930. január végén újabb részletekkel gyarapodó históriájára. A főváros és a kormányzat érdekellentétére derült fény most; a szóban forgó lépés arra irányul, hogy a Pedagógiai nemcsak teljes berendezésével, hanem évi több mint félmillió befektetéssel is segítené állami hangosfilmek gyártását - „a főváros, az adózók pénzéből.” - Még jó egy esztendőn keresztül húzódik-halasztódik a

Ne feledjük közben: a világszerte tomboló gazdasági válság tetőzik Magyarországon (is) a hangosfilm bebocsátásakor; ezzel is magyarázható valamelyest a kormányzat tétovasága. 1930. február 7-i kelettel megjelenik a magyar királyi minisztérium 640. számú rendelete, mely módosítja a 8454/1920. M. E. számú kormányrendelet 4. paragrafusát. A filmszakmai jogbiztonság erősítésének szándéka olvasható ki az új rendelkezésből, mely szerint „a társas szerződés alapján (...) a társra az engedélyből származó semmiféle jog nem szállt át”; ugyanez vonatkozik több engedélyes társas viszonyára.¹⁷² A mozik többé nem tehetők ki (egészen a zsidótörvényekig) a hatalom kényének-kedvének, klienscsináló és jutalmazó hajlandóságának.

Érdekegyeztető huzakodások folynak 1930 tavaszán. A mozisok, filmkereskedők átalányösszeget ajánlanának föl a magyar filmgyártás javára. Hangos *rövidfilmeket* tudnának elképzelni hazai produkcióban; ezek a műsor 5%-át alkotnák.¹⁷³ Nagystílusú javaslatnak ez aligha tekinthető. Válaszképp úgy hírlik: „meg akarják nehezíteni a külföldi filmek behozatalát”, ami a forgalmazók helyzet tudatában a terhek további növelését jelenti, ráadásul egy nem létező magyar filmgyártás érdekében.¹⁷⁴

Miközben az országos moziforgalomban visszaesés tapasztalható az I. negyedévi adatok szerint, különösen a vidéki filmszínházak vannak kiszolgáltatott helyzetben, hiszen kötelező megegyezniük a területi szintársulatokkal a műsorrendet illetőleg. Ennek föloldását kérik az érintett mozisok.¹⁷⁵ Közvetve ezzel is összefügg Hevesi Sándor barátságtalan körlevele, melyben megtiltja a Nemzeti Színház tagjainak, hogy hangosfilmen szerepeljenek. Örökzöld téma ez: vajon a színházi szerződés a színművész idejének, munkaerejének teljes lekötését feltételezi-e? Hevesi szerint igen, a fizetés tizenkét hónapra szól, így nyáron sem dolgozhatnak másutt a színház tagja. Teszi ezt Hevesi akkor, „amikor a *belügyminiszter* a magyar filmgyártás megalapozása érdekében nemcsak a kormány anyagi támogatását kínálja fel, hanem a magántőkét is igyekszik mindenáron bekapcsolni ebbe a törekvésbe” - fakad ki a Pesti Napló cikkírója.¹⁷⁶

Ez az ellentmondásos folyamat készítheti Heltai Jenőt, hogy lemondjon a Filmipari Alapnál viselt társadalmi megbízatásáról.¹⁷⁷ Pedig épp a Filmalap további működésében mutatkozik valami hatása Pakots néhány hónappal azelőtt tett interpellációjának. Félmillió helyett csak 250 ezer pengő kölcsönt vesz föl a Filmipari Alap a Hunnia műtermének berendezése, felszerelése céljából, tehát valamelyest ésszerűbb és áttekinthetőbb e szerv tevékenysége. Fontos rendelkezések megszületéséről értesül a sajtó.¹⁷⁸

S valóban: 1930 nyarán megjelenik a 3079/1930. M. E. számú rendelet, mely újabb módosításokat hajt végre a magyar filmgyártásról szóló 4963/1925. és 6292/1925. M. E. számú jogszabályokon. Már a hangosfilmre összpontosít a kormányzat szemléletváltása. 20 fillér ettől a némafilm cenzurális méterdíja; a hangosfilmé ennek kétszerese, mely a Filmipari Alaphoz fizetendő be. Mentessül a némafilm a kontingensjegy kötelezettsége alól, amiként a „híradók, továbbá kulturális, oktató, tudományos és ismeretterjesztő filmek” is. A gyártó vállalkozók prémiumfedezetet kapnak, ehhez a

Filmipari Alap behozatali jegyeket ad ki: az 1500 méteren felüli nagy hangosfilmekre darabonként 1000, a 400 méteren aluli kis hangosfilmekre darabonként 200 pengő értékben.¹⁷⁹

A filmszakma belső viharait mindez még nem csendesíti le. Érdekellentétek tagolják a brancsot. Hallani lehet az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület esetleges megszűnéséről. Az itteni tisztikar magas díjazása közbeszéd tárgya.¹⁸⁰

1930. november 10-én Wekerle Sándor pénzügyminiszter 75 679. számon körrendeletben mentesíti a hangos mozgóképekhez szükséges „grammofonlemezeket” a fényűzési forgalmi adó alól.¹⁸¹ Az esztendő nyugtalanul, egy új filmrendelet iránti filmszakmai igény jegyében fejeződik be. Emlékiratot intéznek a magyar mozisok a belügyminiszterhez, s ebben tiltakoznak a cenzúradíj s más tényezők okozta súlyosbodó terhek miatt. Különös álláspontról konstatálják a „hangosfilm-láz” elmúltát, a mozilátogatók számának csökkenésével egyidejűleg.¹⁸²

Állandó szereplője a némafilm-hangosfilm váltása időszakának az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság, a filmcenzúra, melynek döntéseiről sorra-rendre döbbenetesen számol be a sajtó.

1927 kora tavaszán *A császárnő* című Paramount-filmtől védi meg „az állam és a hatóságok tekintélyét” (*The Crown of Lies*; rendező: Vajda Ernő). Még Szilvánia képzeletbeli császárságában sem juthat hatalomra trónbitorló; legalábbis magyar mozivászonon nem.¹⁸³ Scitovszky belügyminiszter 1928 elején mint szükséges rosszat aposztrofálja a cenzúra működését, ám lényegében megerősíti az addigi tilalomfákat, legfeljebb a korhatárral enged manipulálni.¹⁸⁴ Egy esztendővel később a bizottság különös gyakorlatára derül fény: az általa kivágotott részekért is bekasszírozza a méterpénzt, majd a saját javára esetleg el is árvereztetheti a nem kívánatos anyagot. Egy év múltán előfordulhat, hogy a bizottság - „kellő igazolás” ellenében - visszaadja a kivágott szalagokat.¹⁸⁵ 1929 nyarán további szigorodásról értesülünk: már a felirat nyelvtani hibája is betiltást vonhat maga után; másfelől: a díjtételeket előzetesen kell leróni.¹⁸⁶ Az ősz ismét a lényeges enyhítésé. Horváth Eleknek az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesülethez intézett leirata szerint a belügyminiszterrel egyetértésben megszüntette a sürgősségi díjat; eztán, ha a mozgófénykép nem került még forgalomba, megváltoztatható a már engedélyezett filmcím; a kivitelre szánt magyar filmet egyazon vizsgálat keretében ítélik meg honi alkalmasság szempontjából is.¹⁸⁷

A Belügyi Közlöny 1930/53. számaként megjelenik az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság Döntvénytára, mely visszhangot kelt a sajtóban. A Literatura kritikusa nem a cenzúra tényével magával vitatkozik, nem is a betiltással mint eshetőséggel, hanem a visszautasítás indoklásával. Politikai megfontolásokat vesz észre a cenzúra döntéseiben a cikkíró: a cári család védelme mint általában vett legitimációs probléma jelenik meg a bizottság érvrendszerében; üldözi a magyar cenzúra az erotikát; hit és tudomány kérdését hierarchikus megközelítésben ítéli meg. Jezsuita álláspont jellemzi olykor a hazai filmcenzúrát, valamint probabilizmus (föltehetőleg: egyes művek iránti túlzott megértés - K. Zs.), machiavellizmus (amikor látszatomegoldással, -változtatással is beéri a különben igen szigorú testület). Egészében véve: a bizottság működése rossz színben tünteti föl országunkat a külföld előtt.¹⁸⁸ Mindez póré adatokban is kifejezhető, némiképp váratlan csattanóval.

Az 1931-es mérleg: 615 hangos-, 497 némafilm vizsgálata. Eredmény: 37 hangos-, 15 némafilm betiltása (ez utóbbiakból tíznek a belügyminisztérium megkegyelmezett). Ekkor már csupán 4 fillér volt a némafilm méterdíja, így e műfajból 20 000 pengő cenzurális bevétel származott. Ám ehhez járult 3559 db engedélyokirat, melyért 150 ezer pengőre rúgott az évi bevétel, míg a Filmalap 570 ezer pengővel gyarapodott. Ám az adminisztráció elvitte a pénzt a Hunniának beszerzendő hangosfelvevő elől, így azt kormányengedéllyel, több százezres pengőbankkölcsön révén tudták megvásárolni.¹⁸⁹ - A hazai filmcenzúra még egy sajnálatos „fegyverténye” hangosfilmgyártásunk elindulásához kapcsolódik.

12. Addig azonban az amerikai minta után a némettel ismerkedik meg a magyar közönség. Méghozzá egy újabb, de hangosként első „hungarica” révén; a rendező ismét Hanns Schwarz. 1930. március 4-én az ő *Vasárnap délután* (*Melodie des Herzens*) című filmjével nyílt meg az Ufa másik budapesti mozija, a régi-új Uránia. (1929-ben bezárt a patinás vetítőhely, ahol - emlékszünk - huszonnyolc esztendővel korábban a jogelőd Uránia Tudományos Színház az első magyar készítésű mozgófényképet készítette s mutatta be ismeretterjesztő előadás illusztrációjaképp: *A táncot*. Egy emberöltő múltán majdnem hagyományos színház lett belőle, de megszerezte mozinak az Ufa, és Verő Sándort bízta meg igazgatásával.)¹⁹⁰ Horthy kormányzó is jelen volt a díszelőadáson.

Aligha csalódott a közönség. Schwarz nem zavarta meg a *Magyar rapszódia* kellemes emlékét: a képi megjelenítés a hozzá társuló beszédhang, zöreje, muzsika segítségével a hatáskeltés váratlan távlatait nyitotta meg. Székely János mint bevált szerző ezúttal is giccses történetet produkált, ám Czuczor Gergely műbájos életképének (A falusi kisleány Pesten, 1837) e kilenc évtizeddel későbbi mozgófénykép-továbbgondolása dramaturgiaiailag érettebb, valóságábrázolásában valamelyest mélyebb a *Magyar rapszodiáé*hoz képest.

Balog Júlia parasztleány (Dita Parlo) följön Budapestre cselédkedni. Már az első vasárnapi kimenőn megismerkedik Garas János örvezetővel (Willy Fritsch). Együtt töltik idejüket a Városligetben, a Halászbástyán. Kiderül: egymáshoz valók, azonos társadalmi programozottsággal. Hasonlóképp ábrándoznak házasságról, szolid kis gazdaságról. Megtakarított és szaporítandó pénzecskejük van; Jani egy szép lovat szeretne mindenekelőtt. Ám közbeszól a sors. Julit a hajnali hazamenetel miatt kidobják, s egy rossz hírű magánmenhelyre vetődik el a lány; csakhamar a testét kell áruba bocsátania (ennek részleteit szemérmesen eltitkolja a film, melynek erotikája nem terjed túl azon, hogy az önmagát tükörben szemlélő Dita Parlo gömbölyű válla csillan meg csupaszon a tüllel fojtott lámpák sugárzásában). A fiú nem tud meg erről semmit, katonapajtásai cibálják el egyszer a bordélyházba, s annak lépcsőjén véli a lányt föllibbenni. Csalódott haraggal és megszegyenülten rohan el Garas örvezető. Másik szál bomlik ki az események fonadékából. A magyar falu, a puszta (érdekes sűrítmény: van itt gémeskút, ménes; kacsászató mellé települt parasztporta: mintha ez is a Városligetben épült volna föl, „Velence” s más nevezetes látnivalók hazai megfelelőjeként). A szabadságra hazaérkező Jani elvehetne a tehetős Kovács gazda leányát, bár idősecske már.

Bánatában János hajlanék is a házasságra, együtt mulatnak a falusi búcsúban. De Juli utánamegy választottjának, akit hiába keresett a laktanyában. Látnia kell azonban, hogy a fiú más mellett kötelezte el magát, s Julinak el kell szenvednie Jani katonapajtásának durva bizalmaskodását is (fölismerte a koma a lányt a bordélyból). János ez egyszer megmenti volt mátkáját a szégyentől, kiszabadítja őt kínzói gyűrűjéből, ám aztán megvetéssel és búcsú nélkül magára hagyja. Juli vesz egy szép lovat a vásárban, táblát akasztat az állat nyakába, hogy tanúsítsa: a Garas János tulajdona ez, majd vízbe öli magát. Az örvezető már csak a holttestet veheti karjaiba, s helyezheti a gyöpre, füvet hersegő lova mellé. A lány teljesítette vállalását: kárpótolta szerelmét a füstbe ment közös tervekért, s így erkölcsileg megtisztultan ment a halálba.

Pompázó tavaszi fától lankadt levelű nyárvégi fáig tart Juli és Jani tragikus szerelme (az utolsó kockákon a fa mintha szemünk előtt sorvadna bele a sötétségbe). Felhő látványát váltja föl a mozdonygőz; a városi kavargást lábakban „beszéli el” a két operatőr, Günther Rittau és Hans Schneeberger; a villamos áramszedője mögé szerelt kamera szokatlan kivágatban rögzíti Budapest bérpalotáinak homlokzatát, huzaloktól szeldelt egét. A lovasrendőr szinte a lány fölél tornyosul, s a vonatzaj, villamoscsilingelés után most ez hallatszik: „Mi a baj?” Magyarul! - Elgondolható, hogy a publikum odáig volt a gyönyörűségtől. Werner R. Heymann zeneszerző-zenei összeállító (akinek Ábrahám Pál is segédkezett) egy helyütt a Himnuszról s a „32-es baka vagyok én” kezdetű katonanótából alkot sajátos egyveleget. Jók a magyar nyelvű atmoszféra-felvételek; „méneseznek nyargaló futása”-t azonban dobszó imitálja hangossá. Mértéktartók a német ajkú párbeszéddek: kissé halkak még, recsegők olykor (Willy Fritsch, a mulatozó, egy „krumplivirágos” magyar gyalogos néhány szót magyarul is elkiált, kedves akcentussal, nyújtott *e*-kkel).

Finom, bensőséges a kissé széjjelhordó pillantású Dita Parlo játéka: a némafilm tökéletesre csiszolt stílusa, érzékeny mimikája és mozdulatművészete a hangosmoziban is jótékony kisugárzással bír. Partnere: gyöngéd és szenvedélyes, búskomor és kamaszosan önfeledt. Apjaként fölbukkan Mály Gerő: egyelőre inkább biztos ívű, hegyes és tartalmas köpéseivel hívja föl magára a figyelmet.

Budapest s a magyar vidék eredeti helyszínei díszletszagú külsőkkel-belsőkkal váltakoznak, megbontva némileg az igényes látványvilág egyensúlyát. Mert amúgy: tagadhatatlanul igényes az operatőri munka: a ráközelítések, lendítések, áttűnések, árnyképek, közeli felvételek a hangosság semmiféle tehertételét nem érzékeltetik. Julika támolgyása a faluszéli kálváriadombon pedig a magyar némafilm egyik emblemikus képi elemét veszi kölcsön s ajándékozza vissza a pesti közönségnek.

Felemás kísérlettel válaszolt a magyar kinematográfia a beszélőfilm kihívására. *Csak egy kislány...* címmel ugyanis némafilmet forgatott Gaál Béla, de a *Singing Fool* sikere miatt elhatározta, hogy hangos effektusokkal egészíti ki a mozidarabot. Bolykovszky emlékezete szerint 1930 februárjában a Pebaltól bérbe vett hangtechnikához folyamodtak.¹⁹¹ (Engedelmet a vélelmezésért: lehet, hogy Pebal efféle „üzleteit”, „seftelését” elégették meg a hangosság tekintetében konkurenciának számító Foxnál?) Megmaradt végül a „felírás” mint a némafilm hagyományos tartozéka, de ahol lehetett, nagy buzgalommal illesztettek a magyar alkotók a filmbe hallható nevetést, tapsot, kopogást,

autódudaszót; valóban csörög itt a vasúti érkezéscsörgő, füttyöl a mozdony. S a játék egy pontján nem csak látjuk a némán rángó száját, a „beszédet”, hanem fülünkkel is érzékeljük. „- Gyere, Gyuri!” - ezt mondja legelőször a magyar játékfilm, azaz Vándory Gusztáv mint Vass Miklós tanító Jávor Pálnak (aki Bánáth Györgyöt, a földbirtokos ifiurat alakítja). Aztán ilyesmi is hallatszik a statisztériából: „Éljen!”, „Bravó!”. S persze Bura Sándor cigányzenekara hosszan muzsikál, Jávor énekelni kezd végül, több képsor néma szájmozgása után, a Fekete Pál tenorhangján. Szól végig a muzsika a film alatt, árad a mozivásznonról Stephanides Károly, Szentirmay Elemér, Ányos László, dr. Sándor Jenő számos szerzeménye, összeállítása. Az otthon, a haza zenei szimbóluma itt is a Himnusz (nem bizonyítható a *Vasárnap délután* hatása, még akkor sem, ha az asztalon rezgő palackok, poharak látványa is hasonlatos a két film között), jelképes szerepű a „Mi füstölög ott a síkon távolban?” dallama.

Mindez fölöttébb esetlegesen és átgondolatlanul válik a film anyagává, csöppet sem valamiféle esztétikai tudatosság jegyében, a dramatikus csúcspontokra szánva (Thompson tanácsa szerint) a hangosság ilyen-olyan megnyilvánulásait. Pedig volt elég bajuk az alkotóknak a képtechnika újdonságaival is: Vanicsek János operatőr - mint Bolykovszkytól tudjuk - „új típusú, pankromatikus, tehát sárga fényre érzékenyebb negatívra” forgatott.¹⁹² Emiatt a Hunnia műtermének falát kívül fehérre, belül feketére kellett festeni, s a régi lámpák kicserélésére már nem jutott pénz, hiányoztak a kellő laboratóriumi tapasztalatok is az új technikához.

1930. május 12-én mutatta be az Antal-film forgalmazta kész művet a Kamara filmszínház.¹⁹³ Ifj. Martonffy Emil forgatókönyve mintha meglevő magyar némafilmek elemeiből rakta volna össze a történetet - ennek minden esztétikai következményével együtt. Megelőlegezi ezt az állításunkat a bevezető képsor, amely becsúszó egyszersmind, hiszen valamiféle „magyar jelleg” rövid, kinematografikus summázata kíván lenni. „Klip” ez voltaképpen: hegedű s más hangszer képén áttüntetve, összekopírozva látunk civódó, évődő szerelmespárt, halántékához revolvert illesztő férfit stb., alatta szól a „Csak egy kislány van a világon...” muzsikája, mely a mozgóképet szinte „filozofikussá” és „nemzetspecifikussá” növeszti. Így szeret a magyar... Hogy aztán az összeábdált história bizonyítsa is kiegyenlített, igazi értékek iránt kevésbé fogékony, konfliktusok tűrésére képtelen voltunkat. Mintha külföldi útikönyvből olvasnók ki: milyenek vagyunk. Biztos módszer ez - giccs születéséhez.

Miklós és Gyuri - előttük kocsizó felvevőgép mutatja őket, először csak műhóban taposó lábukat - Szibériából gyalogolnak haza. Hadifoglyok voltak ott. Mintha látomásképp jelennék meg előttük a szülőfalu - aztán kiderül, hogy valóban hazaérkeztek. Hálátelt szívvel rognak térdre. A visszafogadó közösséget egyelőre csak a hagyomány megkövesedett rekvizituma: a temető jelképezi.

Miklós, az idősebbik, egy csinos, ifjú leánnyal vált szót a verandán, a ránk maradt cseh nyelvű inzertről megtudjuk: tanítványa volt hajdan Pálffy Katinka, de most mintha nem a pedagógus szemével pillantana a férfi a tiszteletes úr gyermekére. Gyuri támolyogva, a Himnusz „megbűnhődte” motívumától kísérve jut el a takaros kúriáig, ahol a tisztartó (miként Eumaios a hazavergődő Odüsszeuszt) alig ismeri föl. - Eddig mozdulatismétlő, -folytató plánváltás, kocsizás, lendítés mutatja

az operatőr többé-kevésbé sikeres fáradozását.

A két férfi csakhamar úriemberré visszaváltozva jelenik meg a vidéki társadalomban (Jávor „image”-a már tökéletes: a kissé ernyedttartás, az arcra kövült mosoly, a kis bajusz). És megindul két értékrend küzdelme: a falusi tisztességé (Katinka és Miklós) s a dzsentroid-városiasának élése (Gyuri s a Gellért-fürdőben megtalált korábbi ismerős, Ella), hogy aztán különös dramaturgiai bakugrásokkal végül az összetársíthatatlan álljon egybe: Gyuri és Katinka kössön házasságot, a lány szüleinek legnagyobb megnyugvására és meglegedésére. Miklósnak, a vetélytársnak a „drámai vétsége” alighanem csupán annyi, hogy - öregecske már Katinkához. (A tanítványára szemet vető pedagógus majd 1936-ban, Balázs Mária *Pókháló* című filmjében nyer elégtételt, bár a figurát nem Vándory alakítja.)

Ötletlen, nehézkes képi megoldások terhelik ezt a filmet. Ha nem is okvetlenül a hangosított részekben (Jávor - kölcsönhangon előadott - énekprodukciója jól vágott képsor: nem tapad le a kamera az alapszituáción, látjuk - szépen világított jelenetben - az alvó, majd fölneszelő Katinkát). Amikor a papleány a pártás fejét hátradöntve, szőlőfürtöt emel csábosan a szájához, emblematisz pózba merevedik, amikor teatrális ívben dől Gyuri csókja alá, a népszínmű-előadásmód kiüresedett sablonjait látjuk. De észre kell vennünk az erényeket is. A keveset mozgó kamera érdekes - felső - gépállásból mutatja a táncolókat. Előtér-középtér-háttér szerkezet síkjainak keresztülmetszésével húzódik ki a színről Miklós, a csalódott szerelmes, behajtva a rácsos kaput, mely ily módon csak látszólag csukódik a bent mulatókra: valójában a Miklós börtönévé vált a tágabb világ. A közelképen mutatott karóra gyorsan köröző mutatói az idő múlását érzékeltetik, s áttűnéssel kerülünk új helyszínre. Vanicsek tehetségét dicséri egy életlenből élesre állítás, továbbá a szerénádjelenet tüllön át fényképezett szekvenciája.

Amennyire szokványosak a falusi-vidéki mozgófényképek, olyannyira érdekes és friss a város, Budapest sajátos nézőpontú bemutatása. A Gellért-fürdő, uszoda és vendégei: csaknem dokumentáris erővel hatnak a mozivászonon. Ez a miliő jellemzi a sötét hajú, izgalmas Ellát (Zombory Mercedes alakítja), aki a szőke, csinos és kedves - de a kor modern feszültségének híján levő - Eggerth Mártának méltó ellenlábasa lehetne, ha író és rendező nem esküdtek volna össze megbuktatására. Mert a „bűnös város” testhez simuló, mondén fürdőtrikói alább valók, mint a pártás, gyöngyösbokrétás külső jegyek; a margarétás mező, mely a szerelmi vágy jelképe a magyar mozgófényképen, értékesebb, mint a pesti flaszter. Gyuri figurája teremt békét e két világ között; Mikszáth dzsentrije kap itt felmentést: minden meg van bocsátva, de most aztán nincs több korhelykedés! - A magyar hangosfilm kedvelt alaptörténetét intonálta - dadogva - a *Csak egy kislány...*

Készült sebtiben néhány hangos rövidfilmünk is. Pánczél Lajos szerint *A kutyaideg* volt az első, s a Royal-Apolló mutatta be (1930 tavaszán; közelebbi dátumot Pánczél sem rögzít). Hans Pebal operatőr forgatta a Hunniában; főszerepeit Dénes György és Pethes Sándor játszotta.¹⁹⁴ Amerikában működő jeles színészünk, Lukács Pál a Paramount hollywoodi stúdiójában a hangosfilmgyártás kulisszatitkairól beszélt - néhány „amerikai filmhírességet” is megszólaltatva - az USA-beli cég által készített

felvételen, amelyet 1930. április 15-én tűzött műsorára a Radius mozi.¹⁹⁵

Lajta Andor úgy tudja, hogy „a legelső magyar hangosfilm” 1930 júniusában készült *Hány óra(,) Zsuzsi?* címmel.¹⁹⁶ Bolykovszky Béla szerint ez a mű egy egész estét betöltő összeállítás részeként született; a berendezést Pebaléktól bérelte a Hunnia. A Dajbukát Ilona-Bárony István házaspár, valamint Heltai Andor működött közre a Kovács Gusztáv rendezte mozidarabban,¹⁹⁷ amelynek szerzőjeként Móricz Zsigmondot jelöli meg egy hírlapi beszámoló, tájékoztatva egyszerre arról, hogy a cenzúra betiltotta a 350 méteres „kabareévígjáték” 150 méternyi vetkőzésjelenetét.¹⁹⁸ Móricz döbbenten reagált a hírre, közölve, hogy már a Kamara mozgóképszínházban lezajlott bemutatón egy csonkított változatot láthatott a közönség.¹⁹⁹ - Közrejátszhatott tán ez is abban, hogy 1930 őszén Móricz - a Légy jó mindhalálig! miskolci színpadon való bemutatása kapcsán - vegyes érzelmekkel nyilatkozott hangosfilm, rádió, színház viszonyáról és jelentőségéről. Egyfelől az „elefántcsont torony” ledőlését konstataulta, másrészt az elmúlt két esztendő tanulságaképp a hangosfilm bukását (?!). Úgy vélte, hogy a drámai műfaj válsága ellenére az igazi színház számára nem lehet vetélytárs a hangosfilm, mely maga is: színház. És elismeréssel adózott a némafilmnek: ez „a technika segítségével versenyre kelt a természet jelenségeinek végtelenségével.”²⁰⁰ - Tehát a kinematográfia mint találmány, a valóság közvetlen megörökítője, technikai csoda szerepelt Móricz Zsigmond mozgófénykép-szemléletében, a Nyugat nagyjaiéhoz hasonlóan.

Budapest nevet címmel készült a *Hány óra(,) Zsuzsi?* mellé Biller Irén, Fedák Sári magánszáma, Nagy Endre, Békeffy István egy-egy konferansza; Jávor Pál magyarnótákat énekelt.²⁰¹ Sajnos: mindezek a rövidfilmek elpusztultak. Amiként a Pekár Gyula forgatókönyvéből s a Lavotta szerenádja című zenés darab nyomán *A szép Pongrácné krinolinja* című zenés kisjátékfilm is, Pethes Margit és Gózon Gyula főszereplésével. Nem különben a *Füst*: Nagy István fiatal újságíró „kedves, de naiv témájú” forgatókönyve nyomán maga a szerző rendezte, s Bolykovszky szerint a darab „egyetlen előnye az volt, hogy a cselekmény egyetlen díszletben játszódott, ami megkönnyítette munkánkat.”²⁰² Eiben István volt az operatőr, Fényes Szabolcs szerezte zenéjét, Tökés Anna, Kiss Ferenc, Pethes Sándor, Maklár Zoltán, Peti Sándor játszott benne. Bukarest érdeklődése folytán a film román változata is elkészült.²⁰³

Forgatott idegen nyelvű változatot magyar filmből a Paramount is Párizsban: *Az orvos titkát*, melyet James Barrie műve nyomán Hegedűs Tibor rendezett, Bajor Gizit, Somlay Arthurt s másokat szerepeltetve.²⁰⁴

Ekkoriban már - 1930 második felében - Lajta becslése szerint 350 magyar moziból csaknem száz hangosfilmet is képes volt játszani. Hazai s más találmányok segítették a „talkie” meghonosodását: Ehrenthal és Altmayer különleges, a beszédhang számára helyet kihagyó lemeze, a Telefongyár új készüléke, Mihály Dénes fölfedezése, a Meitner-Schilling-féle gépek stb.²⁰⁵ - A magyar leleményekkel kapcsolatban utalhatunk Bolykovszky visszaemlékezéseire: micsoda fáradságos, a hátrányból erényt fabrikáló találatok voltak ezek! Kovács Gusztáv operatőr, Faludi Sándor filmkereskedő, az általuk vezetett KO-FA laboratórium játszottak kulcsszerepet megszületésükben.²⁰⁶

Végérvényesen eldőlt a gyakorlatban, hogy eztán a mozgófénykép csakis hangos lehet Magyarországon. Scitovszky belügyminiszter - utaltunk rá: meglehetősen nagy túlköltekezés árán - személyesen ügyelt a német Tobis-Klang berendezés megvásárlására.²⁰⁷ 1931 kezdetétől a Hunnia alkalmazza a Németországban kiképzett Lohr Ferenc hangmérnököt, márciusban megérkezik a Debie-féle hangos felvevőgép, s ehhez képest át kell alakítani a lámpaállományt, elkészíteni a műterem hangszigetelését.²⁰⁸

Márciusban Scitovszky Béla a vidéki mozik rendőri és tűzoltói felügyeletének kérdését, az ezzel kapcsolatos korábbi túlkapások ügyét rendezi.²⁰⁹

Ekkortájt jelentkezett a Hunniában Schiffer Miksa, „egy nagy szállítási vállalat tulajdonosa” - Bolykovszky tudósít erről -, hogy egy magyar filmet pénzellen. Ennek nyomán állott össze *A két bálvány* stábjá. Az író-lapszerkesztő Bónyi Adorján regényéből készült a forgatókönyv (Faragó Dezső György, Lőrincz Miklós munkája), Lázár Lajos dr. volt a rendező, Eiben István az operatőr. Hangmérnökként már Lohr jegyezte a filmet, de Bolykovszky úgy tudja: a Lohrt betanító német W. F. Dussmann végezte az érdemi munkát. 1931. május 6-án kezdődött el a forgatás, de a gyakorlatlanság, az új körülményekből adódó nehézségek, számos kellemetlenség miatt a tervezettnél háromszorta hosszabb ideig, negyed évig készült a fim.²¹⁰ (Jellemző az eredeti szándék: egy hónap alatt „lezavarni” egy hangosfilmet, Magyarországon!)

A csaknem egy esztendővel később bemutatott filmben folytatódik a dzsentrí tisztára mosása, szalonképessé tétele, s hogy ez a törekvés még világosabbá váljék: Jávör Pál alakítja (bajusztalanul) a férfi főszerepet, Lóránt György báró. Mikszáth fölhígítása ez egyszersemind; elhalványulnak a nála még kritikus jellemvonások.

Kétezer hold bácskai földet veszít el Lóránt báró, s ebbe jóhiszeműsége, nagy szíve játszott közre: másra akart segíteni. Így azonban nincs mit tennie: Amerikában próbál szerencsét mint elegáns pincér (csak éppen fölsholálni nem látjuk őt), oldalán a hűséges Kászó Péterrel (Gózon Gyula), inasával. Mindezt részint a filmkezdő „felírás”, részint úr és szolga leplezetlenül expozíciós célzatú párbeszéde tudatja velünk. Lóránt embersége azonban itt, az Újvilágban sem szünetel: nem tessék ki a mulatóból egy sorsjegyet kínáló ügynököt. Ám ezúttal - több fokozatban - a jó cselekedet jutalma sem marad el. 1/6 rész farmot nyer a házalótól vett sorsjeggyel, ugyanígy a szórakozóhelyen akkor épp szintén jelen levő, csinos Turner Mary, akinek megtetszett Lóránt. S még négyen osztoznak a sikerben: velük a vedlett Pibady farmon találkoznak hőseink. Gyuri és Mary egymásba szeret, bár útjuk a révhez nem nyílegyenes. A lány valami okból magára vállalja a filmcímadó, szerencsehozásra hitelesített kínai tárgy ellopását (az sem derül ki pontosan: hogyan és kinél találják meg végül, ez a dramaturgiai szál elszakad), és Gyuri ellenében egy - habár silány - vetélytárs is fölbukkan. Végül persze minden rendbe jön, a fiatalok egymáséi lesznek, s a romantikusan lezúllott farmra sincsen túl nagy szükség, mert kiderül: Lóránt báró ismét gazdag földbirtokos Bácskában (a sikeres revízió vágyképe a mozivásznon), mert az adós - nagy sokára - fizetett.

Ez az együgyű tantörténet mindamelllett derűs előadásban kerül a magyar néző elé. Egy pillanatra sem óhajt művészetként hatni ez a film, sőt: ellenkezőleg; a hang segítségével szakmailag nem is igénytelen zenés betétek, kabaréjelenetek sorát fűzi egybe.

A „beszélőfilmtől” rettegők rémálmaival valóra váltva fölöttébb statikus, szemből fotografált tablókkal, kizárólag belső felvételekkel kezdődik *A kék bálvány*. Aztán fölenged dermedtségéből Eiben kamerája, mozogni kezd, a sokszereplős jeleneteket találékony kóválygással, hátrakocsizással oldja meg, vágás nélkül. Mintaszerű a szállodához való megérkezés képsora: balról gépkocsi gördül a szín közepére. Kiszállnak belőle a túloldalon, az automobil elhajt. A felvevőgép pedig követi az érkezőket, át a főbejáraton, a hallba. Ott ki-ki intézi a dolgát, ki- vagy belép a kamera látóköréből, látókörébe; az élet valóságos ritmusa válik a kulisszák között fölvelt mozgófénykép ritmusává. „Hosszú snitt” született! - Nem tapad a gép a beszélők arcára; képen kívülről is szólhat valaki. Nem „dialógra vágott” beszélőfilm *A kék bálvány*.

Élnek a zajok, zörejek. Jó az étterem atmoszférája, hangvilága. Halljuk a patak csobogását, a széna zizegését a kazalnál, a mennydörgést, az eső zaját, a süllő tojás sercegését stb. Sőt: valamiféle „hang-gegek” is rendre meglepik a közönséget. Péter inas például csengőt rajzol a falra, hogy nem létező komornyikját hívja általa, s abban a pillanatban, amikor megnyomja: berregést hallunk, csak hogy ez bal felől, György úr ébresztőórájából hangzik. Ugyanígy hat roppant mulatságosan, amikor Péter hatalmas zsebórát emel a füléhez, s az agg kronométer belseje cseng-bong, hörög és zörög, mintha az órabetegségek akusztikus gyűjteménye volna. A gramfon „föhangolása” itt a hanglemez hegedűhúrként való megpengetésével történik.

Angyal László zeneszerző (Harmath Imre szellemes, poéngazdag, igényes szövegére) nemzetközileg fogyasztható darabokat írt: ezek közül a Maryt gyakorlatlanul, ám édeskés lelkesedéssel játszó Radó Nelli (írják Rédeynek is) többet igen szép, iskolázott énekhangon ad elő. Kitűnő betét a hatalmas orgánumú Sárosi Andor (azaz: Big Tom) szesztilalom-fricskázó kupléja - itt tangóharmonika kíséri. Nagyszerű ötlet, hogy a „föhangolt” gramfon lemeze egyszersmind Péter dalának zenekari kíséretét szolgál. Trióvá bővül a világ legszebb városainak élére Pestet helyező kuplé előadógárdája, és figyelmet érdemel, hogy Gózon, füttyművészetét is mozihatélemmé növesztve, az utolsó strófát ironikus ellágyulással, a honvágy giccsveszélyes ábrázolásába perszifláló elidegenítést vegyítve tolmácsolja hősbaritonján. Ezt a nemzeti öniróniát folytatja mintegy Maklár Zoltán, a címadó műtárgy tulajdonosa, a kínai Nu, keleties-homoszexuális nyafogással ismételve el a nótát, hiányolva belőle Sanghajt.

Vincze Márton díszletei is olykor iróniát sugallnak: ha már túlnyomórészt kulisszák közé záratik a beszélőfilm, akkor azok a kulisszák hassanak is annak. Nyilvánvalóan kicsiny modellkocsik összekapcsolásaként robog el a magasvasút szerelvénye Lóránt ablakának látóterében. A vonatkupé ablakán át mintha folyvást ugyanazt a táviróoszlopot látnók elhaladni. S ha a „külső valóság” mint automobil hatol be ebbe a zárt világba: váratlanul érdekesen egyesül színház és mozgófénykép illetékességi tartománya.

Nehogy eltúlozzuk azonban *A kék bálvány* értékeit: számos gyöngesség metamorfózisából képződtek. Színészi feladatok például úgyszólván nincsenek itt. Mindegyik szereplő az egyebütt kicsiszolt tehetségét mutatja meg, önmagát feltétlenül jól szórakoztatva. Beregi Oszkár, a némafilm nagy, ám fölöttébb problematikus személyisége semmit nem tud kezdeni a neki juttatott figurával (Turner

vezérigazgató, Mary édesapja). Vendrei Ferenc, csaknem három évtized magyar filmtermésének is állandó tényezője, vidám arcát, hófehér haját, vígszínháziasan köznapi, csöppet sem zengzetes, ám érthető beszédét ajándékozta a produkciónak. A magyar kabaré, a honi színház „könnyű műfajának” néhány jeles képviselője ad itt találkozót (Pethes Sándor még számlálni tudja ekkor: hányadik pipogya férfit alakít mozivásznon; Peti Sándor egy kacagószámmal debütál a magyar hangosfilmen). - A publikum *A kék bálvány* gyöngeségeire mutatkozott érzékenyebbnek: nem aratott tetszést a film.

Bolykovszky arra emlékszik, hogy még *A kék bálvány* befejezése előtt egy prágai úr, bizonyos Szamek, német nyelvű filmet akart a Hunniával készíttetni. *Er und sein Diener* volt a német változat címe, ám megegyeztek abban, hogy magyarul is leforgatják.²¹¹ S valóban: 1931 júliusában már a készülő új magyar hangosfilmről, *A lakáj*ról ad hírt a sajtó. „Egyetlen jelenet elkészítése *hosszú órák fáradtságos munkája* - olvashatjuk -, rengeteg próba előzi meg, rengeteg intézkedés, módosítás és javítás.” A film zöldvendéglő-jelenetét a gyár kertjében veszik filmszalagra. Kabos Gyula szerepét a német verzió számára Oscar Sabo játssza el (a Csontos Gyuláét - Bolykovszky följegyzésében - Paul Henckels); „az első(,) Budapesten gyártott magyar-német beszélő film” rendezője: Székely István.²¹²

A - végleges címén - *Hyppolit(,) a lakáj* című filmről van szó. Zágon István darabja volt az alapanyag; Nóti Károly készített belőle forgatókönyvet. Nem kell itt szigorú értelemben vett adaptációra gondolni: elhihetjük Bolykovszky Béla állítását, mely szerint a jókedvű színészek sokat rögtönöztek. Így lehetett ez annál is inkább, mivel a film cselekményének középpontjában levő „szállítmányozási vállalat” - mely egy lovas stráfkocsi „bázisán” fejlődött virágzó üzletté - Kabosnak az érdeklődésével is találkozott: figyelemre méltó regényt írt később egy kocsisról. Székely, a rendező egyébként „a hasonló zsánerű és nálunk nagy tetszésre talált külföldi filmek” hatását említette mint meghatározó ösztönzést.²¹³

1932. március 19-én mutatta be a filmet a Városi Mozgó, s ez volt a magyar hangosfilm első, igazán elementáris sikere, sőt: minden idők legnépszerűbb - s bizonyos értelemben: legjelentősebb - hazai mozgófényképei közé küzdötte be magát. (Érdemes egy pillantást vetni a bemutató helyszínére. Ez a Városi Színházból vált mozivá 1931 őszén: igazgatója, Ferenczy Károly töke nélkül fogott kinematográfiai vállalkozásába, s ezért támogatásért folyamodott a hatóságokhoz. Ennek fejében az épület továbbra is helyet adott volna színházi előadásoknak. Azonban a pénzt Ferenczy nem kapta meg, így „*egy nemrégiben nyugalomba vonult államtitkár*” moziengedélyével állandó hangos filmszínházként működött a Városi. Lajta évkönyveiben nem találunk adatokat az ügyre vonatkozólag.)²¹⁴

Különös tény, hogy a *Hyppolit(,) a lakáj* nem filmnyelvi, hanem kizárólag társadalomábrázoló újdonságával aratott babérokat a szakmában s a publikumnál egyaránt. Érzékeltetni volt képes, hogy a gazdasági válságból van kilábalás (ez a magyar társadalomban nagyjából az évtized közepére vált tapasztalattá: bizonyos polgári rétegek megerősödtek, meggazdagodtak), de azt is, hogy az anyagi jólét még nem jár együtt a kulturálódással, a műveltség gyarapodásával. A parvenü átveszi a történelmi uralkodó osztály, a főnemesség szokásait, életformáját, anélkül hogy szellemi

igényességét is átvenné (lakás-, öltözködés-, étkezési kultúra; a művészet valódi befogadása, támogatása; nyelvtudás, világismeret stb.). Ennek mulatságos megjelenítése, amikor a Schneider-villába meghívott „Óbudai Cérnahang Dalárda” - az uborkafára fölkapaszkodott házigazda baráti köre - egy páncélos-kacagányos bábnak tart főpróbát, hogy ne valljon szégyent az eljegyzési ünnepségen. Pedig valójában sem Schneider Mátyásnak, sem ivócimboráinak nincsen semmi közük ehhez a nemesi rekvizitumhoz.

Ráadásul az életformaváltás ellentmondásait két póluson is bemutatja a film. Hyppolit, a címszereplő s a Schneider házaspár segítségével. Hyppolit (akinek nevét - háta mögött - újjazdagék s házuk népe csaknem jelképes nyelvbottalással, félrehallással ejtik a számukra érthetőbb „Hippodrom”-nak) egy grófi családtól kerül a szállítmányozásban meggazdagodott Schneiderékhez. Grófabb a grófoknál ez a Hyppolit: állítása szerint legalábbis azért hagyta ott előző helyét, mert már volt gazdái sem őrzik igazán saját hagyományait. Készséges partner az „igazi” grófi magatartás elsajátításában Schneiderné, ha kezdettől fogva megtalálja is a kibúvókat a fogyókúra gyötrelmei, az operaélvezet unalma alól. Férje nyíltabban lázadozik ez ellen: megpróbál mindvégig önmaga maradni, nem nagyon szégyellve faragatlanságát.

Átvezető a két szféra között Benedek István mérnök (Jávor Pál), aki - részint kénytelenségből, részint szerelemből - kenyerre nagyobbik felét Schneideréknél mint gépkocsi- és üzletvezető keresi, a bájos Schneider Terka (Fenyvessy Éva) számlakezelési hibáit javítgatva. Benedek a Hyppolitot elengedő grófi család barátja, tehát otthonosan mozog felsőbb körökben, a kezeslábas és a frakk egyaránt pompásan illik természetére. Folytatja hát Jávor (bajusztalanul ismét) „menetelését” abba az irányba, hogy társadalmi példaképpé váljék, emblematikus figurává: az a fajta (nyilván: nemesi származású, bár ez itt nem hangsúlyos) úriember, aki nem restell keményen dolgozni, de a szórakozás eleganciája is a vérében van. Színvonalasabb „összekötője” ennek a két világnak Makáts főtanácsos méltóságos úr (Góth Sándor), aki személyszállítási koncessziót ígér Schneideréknek, amennyiben unokaöccse és Terka összeházasodása révén a két család között rokoni kapcsolat létesül. (A rokonságon tenyésző korrupció épp ekkoriban tárgya Móricz Zsigmondnak is!) A méltóságos úr alighanem valamelyest korábbi uborkafamászó, s így értékecselő szimata megbízhatatlan (köreikhez tartozónak hiszi az eljegyzési vacsorán fölbukkanó, majd botránykeltő bárhölgyet - ami nem olyan nagy tévedés, ha a „Mágnás Miska” tanulságára gondolunk). Mentségére szóljon, hogy unokaöccséről (Gózon Gyula) nincs valami hízelgő véleménnyel.

Végül aztán - egy normális szinten - helyreáll a rend. Hyppolit távozik világjárt bőrdandijeivel, néhány bölcs tapasztalatot hagyva maga után (nevetséges, ha másnak akarunk látszani, mint akik valójában vagyunk stb.). Schneider úr talán kinöveszti ismét a tömött bajuszát, s olykor megint hagymát eszik, de a halat mégsem „két késsel” fogyasztja majd. A stílbútor valószínűleg marad. És Benedek István, Schneider Terka házasságából föltehetőleg olyan utódok születnek, akik már magabiztosan eligazodnak a megváltozott világban. Társadalmi kiegyezés, megbékélés modellje ez, amit aztán az évtized végén összetipor a történelem.

Eiben István és az osztrák Eduard Hösch képei a film elején azt ígérk, hogy újabb bizonyítékát kapjuk:

a hangosfilm nem szegényíti el okvetlenül a mozidarab látványvilágát. Külső felvételen vagyunk részesei egy forgalmi dugónak: lépésben cammogó teher- és személyautók kerekei mellett kocsizik előre a kamera, egészen a Schneideréknek dolgozó Tóbiás hajtotta lovas járműig. Ám ez a gépmozgás később a szereplők fogadására, kísérésére korlátozódik. Van persze a filmben közelkép, van mozdulatfolytató plánváltás, de még a „hosszú snittek” is inkább lefényképezett színház benyomását keltik. Visszatért a kinematográfia gyermekbetegsége. A vágás: igénytelen, néhol: csúnya; gyakoriak az irányzűrök, tengelyugrások (ebben a vonatkozásban a korai hangosfilm sem hozott még valamiféle szakmai közmegegyezést). Látványelemként: ízlések a belső terek (lakásenteriőrök, a Kolibri bár), az épített külsők (a már említett zöldvendéglő).

Hibátlan itt, teljes már a hangvilág. Eisemann Mihály néhány fülbemászó slágert írt a szépen éneklő Fenyvessy Évának, Gózonnak. Egy ízben emlékezetes „hangvágás” köt össze két helyszínt: úgy jutunk el a Kolibri bárba, hogy Benedek mérnök a lakásán bekapcsolódik az onnét sugárzott rádióközvetítésbe (a magyar hangosfilm később is szívesen folyamodik ehhez a megoldáshoz). Hangattrakció egyszersmind a kor akusztikus mintáinak bemutatása. Hyppolit-Csortos elnyújtott, rezgetett magánhangzói, Schneider-Kabos gondosan kigyakorolt hadarása, Benedek-Jávor mellből fölbukó, levegős mondatai, Schneiderné-Haraszty Mici magas fekvésű, affektált kinyilatkozásai: egyszerre ábrázolnak valami meglevőt, s egyszerre válnak maguk is utánzandóvá, a „társadalmi hangtudat” részévé.

Zárjuk vizsgálódásunkat a *Csókolj meg, édes!* című korai hangosfilmmel. Gaál Béla rendezte; 1932. március 5-én mutatta be a Royal-Apolló.²¹⁵ Írója Harsányi Zsolt; a forgatókönyvet Vadnay László, Harmath Imre, Emőd Tamás jegyezte, Eiben István állott a felvevőgép mögött.

Valami különös minőség, rendhagyó teljesítmény született Plesz Ferenc gyártásában és forgalmazásában. Olyasmi, amit a kortárs néző nemigen méltányolt, méltányolhatott. Fazekas Imre kritikája a *Hyppolit...* támasztotta közönségigényből eredezteti a teljesületlen várakozást. Gaál - írja - gyakorlott színházi, de tapasztalatlan hangosfilmrendező (ami igaz: honnan lett volna - kellő - tapasztalata?). A három egy felvonásos kabarédarabot egybeszerkesztő játékfilmet elmarasztalja Fazekas; rossz a színészek sminkje, szótagolva beszélnek.²¹⁶

Két epizód maradt meg ebből a filmből, és Fazekasnak a Pesti Naplóban közölt bírálatával csaknem hat évtized múltán vitába kell szállnunk. Érdekes mindjárt a némafilm hagyományait követő főcím. Látjuk az alkotókat mozgóképen is; mindegyik epizód elején ott a címondatot tartalmazó jelenet, változó szereplők ajkán hangzik el a „csókolj meg, édes!”. Expozíció vezet be a történetet. Kistotálban úri társaság beszélget: a film készítői. Főként Harsányi Zsolt viszi a prímet. Arról van szó: milyen nehéz is filmet csinálni, milyen sok levelet kapnak a közönségtől stb., némiképp a Molnár Ferenc-i Játék a kastélyban (1926) darabindító ötletét idézi a jelenet.

Aztán visszazuhanunk egy gyöngécske, többnyire frontálisan rögzített népszínmű-előadásba. Vincze Márton fantáziátlan kocsmadíszletén csak a korfestő plakát érdekes. A színészek merő rutinból játszanak; nincs egy igaz hangjuk. Mégis: egy idő után kezd a darab magával ragadni. Valami furcsa, rejtőzködő humanizmusra leszünk figyelmesek, pedig szokványosnak ígérkező szerelmi párviadal

zajlik. Az öreg Szobi kocsmáros (Rózsahegyi Kálmán pöffel a szerepben) elvonné szolgáját, Pengő Julcsát (Somogyi Erzs). De annak a Keszeg András tetszik (Páger Antal), csak nem tud belőle vallomást kicsikarni. Pedig veszködik érte a fiú, megy a jegyzőhöz (Gózon Gyula dadogásra egyéníti a figurát), hogy házassági engedélyt szerezzen tőle. Ugyanígy tesz Szobi uram is, de a nótárius nem találja - vagy nem akarja megtalálni - az űrlapot. Kiderül aztán a vetélytársak számára is: mindketten Julcsának kötnék be a fejét. Keszeg fogadást ajánl: ötven pengőt tesz föl annak ellenébe, hogy Szobi nem tud öt percen keresztül együtt tiktakolni az órával (innét az epizód címe: *Tik-tak*). A kocsmáros nyer, pedig nem akármilyen zavaró tényezőkkel adatik megküzdnie, még csók is esik a szeme láttára Julcsa és Andris között. Ám ez a makacs ember - ahogyan emlegeti magamagát -, Szobi, nem tágít: beírja a nevet a megérkező „dispenzáció”-ra. Csakhogy: az Andrisét, mert belátja bölcsen, nem érdemes a fiatalok útjába állni. Ehhez mért a mozdíthatatlansága is: a jegyzőnél rádió szól, Páger is, Somogyi is, Rózsahegyi is derekasan nótázik a Heltai Andor vezette banda kíséretével vagy anélkül.

Filmszerű megoldás itt a szereplőket összekereső kamera mozgásán túl nem akad. Más jellegű felfedezés, hogy ebben a műparaszti világban Somogyi Erzs premier plánjain egyszer csak finom ironia jelenik meg; egymáshoz közel eső szerepei egy másik idősíkból pillantanak ránk.

„A második rész csupa vidámság, móka, a baka és háztartási alkalmazott szerelmét fűszerezi karakterisztikus és nevetgető jelenetekkel. Ebben a részben *Vaszary* Piroska remekelt, de *Sárosi* Andor és *Gárdonyi* Lajos is mutatták emberábrázoló képességük, humoruk legjavát” - idézzük a *Mozivilág* 1932. március 6-i számát a kópiánkból hiányzó epizódra vonatkozólag. *Galambdúc* a címe a harmadik darabnak, s operettként Sándor Jenő zeneszerző jegyzi, Emőd Tamás az írója. Csupa közhely, (világ)irodalmi klisé ez a darab, mégis valami olyat hoz a magyar hangos kinematográfiába, ami ritka vendég nálunk. Ironiát és költészetet. Érzelmességét és távolságtartást. Vincze díszlete műteremlakást (szobát) ábrázol; kilátni a városra innét; a háttetők magasságában villamosvezetékek húzódnak, de mintha szögesdrótból volnának.

Itt él az orvostanhallgató (Gyergyai István alakítja) s a zeneszerzőjelölt (Ráday Imre). A földszinten levő szatócsbolt tulajdonosnője - terebélyes asszonyság (Dajbukát Ilona) - adta ki a szobát nekik, ám a lakbérért hiába kilincsel. Más céllal szökik be a fiúkhöz (főként egyikükhöz) a szobaasszony leánya (Rökk Marika). Ám egy ízben bújniuk kell, mert édesanyja végrehajtót (Mály Gerő) hozott a nem fizető kosztosok nyakára. A szekrényben rejtőzik el Terka, és megtörténik a baj: más foglalni való híján a kasztnit (melyben állítólag értékek vannak) pecsételi le a hatóság képviselője. Végül aztán kiderül a titok, s a mama könyörgésére kiszabadul a leány - de már mint a komponista János menyasszonya.

A Bohéméletnek ez a tovább lazított, boldog végűre kanyarított változata Emőd blödliverseivel, Sándor Jenő modern hangvétellű, musicalszerű dallamaival teremti meg a hangosság folyamatát. Persziflázs ez egyszersmind, amiként a mozgáskészlet, mely a klasszikus balettől (János látomása: be- és kitűnik egy fehér ruhás táncosnő) az amerikai esztrádból ismert ütemes testmozgásig terjed.

Fontos itt a kellék: a szobában található, szfinxre emlékeztető baba, meg a bábok, melyekkel a három jókedvű fiatal eljátszadózik, a terítő, mely a padlón elnyúlva mezei „piknik” pázsitszőnyegét helyettesíti. Gyakran frontális a szereplők mozgatása, de mindhárom plán „él” ezen a filmen, mely olykor a némafilm hangulatát „menti vissza” (egymásra helyeződő számlák, naptárlapok stb.) az állandó beszéd, éneklés, zaj ellenére is.

Szó sincs itt mozgófényképes remeklésről, de kellemes meglepetésről: annál inkább (ha ez hat évtizeddel a bemutató után éri is utol a nézőt-hallgatót). Stílussegység jellemzi a játékot. Röck Marika mint éneklő-táncoló, csupa kedv Terike: már ekkor „mindent tud”, ami későbbi tüneményes karrieréhez szükségeltetik. S az egész produkció: követhető irányt jelöl.

13. Átadta helyét a némafilm Magyarországon is a hangos mozinak. Egyszeriben egy megújult infrastruktúra fogadja és terjeszti a külföld darabjait, vállalkozók jelentkeznek hazai beszélőfilm gyártására.

Megéled az Engel-klán: az apa, Fülöp a Warner Bros. és a First National Vitaphone magyarországi képviselőjeként vezet részvénytársaságot több mint másfél millió pengős alaptőkével, „FirnateX” rövidített márkajelzéssel; Kertész Mihályhoz (munkáihoz) fűződő jó kapcsolatát hírel, dramaturg: Fodor Sándor. A fiú, György Super néven saját filmkölcsonzó vállalatot hoz létre.²¹⁷ Rajzfilmgyártó cég (Pantó-film Rajzműterem) művészeti igazgatója Gál Endre; technikai igazgató: Németh Lajos mérnök, dramaturg: Majoros István.²¹⁸ A Pátria azzal büszkélkedik, hogy Guttman Manó terjeszti Bolváry Géza filmjét, a *Szívek szimfóniáját/Zwei Herzen in Dreivierteltakt*, 1930; Balázs Béla igen jó véleménnyel van e hangos produkcióról).²¹⁹ Gábor Vilmosnak nemcsak filmkölcsonzóje, hanem beszélőgép-kereskedése is van a VII., Rákóczi út 64.-ben.²²⁰

Az 1931-re közzétett adatok szerint a hazai nyersfilmpiacon az Agfa (Lajta Andor), a Leon Gaumont-féle Gaevent s a Kodak Ltd. az úr. A Glória ügyvezető igazgatójaként özv. Forgács Antalné képviseli a folytonosságot.²²¹ Teleki János gróf bukkan föl a Star igazgatóságában.²²² Credo néven Katholikus Filmvállalat működik.²²³ Guttman Károly magabiztosan hirdeti a Merto-Goldwyn-Mayer pesti ügy-vezetőjeként: „Akár hangos, akár néma - Metro vezet és győz!”²²⁴ Önálló céggé növekszik Pless Ferenc filmvállalata a VII., Erzsébet krt. 24.-ben; fióktelepet nyit Magyarországon a Sascha Filmipari Rt. Roboz Aladár és Smolka János keze alatt.²²⁵ Ötvenezer pengős alaptőkével tevékenykedik a Rappaport Romuald és Siegler Frigyes vezette Universal Film Rt.²²⁶ Filmriportokat készít a Magyar Film Iroda, a Gaál Albert vezette Országos Filmreklám-Iroda, valamint a Farkas Endre tulajdonában levő szegedi Filmriport és Filmreklám Vállalat. Goldstein Leó a Pathé, Oberländer Károly nemzetközi filmképviselte az Établissements Hermagis optikai gyár, az Établissements E. Crusinère „photopapírgyár” s a Recono nevű cég magyarországi bázisa.²²⁷

Budapest moziparkjában a VII. kerületi volt Hungáriát Zuglói mozgósínház néven Skublits Mihályné és Szolga Miklósné engedélyes jegyzi, a IX. kerületben özv. Krasznapolszky Ferencné és Szemere

*

Nem szükséges hosszabban összefoglalni az eddigieket, legfeljebb néhány megjegyzésre szorítkozunk.

A magyar kinematográfia nagyjából a világ civilizált országaival egy időben tette meg első lépéseit. 1918-ig a kormányzat nemigen törődött vele: igazgatási-rendészeti problémának tekintette. De legalább hagyta fejlődni, cenzúrával nem nyesegette szárnyait. Aki akart, csinálhatott filmet. És nemzeti klasszikusaink, félklasszikusaink, a kortárs irodalom jeles személyiségei megtalálták az utat a mozgófényképhez, s az is öhozzájuk. Az elkallódott vagy megsemmisült, netán lappangó kópiák között bizonyára szép számmal volt ötlettelen másolat, külföldi munkák puszta imitációja, dilettáns selejt, de - bizonyítottan tekinthetjük e feldolgozás lapjain is, hogy - minden alapot nélkülöz az a megállapítás, mely szerint „a művészi korszak kimaradt” a magyar némafilm történetéből.²²⁹ 1919 filmpolitikusai becsületesen megvallották, hogy átmeneti periódus körülményei között foglalkoznak a mozgófényképpel, s emiatt bele is szólnak készítésének minden mozzanatába. Ám ehhez igyekeztek pénzt is adni.

A húszas évek magyar filmje megfosztott legjobb alkotóitól. Aki meg itthon maradt, ritkán forgathatott, s akkor sem mindig azt csinálhatta meg, amihez művészi indítást érzett. Erről a filmcenzúra képtelen normarendszere is „gondoskodott”. A mozi egyfelől a kormányzat megbízható embereinek szolgált jelentékeny jövedelemforrás, - kiegészítés gyanánt, másrészt propagandaeszköznek minősült (külföldi darabot is arcpirulás nélkül ilyenné szabtak át nem egy esetben). Sikert a magyar filmgyártás szanalását egészen a hangosfilmig halogatni, miközben a nacionalista, irredenta hivatalos értékrend épp a nemzeti jelleg érvényesítésének lehetőségét tagadja meg a hazai mozgófényképtől. Arra hivatkozva, hogy propagandát csakis széles e világ számára lehet és szabad csinálni, s mindegy: ki csinálja ezt (magyar pénzen is), csak Magyarországról adjon ábrázolást, a hivatalos politika intenciói szerint.

Újabb esély mutatkozott a hangos-, a beszélőfilm megjelenésével. Fölnőtt addigra egy nemzedék, amely már az érett némafilm legjobb alkotásain nevelkedett, s egykettőre beletanult az új technikába. Kezdte észrevenni a kormányzat is, hogy új lapot lehet nyitni, feledtetve a mulasztásokat, a magyar kinematográfia történetében. Forrásokat tárt föl az amerikai s még inkább: a német példától ösztönözve (az utóbbi hatás egyre növekvő politikai súllyal bírt), és a magántőke vállalkozási kedvét is bátorította. S nemcsak a tömegszórakoztatás, a válság után egy jobb társadalmi közhangulat megteremtésének szempontjából cselekedett így, hanem végre elvi megfontolásból is. Csak az a kár és az a jellemző, hogy a belügy-, s nem a kultuszminiszter nyilvánította az első magyar hangosfilmeket „nemzeti alkotásnak”, s kérte ugyanezt a közönségtől.²³⁰ Több húr, ígéretesen szólal meg a hazai mozgófénykép; ebből még akár jelentékeny összhangzás is lehet. S hogy lesz-e: már egy újabb vizsgálódás tárgya.

JEGYZETEK

ELSŐ RÉSZ

I. A MOZGÓFÉNYKÉP MEGJELENÉSE MAGYARORSZÁGON

1. Larousse du XXe siècle en six volumes. Tome deuxième. Paris 1929. 266. old., A kinematográf diadalútja. Mozgóképek Újság, 1911. dec. 15., 8. old. I. évf. 18. szám, A mozgófénykép feltalálója. Uo., 1912. márc. 15., 6. old. II. évf. 24. szám.
2. A „nagy esztendő” kezdetén. Vasárnapi Újság, 1896. jan. 5., 43. évf. 1. szám.
3. Jókai Mór bevezetője Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben c. sorozatban. Magyarország III. kötete. A Magyar Királyi Államnyomda kiadása, Budapest 1893. 4., 5. old.
4. Bartha Miklós: A kiegyezés küszöbén. Magyarország, 1895. dec. 25., II. évf. 352. szám.
5. Gróf Apponyi Albert: Az ezredik év küszöbén. Nemzeti Újság, 1895. dec. 25., II. évf. 354. szám.
6. A magyar nemzet története. Tizedik kötet. Szerk.: Szilágyi Sándor. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest 1898. 827., 828. old.
7. Izgatás a millennium ellen. Millenniumi Kiállítási Értesítő, 1896. márc. 29., 11. old. II. évf. 12. szám, Német széltologatás. Millenniumi Lapok, 1896. jan. 10., 3-4. old. II. évf. 2. szám. A németnyelv-oktatás pesti afférjáról: Budapest székes főváros közgyűlési jegyzőkönyvei 1896. 466., 494. old. Fővárosi Levéltár.
8. Gratz Gusztáv: Magyarország története 1867-1918. I. kötet. Magyar Szemle Társaság kiadása, Budapest 1934. 347. old., Hóman Bálint és Szekfű Gyula: Magyar történet V. kötet, írta: Szekfű Gyula. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1936. 501., 507. old.
9. Magyarország történeti kronológiája III. 1848-1944. Főszerk.: Benda Kálmán. Akadémiai Könyvkiadó, Budapest 1983. 783. old.
10. Közgazdasági és Statisztikai Évkönyv, VIII-IX. évf., 1894-95. Szerk.: Jekelfalussy József, Vargha Gyula. Athenaeum Rt., Budapest 1896. 26., 158., 159., 162. old.
11. Uo. 179., 248. old.
12. Uo. 283., 287. old.
13. Uo. 434., 444. old.
14. Uo. 446. old.
15. Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben. Magyarország I. kötete. A Magyar Királyi Államnyomda kiadása, Budapest 1888. 495-496. old.
16. Magyarország hatályos törvényei. Kiegészítve a törvényeket módosító jogszabályokkal. III. kötet 1885-1895. Főszerk.: dr. Vladár Gábor. Grill Károly Könyvkiadó Vállalata, Budapest 1944.
- 17 Magyar Törvénytár. 1894-1895. évi törvénycikkek. Franklin Társulat, Budapest 1897.
18. Uo.
19. Matlekovits Sándor: Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor. Második rész. Budapest 1898. 930. old.
20. Uo. 931. old.
21. Uo. 931., 932. old.
22. Uo. 957., 966. old.

23. Uo. 977. old.
24. Uo. 1003. old.
25. Az első nő az egyetemen. Nemzeti Újság, 1896. jan. 8., 6. old. III. évf. 7. szám, Balázs Béla: Napló 1903-1914. Vál., szerk.: Fábri Anna. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1982. Első kötet, 601. old.
26. Horváth Zoltán: Magyar századforduló. A második reformnemzedék története (1896-1914). Gondolat, Budapest 1961. 154. old. - A filmről a Színházi Élet c. lap kapcsán esik szó (342-343. old.).
27. Mészáros Kálmán: Gaité Montparnasse. Nemzeti Újság, 1896. jan. 18., 5-6. old. III. évf. 17. szám.
28. Árnyaltan foglalkozik Budapest, a fővárosi kultúra magyarrá válásának kérdésével Glatz Ferenc. Kötetben: Nemzeti kultúra - kulturált nemzet. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1988. 58. old., stb.
29. D'Artagnan: A hangteknika (sic!) csodái. Vasárnapi Újság, 1896. máj. 31., 363-364. old. 43. évf. 22. szám.
30. Az új fény. Nemzeti Újság, 1896. jan. 18., III. évf. 17. szám
31. Eötvös Loránt (sic!) tudományos kísérlete. Nemzeti Újság, 1896. jan. 11., 5. old. III. évf. 10. szám.
32. Fölolvasás a Röntgen találmányáról. Vasárnapi Újság, 1896. jan. 5., 43. old. 43. évf. 3. szám.
33. Török Aurél: A tudomány csődje emberbúvárlati szempontból. Budapesti Szemle, 1896. LXXXVIII. kötet, 87., 88., 95., 100-101. old. 238., 239., 240. szám.
34. Lorenc Vladimir és Viktor: Elmékedések a repülőgép körül. Huszadik Század, 1907. jan.-jún., 24., 25. old. 8. évf. XV. kötet.
35. Nagy Andor: Tavasz Váradon. Regény a fiatal Ady Endre életéből. Epecha Könyvkiadó, Budapest é. n. 22. old. A századforduló csaknem ugyanilyen civilizációs „leltárát” adja Herzl Tivadar Ősújország című utópikus regényében: „Ha ma feltámadna [Mózes] és meglátná a mai sok csodát, a vasutakat, a távírókat, a távbeszélőket, a gépeket, a csavargőzősöket és a villanyvilágítást, értetlenül állana előttük.” Fordította Márkus Aladár. V. kiadás. A Zsidó Irodalmi Társaság kiadása. [Budapest 1938.], 49. old.
36. A hétről. Vasárnapi Újság, 1906. dec. 16., 818. old. 53. évf. 50. szám.
37. Kitűnő és találó - történeti szempontból mindenképpen - a kor fölidézése Nagy András Európa utolsó nyara c. esszéregényében. Magvető Könyvkiadó-T-Twins Kiadó, Budapest 1992. 81. old.
38. Fényképészeti Értesítő, 1896. ápr. 15., 123. old. IV. évf. 8. szám.
39. Pesti Hírlap, 1896. ápr. 30., 19. old., uo. máj. 1. stb. Az Animatographról: Jean Mitry: Filmographie universelle. Tome premier. Index historique des techniques et industries du film. Institut des hautes études cinématographiques. Paris 1963. 36. old.
40. (Élő fényképek.) Budapesti Hírlap, Pesti Hírlap, 1896. máj. 10.
41. Walter Fritz: Kino in Österreich. Der Stummfilm 1896-1930. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1981. 11. old.
42. Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye. Szerényi József királyi tanácsos, országos iparoktatási főigazgató közreműködésével, szerk.: Matlekovits Sándor. III. kötet. Pesti Könyvnyomda Rt, Budapest 1897, 103., 107-108. old.
43. Fényképészeti Értesítő, 1896. szept. 1., 260. old.
44. Millenniumi Kiállítási Értesítő, 1896. febr. 23., 8. old. II. évf. 7. szám.
45. A Mozi, 1919. dec. 24., 15. old. I. évf. 4-5. szám.
46. Zitkovszky Béla: A mozifelvételről. Mozihét, 1916. ápr. 23. II. évf. 17. szám.
47. Budapesti cím- és lakásjegyzék. 1902. máj.-1903. ápr., 1800. old. XIV. évf.

48. Budapesti Hírlap, 1896. jún. 5., 11. old., Ős-Budavára, 1896. okt. 15., 5. old. 16. évf. 167. szám, Millennium, 1896. máj. 1., 7. old. IV. évf. 13. szám.
49. Porzó: Utazás Pestről-Budapestre 1843-1907. Rajzok és emlékek a magyar főváros utolsó 65 esztendejéről. Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest 1908. 402. old.
50. Budapest székes főváros statisztikai évkönyve. II. év. 1895 és 1896. Szerk.: dr. Thirring Gusztáv. Budapest székes főváros Statisztikai Hivatala. Grill Károly kir. udvari könyvkereskedése, Budapest 1898. 360. old., uo. III. évf. 1897 és 1898, megj. 1901. 400. old., IV. évf. 1899-1901, megj. 1904. 263. old., VI. évf. 1903, megj. 1905. 202. old.
51. Magyarország tiszti czim- és névtára. Pesti Könyvnyomda Rt., Budapest 1896. 76. old., Magyar Törvénytar. Franklin-Társulat, Budapest, 1896. 101-102. old.
52. Dr. Falk Zsigmond: Mozgó fényképek. Novellák és elbeszélések. Singer és Wolfner Könyvkereskedése, Budapest é. n. (1908), 25-26. old.
53. Balázs Béla: Napló 1903-1914. I. m., 492. old. - Szintén a mozi csaknem észrevétlen, bár jelen való, metaforaképző hatását érzékelteti a kor egyik hazai regényes földolgozása is: Laczkó Géza Királyhágója (1936), melyben Bandy Béla alakját Balázs Béláról mintázta az író.
54. Ludwig Stöcker: Entwicklung der Kinematographie in Ungarn von 1892-1912. Der Kinematograph (Düsseldorf), 1913. júl. 23., 343. szám.
55. Az év története - Visszapillantás - Mozgófénykép Híradó, 1912. dec. 29., V. évf. 52. szám.
56. Várnai István: Mesék a mozigépről. (Hogy készül a film.) Mozikönyvtár 1. szám. Szerk.: Barna Jenő, Vajda Ferencz. 20. old.
57. Az első mozik Budapesten. Mozirport, 1916. okt. 1., 20-22. old. I. évf. 5. szám.
58. Causeur: Az első mozi Magyarországon. Mozgóképek Újság, 1912. jan. 1., 3-4. old., valamint: az 56., 57. számú jegyzetben szereplő források. Lifkáról: A 25 éves mozi. A magyar kinematográfia negyedszázados története. Szerk.: Lányi Victor dr., Radó István, Held Albert. Biró Miklós Nyomdai Műintézete, Budapest 1920. 9., 10. old.
59. Mozirport, 1916. okt. 1., 20-22. old. I. évf. 5. szám.
60. Paur Géza: Élő fényképek. Képes Folyóirat, 1897. VI. évf., 385-387. old. A rendőrség által beszedett helyi díjak nyilvántartó könyvének II. kötetében a 153. oldalon szerepel a Dupont Eugen [=Eugène] cinematographjára vonatkozó bejegyzés. Fővárosi Levéltár, IV. 1413/K.

II. HAZAI KÍSÉRLETEK; KÜLFÖLDI ÉS MAGYAR KÉSZÍTÉSŰ FELVÉTELEK; „ALKALMAZOTT MOZGÓKÉP”

1. (Munkácsy Mihály legújabb képe.) Magyarország, 1895. dec. 27., 6. old. II. évf. 353. szám. Ugyanez a tárgy tömörebben: Munkácsy képe Budapesten. Nemzeti Újság, 1895. dec. 27., 5. old. II. évf. 355. szám.
2. Sziklai Zsigmond okl. építészmérnök: Az első magyar mozgóképszínház születése és bukása - Visszaemlékezés -. Filmkultúra, 1936. jan. 1., 18-20. old., IX. évf. 1. szám.
3. Dr. Vári Rezső ügyvéd: Ki volt az első magyar mozitulajdonos? - Aktaszerű bizonyítékkal eldöntöm a kérdést -. Filmkultúra, 1935. jún., 3-4. old., VIII. évf. 6. szám.
4. Malonyay Dezső: Munkácsy Mihály élete és munkái. Singer és Wolfner, Budapest 1898.
5. Az első budapesti mozi. Mozgófénykép Híradó, 1915. okt. 31., VIII. évf. 44. szám. A közlemény szerzője föltehetőleg dr. Vári Rezső, a lap felelős szerkesztője.

6. Pánczél Lajos: Az én mozim. A moziközönség almanachja. A Hét kiadása, Budapest 1929. 39^o. old.
7. Dr. Vári Rezső: Az első magyar moziengedély. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. Szerk.: Lajta Andor. A szerző kiadása, Budapest 1922. 120-121. old. - 57. tételszámon a Fővárosi Levéltár Budapest székesfőváros számvevősege kezelő osztálya Pénzbüntetés és helyi díj nyilvántartó 1897-1899 című dokumentumában ugyancsak 1896. június 22-i dátum szerepel mint Sziklay Zsigmond „cinematograph”-jának elindulása.
8. Az első pesti mozi a világ második mozija volt. Mozgófénykép Híradó, 1915. okt. 24. VIII. évf. 43. szám.
9. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 39. old.
10. Az első budapesti mozi. Mozgófénykép Híradó, 1915. nov. 21. VIII. évf. 47. szám.
11. Az „Ős-Budavára” c. napilap 1896. júl. 28-i ünnepi számában, 7-8. old. Magyar Filmintézet aprónyomtatvány-tára.
12. Délibáb: Loïe Fuller és a kinematográf. A Hét, 1898. máj. 1., 284. old. IX. évf. 18/435. szám. Ronacher: varietészínház Bécs I. kerületében. Theater an der Wien: Bécs patinás (zenés) színháza a 18-19. század fordulójáról. Eleonóra Duse mint „A kaméliás hölgy” 1892-ben, 1893-ban, 1895-ben is vendégszerepelt hazánkban. Lovikról: Krúdy Gyula: A XIX. század vizitkártyái. Portrék. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1986. 127. old.
13. Sztrogoff Mihály. A Hét, 1898. máj. 8., 303. old. IX. évf. 19/436. szám.
14. Pp.: Mozgó fényképek. A Hét, 1898. máj. 1., 284. old. IX. évf. 18/435. szám. - Edison Fuller-filmjéről: Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans: Dictionnaire du Cinéma et de la Télévision, Tome II. Jean-Jacques Lauvert, Paris 1966. 402. old. - Méliès filmjének ügyében a Cinématheque Méliès válaszolt készségesen 1992. nov. 19-én, nem tudva biztosat a szereplőről.
15. Pesti Napló, 1898. ápr. 30., (a. z. = Ambrus Zoltán?) cikke; Magyarország, 1898. ápr. 30., 10. old., W. jelű beszámoló, Vigszínház, 1898. ápr. 16., 661. szám, 1898. jún. 3., 709. szám, Vasárnapi Újság, 1898. máj. 8., 45. évf. 19. szám, 323. old.
16. Pesti Napló, 1898. ápr. 29., 10. old.
17. Vigszínház, 1898. jún. 3., 709. szám.
18. Vasárnapi Újság, 1899. nov. 26., 802-803. old., 46. évf. 48. szám.
19. Uo.
20. Uránia, 1901. márc. 1., 127. old. II. évf. 3. szám.
21. Zitkovszky Béla: A mozifelvételről. Mozihét, 1916. ápr. 23. II. évf. 17. szám.
22. Uránia, 1901. márc. 1., i. h., S-s.: Az első magyar mozgófényképek. Vasárnapi Újság, 1901. ápr. 14., 242-243. old. 48. évf. 15. szám.
23. Kj.: A mozgófényképekről. Uránia, 1901. márc. 1., 120-124. old. II. évf. 3. szám.
24. Vasárnapi Újság, 1901. ápr. 14., i. h.
25. Uo. valamint S-s.: „A táncz” az Urániában. Uo. 1901. ápr. 28., 48. évf. 17. szám.
26. Sz. A.: Az első magyar mozgófényképek. Új Idők, 1901. ápr. 14., 344, 346. old. VII. évf. 16. szám.
27. (Az Opera mozgófénykép-fölvételei.) Budapesti Hírlap, 1904. aug. 7., 13. old., 24. évf. 218. szám.
28. Uo.
29. Mozgóképek „A walkür” dalműben. Pesti Napló, 1904. nov. 11., 14. old. 55. évf. 312. szám, Budapesti Hírlap, 1904. nov. 13., 13-14. old. 24. évf. 314. szám.
30. Operaház. Pesti Napló, 1904. nov. 13., 15. old. 55. évf. 314. szám.
31. ri[= Vári Rezső]: A színházi hét eseményei c. rovatban: M. kir. Opera. Walkür. Színház és Élet, 1904. nov. 13., 288. old. II. évf. 46. szám, Vári Rezső: A sülyesztőtől a zsinórpaddásig. Egy délelőtt a m. kir. Operában. Uo., 1904. nov. 27., 314. old. II. évf. 48. szám.

32. Vári Rezső: Séta a tudomány színházában. Színház és Élet, 1905. jún. 4. 356. old. III. évf. 23. szám.

33. Uo.

III. AZ ELSŐ MAGYAR HÍRADÓ- ÉS DOKUMENTUMFELVÉTELEK; KÜLÖNLEGES TALÁLmányból KÖZNAPI VARÁZS, KORSZAKEMBLÉMA

1. Szabadság, 1900. nov. 25., 7. old. Kötetben: Ady Endre összes prózai művei. Újságcikkek, tanulmányok I. (1897. szeptember-1901. május). Sajtó alá rendezte: Vezér Erzsébet. Második, átdolgozott kiadás. Akadémiai Kiadó, Budapest 1990. 389. old.
2. Magyar Bálint: A magyar némafilm története 1896-1918. Szerk.: Sallay Gergely. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1966.
3. Világcikk lehet még a magyar film - mondja Kertész Mihály, aki Budapestre érkezett. Az Est, 1931. júl. 18., 12. old. XXII. évf. 161. szám.
4. Mozgófénykép Híradó, 1908. jún. 15., 3. old. I. évf. 7. szám.
5. Uo., 1908. ápr. 15., 6. old. I. évf. 3. szám.
6. A bujdosók hazatérése. Vasárnapi Újság, 1906. nov. 4., 710. old. 53. évf. 44. szám.
7. -ó.-f.: Mozgófénykép Híradó, I. évf. 6. szám.
8. Fráter Aladár: A repülő ember. Vasárnapi Újság, 1909. okt. 24., 896. old., 56. évf. 43. szám.
9. Karinthy Frigyes: A mozgófénykép metafizikája. Nyugat, 1909. I. kötet, 642-646. old. II. évf.
10. Hevesy Iván: A filmjáték esztétikája és dramaturgiája, 7. old. Athenaeum, Budapest [1925].
11. [A. E.]: Színház és mozi. Budapesti Napló, 1908. márc. 7. Kötetben: Ady Endre Művei, Publicisztikai írásai, Harmadik kötet 1908-1918. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977. 58-60. old. - Juhász Gyula visszaemlékezése nyomán végeredményben Adyt is a mozi technikai leleményként csodálói közé sorolhatjuk. 1908-1909 táján történhetett az esemény, amelyről a költőtárs így számolt be: „Egyszer voltam Adyval moziban, a váradi Európa-szálló éttermében. Ady Endre egyenesen háttal ült a vászonnak, nagyszerű fejének komor árnyéka néha a lepedő aljára vetődött, ő csak a gép berregésében gyönyörködött és Babits egy remek fordítását hallgatta, Rimbaud Részeg hajóját, amelyet én olvastam föl neki.” Délmagyarország, 1926. febr. 14. Kötetben: Juhász Gyula Összes Művei. 4. kötet. Szerk.: Péter László. Akadémiai Kiadó, Budapest 1975. 339. old.
12. Szász Zoltán: A „mozi” felé. Nyugat, 1908. II. kötet, 333-335. old. I. évf.
13. Hevesi Sándor: A „Mozi”. Élet, 1910. márc. 27., 430. old.
14. Az 1901. évi 64 573. számú magyar királyi belügyminiszteri rendeletet a Mozi Almanach 1914. ismerteti. Szerk.: Lenkei Zsigmond, Dr. Vári Rezső. 144-149. old.
15. Uo., 166. old.
16. Népszava, 1907. nov. 26., 8. old.
17. Mozgófénykép Híradó, 1908. ápr. 15., 4. old. I. évf. 3. szám.
18. M. A.: A „Conférencier” a mozgófénykép-színházban. Helios, 1908. dec. 1., 1. old. II. évf.

IV. A MAGYAR FILMGYÁRTÁS MEGINDULÁSA

1. Marcel: Riport. Mozgófénykép Híradó, 1908. dec. 15., 3. old. I. évf. 19. szám.
2. Helios, 1908. dec. 1., 4. old. II. évf. 24. szám, uo. dec. 15., II. évf. 25. szám.
3. -A-: Csirkefogás a mozi számára. Budapesti Napló, 1907. szept. 14., 10. old.
4. Zuboly: Új népszínházak. Vasárnapi Újság, 1907. márc. 10., 187-188. old. 54. évf. 10. szám.
5. Pikáns mozi a Tisza Kálmán-terén. Pesti Futár, 1908. nov. 30., 7-8. old. I. évf. 32. szám.
6. Helios, 1907. dec. 1., 5. old. I. évf. 2. szám. - A lap valószínűleg mint előzetes információt adta közre az aradi mozi aznapi megnyitásáról szóló hírt.
7. Müller F.: A vidéki mozgóképvilág. Mozgóképek Újság, 1911. nov. 15., I. évf. 16. szám.
8. A Mozi. Az Első Czeplédi Állandó Mozgóképszínház-Vállalat hivatalos lapja. I. évf. 4, 5. szám.
9. Mozi Újság, Békéscsaba, 1909. szept. 12., I. évf. 1. szám.
10. Mozgófénykép Híradó, 1908. dec. 15., I. évf. 19. szám.
11. A Mozi (Cegléd). 1909. márc. 18., I. évf. 5. szám.
12. Siklósi Iván: Mozgófénykép és kultúra. Mozgófénykép Híradó, 1910. dec. 24., III. évf. 24. szám.
13. Halácsy Endre: Mozgófényképek a tanítás szolgálatában. Mozgófénykép Híradó, 1908. máj. 1., 2. old. I. évf. 4. szám.
14. Révész M.: Mozgófénykép és nevelésügy. Mozgófénykép Híradó, 1908. ápr. 15., 2-3. old. I. évf. 3. szám.
15. Keleti Adolf: A mozgó-színház (mozi) mint a népműveltség eszköze. Pallas Rt. Nyomdája, Budapest 1913. 6., 7., 15. old.
16. Dr. Füredi Mór bizottsági tag interpellációjára dr. Wildner Ödön tanácsnok válaszolt. Budapest Székesfőváros Törvényhatósági Bizottsága 1912-ben tartott közgyűlésének jegyzőkönyvei. Budapest Székesfőváros kiadása, Budapest Székesfőváros Házinyomdája. 89. old.
17. V. R.: Magyar műfilmek. Mozgófénykép Híradó, 1909. szept. 15., 4-5. old. II. évf. 18. szám, Hevesi Sándor: A jövő színháza? Uo., 1911. aug. 15. 242-243. old. IV. évf. 16. szám.
18. A mozi és a riporter. Független Magyarország, 1912. máj. 9., 6. old.
19. Filmio.: A vidéki mozgóképvilág. Mozgóképek Újság, 1912. jan. 15., 4. old. II. évf. 20. szám.
20. -ó.-f.: Új részvénytársaság a szakmában. Mozgófénykép Híradó, 1908. szept. 15., I. évf. 13. szám, Mihók-féle Magyar Compass 1908-1909. XXXVI-ik évf. II. rész. Szerk.: dr. Galánthai Nagy Sándor. Budapest 1909. 549. old.
21. Mihók-féle Magyar Compass, i. m. 1911-12. 694. old.
22. Uo. 1911-1912, XXXIX-ik évf. Budapest 1912. 537. old.
23. Hunnia biográf-társaság. Mozgófénykép Híradó, 1911. jún. 1., 166. old. IV. évf. 11. szám.
24. Uo. 1911. szept. 17., 283. és köv. old., uo. 1912. aug. 11., 645. old. V. évf. 32. szám.
25. Ábel Péter: Adatok a magyar filmtörténet 1896-1919. szakaszához (kézirat, Magyar Filmintézet).
26. A színészekre vonatkozólag a Magyar Színművészeti Lexikon volt számomra hasznos forrás, szerk.: Schöpflin Aladár, kiadta az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, valamint a Magyar Életrajzi Lexikonhoz folyamodtam. Főszerk.: Kenyeres Ágnes, Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.

27. Mozgófénykép Híradó, 1911. jún. 1., 175. old. III. évf. 11. szám. - A szóban forgó „klipek” föllett hangzó anyagát Kurutz Márton ismertette A láthatatlan nyomozó egyszer csak megszólal című érdekes írásában. Filmkultúra, 1993. aug., XXIX. évf. 8. szám.
28. Alpár Ágnes: A fővárosi kabarék műsora 1901-1944. Magyar Színházi Intézet, Budapest 1978. 65. old.
29. Uo., 553. old.
30. A Mozgófénykép Híradó 1909. febr. 15-i számában, 4. old. II. évf. 4. szám, A sakkozás örültje címmel esik szó a filmről.
31. Cinema, 1912. febr. 11., 15. old. I. évf. 4. szám.
32. Uo. 1912. jan. 21., 13. old. I. évf. 1. szám.
33. Hevesy Iván: Adalékok a magyar film történetéhez. Filmtudományi Szemle, 1975. 8. szám, 22-23. old., Causeur: A kinema sketch. Mozgóképek Újság, 1912. febr. 1., 1-2. old. II. évf. 21. szám.
34. Bródy Sándor: Az ezüst kecske (1897). In.: Bródy Sándor Színészvér c. kötete a Magyar Elbeszélők sorozatban. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1969. 270. old.
35. Helios, 1908. márc. 1., 5. old. II. évf. 6. szám.
36. * (A kinematográf). Budapesti Szemle, 1907. dec. 1., 16. old.
37. Lenkei Zsigmond: A magyar mozisajtó csecsemőkoráról. Filmkultúra, 1928. ápr. 1., 16. old. I. évf. 1. szám.
38. -ó.-f.: Még egyszer a szakértelem. Mozgófénykép Híradó, 1908. jún. 1., I. évf. 6. szám.
39. Mozgófénykép Híradó, 1909. jún. 1., 1-2. old. II. évf. 11. szám.
40. A szervezkedés célja és haszna. Mozgó fényképkezelők Közlönye, 1911. ápr. 15., 3. old. I. évf. 2. szám.
41. Az országos magyar mozgóképipari egyesület. Cinema, 1912. jan. 21. I. évf. 1. szám.
42. Mozgófénykép Híradó, 1909. máj. 15. II. évf. 10. szám.
43. Uo., 1908. júl. 15. I. évf. 9. szám.
44. Bresztovszky Ernő: A mozi. Nyugat, 1908. szept. 16., 145. old. I. évf. 18. szám.
45. Dr. Vári Rezső: A színész fellépési engedélye és a mozi. Mozgófénykép Híradó, 1911. szept. 24., 302. old. IV. évf. 19. szám.
46. Vitatkozva idézi A mozgósínház jogihelyzete (sic!) című írás szerzője dr. Vári Rezsőt: Cinema, 1912. febr. 18., 3. old. I. évf. 5. szám.
47. Uo.
48. z. s.: Kizárólag felnőtteknek. Pesti Hírlap, 1911. okt. 7., 34. old.
49. Mozgófénykép Híradó, 1911. okt. 22. IV. évf. 23. szám.
50. Cinema, 1912. jan. 28. I. évf. 2. szám.
51. Keleti Adolf: i. m. 48. old.
52. A mozgósínházi alkalmazottak jogállása. Mozi Almanach 1914. Szerk.: Lenkei Zsigmond és dr. Vári Rezső. - A kötetet a Pathé-képvisező Goldenweiser Ernő számára és megbízásából adták ki. 180-183. old.
53. -s-r. [Vitalyos Gábor, a lap felelős szerkesztője]: Magyar feliratokat követelünk! Mozgóképek Újság, 1911. nov. 15., 2. old. I. évf. 16. szám.
54. Vö.: Magyarország történeti kronológiája III. 1848-1944. Főszerk.: Benda Kálmán. Akadémiai Kiadó, Budapest 1983. 819-820. old.
55. Magyar feliratok. Mozgófénykép Híradó, 1911. dec. 24., 576. old. IV. évf. 32. szám, Mozgóképek Újság, 1912. jan. 1., 8. old. II. évf. 19. szám, Causeur: A magyar mozi. Uo., 1912. jan. 15. II. évf. 20. szám.
56. Bresztovszky Ernő: A mozi. I. h.
57. Karinthy Frigyes: A mozgókép metafizikája. I. h.

58. Szabó Dezső: Moziban. - Megjelent újraközlés formájában is - más, érintett írásokkal együtt - Korai magyar filmesztétikák címmel a Filmtudományi Szemle 1972. 1. számában.
59. Fleiner Samuról 1.: Lenkei Zsigmond: A mosolygó mozi. 30 év derűje, jókedve a filmvászon magyar birodalmában 1900-1930. - Megjelentette a Mozivilág (1930-ban); 61. old.
60. A Zigomar-affér. Mozgófénykép Híradó, 1911. okt. 15., 376. old. IV. évf. 22. szám.

V. IRÁNYOK ÉS IGAZODÁSOK; TELJESÍTMÉNYEK

1. Roboz Imre: A magyar filmek nálunk és a külföldön. A Pesti Mozi címlap nélküli példányában; valószínűleg az 1912. októberi első számban.
2. Nemeskürty István: A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története (1907-1930). Magvető Könyvkiadó, Budapest 1961. 36. old.
3. Pakots József: A magyar filmkultúra. A Magyarok a kultúráért. A magyar művelődés története című összefoglalás I. kötetében. Szerk.: dr. Lukács György. A magyar-francia kultúrliga kiadása, Pantheon, Budapest 1929. 180. old.
4. A dán filmarchívum 1992. december 21-i levelében technikai és jogi akadályokra hivatkozva hárította el udvariasan két dán némafilm (*Den hvide slavehandel*, *Atlantis*) történeti tanulmányozás céljából videokazettán való megküldésére vonatkozó kérésünket. - 1993 októberében a pordenonei némafilmszemlén sikerült megtekintennem az *Atlantist*.
5. Interjú, A slágerek hazájában címmel. Mozgófénykép Híradó, 1911. júl. 1. IV. évf. 13. szám. - A lap 1911. szept. 24-i száma „vezércikkben” reklámozza a „slágerdrámát” mint „új műfaj”-t.
6. Mozgófénykép Híradó, 1911. nov. 26., 484-486. old. IV. évf. 28. szám.
7. Korda Sándor: A mozi rendezője. Mozgófénykép Híradó, 1912. dec. 22., 1068-1069. old. V. évf. 51. szám.
8. Kertész Mihály: Az „Ö” karrierje. Mozi-Színpad, 1913. nov. 3.. 4. old. I. évf. 2. szám.
9. Mozgófénykép Híradó, 1916. dec. 24. IX. évf. 52. szám.
10. Hevesy Iván: Adalékok a magyar film történetéhez. I. h., 44-45. old.
11. Deésy Alfréd: Visszaemlékezések. - Írógéppel s részben kézzel rögzített dokumentum 1958-ból, a Magyar Filmintézet kéziratárában, 112-es számon. 244-245. old.
12. Mozi-Világ, 1913. jan. 5., 24. old. II. évf. 1. szám.
13. Punin: Magyar mozgó. (Megjegyzések.) A Hét, 1911. júl. 23. 486. old. 30/1116. szám.
14. Mozi-Világ, 1912. dec. 21. I. évf. 51. szám.
15. Szász Zoltán: Psylander (sic!) Waldemar. Mozi-Színpad, 1913. okt. 25. I. évf. 1. szám.
16. Urban Gad: Der Film. Seine Mittel - Seine Ziele. Schuster & Loeffler in Berlin.
17. Hevesy Iván: Adalékok a magyar film történetéhez. I. h., 15. old.
18. Urban Gad: Der Film. I. m. 158. old.
19. Hevesy Iván: A filmjáték esztétikája és dramaturgiája. I. m. 71. old.
20. Mozi-Világ, 1913. nov. 16., 25. old. II. évf. 46. szám, Ábel Péter: Adatok a magyar filmtörténet 1896-1919. szakaszához. I. m.
21. Bárdos Artur: Film-esztétika. Nyugat, 1913. márc. 1., 378. old.
22. Camille de Morlhon munkásságát Eric Le Roy kutatja; ő az 1895 című francia szakközlöny 5-6. számában nyitott „dossziét” e gallica- -- egyszersmind hungarica- -készítő művészről. - *A kalandornő tartozása* budapesti forgatásáról - a Gerbeaud-nál - 1.: A Pathé gyár magyar felvételei. Mozgófénykép Híradó, 1914. jún. 7. VII. évf. 23. szám. - A folytatást de Morlhon a Királyhágónál tervezte, valamint - a forgatókönyv szerint - a ma Szlovéniához

tartozó Ligetváron. Kérdéses, hogy ezek a felvételek elkészültek-e; híradást róluk a magyarországi sajtóban nem találtunk.

23. Világciikk is lehet még a magyar film - mondja Kertész Mihály, aki Budapestre érkezett. I. h., Ábel Péter: I. m. - Nem szól Kertész rendezőségéről a korabeli hirdetés sem: „Az első magyar drámai műfilm”. Mozgófénykép Híradó, 1912. szept. 8., 730. old. V. évf. 36. szám.
24. Janovics Jenő: Erdélyben született a magyar film. Pásztortűz, 1935. 146-147. old.
25. Mozi-Világ, 1913. szept. 21., 52. old. II. évf. 38. szám.
26. Welser-Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás (1964). 31., 40. old. A Magyar Filmintézet kéziratárában.
27. Halálosvégű mozgófényképfőlvétel - Saját tudósítónk jelentése Kolozsvárról. - Mozi-Világ, 1913. szept. 21., 52. old. II. évf. 38. szám.
28. Hevesy Iván: Adalékok a magyar film történetéhez. I. m. 17-18. old.
29. Gombaszögi Frida a filmen. Megválík a Magyar Színházról. Mozi-Színpad, 1913. okt. 25., 11. old. I. évf. 1. szám.
30. Mihók-féle Magyar Compass, i. m. 1914-15. 747., 761. old.
31. Pásztor Árpád: Anatole France mozidarabja. Nyugat, 1912. okt. 16., 615-616. old.
32. A mozi berlini magyarjai. Érdekes Újság, 1914. márc. 29., 2-3. old. II. évf. 13. szám.
33. Garas Márton: Francia, német és magyar filmgyártás. Mozihét, 1915. nov. 7. I. évf. 39. szám.
34. Illés Jenő: Magyar filmközpont Berlinben. Mozihét, 1916. dec. 24. II. évf. 53. szám.
35. A kinostar. Mozi-Világ, 1913. márc. 16., 10. old. II. évf. 11. szám, K. S.: A mozistar. Uo., 1913. júl. 6., 5-6. old. II. évf. 27. szám, Körmendy Ékes Lajos dr.: A mozi. Singer és Wolfner, Budapest 1915.
36. Körmendy Ékes Lajos dr.: i. m. 77. old.
37. Uo. 57. old.
38. (ai): Wegenernél. Mozihét, 1916. máj. 21. II. évf. 21. szám, Török Jenő: Jegyzetek a film evolúciójához. Helye van-e a filmnek a szerzői jog keretében? Mozihét, 1916. jún. 11. II. évf. 24. szám.
39. Apró Ferenc: Babits Szegeden. A Somogyi-könyvtár kiadványai 28. Szerk.: Péter László. Szeged 1983. 100-102. old.
40. Ambrus Zoltán: Mozi Bandi kalandjai. Elbeszélés, 12-14 éves ifjú urak számára. Megjelent a Nyugat 1912. júliusi 2. számától kezdődően 5 folytatásban.
41. Bárdos Artur: Film-esztétika. I. h. 378. old.
42. Zitkovszky Béla: A modern mozioperatőr. Mozihét, 1915. márc. 28., I. évf. 7. szám.
43. Váczi Dezső: Az amerikai filmek. Mozirport, 1916. szept. 3., 9. old. I. évf. 1. szám.
44. Mozgófénykép Híradó, 1916. dec. 24. IX. évf. 52. szám.
45. Török Jenő: Filmművészet. Mozihét, 1917. III. évf. 20., 21., 24., 25. szám. - Összegyűjtve: Korai magyar filmesztétikák. Filmtudományi Szemle, 1972. 1. szám.
46. Török Jenő: Polémia. Még egy szó a filmkritikához. *Sarkad*, május hó. Mozihét, 1918. máj. 12. VI. évf. 19. szám.
47. Kapos Andor: Filmirodalom. Film-Újság, 1913. szept. 28. I. évf. 7. szám.
48. Uo., 13. old.
49. Rónay Dénes: A képszerű film. Mozgófénykép Híradó, 1913. VI. évf. 34. szám. - Gyűjteményben: Korai magyar filmesztétikák, i. h.
50. Impressziók a moziról. Mozgófénykép Híradó, 1916. dec. 24. IX. évf. 52. szám.
51. F. L.: A mozgóképéről. Magyar Kultúra, 1916. II., 569-570. old.
52. Balassa Imre: A mozi. Magyar Kultúra, 1914. I., 17. old.
53. Filmcenzura. A Hét, 1915. I., 143. old.

54. Dr. Bognár Cecil: Mozi-esztétika. Budapesti Hírlap, 1915. dec., 5. szám. - Gyűjteményben: Korai magyar filmesztétikák, i. h.
55. Marót Károly: Petőfi és a kinéma. Uránia, 1915. nov., XVI. évf. 11. szám. 362. old.
56. Uo., 363. old.
57. Uo., 365. old.
58. Fráter Aladár: Arany János - új köntösben. A Tetemrehívás a filmen. Mozihét, 1915. okt. 31. I. évf. 38. szám.
59. Janovics Jenő: A magyar kinematográfia. Mozihét, 1915. okt. 31. I. évf. 38. szám.
60. Z. B.: A Szökött Katona - filmen. Irodalomtörténet, 1915., IV. évf. 145. old.
61. Zsigmond Ferenc: A magyar irodalomtörténetírás munkája 1915-ben. Irodalomtörténet, 1916. V. évf. 199. old.
62. a. j.: Ordító mozi. Élet, 1913. szept. 14., 1171. old. V. évf. 37. szám.
63. Lukács György: A film poétikája. Előzmények: Pester Lloyd, 1911. ápr. 16., későbbi változat: Frankfurter Zeitung, 1913. szept. 10. - Erdélyi Ágnes fordításában közölte a Filmkultúra 1972. 5., 1989. 1. száma. Lukács öregkori értékelése ezzel kapcsolatban: Curriculum vitae. Magvető Kiadó, Budapest 1982. 284. old.
64. Mozgófénykép Híradó, 1912. dec. 1., 1018. old. V. évf. 48. szám.
65. Sajtóhangok a moziról. Cinema, 1912. jan. 21., 7-8. old. I. évf. 1. szám. - Syrion (Lovik Károly) írását A Hétből veszi át a filmújság.
66. Mozi Futár, 1914. ápr. 24. I. évf. 1. szám.
67. Városi tudományos mozgó. Klima Lajos főgymn. igazgató tervezete. Újpest és Vidéke, 1912. okt. 20., 2. old.
68. A mozi-szabályrendelet helyi tervezetével az Újpest és Vidéke 1912. nov. 17-i (2. old.), 1913. jan. 5-i (3-5. old.) száma foglalkozik.
69. Dobján László: A nevelésről. Évvégi vizsgálatok. Iskolai mozgóképek. Adalékok. Franklin-Társulat, Budapest 1914. 32. old.
70. Körmendy Ékes Lajos dr.: i. m. 81. old.
71. Uo., 93-94. old.
72. Korda Sándor: A rendőr és a mozifölvétel. Világ, 1912. aug. 11., 22. old. A Mozgó-fénykép c. rovatban.
73. Kapos Andor: Magyar mozifilmek. Világ, 1912. okt. 13., 40. old. Mozgó-fénykép c. rovat.
74. Mozi-Világ, 1913. dec. 21., 58. old. II. évf. 51. szám.
75. Mozgófénykép Híradó, 1916. dec. 24. IX. évf. 52. szám.
76. Bárdos Artur: Film-esztétika, i. h.
77. Hevesy Iván: A filmjáték esztétikája és dramaturgiája. I. m. 120. old.
78. Uo., 123. old.
79. Beregi Oszkár naplójegyzete (1919. jan. 20.). Orsz. Széchényi Könyvtár Kézirattára, Fond 100/73., Szentgyörgyi István: Emlékeim. „Providentia” Nyomdai Műintézet (1923). 77. old.
80. Dr. Vári Rezső: A magyar filmgyártás jövője. Mozgófénykép Híradó, 1914. máj. 3. VII. évf. 18. szám.
81. Kertész Mihály: A magyar film jövője. Mozihet, 1916. dec. 24. II. évf. 53. szám.
82. Nagy magyar compass 1915-1916, i. m. 637. old.
83. Almanach. A magyar kinematográfia kézikönyve. Szerk.: dr. Vári Rezső, Kármán Béla, Pék Dezső. Bíró Miklós műintézete, Budapest 1916. 115-116. old.
84. Nagy magyar compass. 1918/9-1919/20, XLVI. és XLVII. évf. II. 783. old.
85. Mozihét, 1915. jún. 20. I. évf. 18. szám. Ankét a pedagógiaileg vezetett mozgófényképes előadások ügyében. Külön lenyomat az „Új Élet, népnevelők lapja egyesületi értesítője” 13-17. számaiból. Budapest 1913.
86. Uo., 1915. nov. 7. I. évf. 39. szám.

87. Mozirport, 1916. szept. 3., 13. old. I. évf. 1. szám.
88. Paizs Ödön: A filmbörze. Mozi-Színpad, 1913. okt. 25., 6-7. old. I. évf. 1. szám.
89. A magyar kinematográfia 1911-ben. Cinema, 1912. jan. 21.
90. Általános bizonytalanság. Mozi-Világ, 1913. aug. 31., 1. old. II. évf. 35. szám.
91. Ankét a moziról - Pekáry miniszteri tanácsos nyilatkozata - Mozgófénykép Híradó, 1912. szept. 15. V. évf. 37. szám.
92. Székely Vladimír, ker. kapitány: A mozi és a rendőrség. - Egy kis csevegés. - Mozi-Színpad, 1913. okt. 25., 2. old. I. évf. 1. szám.
93. Almanach, i. m. 136-147. old. Mozirport, 1916. szept. 3., 28-29. old. I. évf. 1. szám.
94. Mihók-féle Magyar compass, i. m. 1918/9-1919/20, XLVI. és XLVII-ik évf. II. rész, 528. old., Almanach, i. m. 139-147., 687. old.
95. Almanach, i. m. 129-131. old.
96. Ráskai Ferenc: Napilapok és a mozik viszonya. Mozihét, 1915. aug. 29. I. évf. 29. szám.
97. Radó István: Egy filmdramaturg emlékiratai (1970). Magyar Filmintézet kéziratára, 74. old.
98. Gál Ernő: Beszélgetés az irodalmi moziról III. Mozihét, 1915. máj. 30. I. évf. 16. szám.
99. Illés Jenő: Hogyan készül a mozistar. (Rendezői indiszkrécio.) Színházi Elet, 1916, mára 26-tól ápr. 2-ig. V. évf.
100. Beck Szilárd: A mozgófénykép. Budapest 1913. 41. old.
101. Uo.
102. Uo., 42. old.
103. Uo., 44. old.
104. Uo., 51. old.
105. Fedák próbál. Mozgófénykép Híradó, 1913. dec. 7., 36. old. VI. évf. 49. szám.
106. Punin: Krónika II. Homunculus. A Hét, 1913. okt. 3., 638-639. old. XXIV. évf. 40/1240. old.
107. Uo., 639. old.
108. A Hét, 1913. dec. 28., 884. old. XXIV. évf. 32/1232. szám.
109. Várnai István: Mesék a mozigépről (Hogy készül a film). Mozikönyvtár, 1. szám. Szerk.: Barna Jenő és Vajda Ferencz. Budapest (é. n.).
110. Wolfram Elemér: A filmdráma fejlődése, művészete, jövője. Légrády testvérek kiadása, Budapest (é. n.).
111. Mozgóképek Újság, 1912. máj. 15., II. évf. 28. szám.
112. Uo., 1912. jún. 1. II. évf. 29. szám.
113. Welser-Vitéz Tibor: i. h. 31. old.
114. Mozi-Színpad, 1913. okt. 25., 10-11. old. I. évf. 1. szám.
115. Janovics Jenő: Hogyan került a mozgófénykép vásznára Bánk bán? Pásztortűz, 1935., 246. old.
116. Janovics Jenő balesete - Forró ólom ömlött a fejére. Újság (Kolozsvar), 1914. jún. 26., 4. old.
117. Janovics Jenő: Hogyan került a mozgófénykép vásznára Bánk bán? I. h., 246. old.
118. Befejezték a Bánk bán filmfelvételét - A második kolozsvári filmszenzáció. Újság, 1914. júl. 1., 4-5. old.
119. Janovics Jenő: Hogyan került a mozgófénykép vásznára Bánk bán? I. h., 247. old.
120. Zolnai Béla: A Bánk bán film. Nyugat, 1915. I. 504. old.
121. Bálint Lajos: A magyar film jövője. Mozihét, 1915. máj. 30. I. évf. 16. szám.
122. Érdekes Újság, 1915. nov. 7., 25. old. III. évf. 45. szám.

123. A műfaji megjelölést lásd Rubinyi Mózes könyvében: Kiss József élete és munkássága. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt. kiadása, Budapest 1926. 69. old.
124. Kiss József Összes költeményei. Első kötet. Hatodik olcsó kiadás. Singer és Wolfner kiadása, Budapest 1922. 73-75. old.
125. Rubinyi Mózes: I. m. 69. old.
126. Uo., 100. old.
127. Uo., 28. old.
128. Uo., 70. old.
129. Rust József: A mai színház. Budapesti Szemle, száztizenhetedik kötet, CCCXXVI. szám, 308. old. Franklin-Társulat, Budapest 1904.
130. L. erről Magyar Róza inzertszövegét a filmnek Tóth János által 1988-ban, a Hunnia Filmstúdiónál készített „rekreáció”-jában. - Ugyanilyen „Pathé rural” technikával forgatták *Az obsitost s az Elnémult harangokat* is: ezeket szintén „rekreálta” Tóth János. Mindháromhoz zenei aláfestést rögzítve (Vidovszky László munkáját).
131. Film-Szemle (a Mozgófénykép Híradó melléklete), 1917. márc. 11. III. évf. 11. szám.
132. Mozihét, 1915. okt. 24. I. évf. 37. szám, uo. 1915. nov. 21. I. évf. 41. szám.
133. Mozihét, 1915. nov. 14. I. évf. 40. szám.
134. Mozihét, 1915. okt. 24. I. h.
135. Jókai Mór: Mire megvénülünk. Akadémiai Kiadó, Budapest 1963. 26. old.
136. Szabó Dezső: A mozi esztétikája. Thália, 1919. febr., 98. old. I. évf. 2. szám.
137. R.: Az Uher-filmek premierje. Mozgófénykép Híradó, 1912. szept. 22., 757. old. V. évf. 38. szám.
138. Mozihét, 1916. aug. 6. II. évf. 32. szám.
139. Színházi Élet, 1916. 28. szám, 4-5. old. - A forgatás körülményeiről, a film sajátos hatáselemeiről lásd Magyar Róza: Képek, káprázatok... *Iff. Uher Ödön: Mire megvénülünk, 1916*. Filmkultúra, 1991. 1. szám, 42-43. old. Magyar Róza itt figyelemre méltóan elemzi a film 12-féle színárnyalatának (virazsírozásának) dramaturgiai jelentőségét.
140. Hevesy Iván: Adalékok a magyar film történetéhez. I. m. 29. old.
141. L. erről kritikakivonatot Ábel Péter általunk használt, említett kéziratos filmográfiájának 147. oldalán (II. rész).
142. Balázs Béla: Napló (1914-1922). I. m., 1918. aug. 4-i bejegyzés. 328. old.
143. Rákosi Viktor Munkái I. Elnémult harangok. Révai testvérek Irodalmi Intézet R.-T, Budapest MDCCCCIII. 4. old.
144. Uo., 339. old.
145. Uo., 348. old.
146. Uo., 259. old.
147. Schöpflin Aladár: Rákosi Viktor. Nyugat, 1922. 1070. old.
148. Rákosi Viktor Munkái I. Elnémult harangok. I. m. 286-287. old.
149. Uo., 264. old.
150. A rendező eredeti nevét Ganczlerként dr. Vári Rezső közli Emlékiratok a magyar filmről című kéziratában, i. h. 2. old. A Bp. VI. ker. 1146/1930. sz. halotti anyakönyv a hitelesnek elfogadható Gensler nevet tartalmazza.
151. A Szulamit - filmen. Színházi Élet, 1916. márc. 16-tól ápr. 2-ig, 18. old. V. évf.
152. Uo.
153. Független Mozinapló, 1914. febr. 12., 4. old. I. évf. 2. szám, uo. 1914. jún. 4. I. évf. 15. szám.
154. A Szulamit - filmen. I. h.
155. Gaál Éva: Az első magyar mesefilm. Filmkultúra, 1987. 11. szám. 61-63. old. 23. évf.
156. Mozihét, 1916. 5., 28., 35. szám.

157. Welser-Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás. I. m. 108. old.
158. Független Mozinapló, 1914. febr. 12., 4. old. I. évf. 2. szám.
159. Mozgókép Újság, 1912. jún. 1. II. évf. 29. szám.
160. Mozi-Világ, 1913. nov. 16., 32. old. II. évf. 46. szám.
161. Ignotus: A mozi a háborúban. Mozihét, 1915. ápr. 4. I. évf. 8. szám.
162. Mozihét, 1916. febr. 27. II. évf. 9. szám.
163. Ábel Péter: Adatok a magyar filmtörténet 1896-1919. szakaszához. I. m. II. rész, 170. old.
164. Reklám a Mozgófénykép Híradó 1916. dec. 31-i számában, IX. évf. 1. szám.
165. Uo. 1917. febr. 4. X. évf. 6. szám, 1917. febr. 11. X. évf. 7. szám.
166. Uo. 1916. dec. 31. IX. évf. 1. szám.

VI. CSÚCSOK

1. Hevesy Iván: Adalékok a magyar film történetéhez. I. m. 26. old.
2. Uo., 28. old.
3. Uo., 27. old.
4. Pester Lloyd, 1913. márc. 23., 33-34. old.
5. Anka János: Mozi-kultura. Élet, 1917. febr. 11., 130-131. old. IX. évf. 6. szám.
6. Kosztolányi Dezső: Méltóságos mozi. Őszintén szólva rovatcím alatt: Pesti Napló, 1918. márc. 31., 9. old.
7. Dr. Bognár Cecil: A mozgóképek esztétikája. Élet, 1918. nov. 3., 1033-1036. old. X. évf. 44. szám.
8. Verebély Géza: „Aurora” a nemzeti művelődés mozgóképszínháza. A mozgóképszínházak reformjához. Pátria irodalmi vállalat és nyomdai részvénytársaság, Budapest 1918.
9. Acél Pál: A színpad forradalma (Dramaturgia ex machina) 1914-1918. Ma, IV. évf. 8. szám [1920], 204. old.
10. Uo., 210-211. old.
11. Uo., 212. old. Vö.: Lukács György: Az esztétikum sajátossága I. Lukács György összes művei. Magvető Kiadó, Budapest. Harmadik, változatlan kiadás, 650. old.
12. Szabó Dezső: A mozi esztétikája. Thália, 1919. febr., 94. old. I. évf. 2. szám.
13. Uo.
14. Uo., 97. old.
15. Uo., 99. old.
16. Uo., 96. old.
17. Uo.
18. Uo., 99. old.
19. Almanach. A magyar kinematográfia évkönyve 1919. Szerk.: Kármán Béla, Pék Dezső.
20. Magyar compass, i. m. 1917-1918. 681. old.
21. Mozihét, 1917. ápr. 22. III. évf. 16. szám.
22. Magyar compass, i. m. 1918/9-1919/20. II. rész, 768. old.
23. Almanach. A magyar kinematográfia évkönyve 1919. I. m.
24. Pesti Hírlap, 1917. aug. 12., 9. old., Színházi Élet, 1918 (azonosíthatatlan szám, 37. old.), Nagy magyar compass 1917-1918. I. m. 788. old., Almanach. A magyar kinematográfia évkönyve 1919. I. m., 132-133. old.
25. Magyar compass, i. m. 1917-1918. 786. old.

26. Ateliértitkok egy kis filmgyárból. MoziSzínészek, vigyázat! Figaró, 1918. dec. 25., 27. old., Magyar compass, i. m. 1918/9-1919/20. II. rész. 764. old.
27. Magyar compass, i. m. 1918/9-1919/20. II. rész. XLVI. és XLVII. évf., 774. old.
28. Uo., 776. old.
29. Uo., 772., 782. old.
30. Uo., 778. old.
31. Almanach. A magyar kinematográfia évkönyve 1919. I. m. 167-174., 189. old.
32. Magyar compass, i. m. 1918/9-1919/20. II. rész. XLVI. és XLVII. évf., 528. old.
33. Megalakult a Mozgóképgyári Szövetség. MoziHét, 1918. szept. 22. IV. évf. 38. szám, Mozgófénykép Híradó, 1918. aug. 4. XI. évf. 31. szám, uo., 1918. szept. 1. XI. évf. 35. szám.
34. Mozgófénykép Híradó, 1918. szept. 29. XI. évf. 39. szám.
35. Uo., 1918. nov. 24. XI. évf. 47. szám, Almanach. A magyar kinematográfia évkönyve 1919. I. m. 156., 158. old.
36. Védővámot Ausztria ellen! MoziHét, 1917. okt. 21. III. évf. 42. szám, A németek a magyar filmgyártás ellen. A Lichtbild-Bühne támadása. Uo., 1917. nov. 11. III. évf. 45. szám.
37. Korda Sándor: A magyar, osztrák és a német filmgyártás. MoziHét, 1917. nov. 18. III. évf. 46. szám.
38. Korda Sándor: Harcok a béke után. A huszonöt millió filmkoncetrnőről, a magyar gyárakról és egyebekről. MoziHét, 1917. dec. 25. III. évf. 51. szám.
39. Balogh Béla: A magyar filmgyártás jövője. MoziHét, 1918. dec. 22. IV. évf. 51. szám.
40. Sándor László dr.: A magyar film érdekében. MoziHét, 1917. dec. 25. III. évf. 51. szám.
41. Nyílt levél Sándor László dr. úrhoz, Budapest székesfőváros rendőrkapitányához. MoziHét, 1918. márc. 3. IV. évf. 9. szám; hasonló tárgyban közöl a lap cikket márc. 10-én, 17-én.
42. (a.): Filmgyárosok a filmkölcsönzők ellen. A nyersfilmkérdés ügye. MoziHét, 1918. jan. 6. IV. évf. 1. szám, 1918. febr. 24. IV. évf. 8. szám.
43. Mozgófénykép Híradó, 1917. máj. 13. X. évf. 20. szám.
44. Uo., 1918. szept. 29. XI. évf. 39. szám.
45. Uo., 1918. okt. 20. XI. évf. 42. szám, 1918. nov. 3. XI. évf. 44. szám.
46. Uo., 1918. okt. 27. XI. évf. 43. szám.
47. MoziHét, 1916. jan. 23. II. évf. 4. szám.
48. Mozgófénykép Híradó, 1917. jún. 10. X. évf. 24. szám.
49. MoziHét, 1918. febr. 17. IV. évf. 7. szám.
50. Uo.
51. Cenzúra! MoziHét, 1918. máj. 12. IV. évf. 19. szám.
52. David Wark Griffith: The Rise and Fall of Free Speech in America. Los Angeles 1916. Közli Forgács Éva összeállításában a Filmkultúra 1975. 3. száma, 67. old.
53. Az 1910. évi június hó 21-ére hirdetett országgyűlés képviselőházának irományai. LXII. kötet. Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság. Budapest 1918. 386. old.
54. Uo., 387. old.
55. Uo.
56. Uo., 389. old.
57. Uo., 390. old.
58. Uo., 391. old.
59. MoziHét, 1918. jún. 23. IV. évf. 25. szám.
60. Uo.
61. Lehrer Andor: A mozi államosítása ellen. Színházi Élet, 1918. jún. 23.-jún. 30., 39. old. VII. évf. 26. szám.

62. Elkészült a cenzura-rendelet. Mozgófénykép Híradó, 1918. szept. 15. XI. évf. 37. szám.
63. Uo., 1918. okt. 20. XI. évf. 42. szám.
64. Magyar Törvénytar. Alapította: Dr. Márkus Dezső. 1918. évi törvénycikkek és néptörvények. Jegyzetekkel ellátta Dr. Térffy Gyula kúriai tanácselnök. Franklin-Társulat, Budapest 1919. 203. old.
65. Radó István: Nyílt levél Garami Ernő kereskedelemügyi miniszter úrhoz. Mozgófénykép Híradó, 1918. nov. 10. XI. évf. 45. szám.
66. Lajta Andor: A magyar film története 1912-1918. II. Valószínűleg 1954-ből származó kézirat a Magyar Filmintézetben. 54., 58. old.
67. Mozihét, 1917. máj. 27. III. évf. 21. szám.
68. Török Jenő: A dramaturg ur dramatizál. Mozihét, 1918. máj. 26. IV. évf. 21. szám.
69. Színházi Élet, 1918. máj. 28-tól jún. 2-ig, 25. old. VII. évf. 22. szám.
70. Váczi Dezső: Filmkultúra 1. A szcenárium. Mozihét, 1918. máj. 5. IV. évf. 18. szám.
71. Korda Sándor: Hogyan kell mozidarabot írni? Várnai István: Mesék a mozigépről (Hogy készül a film). I. m., 28. old.
72. Kertész Mihály: A rendező, a színész, a dramaturg. Színházi Élet, 1918. ápr. 7-től ápr. 14-ig. 6. old. VII. évf. 15. szám.
73. Hevesy Iván: A filmjáték esztétikája és dramaturgiája. I. m., 97. old. Uő: A némafilm egyetemes története I. Budapest 1967. Filmművészeti Könyvtár. 39, 36. old.
74. Korda Sándor: Hogyan kell mozidarabot írni? I. h., 32. old.
75. Váczi Dezső: Filmkultúra 2. A filmszerűség. Mozihét, 1918. máj. 19. IV. évf. 20. szám.
76. Korda Sándor: Csak trükk! Színházi Élet, 1918. ápr. 7-től 14-ig, 4. old. VII. évf. 15. szám.
77. Szeszélyes színészek. Mozihét, 1917. dec. 30. III. évf. 52. szám.
78. Mozi színésziskola. Színházi Élet, 1918. febr. 10.-febr. 17. VII. évf. 7. szám.
79. Rózsahegyi Kálmán: Kell-e a mozisínészkedést tanulni? Színházi Élet, 1918. ápr. 7-ápr. 14., 12. old. VII. évf. 15. szám.
80. A 25 éves mozi. A magyar kinematográfia negyedszázados története. Szerk.: Lányi Viktor dr., Radó István, Held Albert. Biró Miklós Nyomdai Műintézete, Budapest 1920. 50., 51., 52. old.
81. Kertész Mihály: A rendező, a színész, a dramaturg. I. h. 7. old.
82. Szepes Mária: Emberek és jelmezek. Emlékek polifóniája. Kozmosz Könyvek, Budapest 1988. 89. old.
83. Deésy Alfréd: A színész a filmen. Színházi Élet, 1918. ápr. 7-ápr. 14., 6. old. VII. évf. 15. szám.
84. Szepes Mária: Emberek és jelmezek. I. m. 55-56. old.
85. Uo., 43. old.
86. Welser-Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás. I. h. 224. old.
87. Hevesy Iván: Adalékok a magyar film történetéhez. I. m. 20-21. old.
88. Hevesy Iván: A filmjáték esztétikája és dramaturgiája. I. m. 119. old.
89. B. Marton Erzsébet: A mozgás a filmen. Színházi Élet, 1918. ápr. 7-ápr. 14., 10. old. VII. évf. 15. szám.
90. F. D.: Üzembelen a Corvin új műterme. Mozihét, 1918. jún. 30. IV. évf. 26. szám.
91. Szepes Mária: Emberek és jelmezek. I. m. 55. old.
92. Welser-Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás. I. h. 189. old.
93. Gellért Lajos: Nyitott szemmel. Bibliotheca, Budapest 1958. 130. old.
94. Welser-Vitéz Tibor: A kolozsvári filmgyártás. I. h. 231. old.
95. Uo., 264. old.

96. Szepes Mária: Emberek és jelmezek. I. m. 42. old.
97. Deéry Alfréd: Visszaemlékezések. I. h. 268, 270. old.
98. Uo., 289. old., Szepes Mária: Emberek és jelmezek. I. m. 45. old.
99. Deéry Alfréd: Visszaemlékezések. I. h. 302. old.
100. Szepes Mária: Emberek és jelmezek. I. m. 42. old.
101. Gellért Lajos: Nyitott szemmel. I. m. 129-131. old.
102. Uo., 131. old.
103. Deéry Alfréd: Visszaemlékezések. I. h. 294. old.
104. Szepes Mária: Emberek és jelmezek. I. m. 82. old.
105. Uo., 55. old.
106. Szentkuthy Miklós: Frivolitások és hitvallások. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1988. 153. old. - 260 személyt befogadó moziként 1916-ban Scala néven is működött, 1922-ben mint Alkotást jegyzi Lajta Filmművészeti Évkönyve.
107. Uo., 154. old.
108. Szilágyi László: A mozivászon mögül. Riport a publikumról. Képes Mozivilág, 1919. árp. 13., 18. old.
109. Uo., 19. old.
110. Uo., 17. old.
111. Uo., 19. old.
112. Szepes Mária: Emberek és jelmezek. I. m. 50. old.
113. Tóth Árpád: Két háborús verskötetről. Nyugat, 1916. I. 61. old.
114. Internacionálé. Szerk.: Szuhay-Havas Ervin és Törös Piroska. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1969. 5., 9., 11. old.
115. Ábel Péter: i. m. II. 46. old.
116. Bakonyi Károly: Az obsitos. Színjáték 3 felvonásban. Zenéjét szerzte Kálmán Imre. Kókai Lajos kiadása, Budapest 1937.
117. Uo., 11. old.
118. Vö.: Barta Lajos: Az átdolgozott vén bakancsos. Nyugat, 1916. I. 372-374. old.
119. Uo., 374. old.
120. Uo., 372. old.
121. Uo., 374. old.
122. Szigeti József színművei I. A vén bakancsos és fia a huszár. Eredeti népszínmű 3 szakaszban dalokkal és tánccal. Zenéjét szerzte: Bognár Ignác. Rényi Károly kiadása, Budapest (é. n.).
123. Uo., 11. old.
124. Uo., 54. old.
125. Hatvany Lajos: Lengyel, a drámaíró. Nyugat, 1915. II. 1424. old.
126. Uo.
127. Uo., 1426-1427. old.
128. Lengyel Menyhért: A táncosnő. Színmű 3 felvonásban. Dick Manó kiadása, Budapest [1915]. 86-87. old.
129. Lengyel Menyhért: Életem könyve. Összeállította Vinkó József. Gondolat, Budapest 1987.
130. Lengyel Menyhért: A táncosnő. I. m. 116. old.
131. Uo., 57. old.
132. Lengyel Menyhért: Életem könyve. I. m. 105. old.
133. Szini Gyula: Tolsztoj Exodusa. Nyugat, 1910. II. 1630. old.
134. Lev Tolsztoj: Anna Karenina. Második kötet. Európa Könyvkiadó, Budapest, Kárpáti Kiadó, Uzsgorod 1968. 412. old.

135. Mozihét, 1917. 48. szám. A „kivágott lap Tolsztoj regényéből” megállapítás pozitív méltatás Fenyvesi [Fenyvessy] Emil Karenin-alakítására vonatkozólag. Idézi Ábel Péter filmográfiája, i. m. III. 74. old.
136. Ady Endre: A föltámadt Jókai. Nyugat, 1916. I. 624-625. old.
137. Halász Gyula: Levél a lövészárokból. Uo., 622. old.
138. Magyar Róza: Citizen Tímár, az arany ember. Filmkultúra, 1987. 10. szám. 49-50. old. - Itt említi a szerző a Mozihét 1918. aug. 25-i egész oldalas reklámszövegét az al-dunai forgatásról.
139. Uo., 52. old.
140. Uo., 49. old.
141. Vö.: Beregi Oszkár naplójegyzete (1919. jan. 20.). I. h.
142. Magyar Róza: Citizen Tímár, az arany ember. I. h., 51. old.
143. Bródy Miksa: Biró Lajos új darabja és népszerűsége. Nyugat, 1912. 1. 371-372. old.
144. Biró Lajos: A Serpolette. Regény. Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt. Budapest 1914. 37-38. old.
145. Uo., 39. old.
146. Uo., 115. old.
147. Uo., 97. old.
148. Uo., 168. old.
149. Uo., 177. old.
150. A kópia a csehszlovák filmarchívumból származik, és cseh nyelvű feliratokat tartalmaz.
151. A film tárgyyszerű áttekintését adja Czako Ágnes a Filmkultúra 1993. márciusi számában, 24-25. old. Huszonkilencedik évfolyam.
152. Uo.
153. Vö.: Deéry Alfréd: Visszaemlékezések, i. h. - Az emlékirat Porondon, deszkán, mozivásznon (visszaemlékezések) címmel 1992-ben megjelent a Magyar Filmintézet-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiadásában, szerk.: Köhádi Zsolt.
154. Vö.: Juhász Gyula Összes Művei 4. kötet. Szerk.: Péter László. Akadémiai Kiadó, Budapest 1975. 490. old.
155. Uo., 497. old.
156. A film elemzését lásd: Köhádi Zsolt: Dalmáciai motívumok. *Deéry Alfréd: Aphrodité*. Filmkultúra, 1992. 4. szám. XXVIII. évf., 41-45. old.
157. Vö.: Porondon, deszkán, mozivásznon. I. m. 258., 259., 343. számú jegyzetek. - Hollay Kamilla forgatási balesetéről l.: Képes Mozivilág, 1919. ápr. 13., 14. old. I. évf. 6. szám.
158. Burnett: A kis lord. Révai testvérek, Budapest 1890.
159. Közli: Siklós András: Magyarország 1918/1919. Események, képek, dokumentumok. Kossuth Könyvkiadó-Magyar Helikon, Budapest 1978. 149. old.
160. Vértess Marcell említett plakátjai 570-, 571-es diafilmsorszámokon találhatók az Országos Széchényi Könyvtár Plakát- és Aprónyomtatvány Tárában.
161. Képes Mozi világ, 1919. 1. szám. I. évf. Magyarország történeti kronológiája III. 1848-1944. I. m. 850. old.
162. Uo., 851. old.

VII. FOLYTATÁS; A FILM ELSZAKAD

1. Magyarország történeti kronológiája III. 1848-1944. I. m. 840. old.
2. Uo., 852-853. old.
3. Hajdu Tibor: A tanácsköztársaság mai szemmel. História, 1992. 7. szám, 26. old. XIV. évf.
4. Uo.
5. Uo., 27. old. - Érdeemes idéznünk Kassák Lajos vélekedését a magyar proletárdiktatúra létrejöttére vonatkozólag. Korabeli állásfoglalását rekonstruálva így ír: „Kun Bélának meggondolás nélkül átvállalták a csődbe jutott kormányt. Nem meghódították, hanem ajándékba kapták, mert nem akadt kívülük senki, aki pillanatnyilag hajlandó lenne élni ezzel a hatalommal. Úgy látom, abban a pillanatban, mikor a kommunista vezetők paktumot kötöttek a szociáldemokratákkal, félredobták a saját programjukat, és ezzel mintha eleve megásták volna ennek a forradalomnak a sírját.” Egy ember élete. Második kötet. Magvető Kiadó, Budapest (1983). 497. old.
6. Hajdu Tibor: A tanácsköztársaság mai szemmel. I. h. 26. old.
7. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete (1959). Emlékirat. Magyar Filmintézet kéziratára, Ké. 55.4. 82-87. old.
8. Uo., 3. old.
9. Uo., 6. old.
10. A magyar moziszakma szervezkedik. Színházi Élet, 1918. dec. 1-8. 48. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. Filmművészeti Könyvtár 39. Szerk.: Garai Erzs. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1969. 38-39. old.
11. Uo.
12. Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. Magyar Filmintézet kéziratára. Ké. 201.10. 187-193. old.
13. Színházi Élet, 1919. jan. 12-19. 2. szám, uo., 1919. febr. 23.-márc. 1. 8. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 40. old.
14. Moziblokk és községezés. - Községi filmkölcsonzó terve. Mozgófénykép Híradó, 1919. jan. 19. XII. évf. 3. szám.
15. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete. I. h. 38. old.
16. Uo., 65. old.
17. Uo., 66, 74. old.
18. Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. I. h. 202. old.
19. Zirner Ákos: Moziírók. Színház és Divat, 1919. febr. 16., 34. old. 7. szám.
20. Uo., 35. old.
21. Uo., 36. old.
22. Szántó György: Az amerikai rendezés titka. Színház és Divat, 1919. jan. 5. 1. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 28-29. old.
23. Geröffy J. Béla, az Uher-filmgyár rendezője: A Filmkészítés titkos műhelyéből. Mozgófénykép Híradó, 1919. jan. 5. XII. évf. 1. szám.
24. Uo., 1919. 2. szám.
25. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete. I. h. 11. old.
26. A moziszakma szocializálása. Mozivilág, 1919. márc. 23. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 46. old., Almanach. A magyar kinematográfia évkönyve 1919. I. m. 156. old.
27. Képes Mozivilág, 1919. márc. 30. I. évf. 4. szám.
28. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete. I. h. 11. old.

29. Uo., 12. old.

30. Megalakult a mozi-népbiztosság Paulik Béla elvtárs vezetésével. Mozgófénykép Híradó, 1919. márc. 30. XII. évf. 13. szám.

31. Tanácsköztársaság, 1919. ápr. 9. 13. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 47-48. old., A mozgóképüzemek szocializálása. Vörös Film, 1919. ápr. 12., 1. old. I. évf. 1. szám.

32. Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. I. h. 206. old.

33. A filmvállalatok kommunizálása. Mozgófénykép Híradó, 1919. márc. 30. XII. évf. 13. szám.

34. Vö.: A Társadalmiasított Mozgóképezetek Központi Üzemvezető Tanácsának végrehajtási utasítása a Forradalmi Kormányzótanács XLVIII. sz. rendelethez. Vörös Film, 1919. ápr. 12. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 49-52. old.

35. Vörös Film, 1919. ápr. 26. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 53. old.

36. Vörös Film, 1919. máj. 6. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 54-55. old.

37. Uo., 1919. ápr. 26. I. évf. 3. szám, 1919. máj. 7. I. évf. 6. szám (a lap II., rendkívüli kiadásában).

38. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete. I. h. 21. old.

39. Vörös Film, 1919. máj. 3. I. évf. 4. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 180-182. old.

40. Programunk. Vörös Film, 1919. máj. 3., 2. old. I. évf. 4. szám.

41. Vörös Film, 1919. máj. 17. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 58-60. old.

42. Vörös Film, 1919. máj. 31., 4. old., A Munka, 1919. máj. 31., 3. old. I. évf. 38. szám.

43. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete. I. h. 35-36. old.

44. Vö.: Vörös Film, 1919. jún. 7., 8. old. I. évf. 11. szám, -jt- [Lajta Andor]: Pereg a film. Képes Mozivilág, 1919. máj. 4. I. évf. 9. szám.

45. (z. á.) [=Zirner Ákos]: A vörös ember filmje. Paulik Béla interjúja. Vörös Lobogó, 1919. ápr. 10. I. évf. 14. szám. - Leninnek az az állásfoglalása, melyet legteljesebben 1922 tavaszán, a bolsevik párt XI. kongresszusán fejtett ki - „A kommunista társadalmat a kommunisták kezével felépíteni - gyerekes, teljesen gyerekes gondolat” -, kezdettől, a hatalom 1917-es megragadásától fogva érlelődött, s a Párizsi Kommün tapasztalatait értékelve, változó mértékű, erőszak elemeitől sem mentes érdekszövetség, együttműködés szükségességét hirdette a nem kommunistákra, a művelt, szakértelemmel bíró rétegekre vonatkozólag. Lenin: Válogatott művek, második kötet, második kiadás. Szikra, Budapest 1949. 949. old.

46. Képes Mozivilág, 1919. ápr. 13. I. évf. 6. szám.

47. A proletár filmirodalom. Milyen új filmek készülnek? Vörös Film, 1919. ápr. 12. I. évf. 1. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 175-179. old.

48. (t. gy.): Munkában a filmgyárak. Képes Mozivilág, 1919. máj. 25. I. évf. 12. szám., Kovács Ferenc (összeállító): Magyar filmográfia II. Második, javított, bővített kiadás. Munkatárs: Pór Irén. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest 1962. 60. old. - Nehéz elképzelni, hogy a Barrington Diána címmel magyarul is megjelent, Indiában játszódó regény filmváltozatába miképpen illeszthették volna a fiatal Lenin bemutatását.

49. Balázs Béla e munkaterületének egyik programadó cikke: A színházak jövője. Magyarország, 1919. ápr. 19., 5. old.

50. Vö.: Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete. I. h. 43. old.

51. Komját Júlia: A proletárállam filmirodalma. Vörös Film, 1919. ápr. 19. I. évf. 2. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 77-78. old.

52. Zirner Ákos: A mozi jövője. Vörös Lobogó, 1919. máj. 16., 32. old. I. évf. 17-18. szám.
53. Komját Júlia: A mozi a kommunista társadalomban. Vörös Film, 1919. máj. 3. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 85-86. old.
54. Uo., 84. old.
55. Uo., 85. old.
56. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete. I. h. 44. old.
57. Forró Pál: A mozi jövője. Színházi Élet, 1919. ápr. 13-19., 121. old. 15. szám.
58. Apor Dezső: Film a népoktatás szolgálatában. Vörös Film, 1919. ápr. 19. I. évf. 2. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 128-129. old.
59. Perczel Miklós: A művészet döntő szerepe a film világversenyében. Vörös Film, 1919. máj. 3. I. évf. 4. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 138. old., az operatőrök hozzászólása Komját Júlia cikkéhez: Vörös Film, 1919. máj. 17. I. évf. 8. szám, Harangi György kétrészes tanulmánya az operatőri munkáról: Vörös Film, 1919. ápr. 26. I. évf. 3. szám, uo., 1919. máj. 3. I. évf. 4. szám.
60. Acél Pál: Mozi és művészet. Vörös Film, 1919. máj. 24. I. évf. 9. szám, kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 107. old.
61. Sas Ede: Az új filmirodalom. Megjegyzések Komját Júlia elvtársnő cikkére. Vörös Film, 1919. ápr. 16. I. évf. 3. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 79-82. old., Komját Júlia: Válaszul a válaszokra. Vörös Film, 1919. máj. 10. I. évf. 7. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 89-91. old.
62. A komponensek. Vörös Film, 1919. máj. 17. I. évf. 8. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 92-95. old., Komját Júlia: Válasz az operatőröknek. Vörös Film, 1919. máj. 31. I. évf. 10. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 96-97. old.
63. Göndör Ferenc: Kik akarják diktálni a proletáriródat? Népszava, 1919. ápr. 16., 7. old. XLVII. évf. 91. szám, Vörös Újság, 1919. ápr. 17.
64. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete. I. h. 54-55. old.
65. Képes Mozivilág, 1919. márc. 23., 28. old. I. évf. 3. szám.
66. Mozi-Kertváros. Kéméndi Jenő előadása. Fáklya, 1919. ápr. 25. I. évf. 8. szám, Kádár Zoltán tervéről: Vörös Film, 1919. júl. 13. I. évf. 17. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 233-236. old.
67. Népszava, 1919. márc. 26. XLVII. évf. 72. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 251. old.
68. K. S. L.: Az első filmgyári munkáskabaré. Képes Mozivilág, 1919. ápr. 13. I. évf. 6. szám.
69. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete (1959). I. h. 51. old.
70. Vörös Május elseje. A szakma ünnepségének tervei. Vörös Film, 1919. ápr. 19. I. évf. 2. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 214-218. old.
71. A Vörös Riport Film. Vörös Film, 1919. ápr. 26. I. évf. 3. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 222-223. old.
72. Vörös Film, 1919. máj. 31. I. évf. 10. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 61-63. old.
73. Uo., 183-191. old.
74. Márkus László részt vesz a moziügyek intézésében. Mozikronika. Színházi Élet, 1919. jún. 8-14. 23. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 192. old., T. Gy.: A mozi a fronton. Képes Mozivilág, 1919. jún. 1., 6. old. I. évf. 13. szám.
75. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete (1959). I. h. 20. old.

76. Vörös Film, 1919. máj. 31.1. évf. 10. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 65-70. old.
77. Vörös Film, 1919. jún. 7. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 71. old., Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. I. h. 197., 200. old.
78. Vörös Film, 1919. jún. 25. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 74-75. old.
79. Vö.: Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete (1959). I. h. 74. old.
80. Vörös Film, 1919. máj. 31.1. évf. 10. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 183-191. old.
81. Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. I. h. 206. old.
82. Vö.: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 198. old.
83. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete (1959). I. h. 52. old.
84. Vörös Film, 1919. júl. 20. I. évf. 18. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 160-161. old.
85. A magyar filmgyártás nagy esztendeje. Vörös Film, 1919. jún. 14. I. évf. 12. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 194-197. old.
86. Vörös Film, 1919. júl. 20. I. évf. 18. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 208-211. old.
87. Radó István az Egy dramaturg emlékiratai című gépiratához eredeti, bár aláíratlan jegyzőkönyveket is mellékel. Ezek - ismeretlen okból - eltűntek. A magyarázt képpen csatolt jegyzetek is mindamelllett értékes információkkal szolgálnak. I. h. 203., 205. old.
88. Uo., 205. old.
89. Rendelet az elkészült filmekről. Vörös Film, 1919. jún. 25. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 76. old.
90. Színházi Élet, 1919. 18. szám, Az Új Film, 1919. júl. 12. I. évf. 2. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 224-232. old.
91. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete (1959). I. h. 45-47. old.
92. Uo., 67. old.
93. Uo., 77. old.
94. Képes Mozivilág, 1919. jún. 1. I. évf. 13. szám.
95. Komját Júlia: Filmproblémák. Vörös Film, 1919. jún. 28. I. évf. 15. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 154-157. old.
96. A dán filmipar alkonya. Koppenhágai tudósítás. Vörös Film, 1919. júl. 26. I. évf. 19. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 165-166. old.
97. V. D. [= Váczi Dezső]: Az amerikai filminvázio. Vörös Film, 1919. júl. 26. I. évf. 19. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 162-164. old.
98. Proletár Akadémia. Új filmgyár létesítése. Színházi Élet, 1919. jún. 8-14. 23. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 193. old.
99. Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. I. h. 192. old.
100. A proletárakadémia programja. Vörös Film, 1919. jún. 21.1. évf. 13. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 112-114. old.
101. Vö.: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 227-228. old., a Tegnap ismertetése: 239-240. old.
102. A Társadalmásított Mozgóképüzemek Központi Üzemvezető Tanácsa július 8-i ülésén hozott határozata a Proletár Akadémiáról. Vörös Film, 1919. júl. 13. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 115. old.
103. Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. I. h. 199. old.
104. Hét film Szovjetországból. Szamuely elvtárs repülőgépen hozta Budapestre. Vörös Film, 1919. jún. 7. I. évf. 11. szám. Kötetben: A magyar film a Tanácsköztársaság idején. I. m. 145. old.

105. Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. I. h. 203-205. old.
106. Világciikk lehet még a magyar film - mondja Kertész Mihály, aki Budapestre érkezett. Az Est, i. h.
107. Vádak egy bécsi lapban a magyar filmszakma ellen. Vörös Film, 1919. jún. 7., 10. old. I. évf. 11. szám. - A Der Filmbote inkriminált lapszámát osztrák kollégáinknak nem sikerült megtalálniok. Így is nagy segítség, hogy az 1919. évfolyam 45. számában közölt cáfolat fénymásolatát elküldték. Köszönet illeti ezért dr. Walter Fritz és dr. Günter Krenn urakat.
108. Radó István: Egy dramaturg emlékiratai. I. h. 206. old.
109. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete (1959). I. h. 56-57. old.
110. Vörös Film, 1919. aug. 2. Második kiadás, I. évf. 21. szám.

VIII. ÁLTALÁNOS MEGÁLLAPÍTÁSOK; KITEKINTÉS

1. Lengyel Menyhért: Életem könyve. I. m. 156. old.
2. Deéry Alfréd: Porondon, deszkán, mozivásznon (visszaemlékezések). I. m. 50. old.
3. Radó István Balogh Béla című kéziratában. Magyar Filmintézet Könyvtára, Ké 118.23. 1. old. - A szerző nem emlékszik, hol olvasta vagy milyen körülmények között hallotta Balogh Béla idézett megállapítását, de határozottan neki tulajdonítja.
4. Pánczél Lajos: Pereg a film... Apróságok és feljegyzések a filmről és híres mozicsillagokról. Thália Műintézet Rt. Budapest [é. n.] 5. old.

MÁSODIK RÉSZ

I. A FILM MINT VÁDLOTT S A VÁD TANÚJA; A MOZI MINT KÁRPÓTLÁS

1. Az adatokat, tényeket l.: Magyarország történeti kronológiája III. 1848-1944. Főszerk.: Benda Kálmán. Akadémiai Kiadó, Budapest 1983. 862-873. old.
2. Uo., 876. old.
3. Uo., valamint: N. Szegvári Katalin: Numerus clausus rendelkezések az ellenforradalmi Magyarországon. A zsidó és nőhallgatók főiskolai felvételéről. Akadémiai Kiadó, Budapest 1988. 114-115, 117. old.
4. L. erről: Kádár Gyula: A Ludovikától Sopronkőhidáig I. Magvető Könyvkiadó, Budapest 1978. Második kiadás, 192-216. old.
5. Lázár István: Kis magyar történelem. Gondolat, Budapest 1989. 175. old.
6. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. Szerk.: Lajta Andor. 183. old.
7. Legyen béke. Mozgófénykép Híradó, 1919. szept. 28. XII. évf. 14. szám.
8. Magyar filmek nagy konjunktúrája. A valutadifferencia egyetlen előnye. Mozgófénykép Híradó, 1919. okt. 12. XII. évf. 16. szám, Világ, 1920. márc. 7. XI. évf. 58. szám.
9. Mozgófénykép Híradó, 1919. okt. 26. XII. évf. 18. szám.
10. Dr. Vári Rezső: A magyarországi kinematográfia krízise és a kibontakozás. Mozgófénykép Híradó, 1919. szept. 28. XII. évf. 34. szám.
11. Hogyan értékesítsék a kommunizmus magyar filmjeit? Külön vállalat vegye kezelésbe. Gyári márkák vagy rendezők sorozatai. Mozgófénykép Híradó, 1919. okt. 5. XII. évf. 15. szám.
12. Uo., 1919. nov. 2. XII. évf. 19. szám.
13. Uo., 1920. jún. 20. XIII. évf. 25. szám, 1920. aug. 1. XIII. évf. 31. szám.
14. Uo., 1920. máj. 9. XIII. évf. 19. szám.
15. A vörös filmek sorsa. Uo., 1921. jún. 5. XIV. évf. 23. szám.
16. Dr. Schreiber Dániel rendőrfogalmazó: Vörös filmek a bűnügyi múzeumban. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. Szerk.: Lajta Andor. 124-125. old.
17. Michael Korda: A szerencse fiai. A Korda testvérek regényes élete. Európa Könyvkiadó, Budapest 1983. 84-89. old.
18. Radó István: A Magyar Tanácsköztársaság filmélete (1959). Magyar Filmintézet kéziratára, Ké. 55.4. 90. old.
19. p. [föltehetőleg Pék Dezső főszerkesztő riportja]: Látogatás doktor Muresian filmcenzornál. Mozgófénykép Híradó, 1919. okt. 5. XII. évf. 15. szám.
20. Radó István: A szakma erkölcsbírái. Mozgófénykép Híradó, 1919. nov. 2. XII. évf. 19. szám.
21. Hajsza a „kommunizmus” alatt a hivatalos rend szerint tevékenykedők ellen. Mozgófénykép Híradó, 1919. nov. 16. XII. évf. 21. szám.
22. A mozi-népbiztost elfogták. Világ, 1919. dec. 13., 6. old.
23. Gábor Jenő (szerk.): Mozihumor avagy hogy festenek a lepedő félistenei és démonjai a vászon mögött. A „Képes Mozivilág” kiadása. Kulissza könyvtár, Budapest 1921. 66. old.

24. Magyarország történeti kronológiája III. 1848-1944. I. m. 871. old.
25. Pesti Napló, 1926. okt. 14., 6. old. 77. évf. 233. szám, uo., 1929. júl. 7. 80. évf. 151. szám.
26. Pályázati felhívás magyar filmszcenáriumra. Film-Újság, 1921. dec. 5. 1. évf. 25. szám.
27. Pakots József: A magyar filmkultúra. A Magyarok a kultúráért. A magyar művelődés története című összefoglalás I. kötetében. Szerk.: dr. Lukács György. A magyar-francia kultúrliga kiadása. Pantheon, Budapest 1929. 185-186. old.
28. Mi lesz a magyar moziiparral? Csak két gyár dolgozik - Drága film, drágább film, még drágább film - Amerika - for ever - A „négy nagy”. Világ, 1919. okt. 15., 4. old.
29. Mozgófénykép Híradó, 1919. nov. 23. XII. évf. 22. szám.
30. Embert keresek. Mozi és Film, 1922. aug. 27. 1. (XIV.) évf. 1. szám.
31. Mozgófénykép Híradó, 1921. máj. 8. XIV. évf. 19. szám, 1921. jún. 26. XIV. évf. 26. szám.
32. Uo., 1920. aug. 22. XIII. évf. 34. szám, 1920. szept. 5. XIII. évf. 36. szám.
33. Uo., 1919. szept. 28. XII. évf. 14. szám, Lajta Andor: Az év története. I. m. 184. old.
34. Mozgófénykép Híradó, 1919. okt. 12. XII. évf. 16. szám, 1919. okt. 19. XII. évf. 17. szám, 1919. dec. 28. XII. évf. 27. szám.
35. Lajta Andor: Az év története. I. m. 231. old.
36. Uo., 232. old.
37. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. Szerk.: Lajta Andor. 147. old.
38. Uo., 151-152. old.
39. Mozi és kegyelet. A Hét, 1920. jún. 20., 302. old. XXXI. évf. 20. szám. - Az említett hölgy Hampel József régész özvegye, Pulszky Ferenc művészettörténész leánya volt. Érdeklődési körét a jelzett családi mozzanatok határozták meg. Ezenfelül író, fordító, valamint a nőkérdés, nőnevelés szakértője. Cenzori szerepvállalása valószínűleg főként az utóbbi területekkel függött össze.
40. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 148. old.
41. A magyar kinematográfia jogszabályai. Összegejtette, magyarázta: Barcsay Adorján, dr. Vári Rezső, dr. Baik Mihály. Magyar Génusz kiadása, Budapest é. n. 27., 31. old.
42. A mozicenzura. Az Est, 1920. okt. 21.
43. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 138., 139. old.
44. Dr. Gelléri Miklós: A mozi átruházhatósága. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 176., 177. old.
45. A magyar kinematográfia jogszabályai. I. m. 13. old.
46. A kormány rendelete a mozikról. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 165. old.
47. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. Szerk.: Lajta Andor. 180. old.
48. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 166. old., A magyar kinematográfia jogszabályai. I. m. 20. old.
49. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 167. old.
50. A magyar kinematográfia jogszabályai. I. m. 62. old.
51. Uo., 67. old.
52. Vö.: Iratok az ellenforradalom történetéhez. II. kötet. A fasiszta rendszer kiépítése és a népnymor Magyarországon 1921-1924. Szerk., bev.: Nemes Dezső. Szikra, Budapest 1956. 565. old.
53. Filmművészeti Évkönyv az 1925. évre. Szerk.: Lajta Andor. 167. old.
54. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. I. m. 257-263. old.
55. Uo., 277. old.

56. Izgalmas mozi-vita a nemzetgyűlésben. A régi tulajdonosok megkapják befektetésük összegét. Pesti Napló, 1921. márc. 22., 2-3. old. 72. évf. 62. szám.
57. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. I. m. 143. old.
58. Uo., valamint 186. old. - Gömbös Gyula magatartásáról lásd: Papp Jenő: A mai Magyarország erkölcsrajza. Korunk kritikája 1918-1933. Káldor Könyvkiadó Vállalat, Budapest 1934. 227. old.
59. Lajta Andor: Az év története. I. m. 144. old.
60. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. I. m. 241. old.
61. Uo., 247. old.
62. Uo., 251. old.
63. Uo., 234. old.
64. Uo., 236., 264-265. old.
65. Uo., 245. old.
66. Sas Ede: Pekár Gyula a magyar filmek nemzeti hivatásáról. Képes Mozivilág, 1920. jan. 4. II. évf. 1. szám.
67. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 169. old.
68. Uo., 170. old. 49. Uo., 171. old.
70. A magyar kinematográfia jogszabályai. I. m. 41. old.
71. Megalakul a Filmtanács. Pekár Gyula lesz az elnök. Pesti Napló, 1921. febr. 26., 4. old. 72. évf. 46. szám.
72. Mit akarnak a filmmel? Mozi és Színpad, 1921. nov. 14. I. évf. 67. szám.
73. Vázsonyi Vilmos beszédei és írásai. Második kötet. Az Országos Vázsonyi-Emlékbizottság kiadása, Budapest 1927. 316. old.
74. Uo., 299., 311., 312., 313., 315. old.

II. A TÚLÉLÉS IGYEKEZETE

1. Sztrakoniczky Károly: A mozgókép művészi jelentősége. Magyar Figyelő, 1912. febr. 1., 276-279. old. II. évf. 3. szám.
2. Szironthai Lhotka [István], építő- és iparművész, a Corvin-filmgyár scenikai vezetője: Dekorációs művészet a filmben. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 149-150. old.
3. Forró Pál: Színház és mozi. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 135-136. old.
4. Uo., 133. old.
5. Galamb Sándor: A film-játékokról. Magyar Múza, 1920. márc. 1-15., 236. old. I. évf. 5-6. szám.
6. Uo., 240. old.
7. Földes Artur: A film, mint irodalom. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 142-144. old.
8. Falk Richárd: Magyar rendezők. Uo., 138. old.
9. Szironthai Lhotka [István]: Dekorációs művészet a filmen. I. h. 151. old.
10. p. d. [=Pék Dezső]: A film magyar jellege. Mozgófénykép Híradó, 1920. ápr. 4. XIII. évf. 14. szám.
11. Lázár István: A szcenárium. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 137. old.
12. Márkus László: Milyen filmeket adjunk a külföldnek. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. I. m. 115-116. old.

13. Dr. Forró Pál: Magyar filmek. Filmművészeti Évkönyv az 1923. évre. Szerk.: Lajta Andor. 100-101. old.
14. Egy külföldi filmgyár filmre viszi „Az ember tragédiá”-ját (sic!). Az Est, 1924. aug. 4., 10. old. XV. évf. 158. szám.
15. Az ember tragédiája filmen. Magyarország, 1927. aug. 13., 11. old. XXXIV. évf. 183. szám.
16. Fritz Lang: „Az ember tragédiája” rendezője. Pesti Napló, 1928. aug. 5. 79. évf. 177. szám.
17. Dr. Vass István: Budapest - filmközpont. Filmművészeti Évkönyv az 1923. évre. I. m. 106-107. old.
18. Pantl Kálmán miniszteri tanácsos: Az állam feladata a kinematográfia terén. Uo., 99. old.
19. Mozi és Film, 1924. okt. 5. III. (XVII.) évf. 40. szám.
20. Pakots József: A filmdramaturgia alapelvei. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 131. old.
21. Vajda László: A filmdramaturgia tizparancsolata. Uo., 132. old.
22. Harsányi Zsolt: Mozi. Nyugat, 1923. I. 58. old.
23. Uo., 61. old.
24. Hevesy Iván: A velencei kalmár filmen. Nyugat, 1924. I. 221-222. old.
25. Harsányi Zsolt: Mozi. I. h. 62. old.
26. Marsovszky Miklós: Új művészet: A film. Nyugat, 1924. II. 117. old.
27. Uo., 121. old.
28. Radó Antal: Mozi-zongorások. Magyarország, 1924. dec. 4., 8. old. XXXI. évf. 259. szám.
29. Váczi Dezső: A magyar filmkultúra jelene. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 151. old.
30. Falk Richárd: Magyar rendezők. I. h. 139. old.
31. Uo.
32. Uo., valamint: 140. old.
33. Uo.
34. (p. 1.) [=Pánczél Lajos]: A film halottai. Filmművészeti Évkönyv az 1923. évre. I. m. 111. old.
35. A tankok ellen. A Hét, 1920. okt. 10., 479. XXXI. évf. 31. szám.
36. Magyarország, 1921. jan. 11., 4. old. XXVIII. évf. 7. szám.
37. Világ. 1920. márc. 7., 4. old. XI. évf. 58. szám.
38. Magyarország, i. h.
39. A magyar film új irányairól. Mozi és Film, 1923. jan. 28., 13. old. II. (XVI.) évf. 5. szám.
40. Uo., 41. old.
41. A filmszínész. Írta és összeállította: Bolváry Géza filmrendező. A Mattyasovszky Bolváry (sic!) filmiskola segédkönyve. Budapest 1921. Az író kiadása.
42. Bolváry Géza: A szcenáriumtól - a felvételig. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. I. m. 127-128. old.
43. Ferenczy Tibor: A moziélet rejtelseiből. Borbély Gyula villamosüzemű könyvnyomdája, Mezőtúr 1921. 9. old.
44. Castiglione Henrik: Hogy készül a film? - Egy újságíró jegyzőkönyvéből. - Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 174. old.
45. Ferenczy Tibor: I. m. 11. old., Castiglione Henrik: I. h. 175. old.
46. Ferenczy Tibor: I. m. 13. old.

47. Uo., 13-14. old., 18. old.
48. Dr. Halmos István: Intimitások a moziéletből. Elmondja S. Fáy Szeréna, a Nemzeti Színház örökös tagja. Film-Ujság, 1921. nov. 15. I. évf. 11. szám.
49. Kertész Dezső: A filmrendezés. Diogenes, 1923. aug. 4., 21. old. I. évf. 5. szám.
50. sz. s.: A filmvárosban. Ahol a filmek készülnek. Népszava, 1923. okt. 4., 4-5. old.
51. Képek a filmvárosból. Esti Élet, 1923. dec. 21., 2. old. I. évf. 39. szám.
52. - undi -: Mozi alakok. Film-Ujság, 1921. dec. 5. I. évf. 25. szám.
53. Apor Dezső: Filmekről, amik nincsenek. Filmművészeti Évkönyv az 1920. évre. I. m. 155-156. old.
54. Uo., 214. old.
55. Uo., 68. old.
56. Uo., 197. old.
57. Uo., 208. old.
58. Uo., 207. old.
59. Uo., 210. old.
60. Uo., 213. old.
61. Uo., 215. old.
62. Uo., 86. old.
63. Uo., 75. old.
64. Uo., 97. old.
65. Uo., 108. old.
66. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 178., 179. old.
67. Uo., 181. old.
68. Az Uher filmgyár átalakulása. A Hét, 1920. júl. 1., 319. old. XXXI. évf. 21. szám.
69. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 181. old.
70. Uo., 183. old.
71. Corvin-filmgyár. A Hét, 1920. jún. 20., 303. old. XXXI. évf. 20. szám.
72. Filmművészeti Évkönyv az 1921. évre. I. m. 179. old.
73. Uo., 177. old.
74. Uo., 190. old.
75. Uo., 193. old.
76. Uo., 196. old.
77. Uo., 67. old.
78. Uo., 134-137. old.
79. Uo., 225., 240. old.
80. Uo., 232. old.
81. Uo., 202. old.
82. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. I. m. 230. old.
83. Uo., 231. old.
84. Uo.
85. Uo., 233. old.
86. Uo., 235. old.
87. Uo., 236. old.
88. Uo., 238. old.
89. Uo., 242. old.
90. Uo.
91. Uo., 246. old.
92. Uo., 249. old.
93. Uo., 252. old.

94. Uo., 253. old.
95. Uo., 255. old.
96. Uo., 187. old.
97. Uo., 204. old.
98. Uo., 154-158. old.
99. Uo., 255. old.
100. A filmesek akciót indítanak a filmcenzura ellen. Pesti Napló, 1922. febr. 14., 5. old. 73. évf. 36. szám.
101. Filmművészeti Évkönyv az 1922. évre. I. m. 159. old.
102. Filmművészeti Évkönyv az 1923. évre. I. m. 188. old.
103. Uo., 189. old.
104. Uo., 190. old.
105. Uo., 192. old.
106. Uo., 194., 197. old.
107. Uo., 204. old.
108. Uo., 198. old.
109. Uo., 200. old.
110. Uo., 203. old. (valamint: Filmművészeti Évkönyv az 1924. évre. Szerk.: Lajta Andor. 162. old.).
111. Uo., 140. old.
112. Uo., 257. old.
113. Uo., valamint: 197. old.
114. Uo., 258. old.
115. Uo., 213-217. old.
116. Filmművészeti Évkönyv az 1924. évre. I. m. 169-171. old.
117. Uo., 151. old.
118. Uo., 152. old.
119. Uo., 154. old.
120. Uo., 156. old.
121. Uo., 157. old.
122. Uo., 159., 162. old.
123. Uo., 160. old.
124. Uo., 162. old.
125. Uo., 164. old.
126. Uo., 174-181. old.
127. Uo., 139-143. old.
128. A kultuszminisztérium fel akarja támasztani a magyar filmipart. Pesti Napló, 1924. nov. 14., 8. old. 75. évf. 242. szám.
129. Kötelezni fogják a mozikat, hogy magyar filmeket játsszanak. Tasnádi Szűcs András éles támadása a magyar filmek ellen. Pesti Napló, 1924. nov. 1., 20. old. 75. évf. 232. szám.
130. Filmművészeti Évkönyv az 1924. évre. I. m. 209. old.
131. Uo., 207-208. old.
132. Uo., 168. old.
133. Szepes Mária: Emlékek és jelmezek. Emlékek polifóniája. Kozmosz Könyvek, Budapest 1988. 99. old.
134. Trükk és irodalom. A Hét, 1920. jún. 10., 287. old. XXXI. évf. 19. szám.
135. (S. E.): A Corvin-filmgyár második bemutatója. Uo., 1920. nov. 10., 527. old. XXXI. évf. 34. szám.
136. Betiltott film. Mozi és Színpad, 1921. okt. 12. I. évf. 35. szám.

137. Francia film készül Pesten. Beszélgetés S. Fáy Szerénával. Film-Ujság, 1921. nov. 11. I. évf. 9. szám.
138. Uo., 1921. dec. 18., itt egy Perisse nevű alkotóról (társrendezőről?) is szó esik. - A helyreigazításban sincs sok köszönet, mert most meg a Vanille alakot - Vanyl helyett - a Vanyll váltja föl.
139. Deésy Alfréd: Porondon, deszkán, mozivásznon (visszaemlékezések). Szöveggond., sajtó alá rend., jegyzetek: Kőháti Zsolt. Magyar Filmintézet-Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiadása, Budapest 1992. 43. old.
140. Uo., 54. old.
141. (Petőfi élete és halála filmen) Magyarország, 1922. dec. 21. XXIX. évf. 290. szám.
142. Pesti Napló, 1922. dec. 28., 2. old. 73. évf. 294. szám.
143. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1923. évre. I. m. 115. old., Film-Ujság, 1922. márc. 16. II. évf. 76. szám.
144. Harsányi Zsolt: Mozi. I. h. 60. old.
145. Megelevenednek Jókai alakjai - Csakis magyar témájú filmeket fognak gyártani. Pesti Napló, 1923. ápr. 1., 13. old. 74. évf. 74. szám.
146. Főkapitányi napiparancsok 1923. I., II. Fővárosi Levéltár.
147. Magyarország, 1924. márc. 8., 11. old. XXXI. évf. 57. szám.
148. „A vén gazember” - filmen. Az Est, 1924. máj. 28. XV. évf. 103. szám.
149. Radó István: Balogh Béla. Kézirat a Magyar Filmintézetben. Ké 118.23. 5., 7. old.
150. Szepes Mária: Emberek és jelmezek. Emlékek polifóniája. Kozmosz Könyvek, Bu-dapest 1988. 89. old.
151. Uo.
152. Uo.
153. Uo., 83. old.
154. Szerzői jogbitorlás miatt elkobozták báró Eötvös „A megfagyott gyermek” című költeményéből készült filmet. Pesti Napló, 1922. szept. 10. 73. évf. 205. szám.
155. Vö.: Kőháti Zsolt: Mesterházi Lajos. Akadémiai Kiadó, Budapest 1976. 149. old.
156. Vö.: Hegedűs Géza: Egy jól nevelt fiatalember felkészül. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1984. 17. old.
157. Nyugat, 1916. I. 787. old.
158. Jön a Mackó úr - Intimitások egy filmről. Mozi és Színpad, 1921. nov. 8. I. évf. 61. szám.
159. A húszas évek magyar némafilmjeinek (játékfilmjeinek) tanulmányozásához Kovács Ferenc Magyar filmográfiája nélkülözhetetlen forrás. Ennek II. kötete a Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum kiadásában 1962-ben jelent meg. - Sajnos azonban, ez a mű - a kézzel és gépirással betoldott kiegészítések, pontosítások ellenére - rendkívül hiányos. Kísérletet sem tesz - Ábel Péternek a korábbi szakaszra vonatkozó, kéziratos filmográfiájával ellentétben - színészek és szerepek azonosítására. Ilyenkor legfeljebb a meglevő fotográfiákhoz nyúlhatunk, ám ezeken legtöbbször nem találkozunk a megformált szerepre vonatkozó adattal; pusztán „sztárfotók”. Márpedig a markáns kifestés, a maszk elleplező sajátosságai folytán a néma mozgófénykép ritkán teszi lehetővé mozisínész s az általa megjelenített figura kétséget kizáró összetalálkoztatását. - Utóbb - például *A tizennegyedik* szereplőire vonatkozó megfigyeléseimet - T. Aponyi Magdolna, Balogh Gyöngyi, Czákó Ágnes szívéssége folytán sikerült egybevetnem a Magyar Róza gyűjtéséből származó, német nyelvű Star-album szereposztásával. - Itt jegyzem meg, hogy a korszak magyar filmjeinek irodalmi alapanyagára vonatkozólag rendkívüli segítség volt számomra a Magyar Írók Szövetségének könyvtárában adódó kutatási lehetőség, melyet az Országos Széchényi Könyvtárban egészítettem ki (vizsgálódásaimnak egyébként egyik legfontosabb helyszínén).

160. Kiadta Dick Manó (Budapest é. n.).
161. Schöpflin Aladár: Színházak. Vasárnapi Újság, 1914. jan. 25., 67. old. 61. évf. 4. szám.
162. Lukács Gáspár: „Matyó lakodalmom” - a Nemzeti színpadán. Matyóföld, 1976-77. évf. 92-95. old. - A közleményt Pap Pál baráti segítségével ismerhettem meg.
163. Nyugat, 1931. I. 343. old.
164. Lukács Gáspár: I. h., 95. old.
165. *A Gróf Mefisztó* betiltásáról: Magyar Országos Levéltár. Fond.: K 158. 1. csomó, A hegyek alján operaelőadásáról K. I. írása a Vasárnapi Újság 1908-as, 55. évfolyamának 47. számában jelent meg; 950-951. old.
166. Hevesy Iván és Dévai Béla: A film kulisszatitkai. Budapest 1928. 52. old.
167. A - csupán néhány példára szorítkozó - nemzetközi egybevetés a XII. pordenonei nemzetközi némafilmszemle (Le giornate del cinema muto) 1993. okt. 9. és 16. között zajló vetítésein vált számomra lehetségessé, amihez - természetesen - másutt képződő filmélményeim is kapcsolódtak. Pordenonei beszámolómmal A némafilm szívhangjai címmel a Filmkultúra 29. évfolyamának 1993/10. számában jelent meg, 27-26. old.
168. Hevesy Iván: A némafilm egyetemes története 1895-1929. Magyar Filmintézet, Budapest 1993. 271. old.
169. Freud levele Stefan Zweighez 1920. okt. 19-én. In: Stefan Zweig: Sigmund Freud. Stefan Zweig és Sigmund Freud levelezése. Balassi Kiadó, Budapest 1993. 106. old.
170. Hevesy Iván: I. m., 276. old.

III. VAJÚDÓ HEGYEK; FILM HELYETT: FILMRENDELET

1. Filmművészeti Évkönyv az 1925. évre. Szerk.: Lajta Andor. 99. old.
2. Uo., 101. old.
3. Uo., 198. old.
4. Filmművészeti Évkönyv az 1926. évre. Szerk.: Lajta Andor. 195. old.
5. Filmművészeti Évkönyv az 1925. évre. I. m. 143. old.
6. Uo., 144. old.
7. Uo.
8. Uo., 146. old.
9. Uo., 147. old.
10. Uo., 148. old.
11. Uo., 149. old.
12. Uo., 150. old.
13. Uo., 151. old.
14. Uo., 153. old.
15. Uo., 157. old.
16. Uo., 158. old.
17. Uo., 162. old.
18. Uo., 163. old.
19. Uo., 165. old.
20. Uo., 203. old.
21. Uo., 214. old.
22. Kovács Kálmán: A film fejlődéséről. Magyar Írás. 1925. 4. szám., 61. old.
23. Tersánszky J. Jenő: A moziról. Nyugat, 1925. I., 136. old.

24. Hevesy Iván: A filmjáték esztétikája és dramaturgiája. Athenaeum, Budapest [1925]. 4. old.
25. Uo., 20. old.
26. Lengyel Menyhért: A magyar film. Pesti Napló, 1925. jún. 7., 13. old. 76. évf. 126. szám.
27. Magyarország, 1925. aug. 13., 9. old.
28. Váczi Dezső: Filmkritika. Mozi és Film, 1925. febr. 22., 28. old. IV. (XVIII.) évf. 8. szám.
29. Egy filmrendező vallomása. Mozi és Film, 1925. márc. 15., 11. old. IV. (XVIII.) évf. 11. szám.
30. Bolváry Géza: A magyar filmgyártás renaissancejéhez. Mozi és Film, 1925. okt. 18., 10-11. old. IV. (XVIII.) évf. 42. szám.
31. Uő: Egy „magyar származású német” filmrendező szerény megjegyzései Boross Mihály magyar filmíró úr szerény megjegyzéseire. Mozi és Film, 1925. nov. 8., 24. old. IV. (XVIII.) évf. 45. szám.
32. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1926. évre. I. m. 155., 190. old.
33. Magyarország, 1925. ápr. 18., 13. old. XXXII. évf. 87. szám.
34. Vihar a színészek vendégszereplése körül - A színészek egységes állásfoglalásra készülnek a színigazgatók tilalmával szemben - A mozi és a rádió veszedelme. Magyarország, 1925. febr. 1., 12. old. XXXII. évf. 26. szám.
35. Magyarország, 1925. aug. 25., 3. old. XXXII. évf. 189. szám.
36. Uo., 1925. nov. 12., 13. old. XXXII. évf. 256. szám.
37. Lajta Andor: Az év története. I. h. 155-156. old.
38. Magyar film - egyiptomi sötétség - Késik a filmrendelet - A magyar filmesek nem akarnak magyar filmet csinálni - Tőke volna, csak tehetség nincs. Magyarország, 1925. júl. 16., 8. old. XXXII. évf. 157. szám.
39. Itt a filmrendelet - A jövő héten meg kell indulnia a gyártásnak - A Corvin filmgyár igazgatójának nyilatkozata - Amerikai sztárok (sic!) Pesten? - Mi van a koncessziókkal? Magyarország, 1925. júl. 17., 13. old. XXXII. évf. 158. szám, Filmművészeti Évkönyv az 1926. évre. I. m. 166. old.
40. a. l.: Tízmilliárd tőkével újra megindul szeptemberben a magyar filmgyártás - Pénteken jelenik meg a filmrendelet. Magyarország, 1925. júl. 26., 8. old. XXXII. évf. 166. szám.
41. Itt a filmrendelet! - Az importált filmek után méterenként 3000 koronát kell az O. M. B. pénztárába befizetni - A filmkölszönzök vállalataik összeomlásától félnek az új filmrendelet után. Pesti Napló, 1925. aug. 26. 76. évf. 190. szám.
42. Filmművészeti Évkönyv az 1926. évre. I. m. 181-182. old.
43. A szakma memorandumja a filmrendeletre. Mozi és Film, 1925. okt. 18., 10. old. IV. (XVIII.) évf. 42. szám.
44. A filmgyártás kérdése a nemzetgyűlésen. Mozi és Film, 1925. nov. 1. IV. (XVIII.) évf. 44. szám.
45. Filmművészeti Évkönyv az 1926. évre. I. m. 183. old.
46. Megszigorítják a filmcenzúrát - A magánjellegű és a tudományos mozgókép-előadásokat is ellenőrzik a jövőben. Magyarország, 1925. márc. 7., 3. old. XXXII. évf. 54. szám.
47. Nagy vita a filmcenzúráról, a munkavédelmi szervezetről, a rendőri nyomozásról és a bírói ítéletekről. Pesti Napló, 1925. dec. 24., 1. old. XXXII. évf. 291. szám.
48. Magyarország, 1925. dec. 24. XXXII. évf. 291. szám.
49. Filmművészeti Évkönyv az 1926. évre. I. m. 161-163. old.
50. Uo., 164-172. old.

51. Uo., 173. old.
52. Uo., 174. old.
53. Hevesy Iván: A magyar rendezők és a magyar filmgyártás. Nyugat, 1926. I. 1110. old.
54. Kiadja Pfeifer Ferdinánd, Budapest (é. n.). A nemzeti színház könyvtára. Kilencvenkettedik füzet.
55. Cigány és az Elhagyottak. Filmjáték, 1925. okt. 18., 6. old. I. évf. 1. szám.
56. Hevesy Iván: Rongyosok. Nyugat, 1926. I. 191. old.
57. Karinthy Frigyes: Színház? Mozi? Pesti Napló, 1925. márc. 11., 4. old. 76. évf. 57. szám.

IV. „ABSZOLÚT FILM”, HAGYOMÁNYOS MOZGÓFÉNYKÉP

1. Kollár Imre cikke a 365 című, Tamás Aladár nevével jegyzett, 1925 áprilisától jelentkező „röpirat”, „művészeti dokumentum”, „művészeti kalendárium” hasábjain.
2. Uo.
3. Vö.: A szürrealizmus. A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket válogatta Bajomi Lázár Endre. II. kiadás. Gondolat, Budapest 1979. 98. old.
4. Gara László: Az „abszolút” film. Magyar írás, 1926. I. évf. 1. szám, 7. old.
5. Uo., 8. old.
6. Az életrajzi adatokat egy - valószínűleg saját kezű - rövid feljegyzésben hagyta hátra Mellék Kornél. Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Fond. 36/2545.
7. Gerő György: Film. Dokumentum, 1927. jan., 17. old.
8. Uo., 18. old.
9. Uo., 22. old.
10. Uo., 19. old.
11. Uo., 22. old.
12. Példa rá Lev Vlagyimirovics Kulesov korai munkássága. Vö.: Kinoszlovar v dvuh tomah. I. Izdatyelsztvo „Szovjetszkaja Enciklopedyija”, Moszkva 1966. 862. old.
13. Németh Antal: A mono-filmdráma. Napkelet, 1928. 315-317. old.
14. Gesztesi Balogh Gábor: A film szélsőséges irányai. Magyar Szemle, 1930. III. (X.) 300-306. old.
15. Mozi és Film, 1926. jan. 31., 27. old. V. (XIX.) évf. 5. szám.
16. Uo., 1926. febr. 28., 8. old. V. (XIX.) évf. 9. szám.
17. Uo., 1926. ápr. 25., 38. old. V. (XIX.) évf. 17. szám.
18. Lengyel Menyhért: Magyar film. Pesti Napló, 1926. jún. 12., 14. old. 77. évf. 130. szám.
19. Laczkó Géza: A magyar film lehetőségei. Pesti Napló, 1926. máj. 15., 17. old. 77. évf. 108. szám.
20. Heltai Jenő a magyar filmről, Berlinről, a Potemkin cirkálóról és egy új rendezőről. Pesti Napló, 1926. máj. 16., 12. old. 77. évf. 109. szám.
21. Fodor Nándor: Újfajta mozicenzúra Amerikában - Százötven könyvre és színdarabra mondott vétót az elmúlt évben a mozi. Pesti Napló, 1926. júl. 20. 77. évf. 161. szám.
22. Megtörtént az első moziplakát-betiltás. Az Est, 1926. máj. 6., 14. old. XVII. évf. 101. szám, Filmművészeti Évkönyv az 1927. évre. Szerk.: Lajta Andor, 121-122. old.
23. Betiltották Magyarországon is a „Potemkint” - Tegnap mutatták be a filmcenzurának az orosz filmet - két másik orosz tárgyú amerikai filmet is betiltott a cenzúra. Az Est, 1926. júl. 23., 3. old. XVII. évf. 164. szám.

24. Hevesy Iván: A filmszezon mérlege. Nyugat, 1926. II. 241. old.
25. Uo., 242. old.
26. Gaál Gábor: Egy újfajta pesti író. Nyugat, 1926. I. 1031-1032. old.
27. Heltai Jenő: Mágus. Pesti Napló, 1926. júl. 18., 19. old. 77. évf. 160. szám.
28. Uő: Mégegyszer a Mágus. Pesti Napló, 1926. júl. 23., 13. old. 77. évf. 164. szám.
29. A. L.: Magyar szerzők előretörése a francia film birodalmában - Heltai Jenő új területet hódított a magyar írók számára. Pesti Napló, 1926. nov. 4., 15. old. 77. évf. 250. szám.
30. Gesztesi Balogh Gábor: Lumière, a mozi feltalálója nyitotta meg a párizsi filmkongresszust - A francia köztársaság elnöke fogadta a filmvilágot - Amerika nem képviseltette magát a kongresszuson. Uj Mozivilág, 1926. okt. 3. I. (XXIV.) évf. 9. szám.
31. Uo., 1926. okt. 10. I. (XXIV.) évf. 10. szám.
32. Uj Mozivilág, 1926. aug. 15., 5. old. I. évf. 2. szám.
33. Teljesen rekonstruálják a Corvin és Star műtermeit - Rövidesen mindkét helyen megindul a filmgyártás! Uj Mozivilág, 1926. aug. 8., 9. old. I. évf. 1. szám.
34. Az első magyar filmbemutatón Az ördög mátkája kerül színre - Beszélgetés a rendezővel és a főszereplőkkel. Mozi és Film, 1926. szept. 23. V. (XIX.) évf. 39. szám.
35. Heltai Jenő: Egy magyar film vesszőfutása. Pesti Napló, 1926. dec. 23., 16. old. 77. évf. 292. szám.
36. Készülő film és fogyatkozó dollárok... Német kölcsönrel tudják csak befejezni az első magyar filmet - Zavarok a Csárdáskirálynő körül. Az Est, 1926. okt. 16. XVII. évf. 235. szám.
37. Az UFA taktikája a Csárdáskirálynő körül. Mozi és Film, 1927. ápr. 10. VI. (XX.) évf. 15. szám.
38. Pekár Gyula: A kis hős. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt. Budapest [1927]. 62. old.
39. Uo., 64. old.
40. Filmművészeti Évkönyv az 1927. évre. I. m. 143. old.
41. Megnyílt a magyar írók filmirodája. Az Est, 1927. jan. 20., 9. old. XVIII. évf. 15. szám, „Egy film története”. Az Est, 1927. aug. 25., 11. old. XVIII. évf. 191. szám, A magyar író a levegőbe ír - filmet - Heltai Jenő párizsi útjáról, a színpadi világkongresszusról és kultúránk fejlődéséről. Pesti Napló, 1927. júl. 5., 8. old. 78. évf. 149. szám.
42. Színpadi szerzők, színészek és filmérdekeltségek offenzívája a magyar Filmalap ellen - Az első értekező viharos jelenetek között folyt le. Pesti Napló, 1927. aug. 26., 15. old. 78. évf. 192. szám, uo., 1927. szept. 1., 10. old., Filmművészeti Évkönyv az 1928. évre. Szerk.: Lajta Andor. 167. old.
43. Az olasz-magyar filmipari együttműködés. Mozi és Film, 1927. ápr. 24. VI. (XX.) évf. 17. szám, uo., 1927. aug. 7. 22-24. old. VI. (XX.) évf. 32. szám (átvétel a Budapesti Hírlapból).
44. Dr. Vass István: Trianon és a mozik. Mozi és Film, 1927. jan. 2. VI. (XX.) évf. 1. szám.
45. (dkl.): A filmrendelet legközelebbi áldozatai - a kismozik - Nincs pénz az átmeneti idő előrelátható deficitjének fedezésére - Beszélgetés egy kismozissal. Magyarország, 1926. márc. 7., 4. old.
46. Hevesy Iván: A pesti filmkultúra. Nyugat, 1927. I. 135-140. old.
47. Filmművészeti Évkönyv az 1926. évre. I. m. 201-209. old.
48. Megmagyarázzák. Az Est, 1927. jan. 20., 1. old. XVIII. évf. 15. szám.
49. Új terv a magyar film fellendítésére. Magyarország, 1927. júl. 10., 11. old. XXXIV. évf. 154. szám. A magyar mozisok bojkottálni akarják az amerikai filmeseket - A mai közgyűlés dönt erről. Az Est, 1927. júl. 28., 11. old. XVIII. évf. 169. szám.

50. Filmművészeti Évkönyv az 1927. évre. I. m. 174-183. old.
51. Uo., 145, 207-212. old.
52. Uo., 145, 171-172. old.
53. Darvas Gyula dr.: Magyarország mozgóképüzemei 1927-ben. Magyar Statisztikai Szemle, 1928. 7. szám, 814-831. old. VI. évf.
54. Uő: Magyarország mozgóképüzemei 1928-ban. Magyar Statisztikai Szemle, 1929. 11. szám, 1183. old. VII. évf.
55. Uo., 1184. old.
56. f. gy.: A mozi zenéje. A Hét, 1918. II. 670. old.
57. Uo., 671. old.
58. Sándor Pál: A mozizene. Magyar írás, 1922. 9. szám, 152-153. old.
59. P. Horváth Dezső: Zeneművészeti kérdések a filmszínházakban. Filmkultúra, 1928. ápr. 1., 19-20. old. I. évf. 1. szám.
60. Szarka Géza: Magyar film - magyar irodalom. Napkelet, 1926. 684. old.
61. Uo., 685. old.
62. Kállay Miklós: Van-e filmesztétika? Kísérletek egy gyakorlati „filmdramaturgia” megalkotására. Literatura, 1927. febr. 40-43. old. II. évf. 2. szám.
63. Karinthy Frigyes: Naplóm - Az igazi filmről. 1927. szeptember 30. Pesti Napló, 1927. okt. 2., 34. old. 78. évf. 223. szám.
64. Németh Antal: A nemzetközi film és a nemzeti lélek. Napkelet, 1928. I. 635. old.
65. Uo., 636. old.
66. Németh Antal: A filmkritika értelme és célja. Napkelet, 1928. I. 713-714. old.
67. N. A. [=Németh Antal]: A filmszerű... Napkelet, 1928. II. 73-74. old.
68. Wolfram Elemér: A filmdráma fejlődése, művészete, jövője. Légrády testvérek kiadása, Budapest (é. n.). - Az Országos Széchényi Könyvtárnak nincs belőle példánya, így a jövedéknaplóból sem lehet megtudni a publikálás évszámát. 38-39. old.
69. Uo., 43. old.
70. Uo., 45. old.
71. Uo., 47. old.
72. Uo., 53. old.
73. Uo., 55-57. old.
74. Uo., 68. old.
75. Uo., 69. old.
76. Uo., 72-76. old.
77. Uo., 77. old.
78. Uo., 80. old.
79. Uo., 73. old.
80. Uo., 81. old.
81. Uo., 83. old.
82. Uo., 86. old.
83. Uo., 93. old.
84. Uo.
85. Gró Lajos: A film útja. Általános Könyvkiadó, Budapest 1927. 3. old.
86. Uo., 8. old.
87. Uo., 14-15. old.
88. Uo., valamint: 32. old.
89. Uo., 15. old. - Vö. ezzel: Balázs Béla: Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Wien 1924. Magyarul: A látható ember avagy a filmkultúra. Gondolat, Budapest 1984. 30. old., Lukács György: Az esztétikum sajátossága I. Magvető Kiadó, Budapest (az 1965-ös kiadás harmadik, változatlan lenyomata). 650. oldaltól.

90. Gró Lajos: A film útja. I. m., 16. old.
91. Balázs Béla: A látható ember avagy a filmkultúra. I. m., 24. old.
92. Gró Lajos: A film útja. I. m. 16., 17. old.
93. Uo., 18. old.
94. Uo., 19. old.
95. Uo., 20-21. old.
96. Uo., 24. old.
97. Uo., 25. old.
98. Uo.
99. Uo., 28. old.
100. Uo., 31. old.
101. Uo., 32. old.
102. Uo., 33-34. old.
103. Uo., 36. old.
104. Uo., 37. old.
105. Uo., 42. old.
106. Uo., 43. old.
107. Uo., 44. old.
108. Uo., 47. old.
109. Kőhádi Zsolt: Egy halandó műfaj büvkörében. *Beszélgetés Illyés Gyulával*. Filmkultúra, 1980. máj.-jún., 70. old. XVI. évf. 3. szám.
110. Hevesy Iván és Dévai Béla: A film kulisszatitkai. Budapest 1928 (a szerző kiadása). 49. old.
111. Uo., 57. old.
112. Uo., 59. old.
113. Uo., 63-65. old.
114. Uo., 66. old.
115. Uo., 68. old.
116. Uo., 69. old.
117. Uo., 88. old.
118. Uo., 90. old.
119. Uo., 96. old.
120. Uo., 101. old.
121. Uo., 106. old.
122. Uo., 107. old.
123. Uo., 110. old.
124. Uo., 127. old.
125. Uo., 128. old.
126. Eperjesi Károly: Magyar film. 100%, 1928. máj., 286. old. I. évf. 8. szám, Gesztesi Balogh Gábor: A magyar film a világ filmprodukciónak. Magyar Szemle, 1929. júl., 23. szám, 249. old.
127. A rendelkezésünkre álló Magyar filmográfia II. (150. old.) díszlettervezőként említi Metzner Ernőt, és nem szól Temáry Elza szerepeltetéséről. Forrásaink: Az Est, 1927. okt. 8., 12. old. XVIII. évf. 228. szám, Magyarország, 1927. aug. 3., 11. old. XXXIV. évf. 174. szám. - Pekár Gyula az adott vonatkozásban A magyar filmgyártás problémái és azok megoldása címmel nyilatkozott. Filmkultúra, 1928. ápr. 1., 2. old. I. évf. 1. szám.

128. Eperjesi Károly: Magyar film. I. h.
129. Uo.
130. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1927. évre. I. m., 146. old.
131. Mozi és Film, 1927. aug. 21. VI. (XX.) évf. 34.szám.
132. Deésy Alfréd: Porondon, deszkán, mozivásznon (visszaemlékezések). I. m. 145-155, 201. old.
133. „Rákosligeti”-ről lásd: Filmkultúra, 1934. okt. 1., 10. old. VII. évf. 10. szám.
134. Filmkultúra, 1934. máj. 1., 8. old. VII. évf. 5.szám, uo. 1934. jún. 1., 10. old. VII. évf. 6. szám.
135. Cs. Szabó László: Hülő árnyékban. Gondolat, Budapest 1991. 48. old.
136. Uo., 65. old.
137. Kőháti Zsolt: Egy halandó műfaj büvkörében. *Beszélgetés Illyés Gyulával*. I. h., 67-69. old.

V. AZ UTOLSÓ „BÉKEÉV”; A NÉMAFILM BUKÁSA

1. Pekár Gyula: A magyar filmgyártás problémái és azok megoldása. I. h. 1. old.
2. Uo., 2. old.
3. Hamza D. Ákos: Az angol filmgyártás és a magyar filmgyártás megteremtésének lehetőségei. Magyar Filmkurír, 1928. máj. 13., 13. old. II. évf. 20. szám.
4. Tasnádi-Szűts András: A filmszínház az állami és társadalmi életben. Filmkultúra, 1928. ápr. 1., 3. old. I. évf. 1.szám.
5. Magyar Mozi és Film, 1931. márc. 29., 6. old. IV. évf. 13. szám.
6. Az „európai” film - *Beszélgetés Pekár Gyula ny. miniszterrel, a Magyar Filmalap elnökével*. Magyar Filmkurír, 1928. ápr. 8. II. évf. 15. szám.
7. Lajta Andor: A film-internacionálé. Filmkultúra, 1928. szept. 1., 15. old. I. évf. 5. szám.
8. Dr. Gesztesi Balogh Gábor: A magyar filmgyártás organizációjának előkészítése. Filmkultúra, 1928. máj. 20., 12-15. old. I. évf. 2. szám.
9. Cserépy Arzén: Nemzeti filmgyártás vagy filmgyártás Magyarországon? Filmkultúra, 1928. dec. 1., 2. old. I. évf. 8. szám.
10. Dr. Jeszenszky Andor: A magyar filmgyártás. Magyar Mozi és Film, 1928. dec. 23., 4. old. 1. évf. 42. szám.
11. Órák és percek - Heltai Jenő előadása. Pesti Napló, 1928. dec. 14., 12. old. 79. évf. 283. szám.
12. Cserépy Arzén: Nemzeti filmgyártás vagy filmgyártás Magyarországon? I. h.
13. Dr. Jeszenszky Andor: A magyar filmgyártás. I. h.
14. Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. Szerk.: Lajta Andor. 124. old.
15. Uo., 126. old.
16. Megjelent az új filmrendelet - A kormány támogatni akarja a hazai filmgyártást - Drágább lesz a mozi? Az Est, 1928. jan. 1., 8. old. XIX. évf. 1. szám.
17. Dr. Gesztesi Balogh Gábor: A magyar filmgyártás lehetőségei és eszközei. Filmmű-vészeti Évkönyv az 1928. évre. I. m. 92. old.
18. Uo., 94. old.
19. Dr. Gesztesi Balogh Gábor: A magyar filmgyártás organizációjának előkészítése. I. h. 15. old.
20. Gesztesi Balogh Gábor: A magyar film a világ filmprodukciónjában. Magyar Szemle, 1929. júl., 245. old. 23. szám.

21. Lengyel Menyhért: Magyar Film. Magyarország, 1928. jún. 2., 13. old. 79. évf. 124. szám.
22. Cserépy Arzén az Attila-filmről. (A Fredericus Rex nagy sikerű rendezője Budapesten). Magyar Filmkurír, 1928. dec. 2., 3. old. II. évf. 49. szám.
23. Somlay Artúr: Beszéljünk róla! Pesti Napló, 1928. jún. 26., 13. old. 79. évf. 143. szám.
24. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1928. évre. I. m. 291. old.
- A „neonacionalizmus”-ról: Vámbéry Ruzstem: A neonacionalizmus. Századunk, 1928. 3. szám. Kötetben: Vámbéry Ruzstem: A mennyei Pilvax. Vál., sajtó alá rendezte: Valuch Tibor. Századvég-Nyilvánosság Klub, Budapest 1994. 200-206. old., uő: A revízió tízparancsolata. Századunk, 1928. 8. szám. Kötetben: A mennyei Pilvax. I. m. 214-215. old.
25. Film, vagy Filmalap? Az Est, 1928. márc. 27., 10. old. XIX. évf. 71. szám.
26. Még az ősszel megszűnik a filmipari alap - Törvény készül a magyar filmgyártásról
- Harminc külföldi után egy magyar kép - Ki legyen a magyar filmgyártás vezetője? Az Est, 1928. okt. 4., 6. old. XIX. évf. 225. szám.
27. Harc a Filmalap körül. Pesti Napló, 1929. febr. 27., 14. old. 80. évf. 48. szám.
28. A kormány részvénytársaságot alapított a filmipari alapból - A belügyminiszter nyilatkozik a Magyar Mozi és Film-nek. Magyar Mozi és Film, 1929. jan. 6. II. évf. 1. szám.
29. Hárommillió pengő megsemmisülésének története - Hogyan született meg, hogyan gazdálkodott a Filmipari Alap - és hová lett a pénze? - Az összes érdekeltségek a Filmalap azonnal megszüntetését követelik. Pesti Napló, 1930. okt. 26., 21. old. 81. évf. 244. szám.
30. Gesztesi Balogh Gábor: A magyar film a világ filmprodukciónak. I. h. 246. old.
31. Uo., 250. old.
32. Uo.
33. Uo., 252. old.
34. Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre. Szerk.: Lajta Andor. 118. old.
35. Dr. Gesztesi Balogh Gábor: A magyar filmgyártás lehetőségei és eszközei. I. h. 94. old.
36. A magyar filmszakma végveszedelemben - A filmesek szerint az új filmgyártási rendelet tönkreteszi őket. Az Est, 1929. febr. 17., 5. old. XX. évf. 40. szám, Nagy a nyugtalanság a magyar filmszakmában - Miért alakult a Hunnia Filmgyár Rt.? Pesti Napló, 1929. jan. 9., 14. old. 80. évf. 7. szám.
37. Véglegesen megszűnt a magyar nyersfilmgyártás. Magyarország, 1929. szept. 11., 10. old. XXXVI. évf. 205. szám.
38. Bárdos Artur: Dzsingisz Kán. Nyugat, 1929. I. 565. old.
39. Uo., 566. old.
40. Az Est, 1929. febr. 17., 5. old. I. h.
41. Lengyel Menyhért: Mi a magyar film útja? - Ki kell találni az olcsó filmgyártást -Tehetőséggel kell pótolni a pénzt. Pesti Napló, 1929. márc. 10., 20. old. 80. évf. 58. szám.
42. Filmművészeti Évkönyv az 1928. évre. I. m. 167-169. old.
43. Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 189-190. old.
44. Uo., 133. old.
45. Uo.
46. Filmművészeti Évkönyv az 1928. évre. I. m. 107. old.
47. (-zekas) [=Fazekas Imre]: A magyar filmszakma krízise - Az állam és a magántőke pénze nélkül nincs magyar filmgyártás! Pesti Napló, 1929. jan. 17., 12. old. 80. évf. 14. szám, Az Est, 1929. febr. 17., 5. old. XX. évf. 40. szám.
48. (b-y): Filmhiány. A Toll, 1929. máj. 26., 54. old. 6. szám.

49. Filmművészeti Évkönyv az 1928. évre. I. m. 217-218. old., Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 293. old.
50. Uo., 221-228. old.
51. Uo., 170-178. old.
52. Uo., 193-195. old., Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 294. old.
53. A mozgóképszínházak tiltakoznak a tervezett kultúrádé ellen - Ne tartsanak a kultúrpalotákban mozgósínház-előadásokat. Magyarország, 1929. aug. 10., 7. old. XXXVI. évf. 180. szám.
54. Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 178. old.
55. Uo., 292. old.
56. Filmkultúra, 1928. máj. 20., 20-21. old. I. évf. 2. szám.
57. Gesztesi Balogh Gábor: A magyar film a világ filmprodukciónak. I. h. 248. old.
58. Magyar levél - írja Turáni - A néma film is beszél. Élet, 1929. szept. 15., 369. old. XX. évf. 18. szám.
59. Uo.
60. Cserépy Arzén: Nemzeti filmgyártás vagy filmgyártás Magyarországon? I. h. 2. old.
61. Moziélet, 1929. ápr. 23., 3. old.
62. Magyar propaganda-film-e a „Magyar Rapszódia”? Film és Művelődés, 1928., 114. old.
63. Pásztor Béla: Megcsináljuk a nemzetközi magyar filmet! - A Moziélet rendkívüli kiadásában, 1929. ápr. 23.
64. Uo.
65. Uo., Kis Lexikon a Magyar Rapszódia szereplőiről, 2. old.
66. Uo., 3. old.
67. Balázs Béla: A látható ember - A film szelleme. I. m. 220. old., Hevesy Iván: A némafilm egyetemes története. I. m. 372. old.
68. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre Szerk.: Lajta Andor. 193. old.
69. Darvas Gyula dr.: Magyarország mozgóképüzemei 1929-ben. Magyar Statisztikai Szemle, 1929. 834. old. VIII. évf. 9. szám.
70. Lóránt Mihály interjúja: Magyarország, 1929. máj. 12., 10. old. XXXVI. évf. 106. szám.
71. A film amerikai fejedelme a beszélő filmről - A „talkie” mellett a néma film is megmarad - Amerika nem fél a külföldi konkurenciától(,) és továbbra is bíz abban, hogy megtartja piacait - A jövő mozija a színes és beszélő film egyesítése lesz - Miért nem alapít Zukor Adolf filmgyárat Magyarországon? Pesti Napló, 1929. jún. 2., 33. old. 80. évf. 122. szám.
72. Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre. I. m. 194. old.
73. A mozisok egy része el akarja tiltani az őszi szezonban a hangosfilm bemutatását - Két nagy mozi Berlinből vár utasítást, hogy lemondjon-e a „talkie”-ről. Magyarország, 1929. jún. 4., 6. old. XXXVI. évf. 123. szám, 1930 májusáig nem szabad beszélő filmet bemutatni Budapesten? - Harc a pesti mozisok között - a beszélő film miatt. Pesti Napló, 1929. jún. 5., 9. old. 80. évf. 124. szám, Be akarják tiltani a beszélő filmek forgalombahozatalát Buda-pesten? - Beszélgetés Erich Pommerrel, a berlini Ufa vezérével, első beszélő filmjéről, a magyar tárgyú „Vasárnap délután”-ról. Pesti Napló, 1929. jún. 8., 11. old. 80. évf. 127. szám.
74. Pesti Napló, 1929. jún. 5., 9. old. I. h., (-zekas) [=Fazekas Imre]: A beszélőfilm és a beszélőfilmgyártás Magyarországon. Pesti Napló, 1929. jún. 27., 10. old. 80. évf. 143. szám.
75. Vihar a filmrendelet körül - Miért nem kell a beszélő film? - Két rendelet - Hogyan akarják megnehezíteni a beszélő filmek behozatalát? - Mi lesz a végrehajtási rendeletben? Pesti Napló, 1929. júl. 4., 11. old. 80. évf. 148. szám.

76. (-zekas) [=Fazekas Imre]: Lesz-e filmgyártás Magyarországon? - A filmrendelet, a kötelező magyar film, a néma film s a beszélő film különös kölcsönhatásai - Hangos vagy néma lesz-e az „új magyar film?” Pesti Napló, 1929. júl. 3., 9. old. 80. évf. 147. szám.
77. Az Est, 1929. okt. 30., 3. old. XX. évf. 247. szám.
78. Magyarország, 1929. nov. 10., 13. old. XXXVI. évf. 256. szám.
79. Uo., 1930. aug. 7., 5. old. XXXVII. évf. 178. szám.
80. Uo., 1931. máj. 5., 5. old. XXXVIII. évf. 100. szám.
81. Uo., 1930. febr. 13., 5. old.
82. Pesti Napló, 1930. febr. 14., 15. old. 81. évf. 37. szám.
83. Siklós Ferenc rendező: A magyar filmgyártás megoldása. Pesti Napló, 1930. febr. 12., 10. old. 81. évf. 35. szám. - Siklós Ferenc (1907-1936) utóbb - korai haláláig - az Est-lapok megbecsült munkatársa volt.
84. Az előző három jegyzetben föltüntetett forrásokon túl: Magyar Mozi és Film, 1930. febr. 16., 9. old. III. évf. 7. szám.
85. Pánczél Lajos: Az én mozim. A moziközönség almanachja. A Hét kiadása, Budapest 1929. 89-91. old.
86. Uo., 91-92. old.
87. Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre. I. m. 167. old.
88. Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 193. old.
89. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 105-107. old.
90. Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 194. old.
91. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 105-107. old.
92. Uo., 108-111. old., Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 196. old.
93. Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 197. old.
94. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 122-124. old.
95. Uo., 124-126. old., Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre. I. m. 170. old.
96. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 127-129. old., Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 199. old.
97. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 130-132. old.
98. Darvas Gyula dr.: Magyarország mozgóképüzemei 1929-ben. I. h. 835. old.
99. Uo., 837. old.
100. Filmművészeti Évkönyv az 1929. évre. I. m. 225-229. old.
101. Darvas Gyula dr.: Magyarország mozgóképüzemei 1929-ben. I. h. 840-841. old.
102. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 86-88. old.
103. Magyar Mozi és Film, 1930. jan. 26. III. évf. 4. szám.
104. Darvas Gyula dr.: Magyarország mozgóképüzemei 1929-ben. I. h. 834. old., Pesti Napló, 1929. jún. 2., 33. old. 80. évf. 122. szám.
105. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 67-71. old.
106. Uo., 841. old.
107. Uo., 842-843. old.
108. Vészi Margit: Mozigeneráció. Pesti Napló, 1930. jún. 19., 12-13. old. 81. évf. 137. szám.
109. Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre. I. m. 189. old.
110. Siklós Ferenc: A magyar filmgyártás megoldása. I. h.
111. Bolykovszky Béla: A magyar filmművészet szolgálatában - Visszaemlékezések I. Filmkultúra, 1991/4. szám, 8. old. XXVII. évf., Filmkultúra, 1929. nov. 1. II. évf. 11. szám, 1929. dec. 1. II. évf. 12. szám.

112. Pesti Napló, 1930. okt. 26., 21. old. 81. évf. 244. szám, F. I. [= Fazekas Imre]: Műsoron kívül. Uo., 1928. szept. 23., 19. old. 79. évf. 216. szám.
113. Pakots József interpellációja is foglalkozott ezzel a sajnálatos körülménnyel. Magyarország, 1930. febr. 13., 5. old. XXXVII. évf. 36. szám.
114. Siklós Ferenc: Mária nővér. A Magyar Filmalap első filmje. A Toll, 1929. szept. 8., 38. old. I. évf. 21. szám.
115. Uo., 39. old.
116. Uo.
117. Pakots József: A magyar filmkultúra. I. m. 183. old.
118. Karinthy Frigyes előadása a hangos film jövőjéről. Pesti Napló. 1930. febr. 15., 8. old. 81. évf. 38. szám.
119. Uő: Naplóm - A beszélő moziról - 1928. február 18. Pesti Napló, 1928. febr. 19., 13. old. 79. évf. 41. szám. - Az első magyarországi hangosfilm-előadásról lásd: Pánczél Lajos: Az én hangosmozim. A Hét kiadása, Budapest 1930. 34. old.
120. Karinthy Frigyes: Naplóm - Tapsolnak a moziban - 1928. szeptember 15. Pesti Napló, 1928. szept. 16., 12. old. 79. évf. 210. szám.
121. Barta Lajos: A filmbűn. Nyugat, 1927. I. 264. old.
122. Uo., 265. old.
123. Uo., 269. old.
124. Marsovszky Miklós: A phonofilm. Nyugat. 1928. I. 398. old.
125. Staud Géza: A beszélő filmről. Élet, 1929. júl. 7., 340-341. old. XX. évf. 13. szám.
126. Váczi Dezső: A beszélőfilm témái. Magyar Filmkurír, 1929. aug. 18., 2. old. III. évf. 33. szám.
127. Bárdos Artur: A beszélő film és a színház. Szélgjegyzetek egy nemlétező dramaturgiához. Nyugat, 1929. II. 244-250. old.
128. Gró Lajos: Beszélő film - hangos film - rádió film. Munka, 1929. 4. szám, 116. old.
129. Uő: A hangos film művészi jövője. Nyugat, 1930. II. 77. old.
130. Uo., 78. old.
131. Szász Zoltán: A beszélő film. Pesti Napló, 1929. ápr. 26., 13. old. 80. évf. 94. szám.
132. Szegedi István: Színpad és talkie. Adalékok az ember és a gép problémájához. Protestáns Szemle, 1930. 486. old. XXXIX. évf.
133. Lenkei Zsigmond: Ez Amerika! A Magyar Filmkurír kiadása. Budapest 1929. 159. old.
134. „A gépzene és a gépszínház megöli az élő zenét és az élő színházat” - Klebelsberg nyilatkozik a rádió és a hangosfilm megadóztatásáról - a színművészet javára. Az Est, 1931. márc. 6., 2. old. XXII. évf. 53. szám. Vö.: Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In: Kommentár és prófécia. Gondolat, Budapest 1969, Bartók breviárium. Öá.: Ujfalussy József, szerk.: Lampert Vera. Zeneműkiadó, Budapest 1974. 451. old.. Kodály Zoltán: Visszatekintés I. Zeneműkiadó, Budapest 1974. 198. old.
135. Öt év múlva nem lesz néma film - A Pesti Napló számára írta: Jesse L. Lasky. Pesti Napló, 1928. júl. 29. 79. évf. 171. szám.
136. Major Henrik: Korda a beszélő-filmről. Az Est, 1929. jún. 7., 11. old. XX. évf. 126. szám.
137. Világciikk lehet még a magyar film - mondja Kertész Mihály, aki Budapestre érkezett. Az Est, 1931. júl. 18., 12. old. I. h.
138. Lengyel Menyhért: Mit jelent a beszélő film az író számára? Pesti Napló, 1929. jún. 29., 21. old. 80. évf. 145. szám.

139. Biró Lajos Párizsban nyilatkozik terveiről és a film problémáról. Az Est, 1931. aug. 9., 10. old. XXII. évf. 180. szám.
140. Kárpáti Aurél: Régi színház, új mozi. Pesti Napló, 1931. máj. 5., 13. old. 82. évf. 100. szám.
141. Prospero: A beszélőfilm. Magyarország, 1929. jún. 6., 6. old. XXXVI. évf. 125. szám.
142. Kecskeméti György: A „talkie”. A Toll, 1929. aug. 18., 41. old. I. évf. 18. szám.
143. Pánczél Lajos: Az én hangosmozim. I. m. 15-16. old. - Nemeskürty Istvánnál a pontos dátum így szerepel: 1916. június 7. In: A képpé varázsolt idő. Magvető Könyvkiadó, Budapest (1983). 345. old.
144. Pánczél Lajos: Az én hangosmozim. I. m. 5. old.
145. Uo., 34. old.
146. Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 72-74. old.
147. Uő: Az én hangosmozim. I. m. 37. old.
148. Uo.
149. Uo., 65. old., Pánczél Lajos: Az én mozim. I. m. 84-86. old.
150. Az első beszélő filmet Scitovszky Béla belügyminiszter jelenlétében cenzúrázták - A belügyminiszter szükségesnek tartja a magyar beszélő filmgyártás mielőbbi megkezdését. Pesti Napló, 1929. szept. 20., 16. old. 80. évf. 213. szám.
151. (-zekas) [=Fazekas Imre]: Az első amerikai beszélő film a budapesti közönség előtt. Pesti Napló, 1929. szept. 21. 80. évf. 214. szám.
152. Karinthy Frigyes: A beszélő film Budapesten - Kritika a Singing Foolról. Pesti Napló, 1929. szept. 29., 33-34. old. 80. évf. 221. szám.
153. Lengyel Menyhért: Utóirat. Pesti Napló, 1929. szept. 24., 12. old. 80. évf. 216. szám.
154. Siklós Ferenc: Meghalt egy művészet?! - Itt a talkie! A Toll, 1929. szept. 29., 37. old. I. évf. 24. szám.
155. Bárdos Artur: Szélgjegyzetek a beszélő-filmhez. A Toll, 1929. dec. 1., 19. old. I. évf. 33. szám.
156. Uo., 18. old.
157. Uo., 20. old.
158. Uo.
159. Az első színes hangos film Budapesten - Egy izgalmas hangos filmhíradó. Pesti Napló, 1929. dec. 10., 13. old. 80. évf. 281. szám.
160. Z. [=Zilahy Lajos]: Kertész Mihály monumentális beszélő és hangosfilmje a Forum Színházban. Magyarország, 1929. dec. 5., 10. old. XXXVI. évf. 277. szám.
161. (-zekas) [=Fazekas Imre]: A hangos film megöli az amerikai film világhegemóniáját - Út a filmgyártás nacionalizálása felé - Azonnal meg kell teremteni a magyar hangosfilm-gyártást. Pesti Napló, 1930. Febr. 13., 13-14. old. 81. évf. 36. szám.
162. Fazekas Imre: A hangos film jövője. Pesti Napló, 1930. ápr. 20., 59. old. 81. évf. 90. szám.
163. Szász Zoltán: Tűnődések a beszélő filmről. Pesti Napló, 1930. aug. 30., 11. old. 81. évf. 196. szám.
164. A filmesek tiltakoznak a filmrendelet ellen - „A terheket senki sem vállalhatja” - mondja az amerikaiak képviselője. Magyarország, 1929. júl. 3., 5. old. XXXVI. évf. 147. szám.
165. Mi történik a Hunnia-filmgyárban? Uo., 1929. okt. 12., 10. old. XXXVI. évf. 232. szám.
166. Új mozikódex készül a belügyminisztériumban. Uo., 1929. nov. 15., 10. old. XXXVI. évf. 260. szám.

167. Ma hangosfilm felvétel volt az Operában - A Bánk bán, a Hunyadi László és a Farsangi lakodalom kerül hangosfilmre. Az Est, 1930. jan. 10., 4. old. XXI. évf. 7. szám.
168. Bolykovszky Béla: A magyar filmművészet szolgálatában. *Visszaemlékezések I.* I. h. 10. old.
169. A magyar cenzúrabizottság volt az oka, hogy Horthy Miklós kormányzóról készített hangosfilmfelvételek - elvesztették aktualitásukat - Miért hagyta el Magyarországot Hans von Pebal? Pesti Napló, 1930. ápr. 16., 10. old. 81. évf. 87. szám. - Horthy beszédét magyarul és angolul a Filmkultúra 1930. jan. 1-i száma közölte. III. évf. 1. szám, 2. old.
170. A magyar filmipar jövője - A magyar hangosfilmet virágzó iparrá akarja fejleszteni a miniszterelnök - Gyökeresen átszervezik a Hunnia filmgyárat. Az Est, 1930. jan. 11., 4. old. XXI. évf. 8. szám, „Nem vállalom közösséget ezzel a szeméttel!” - Zilahy Lajos hazaérkezett Berlinből(,) és bírói úton tiltja le nevét „A tábornok” filmváltozatáról. Uo., 1931. júl. 17., 10. old. XXII. évf. 160. szám. A *Szent Gellértről*: Filmkultúra, 1929. dec. 1., 8. old.
11. évf. 12. szám. - A *Szent Gellért* valószínűleg azonos a *Fatalistával*.
171. A pedagógiai filmgyár fúziójáról tárgyalnak - az igazgatóság háta mögött. A közüzemellenesek állami hangosfilmeket akarnak gyártatni a fővárossal az adófizetők zsebére. Népszava, 1930. jan. 19., 8. old. uo., 1931. ápr. 25., 6. old.
172. Filmművészeti Évkönyv az 1931. évre. Szerk.: Lajta Andor. 133. old.
173. A film - A filmkereskedelem és a filmszínházak általányösszeggel akarnak hozzájárulni a magyar filmgyártáshoz. Magyarország, 1930. ápr. 6., 10. old. XXXVII. évf. 79. szám. Megegyezés készül a magyar hangosfilmgyártás érdekében. Uo., 1930. ápr. 20., 17. old. XXXVII. évf. 90. szám.
174. (-zekas) [=Fazekas Imre]; Egy készülő filmrendelet. Pesti Napló, 1930. máj. 6., 14. old. 81. évf. 101. szám.
175. A kényszeregyességi (sic!) tilalom megszüntetését kéri a vidéki mozgóképszínházak. Magyarország, 1930. jún. 5., 10. old. XXXVII. évf. 126. szám, uo., 1930. jún. 6., 10. old. XXXVII. évf. 127. szám.
176. Pesti Napló, 1930. jún. 12., 14. old. 81. évf. 131. szám.
177. Magyarország, 1930. jún. 18., 9. old. XXXVII. évf. 136. szám.
178. Uo., 1930. jún. 27., 9. old. XXXVII. évf. 143. szám.
179. Filmművészeti Évkönyv az 1931. évre. I. m. 124-125. old., Az Est, 1930. júl. 5., 4. old. XXI. évf. 150. szám.
180. Magyarország, 1930. júl. 22., 9. old. XXXVII. évf. 164. szám.
181. Filmművészeti Évkönyv az 1931. évre. I. m. 134. old.
182. Új filmrendeletet várnak - A magyar mozisok emlékirata a belügyminiszterhez. Az Est, 1930. dec. 3., 10. old. XXI. évf. 275. szám.
183. (v. f.): A filmcenzura folytatja különös játékait - Ezúttal Szilvánia császárságát mentette meg egy trónbitorlótól - Betiltották a Császárnő című amerikai filmet. Magyarország, 1927. mára 8., 13. old. XXXIV. évf. 54. szám.
184. A filmcenzúra szükséges rossz, amelynek túlzott alkalmazása káros lehet - mondja Scitovszky. Magyarország, 1928. jan. 20., 8. old. XXXV. évf. 16. szám.
185. A filmcenzura ítél, 3-400 métert kivág és árvereztet. Az Est, 1929. jan. 31., 6. old. XX. évf. 26. szám.
186. Újból szigorították a filmcenzúrát - Már a felirat nyelvtani hibájáért is betiltják a filmet. Az Est, 1929. júl. 9. XX. évf. 152. szám.
187. A belügyminiszter lényegesen enyhítette a filmcenzúrát. Magyarország, 1929. szept. 7., 9-10. old. XXXVI. évf. 202. szám.
188. A magyar filmcenzura műhelytitkai. Literatura, 1931. VI. évf. 32. szám, 298-301. old.

189. Ötvenkét betiltott film és 150 000 pengős bevét a filmcenzúra múlt évi mérlegén - A Filmipari Alap bevétele 570 000 pengő volt. Magyarország, 1932. febr. 18. XXXIX. évf. 39. szám.
190. Pánczél Lajos: Az én hangosmozim. I. m. 70-72. old., (f. i.) [=Fazekas Imre]: Az UFA új filmszínházának, az Urániának ünnepélyes megnyitása - A „Vasárnap délután” bemutatója. Pesti Napló, 1930. márc. 5., 11. old. 81. évf. 53. szám.
191. Bolykovszky Béla: A magyar filmművészet szolgálatában. *Visszaemlékezések I.* I. h. 10-11. old.
192. Uo., 9-10. old.
193. Pánczél Lajos: Az én hangosmozim. I. m. 74., 121. old.
194. Uo., 138. old.
195. Uo., 139. old.
196. Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm 1931-1941. A szerző kiadása, Budapest 1942. 14-15. old.
197. Bolykovszky Béla: A magyar filmművészet szolgálatában. *Visszaemlékezések I.* I. h. 11. old.
198. A mozicenzúra betiltotta MórícZ Zsigmond első hangos filmvígjátékát. Pesti Napló, 1930. jún. 12., 14. old. 81. évf. 131. szám.
199. Magyarország, 1930. jún. 13., 9. old. XXXVII. évf. 132. szám.
200. L. E.: MórícZ Zsigmond - a dráma válságáról, a hangosfilm bukásáról, a rádióról és a színházak küzdelméről. Magyarország, 1930. nov. 9., 4. old. XXXVII. évf. 255. szám.
201. Bolykovszky Béla: I. h.
202. Uo., 12-13. old., Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv az 1931. évre. I. m. 185. old.
203. Bolykovszky Béla: I. h. 13. old.
204. Lajta Andor: Az év története. I. m.
205. Uo., 186-187. old.
206. Bolykovszky Béla: I. h. 12. old.
207. Lajta Andor: Az év története. I. m. 185. old.
208. Bolykovszky Béla: I. h. 13-14. old.
209. Scitovszky Béla belügyminiszter új mozirendelete. Az Est, 1931. márc. 18., 10. old. XXII. évf. 63. szám.
210. Bolykovszky Béla: I. h. 13-14. old.
211. Uo., 15-16. old.
212. A Zuglóban készül az új magyar hangos film: „A lakáj”. Pesti Napló, 1931. júl. 26., 37. old. 82. évf. 168. szám, Bolykovszky Béla: I. h. 16. old.
213. Bolykovszky Béla: I. h. uo., Kabos Gyula „film-regény”-e Pesten kezdődött...! címmel Clevelandben jelent meg. Hőse egy Móczli nevű nagyváradai konfliskocsis, aki a család amerikai karrierjének megalapozója. Vö.: Kőháti Zsolt: Kabos Gyula regénye. Filmkultúra, 1987. febr., 16. old. XIII. évf. 2. szám, Székely István: A magyar hangosfilm új útjai. Filmkultúra, 1932. márc. 1., 2. old. V. évf. 3. szám.
214. (g. a.): A jövő héten hangos mozi lesz a Városi Színházból? Pesti Napló, 1931. okt. 25., 22. old. 82. évf. 243. szám.
215. (-zekas) [=Fazekas Imre]: Csókolj meg, édes! (A Royal Apolló új magyar hangos filmje.) Pesti Napló, 1932. márc. 6., 19. old. 83. évf. 54. szám.
216. Uo.
217. Pánczél Lajos: Az én hangosmozim. I. m. 83, 111-114. old., Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre. I. m. 178. old.
218. Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre. I. m. 179. old.

219. Pánczél Lajos: Az én hangosmozim. I. m. 100-102. old., Balázs Béla: A látható ember, A film szelleme. I. m. 258, 264. old.
220. Filmművészeti Évkönyv az 1930. évre. I. m. 172. old.
221. Filmművészeti Évkönyv az 1931. évre. I. m. 161. old.
222. Uo., 164. old.
223. Uo., 165. old.
224. Uo., 33., 167. old.
225. Uo., 169. old.
226. Uo., 170. old.
227. Uo., 171. old.
228. Uo., 214., 216. old.
229. Balogh Gyöngyi: Beszélni tanul a kép - *A magyar hangosfilm születése és A kék bálvány*. Filmkultúra, 1994. jún., 11. old. Harmadik évfolyam.
230. Lajta Andor: A tízéves magyar hangosfilm. 1. m. 22. old.

MUTATÓK

I. SZEMÉLYNEVEK

Ábel Péter 5, 38, 88, 89, 154, 340, 342, 343, 346, 347, 350, 351, 363
Abonyi Lajos 85
Ábrahám Pál 276, 320
Aczél Ilona, Csathó Kálmánné 70
Acél Pál 48, 86, 93, 133, 135, 140, 146, 146, 147, 156, 347, 354
Adler Miksa 48, 64, 214
Adorján László 106, 227-229, 246
Ady Endre 28, 30, 34, 76, 115, 123, 141, 336, 339, 351
Ágai Adolf (Porzó) 15, 337
Ágotai Béla 58-60, 95, 202, 206, 304
Alpár Ágnes 341
Alfred, Hans 229
Almássy Sári 157
Altmayer István 227, 229, 256
Ambrus Zoltán 52, 113, 155, 338, 343
Andaházi Kasnya Béla 294
Andersen, Hans Chirstian 138, 214, 228
Andor Zsigmond 296
Andrássy Katinka (Károlyi Mihályné) grófnő 129
Anka János 55, 56, 91, 92, 344, 347
Antal (Adler) József 38, 60, 181, 239, 253, 294
Antalfy Sándor 51, 126, 127, 202, 206
Angyal László 325
Ányos László 321
Apollinaire, Guillaume 248
Aponyi Magdolna, Tímár Tamásné 363
Apor Dezső 354, 361
Apponyi Albert, gróf 9, 280, 335
Apró Ferenc 52, 343
Arany Ferenc 148, 149, 202, 208
Arany János 36, 55, 65, 86, 93, 99, 213, 344
Arisztotelész 193
Arna, Lissi 307
Arlan, Irene 308
Augusztai főhercegnő 88, 176
Aylott, Dave 166

Babits Mihály 16, 52, 155, 166, 250, 339, 343
Bacon, Lloyd 313

Bacsó Béla 177, 245
Bagnell, Gordon 281
Baik Mihály, dr. 205, 358
Bajomi Lázár Endre 366
Bajor Gizi 209, 247, 323
Bakó Imre 204
Bakonyi Károly 85, 106, 271, 350
Balassa Imre 343
Balázs Béla (Bauer Herbert) 16, 44, 75, 92, 111, 138, 140, 265, 266, 301, 330, 336, 337, 346, 353, 368, 369, 372, 378
Balázs Mária 322
Bálint Lajos 65, 345
Balla Jenő 203
Balla Mariska 307
Balla Sándor 35
Balogh Béla 7, 78, 85, 91, 96, 101, 104-108, 134, 136, 145, 155-158, 163, 168, 175, 191, 193, 199, 201, 205, 207, 208, 210-217, 221, 224-230, 241, 246, 253, 256, 272, 276, 294, 348, 356, 363
Balogh Béláné 132, 134, 136, 191, 201
Balogh Gyöngyi 363, 378
Balogh István 210
Balogh Szidi 25
Balzac, Honoré de 86, 158, 235
Bánde Béla 245
Bándi Miklós 250, 301
Bánky Vilma 206
Bányai Kornél (Zuboly) 34, 340
Barabás Albert 201
Bárány István 231, 279
Barcsay Adorján 358
Bárdi Ödön 101
Bardócz Pál 60
Bárdos Artur 48, 49, 52, 56, 57, 292, 294, 309-310, 314, 342-344, 371, 374, 375
Barna Jenő 337, 345

Barna Károly 199, 202, 204, 205, 245, 260
 Barrie, James 323
 Bary (Burry) ikrek 210
 Bársony István 323
 Bársony Rózsi 308
 Barta Lajos 109, 309, 350, 374
 Bartha Miklós 9, 335
 Barthelmess, Richard 164
 Bartók Béla 111, 164, 311, 374
 Bartos Gyula 33, 146
 Báthory Gizella 295
 Bátori (Báthory) Béla 80. 134
 Bauer, Jevgenyij Francevics 167
 Baumann Károly 39
 Bayer Elemér 39
 Beal, Frank 164
 Beck, Elga 155
 Beck Ödön 239, 245
 Beck Szilárd 62, 345
 Bécsi József 17, 32, 79, 84, 86, 87, 89, 142, 202, 246, 258, 271, 307
 Béjart, Maurice 111
 Békeffy István 84, 323
 Békeffy László 105, 125, 128, 155
 Bencs Zoltán, dr. 258, 290
 Benda Kálmán 335, 341, 357
 Benes Ilona 74, 75
 Beniczky Ödön 180
 Benjamin, Walter 63, 311, 374
 Beöthy László 50, 79
 Beöthy Zoltán 221
 Bér Dezső 200
 Beregi Oszkár 58, 75, 117, 141, 146, 325, 344, 351
 Berény Róbert 206
 Berger Irén 96
 Berky Ferenc 228
 Berky Lili 50, 65, 106, 117, 257
 Berlioz, Hector 262
 Bernáth Sándor 88
 Bernstein, Henry 157
 Bertini, Francesca 166, 197
 Berzétey Ilona 25
 Bessy, Maurice 338
 Bethlen István, gróf 186, 232, 237, 245, 259, 280, 288, 290, 316
 Bethlen Margit grófnő 307, 316
 Biller Irén 323
 Bingert János, dr. 290, 292, 316
 Biró Lajos 50, 117, 118, 120, 138, 156, 206, 242, 289, 306, 312, 351, 375
 Bisson, Alexandre 157
 Blaha Lujza 25, 39, 87, 222, 256
 Blériot, Louis 29
 Bloch, Ernst 56
 Blom, August 47, 159
 Blondel, Sacy von (Megyeri Sári) 74, 206, 246
 Blumenthal, Oskar 22
 Boda Dezső, dr. 30, 43, 44
 Bódy Tivadar 97
 Bognár Cecil, dr. 54, 92, 93, 344, 347
 Bognár Ignác 350
 Bokányi Dezső 129, 142, 152
 Bókay János 233
 Bokros Birman Dezső 127, 128
 Bolgár Soma 38, 58, 180
 Bolykovszky Béla 307, 316, 320, 321, 323, 324, 325, 373, 376, 377
 Bolváry Géza 193, 198, 200, 201, 206, 210, 213, 221, 222, 227-230, 241, 294, 330, 360, 365
 Bónyi Adorján 324
 Borgström, Hilda 160
 Borhegyi János 60, 179
 Bornemissza Lipót, báró 184
 Boross Géza 200
 Boross Mihály 39, 204, 227, 239, 241, 365
 Borsody, Eduard von 301
 Bortnyik Sándor 248
 Bosnyák Ernő 41
 Bosnyákné Lenkei Hedvig 25
 Boyda Juci 108, 132
 Bouly, Léon 17
 Borzage, Frank 163
 Böcklin, Arnold 192
 Böhm Vilmos 129, 152
 Brandenburg Sándor 19
 Bresztovszky Ernő 42, 44, 105, 341
 Brieux, Eugène 157
 Bródy Ernő 183
 Bródy István 81-83
 Bródy Miksa 118, 351 Bródy Sándor 37, 40, 56, 85, 138, 140, 155, 229, 341

Brontë, Charlotte 138, 224
 Brucksteiner Géza 308
 Buckland, Warwick 166
 Bulla Del Tochio, Renato 204, 229
 Buñuel, Luis 284
 Bura Sándor 321
 Burnett, Frances Eliza 126, 228, 351
 Butler, Alexander 166
 Büchler Károly 258
 Cabet, Étienne 118
 Caillavet, Gaston Armand 157
 Czakó Ágnes 121, 351, 363
 Capellani, Albert 49
 Capozzi, Albert 119
 Cartellieri, Carmen 154
 Casanova, Giacomo 125
 Caserini, Mario 165
 Castiglione Henrik 32, 64, 182, 198, 202, 239, 360
 Causeur 337, 341
 Cavalcanti, Alberto 287
 Chaplin, Charley Spencer 163, 251, 265, 283, 284, 312, 315
 Chardans, Jean-Louis 338
 Chase, Charley 163, 284-285
 Chérbuliez, Victor 157
 Cholnoky Jenő, dr. 93
 Chopin, Fryderyk Franciszek 104, 307
 Cichanowiecka 333
 Clerk, Sir George 172
 Colbert, Jean Baptiste 179
 Colussi Béla 51, 95, 239
 Coolidge, Calvin 280
 Combre 20
 Cossa 208
 Coubray, Edwin 285
 Courant, Court 257
 Cremonesi, Filippo 259
 Cristofani József 26
 Croker, Bithia Mary 138
 Crosland, Alan 313
 Czuczor Gergely 319
 Csabai Ékes Árpád 200
 Csáky Kálmán, gróf 232, 238
 Csapó Paula 25
 Csardinyin, Pjotr Ivanovics 167
 Császár István 17
 Csathó Kálmán 222
 Csehov, Anton Pavlovics 86
 Csepregy Ferenc 22, 49, 156, 227
 Cserépy Arzén 202, 206, 287-289, 295, 305, 370-372
 Csermely Gyula 156
 Cserny József 143
 Csernoch János 232
 Csicsery Zsigmond 185
 Csiky Gergely 86, 92
 Csokonai Vitéz Mihály 36, 110
 Csontváry Kosztka Tivadar 79
 Csontos Gyula 84, 102, 111, 132, 202, 247, 326, 328
 Dagover, Lil 297
 Dajbukát Ilona 323, 329
 D'Albert, Eugen 224-225
 Dalí, Salvador 184
 Damó Oszkár 64, 85, 135, 142, 155, 156, 221, 222, 226, 230
 Dán Norbert 125, 132, 142, 219, 246
 Dáni Balázs 90, 183, 293
 Dániel Gábor, báró ifj. dr. 294
 Daróczy József 259, 260, 276
 D'Artagnan 336
 Darvas Ernő 48
 Darvas Gyula, dr. 260-261, 302, 306, 368, 372, 373
 Daubner (Doroghy) Samu, vitéz 185, 206
 Daudet, Alphonse 157
 Dávid Lajos 259
 Davidson, William B. 279
 De Antoni, Alfredo 165
 Décsi Gyula 15, 41, 61, 97, 99, 179, 184, 199, 231, 307, 313
 Décsi Oszvald 312
 Deésy (Kempf) Alfréd 47, 48, 57, 84-86, 91, 95, 102-104, 122-126, 134, 138, 142, 145, 146, 154-158, 165, 166, 177, 191, 199-202, 204, 208, 209, 216, 217-222, 224, 227-230, 276-277, 305, 342, 349-351, 356, 363, 370
 Degeyter, Pierre Chrétien 105
 Del Colle, Ubaldo Maria 165
 Délibáb (Lovik Károly) 22, 338
 Delluc, Louis 235
 Dénes György 322

Dénes Oszkár 148, 149, 225
 Déri János 203
 Dérry Imre 200
 Déry Tibor 148
 Deutsch-German Alfréd 106
 Deutsch Gusztáv 256
 Dévai Béla 268, 270-271, 364, 369
 Diamant Lipót 205
 Dickens, Charles 138, 158
 Dienes Valéria 111, 307
 Dietz Tessa 25
 Dobján László 56, 344
 Dohnányi Ernő 307
 Doktor János 64
 Donath Ede 79
 Doraine, Lucy (Kovács Ilonka) 151, 206
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 86, 227, 234, 312
 Dräsche Lázár Alfréd 156, 205
 Drégely Gábor 85
 Dumas, Alexandre (apa vagy fia) 138, 226
 Dumas, Alexandre, ifj. 157, 227
 Duncan, Isadora 111
 Dupont, Eugène 14, 337
 Duse, Eleonora 22, 338
 Dussmann, W, F, 324
 Dutka Ákos 105
 Edison, Thomas Alva 14, 15, 22-25, 52, 62, 197, 338
 Egervári Potemkin Ödön 208
 Eggeling, Viking 250, 251
 Eggerth Márta 322
 Egőd Andor 202, 204
 Egressy Gábor 149
 Eiben István 206, 210, 219, 220, 229, 230, 256, 271, 272, 294, 307, 308, 323-325, 327, 328
 Eisemann Mihály 328
 Eizenstein, Szergej Mihajlovics 149, 157, 234, 235, 254, 255, 263, 266, 301
 Éles Béla, dr. 61, 95, 294
 Emőd Tamás 105, 128, 228, 328, 329
 Engel Fülöp 151, 199, 204, 205, 213, 242, 263, 260, 294, 305, 315, 330
 Engel György 330
 Engel Miksa 17 Engels, Friedrich 148
 Engl, Joseph Benedict 270
 Eötvös Ilona bárónő 260
 Eötvös József, báró 87, 138, 213, 226, 227
 Eötvös Loránd, báró 13, 336
 Eötvös Rolanda bárónő 260
 Eperjesi Károly 276, 369, 370
 Erdélyi Ágnes 344
 Erdélyi Mihály 271, 294
 Erdélyi Mór 292
 Erényi Béla 37
 Erker András 51
 Escher Károly 96, 142, 201, 219, 224
 Evans, Fred 166
 Evans, Joe 166
 Fábri Anna 337
 Falk Richárd 41, 154, 155, 158, 188, 191, 192, 199, 211, 212, 222, 359, 360
 Falk Zsigmond, dr. 16, 337
 Faludi Jenő 242
 Faludi Miklós 37
 Faludi Sándor 323
 Fanck, Dr. Arnold 267
 Faragó Dezső György 324
 Faragó Géza 295
 Faragó Jenő 84
 Farkas Antal 140, 141
 Farkas Antónia (Corda Antónia, Korda Mária) 119, 146, 176
 Farkas Elemér 258
 Farkas Endre 330
 Farkas Imre 227
 Farkas Jenő József 61, 131, 134, 144, 177, 180, 256
 Farkas Manó 306
 Farkas Miklós 116, 144, 145, 150, 177
 Farmort 60
 Fazekas Imre 242, 314-315, 328, 371-377
 Fazekas Mihály 228
 Fáy Szeréna, S. 199, 208, 223, 361, 363
 Fedák Sári 62, 157, 323, 345
 Fehér Ernő 256, 258, 290, 292, 313
 Fehér Frigyes 51
 Fehér Gyula 106, 203, 208
 Fehér Leó 148
 Fejes Tivadar 127
 Fejős Pál 144, 201, 222, 227, 230, 292
 Fekete László 64, 65, 84, 86, 110
 Fekete Mihály 50, 83, 91, 106, 110, 155, 156

Fekete Pál 321
 Feldhammer, Jacob 277
 Felicides Román, dr. 188, 205, 206, 338,
 245, 255 Fellner Péter Pál (Peter Paul) 86, 87, 126,
 190,
 206, 272
 Fényes Mártonné, özv. 17, 239, 245
 Fényes Samu 199
 Fényes Szabolcs 323
 Fenyő Emil 73, 122, 206, 210, 213, 221,
 222
 Fenyő Sándor 303
 Fenyvesi (Fenyvessy) Emil 111, 113, 114,
 115, 154, 351
 Fenyvessy Éva 327, 328
 I. Ferenc József 20, 63
 Ferenczy, Alexander 119
 Ferenczi Frigyes 227
 Ferenczy Károly 39, 326
 Ferenczy Tibor 198, 360
 Fern, Andra 54
 Ferrario tábornok 230
 Fescourt, Henri 285
 Feuillade, Louis 162
 Feuillet, Octave 157
 Filmio (Vitályos Gábor) 40, 340
 Fisch Ferenc 41
 Fischl Ferencné 17
 Fleiner Samu 45, 342
 Foch János 203
 Fodor Adolf 206
 Fodor Aladár 58, 64, 79, 84, 85, 87-89
 Fodor Arthur 70
 Fodor Berci 206
 Fodor László 200
 Fodor Miklós 304
 Fodor Nándor 366
 Fodor Sándor 259, 294, 330
 Fogarasi Béla 143
 Follinus Aurél 227
 Folyovich József 180
 Ford, John 235
 Forest, Lee de 308, 313
 Forgács Antal 104, 156, 157, 200, 207,
 221, 226, 227, 228, 229, 240, 245, 246,
 256, 257, 271, 307, 308
 Forgács Antalné, özv. 330
 Forgács Éva 348

Forgó István, dr. 175
 Forró Pál, dr. 95, 101, 138, 139, 144, 154,
 155, 157, 187-190, 227, 228, 354, 359,
 360
 Foster, Lewis R, 284
 Földes Artur 187, 359
 Földes Imre 83, 156, 228, 230
 Fönss, Olaf 159
 Förster Tivadar 64
 Fanck, Dr. Arnold 267
 Fraknoi (Mattyasovszky) Ilona 72, 81
 France, Anatole 51, 63, 343
 Franklin, Chester M, 163-134
 Franklin, Sydney A, 163-164
 Fráter Aladár 29, 55, 339, 344
 Freytagi Sternád Jenő, lovag 185
 Freud, Sigmund 235, 363
 Friedrich István 172, 175
 Friedrich Károly 282-283
 Fritsch, Willy 296, 301, 319, 320
 Fritz, Walter 336, 356
 Frouth Alfréd 131, 203
 Fröhlich János 58, 64, 79, 84, 87, 203,
 231
 Fuller, Loïe 22, 338
 Füredi Mór, dr. 340
 Gaál Albert 330
 Gaál Annus (Annie) 125, 155, 213
 Gaál Béla 194, 201, 203, 221, 222, 230,
 238, 243, 247, 257, 276, 294, 320, 328-
 330
 Gaál Éva 5, 346
 Gaál Franciska 228
 Gaál Gábor 255, 367
 Gaál (Gál) Gyula 201, 227
 Gábor Andor 85, 138, 155, 156
 Gábor Jenő, dr. 54, 177, 357
 Gábor Vilmos 330
 Gad, Urban 47, 48, 52, 53, 159, 264, 342
 Gál Endre 272, 330
 Gál Ernő 62, 345
 Galamb Sándor 187, 359
 Galánthai Nagy Sándor 340
 Gance, Abel 268
 Gara Arnold 200
 Gara László 250, 366
 Garai Erzszi 352

Garami Emő 100, 129, 348
 Garamszeghy Sándor, vitéz 221, 222-224, 227, 228, 236
 Garas (Gensler) Márton 51, 55, 77, 83-86, 91, 112, 115, 149, 154, 156-158, 168, 175, 192, 201, 206, 221, 226, 227,
 Garay János 106, 107
 Garbagni, Paul 221
 Garbai Sándor 152
 Garbo, Greta 119, 284, 285
 Gárdonyi Géza 39, 64, 70, 92, 138, 228, 230, 254, 262, 271, 291
 Gárdonyi Lajos 329
 Gárdos Mariska 152
 Garibaldi, Giuseppe 280
 Garroni, Gastone 204
 Garvay Andor 64, 73, 84
 Gasseur Lajos 210, 229
 Gáspár Antal 200
 Gaumont, Léon 330
 Géczy István 227, 256
 Gedő Lipót 200
 Geiger Richárd 94, 180, 200, 207, 303, 306
 Gelléri Miklós, dr. 181-182, 202, 358
 Gelléri Mór 37
 Gellért Lajos 48, 103, 133, 146, 202, 220, 227-229, 349, 350
 Gerő György 249-252, 366
 Gerő Gyula 73
 Gerő Márton 249
 Gerőffy Aranka 60
 Gerőffy J, Béla 96, 134, 145, 155, 202, 206, 221, 227, 352
 Gesztesi Balogh Gábor, dr. 253, 255, 271, 287-291, 294, 366, 367, 369-372
 Gigli, Benjamino 313
 Gish, Dorothy 164, 285
 Gish, Lillian 163, 164, 229, 285, 311
 Gizzi, Giovanni 165
 Glatz Ferenc 336
 Glyn, Elinor 157
 Glücklich Vilma 12
 Goethe, Johann Wolfgang von 138
 Gogol, Nyikolaj Vasziljevics 138, 160
 Goldenweiser Ernő 42, 49, 84, 341
 Goldfaden, Abraham 79

Goldstein Leó 330
 Goll, Ivan 248
 Gombaszögi Ella 126
 Gombaszögi Frida, Rajnainé 50, 343
 Gorkij, Alekszej Makszimovics 138, 146, 156
 Gorton, R, G, 230
 Góth Annie 125
 Góth Sándor 64, 157, 327
 Gózon Gyula 323-325, 327-329
 Gömbös Gyula 184, 359
 Göndör Antal 39
 Göndör Ferenc 140, 354
 Gratz Gusztáv 10, 335
 Greiner, Fritz 296
 Griffith, David Wark 97, 164, 192, 235, 348
 Gróh István 180
 Gró Lajos 265-268, 310, 368, 369, 374
 Grüne, Carl 206
 Grünfelder Alajos 134, 277
 Guazzoni, Enrico 64, 165
 Guimerà, Àngel 225
 Gutenberg, Johann 94, 263
 Guthi Soma 84, 85, 156
 Guttmann Károly 330
 Guttmann Manó 205, 330
 Guillaume Árpád 230
 Gulyás Gyula 16
 Guy, Alice 163
 Gvadányi József 87
 Gyagyovszky Emil 140
 Gyalui Jenő 155
 Gyergyai István 329
 Gyárfás Gyula 290
 György István 202, 210, 219, 227, 230, 271, 294, 307
 Gyulai Pál 217
 Habsburg Ottó 89
 Haid, Liane 257
 Hajdu Antal 51
 Hajdu Árpád, dr. 51, 53
 Hajdu József 75
 Hajdu Margit 25
 Hajdu Tibor 131, 352
 Hajmássy Miklós 294
 Hajós Ferenc 249

Halácsy Endre 36, 340
 Halász fivérek (Dabas) 74
 Halász Gyula 115, 351
 Halász Lajos, dr. 204
 Haller Jánosné grófné 248
 Halmos István, dr. 261
 Halmy Gusztáv 155
 Hamelin, Jules 230
 Hampel József 357
 Hampelné Pulszky Polyxena 180
 Hamza D. Ákos 286, 370
 Hansen Alfréd 206
 Hansen, Ka 168
 Harangi György 354
 Haraszti Hermin, V, 111
 Haraszty Mici 328
 Harden, Maximilian 113
 Harmath Imre 227, 228, 230, 271, 325, 328
 Harris, Lawson 236
 Harsányi Zsolt 183, 184, 190, 192, 205, 209, 210, 230, 328, 360, 363
 Hatvany Károly 203
 Hatvany Lajos, báró 111, 350
 Hatvany Lili bárónő 156
 Hays, William H, 254
 Haubrich József 152
 Hauptmann Amália 25
 Hauptmann, Gerhart 138, 159
 Hauptmann Ilka 25
 Hauser, Peter 175, 176
 Hausserl Károly 203
 Hawkins, Stanley 236
 Hegedüs Antal 305
 Hegedüs Géza 217, 362
 Hegedüs Gyula 25, 201, 242, 307
 Hegedüs Loránt 184, 279, 280
 Hegedüs Tibor 323
 Hegedüs Tomy 219
 Held Albert 336, 348
 Heller Gyula 96, 144
 Heltai Andor 294, 301, 323, 329
 Heltai Jenő 23, 24, 138, 155, 222, 254-258, 271-272, 287, 290, 317, 366, 367, 369
 Heltai Jenő (vállalkozó) 201, 260
 Henckels, Paul 326
 Herczeg Ferenc 37, 85, 92, 155, 156, 241, 262
 Hertzka Lótár, dr. 37, 41, 42
 Hervé 157
 Herzl Tivadar 335
 Heymann, Werner R, 320
 Hevesy Iván 5, 30, 40, 47, 48, 57, 74, 91, 92, 100, 102, 190, 229, 234, 240, 245-248, 254-256, 259, 268-270, 301, 339, 341, 344, 346, 347, 349, 360, 364-367, 369
 Hevesi Sándor 30, 36, 47, 73, 180, 209, 227, 259, 317, 339, 340
 Hintner Cornelius (Kornélius) 145, 154, 155, 157, 158
 Hirsch Lajos 204, 306
 Hock János 129
 Hodászy Béla 183
 Hódossy Ernő 204
 Hofer, Franz 161
 Hoffmann, Carl 296
 Hoffmann (helyettes) népbiztos 143
 Hójtás György, dr. 38
 Hollay Kamilla 102, 125, 133, 146, 206, 305
 Hollósy Simon 67, 71
 Hóman Bálint 10, 335
 Hopkins, Harry L, 280
 Horthy Miklós, vitéz nagybányai 5, 130, 172, 176, 231, 232, 245, 280, 281, 316, 319, 376
 Horvay János 280
 Horváth Dezső, P. 262, 367
 Horváth Elek 180, 207, 258, 280, 289, 290, 318
 Horváth István 307
 Horváth Jenő 128
 Horváth Zoltán 12, 336
 Hösch, Eduard 327
 Hugo, Victor 138, 158
 Hurley, Frank 285
 Huszár Károly (Pufi) 88, 154, 206
 Huszár Károly 172
 Ibsen, Henrik 127, 138, 312
 Ignotus 22, 23, 88, 346
 Illés István 218, 227
 Illés Jenő 51, 57, 62, 73, 79-81, 84, 86, 89, 123, 202, 206, 210, 343, 345
 Illyés Árpád 203

Illyés Gyula 223, 268, 284, 368, 369
 Imre Erzsi 50
 Imre Sándor, dr. 60
 Ince, Thomas H, 163
 Incze Sándor 83, 84
 Ingram, Rex 157, 164, 234-235, 284
 Iván Ede 95, 138, 144
 Jacoby, Georg 167
 Jancsi bohóc (Morgenröth Károly) 277
 Jancsó Miklós 140
 Jannings, Emil 254, 269, 311
 Janovics Jenő 49, 55, 58, 64, 65, 66, 83-87, 94, 95, 106, 123, 155-157, 180, 210, 229, 343-345
 Jaques-Dalcroze, Émile 307
 Járóka Feri 296
 Jászai Mari 65, 120
 Jászi Oszkár 118
 Jatzkó Cia 127, 219, 246
 Jávor Pál 321-324, 327, 328
 Jeges Ernő 120
 Jekelfalussy József 334
 Jeszenszky Andor, dr. 287, 288, 369
 Jókai Mór 9, 13, 37, 47, 55, 72, 73, 76, 92, 99, 106, 115-117, 120, 138, 156, 199, 209, 217, 226, 229, 254, 262, 291, 301, 335, 346, 351, 363
 Joli, Max 119
 Jordáky Lajos 5
 Joseph, Ernst 248
 József Attila 215
 József főherceg 172, 241
 Jörgsen, Fred 47
 Juhász Gyula 123, 339, 351
 Justitz, Emil 156
 Kabók Győző 110
 Kabos Gyula 84, 88, 326, 328, 377
 Kádár Gábor, T, 20
 Kádár Gyula 357
 Kádár Lajos 294
 Kádár Zoltán 141, 353
 Kadelburg, Gustav 22
 Kaiser-Titz, Erich 297
 Kállay Miklós (író) 262, 264, 368
 Kálmán Imre 101, 106, 271, 350
 Kálmán Jenő 229
 Kálmán Kata 268
 Kaltenbach Rezső 305
 Kandó Kálmán 240
 Kanitz Géza 79, 87
 Kankovszky Arthur 39
 Kapos Andor 53, 54, 57, 343, 344
 Karády Katalin 223
 Karbán József 228
 Karg Györgyné báróné 232
 Karinthy Frigyes 30, 39, 44, 63, 79, 81, 93, 100, 155, 156, 220, 227, 228, 247, 262-263, 308-311, 313, 314, 339, 341, 366, 368, 374, 375
 Karla Béla, dr. 305
 Kármán Béla 344, 347
 IV. Károly 89-90, 127, 174
 Károlyi Mihály, gróf 127, 129, 130
 Kárpáti Aurél 312, 375
 Kassák Lajos 139, 141, 248, 251, 352
 Katona József 36, 64, 99, 296
 Kaulich Lajos 204, 210
 Kazy József, báró 94
 Kecskeméti György 312, 375
 Keleti Adolf 36, 43, 340, 341
 Keleti Lajos 37
 Kéméndy Jenő 26, 141, 354
 Kemenes Lajos 75, 111
 Kemény Béla 203
 Kemény Zsigmond, báró 262
 Kenyeres Ágnes 340
 Kerékgyártó Olga 307
 Kéri Pál 140
 Kern Aurél 24
 Kertész Dezső 72, 80, 81, 112, 114, 157, 199, 229, 361
 Kertész Mihály 28, 46, 47, 49, 53, 57, 58, 62, 64, 65, 83-86, 91, 100, 101, 106, 128, 136, 141, 150, 151, 154-157, 159, 176, 192, 202, 222, 230, 246, 287, 305, 311, 314, 339, 342-344, 349, 356, 374, 375
 Kertészffy János 174, 175
 Késmárki Nóra 148, 149
 Kiss Ferenc 323
 Kiss István 86
 Kiss Jankó Bori 222
 Kiss Jenő 150, 229, 306
 Kiss József 55, 65, 66, 86, 156, 346
 Kiss Sándor 151
 Kisfaludy Sándor 36

Klebelsberg Kunó, gróf 281, 311, 374
 Klein, Josef 73
 Klein Sándor 66, 213
 Klercker, Georg af 160
 Klima Lajos 56, 344
 Klopfer Mór 38, 95
 Klupathy Jenő, dr. 13, 24, 25
 Kóbor Tamás 16, 222
 Kodály Zoltán 311, 374
 Kodolányi János 276
 Kohner Vilmos, báró 201
 Kohlener Barnabás, szentgyörgyi 202, 204, 206
 Kohlener Zsigmond 204
 Kohut Vilmos 277
 Kojtsch Géza 185
 Kollár Imre 366
 Kolowrat-Krakowsky, Alexander Josef graf 96
 Komját Júlia 94, 135, 138-140, 146, 147, 150, 323, 354
 Komjáthy János 108
 Kommer Ferenc 58
 Kommer Gábor 58
 Konstantin, Leopoldine 112
 Kónya József 137
 Korcsmáros Nándor 155
 Korda Mária (Farkas Antónia, Maria Corda) 119, 176, 206, 304
 Korda, Michael 357
 Korda Sándor 37, 46, 47, 52, 53, 57, 63, 83, 85, 86, 91, 94, 96, 97, 100, 101, 114, 116, 117, 119, 120, 134-137, 144-146, 155-157, 175, 176, 188, 192, 193, 200, 202, 206, 210, 222, 276, 287, 289, 305, 311, 342, 344, 348, 349, 374
 Korda Zoltán 221, 222
 Kornai (Kornay) Richard 96, 125, 132
 Kornis Károly, gróf 64
 Kossovitch Pál 296
 Kossuth Lajos 279-280, 289
 Kosztolányi Dezső (Punin) 47, 62, 63, 92, 342, 345, 347
 Kottán György 305
 Kovács Andor, K. 48 Kovács Emil 180, 260, 293, 306
 Kovács Ferenc 138, 353, 363
 Kovács Gusztáv 74, 96, 116, 323
 Kovács-Kruppka Gusztáv 245
 Kovács Kálmán 239-240, 364
 Kovács Sándor 89
 Kozma József (Joseph Cosma) 308
 Kozma (Fleiner) Sándor 45
 Körmendy Ékes Lajos 52, 57, 200, 204, 239, 293, 343, 344
 Körmendy-Frim Ödön 38
 Körmey Béla 225
 Körösi Henrik 257
 Kőszeghy János 180
 Köszler Iván 203
 Kövály Gyula 154
 Kövesligethy Radó 24
 Kövessy Albert 79, 230
 Krafft, Uwe Jens 205, 206, 229
 Kramer Leopold 106
 Kranner Rózsi 25
 Krasznay Ferenc, dr. 19
 Krasznopolszky Ferencné, özv. 331
 Krauss, Werner 269
 Krenn, Dr. Günter 356
 Krieg Albert 203
 Krúdy Gyula 22, 25, 338
 Kruppka Adolf 312
 Kruppka Endre 148
 Kulesov, Lev Vlagyimirovics 102, 366
 Kun Béla 130, 138, 142, 143, 152, 177, 352
 Kurutz Márton 341
 Kürti (Kürthy) György 102, 158
 Kürti József 218, 221
 Kürthy Sári 208
 Lábass Juci 106, 206
 Laczkó Géza 170, 254, 337, 366
 Laemmle, Carl 311
 Lajta (Lehrer) Andor 5, 99, 100, 174, 180, 184, 205, 209, 238, 241, 258, 286, 290, 293, 302, 305, 323, 326, 330, 338, 348, 349, 353, 357-360, 363-367, 370-372, 376-378
 Lajtai (Lajthay, Le Derle) Károly 126, 145, 155, 158, 210, 221, 227, 229, 272
 Lajtai Lajos 219
 Lakner Artur 199, 210, 227, 228, 307
 Lakos Vilma 70
 Lamberkovics Jenőné, özv. 183
 Lampert Vera 374

Lampérth Géza 228
 Landler Jenő 152
 Lándor Tivadar 307
 Lang, Fritz 188, 283, 360
 Lányi Irma, F. 229
 Lányi Viktor, dr. 202, 337, 349
 Lasky, Jesse L. 311, 312, 374
 Latabár Árpád, id. 213
 Latabár Kálmán 220
 Laurencsics Ferenc 205
 Lázár István 84, 114, 154-156, 188, 228, 245, 316, 359
 Lázár István (történész) 174, 357
 Lázár Lajos, dr. 95, 148, 150, 156, 157, 176, 201, 221, 227, 307, 324
 Lazarev, Ivan 167
 Lechner Ödön 263
 Lehár Ferenc 157
 Lehel Károly 123
 Lehmann, Hans 62
 Lendvai Márton 210
 Lengyel Menyhért 47, 111, 155, 156, 164, 206, 240-242, 253, 254, 258, 289, 292, 312, 313, 349, 356, 365, 366, 371, 374, 375

 Lengyel Vilmos 106
 Lenin, Vlagyimir Iljics 138, 353
 Lenkeffy Ica 80, 81, 117, 255
 Lenkei Zsigmond 40, 41, 60, 99, 179, 205, 294, 310, 339, 341, 342, 374
 Lenkey Géza 219
 Leonard, Mario 163
 Leprince, René 162
 Le Roy, Eric 342
 Leroux, Gaston 224
 Letzter József 258
 Levasseur, Émile 11
 Lévy Adolf 17
 Lewinska, Olga 120
 Libertiny Márton, dr. 204, 239, 260
 Liesegang, Paul F. 40, 45, 62
 Lind, Alfred 47
 Linder, Max 162
 Liszt Ferenc 225, 295
 Lohr Ferenc 324
 Longford, Raymond 167-168, 236
 Loon, Harry de 120
 Lóránt Mihály 372
 Lord Imre 148, 149
 Lorenc Viktor 13, 336

 Lorenc Vladimir 13, 336
 Lóth Ila 199, 201, 206, 213, 225-226
 Lothar Rezső 225
 Loys, Pierre 123
 Lovik Károly (Délibáb, Syron) 22, 56, 338, 344
 Lőrincz Miklós 325
 Lőrinczy István 204
 Lubinszky Tibor 127
 Lubitsch, Ernst 202, 263, 308
 Lukachich Géza, báró 128, 184, 205, 239
 Lukács Gáspár 363
 Lukács György 56, 93, 135, 152, 240, 266, 344, 347, 369
 Lukács György, dr. 97, 201, 280, 342, 358
 Lukács Pál 126, 199, 323
 Lumière fivérek (August és Louis) 9, 12-15, 17, 18, 21, 23-25, 46, 50, 52, 81, 161, 166, 255, 367
 Luthge, B. E. 229
 Machaty, Gustav 285
 Mácza János 140
 Madách Imre 37, 93, 189, 263
 Mádl Géza 239
 Maeterlinck, Maurice 86
 Magyar Bálint 5, 28, 339
 Magyar Róza 75, 116, 117, 346, 351, 363
 Major Dezső 230
 Major Henrik 200, 374
 Majoros István 272, 331
 Majovszky Pál, dr. 184, 239
 Makai Emil 79
 Makay Margit 117
 Maklár Zoltán 323, 325
 Maksay László 38
 Malonyay Dezső 19, 20, 337
 Mály Gerő 320, 329
 Mann, Heinrich 138
 Mann, Thomas 155
 Mantegna, Andrea 124
 Maráky Lajos 210
 Marcel 340
 Margittay Gyula 125, 201, 213, 294
 Marinetti, Filippo Tommaso 30
 Marko Károly, id. 71
 Markovich Imre, dr. 59
 Márkus Aladár 336

Márkus Dezső, dr. 349
 Márkus Emília (Párdány Oszkárné) 25, 260

Márkus László 136, 138, 143-146, 188, 201, 221, 227, 228, 354, 359
 Marót Károly 55, 344
 Marsovszky Miklós 190, 309, 310, 360, 374
 Marton Erzsé, B. 102, 103, 106, 117, 206, 349
 Márton Ferenc 231
 Martonffy Emil, ifj. 321
 Matlekovits Sándor 11, 24, 335, 336
 Mátrai Ernő 51, 206
 Mátrai Erzsé 73, 75
 Matzner Károly 294
 Mattyasovszky (Fraknoi) Ilona 72, 81, 96, 103, 108, 132, 134, 144, 193, 198, 199, 201, 206, 213, 229, 360
 May, Joe 199, 209
 May, Mia 199
 Maupassant, Guy de 139
 McCarey, Leo 284
 McLuhan, Marshall 94
 Mea Melitta 122
 Medgyaszai Jenő 72
 Megyery Sári (Sacy von Blondel) 74
 Melléky Kornél, dr. 238, 250, 366
 Méliès, Georges 22, 162, 338
 Melocco Péter 204
 Mendes, Lothar 316
 Mérei Adolf 65, 66, 68, 84, 86
 Mesterházi Lajos 214, 363
 Mészáros Gizi 64
 Mészáros Kálmán 12, 336
 Mészöly Géza 71
 Metzner Ede 200
 Metzner Ernő 206, 271, 300-301, 369
 Mezőffi Sándor 202
 Mihály Dénes 312, 323
 Mihály István 228, 259, 271
 Mihályi Károly 126
 Miklós Armand 145
 Mikszáth Kálmán 37, 138, 156, 209, 210, 217, 230, 241, 291, 294, 323
 Minnich Oszkár 184
 Mitry, Jean 336
 Mogán Maki 84
 Mohai Béla 94

Molnár Béla, dr. 202
 Molnár Dezső, dr. 180, 201
 Molnár Ferenc 37, 47, 85, 88, 92, 138, 140, 155, 212, 216, 228, 230, 242, 254, 328
 Molnár Ferenc (gépkezelő) 203
 Molnár Viktor 24
 Moly Tamás 230
 Mondet, Maurice 60
 Montgobert, Robert 49
 Móricz Zsigmond 109, 217, 258, 308, 323, 327, 377
 Morlhon, vicomte Camille de 49, 101, 341
 Morlin Amadé 316
 Mózer Ernő, dr. 255
 Munkácsy Mihály 19, 20, 71, 120, 337
 Muresian Sándor, dr. 177, 357
 Murnau, Friedrich Wilhelm 227, 235, 266, 268, 308
 Murzik Elemér 296
 Mussolini, Benito 260
 Muybridge, Eadweard 27
 Muzsnay Bella 223
 Müller Ferenc 340
 Nádas Sándor 84, 86
 Náday Béla 106
 Nádosy Imre 176
 Nagy Adorján 100
 Nagy Andor 336
 Nagy András 336
 Nagy Árpád, dr. 184, 239
 Nagy Dezső 210
 Nagy Endre 39, 323
 Nagy Gyula 65
 Nagy István (újságíró) 323
 Nagy Vince 129
 Nagy Vincéné 129
 Narten György 17, 41
 Negri, Pola 263, 269, 311
 Némedy Gábor 86
 Nemes Dezső 358
 Nemeskürty István 5, 46, 53, 312, 342, 375
 Németh Antal 253, 263, 366, 368
 Németh József 256
 Németh Lajos 330
 Neufeld Nándor 145, 204
 Neufeld Simon 145

Neumann József 17, 20, 29, 33, 37, 41, 60, 92
 Nielsen, Asta 47, 48, 50, 104, 159, 160
 Nikó Lina 25
 Nirschy Emília 25
 Nitsche József 26
 Nizsinszky Tamara 307
 Nordau, Max 91,92
 Nóti Károly 326
 Novelli, Amletto 166
 Novello, Ivor 294
 Nusz Lajos 20
 Nyáray Antal 84
 Oberländer Károly 42, 180, 201, 203, 330
 Ódry Árpád 279
 Offenbach, Jacques 177
 Ohnet, Georges 157
 Oláh Gyárfás Mihály 95, 132
 Olsen, Ole 179
 Oplatka Ferenc, dr. 202
 Orbán Dezső 134, 135, 147, 148
 Orlay Dénes, dr. 58
 Orlay Petrich Soma 209
 Orwell, George 218
 Ostenburg-Moravek Gyula 177
 Ostermayr, Peter 257
 Paál László 71
 Pacséry László 259
 Páger Antal 329
 Pailleron, Edouard 228
 Paizs Ödön 345
 Pajor Sándor 200
 Pakots József 46, 123, 125, 138, 143, 146, 154-156, 178, 189, 190, 201, 202, 222, 225, 228, 230, 240, 244, 304, 308, 317, 342, 358, 360, 374
 Palágyi Lajos 64
 Palasovszky Ödön 307
 Pallós Sándor 146, 157
 Palma, Maria 119
 Pálosi Ervin, dr. 204
 Pánczél Lajos 7, 21, 168, 192, 305, 312, 313, 322, 338, 356, 360, 373-375, 377, 378
 Pantl Kálmán 189, 238, 360

 Pap Pál 364
 Papp Gyula 204, 209, 219

Papp Jenő 110,359
 Papp Katinka 110
 Papp-Váry Elemér 183, 184
 Papp-Váry Elemérné 183
 Párdány Oszkár 260
 Parker, L, N, 86
 Parlo, Dita 296, 319, 320
 Parrott, James 285
 Pásztélyi Iván, báró 201
 Pásztor Árpád 51, 85, 155, 343
 Pásztor Béla 279, 295, 372
 Pásztor Béla, B, 203
 Pásztory Móric Miklós 55, 70-72, 85-87, 94, 95, 154-156, 179, 180, 192, 200, 201, 202, 204, 221, 293
 Patat Pál 281
 Paulay Erzsi 78, 81, 103
 Paulik Béla 134-136, 138, 140, 142, 144, 151, 177, 218, 223, 353
 Paul, Peter (Fellner Péter Pál) 86, 87
 Paul, William 14
 Paur Géza 337
 Pázmán Ferenc 203
 Pebal, Hans von 316,320,322,376
 Péchy Blanka 111
 Pécsi Manó 179
 Peidl Gyula 172
 Peiell Ernő 103
 Pék Dezső 144, 188, 344, 347, 357, 359
 Pekár Gyula 24, 25, 145, 156, 176, 185, 204, 255, 257, 258, 272, 286, 290, 294, 307, 308, 323, 359, 367, 369, 370
 Pekáry Ferenc, dr. 44, 59, 60, 180, 344
 Péladan, Joseph(in) 224
 Pellerin, Raymond 49, 84
 Pemberton, Max 120, 157
 Perczel Miklós 354
 Perényi Miklós, báró 183
 Perényi Zsigmond, báró 180, 186, 238, 280
 Perisse 363

 Perret, Léonce 161-162
 Péter László 339,343,351
 Petheő Attila 108, 208
 Petheő Béla, dr. 239
 Pethes Margit 323

Pethes Sándor 322, 323, 326
 Peti Sándor 323, 326
 Petőfi Sándor 36, 55, 86, 92, 99, 156, 208, 209, 227, 230, 257, 258, 344
 Petrovich Szvetisláv 201, 206, 212, 226, 301
 Peyer Károly 245
 Phalke, Dhundiraj Govind 168
 Philipe, Gérard 122
 Picasso, Pablo 215
 Piel, Harry 284
 Pintér Imre 39
 Pintér Jenő 186
 Piret de Bihain Jenő, gróf 232
 Piscator, Erwin 312
 Pittschau, Ernst 277, 308
 Pittschau, Werner 308
 Planquette, Robert 227
 Pless (Plesz) Ferenc 227, 328, 330
 Pluhár István 282
 Pogány Frigyes, dr. 184, 290, 294, 315
 Pogány József 129
 Polik (Pólik) Dezső 86, 89, 96
 Politzer Bertalan 206
 Pollermann Arthur, dr. 306
 Polnay Jenő 203
 Pólya Tibor 200, 280
 Pommer, Erich 289, 294, 295, 303, 372
 Pór Irén 353
 Poór Lili 110
 Porzó (Ágai Adolf) 15, 337
 Porzsolt Kálmán 228
 Pottier, Eugène Edmé 105
 Pressburger Arnold 179
 Prospero 375
 Protazanov, Jakov Alekszandrovics 234
 Psilander, Waldemar 47, 48, 342
 Ptolemaiosz 264
 Pudovkin, Vszevolod Illarionovics 39, 253, 292
 Pulszky Ferenc 358
 Punin (Kosztolányi Dezső) 47, 62, 63, 342, 345
 Puskás Tivadar 13
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 227
 Putty Lia (Lia de Putty) 206, 238
 Rác Lajos 239

 Ráday Gedeon, gróf 184
 Ráday Imre 257, 329
 Radics Béla 25
 Radisich István 184
 Radó Antal 190, 359
 Radó Antal, ifj. 208, 222, 227
 Radó István 61, 100, 131-137, 139, 140, 142, 144, 145, 150, 151, 177, 205, 337, 345, 349, 352-357, 363
 Radó (Rédey) Nelli 325
 Rajháthi Vilmos 294
 Rajnai Gábor 117, 146, 199, 222, 229
 II. Rákóczi Ferenc 29
 Rákosi Béla 96, 134, 185, 200, 204
 Rákosi Jenő 56
 Rákosi Mátyás 131
 Rákosi Sándor 306
 Rákosi Szidi 57, 202, 257, 294
 Rákosi Tibor 87, 94, 155, 204
 Rákosi Viktor (Sipulusz) 75-77, 107, 227, 230, 346
 Rákosliget 277, 370
 Rakovszky Iván 207, 245, 254
 Rappaport Romuald 230
 Ráskai Ferenc 61, 346
 Rassay Károly 183
 Ráthonyi Ákos 106
 Rátkai Márton 70, 132, 202, 257
 Rauchmaul Margit 39
 Reiber Lajos 206
 Reichsberg, Johann 22
 Rein Jenő 202
 Reinhardt, Max 113, 161, 204
 Reisch, Walter 307
 Reisz Rózsá 25
 Réth Marian 148, 149
 Réthey Lajos 229
 Réthely Ödön 110
 Rév István 200
 Révész Béla 140
 Révész Imre 209
 Révész M. 36, 340
 Richter, Hans 249
 Rimbaud, Arthur 339
 Rittau, Günther 220
 Roach, Hal 284
 Roboz Aladár 330
 Roboz Imre 41, 46, 61, 84, 95, 135, 140, 151, 179, 342
 Roheim Ödön 19

Rónay Dénes 54, 58, 84, 147, 227, 343
Roóz Jenő 135
Rosen Vladimír, báró 232
Rosner Ervin, báró 233
Roth, Josef 16
Rothauser-Rácz Ede 51
Rothermere, Harold Sidney Harmsworth lord 280
Rott Sándor 84, 154
Rottmayer Dezső 40
Rózsahegyi Kálmán 101, 200, 202, 222, 246, 294, 329, 349
Rökk Mária 329, 330
Röntgen, Wilhelm Konrad 13, 336
Rubinyi Mózes 66, 346
Rudnay Béla 17
Ruffy-Varga Kálmán, dr. 231
Rust József 346
Ruttmann, Walter 263
Rye, Stellan 160
Sabo, Oscar 326
Sacco, Nicola 276
Salgó Gyula 38
Sallay Gergely 339
Samek (Szamek), Albert 326
Sand, George 157
Sándor Jenő, dr. 321, 329
Sándor László, dr. 96, 101
Sándor Pál 260-261, 368
Sandy, D, A, 253
Santos-Dumont, Alberto 13
Sardagna Béla, báró 184
Sardou, Victorien 86, 138, 157
Sárik Gyula 35
Sarkadi Aladár 70
Sárközi György 268
Sárosi (Sárossy) Andor 219, 325, 329
Sárossy Nándor 203
Sas Ede 106, 140, 155, 185, 187, 209, 222, 227, 354, 359
Sátori Lipót 202
Saurin, Paul 281
Schäffer Károly 202
Schertzing, Victor 314
Schiffer Miksa 324
Schiller, Friedrich 82
Schindler, Emil Jacob 125
Schlettow, Hans Adalbert von 307
Schmidek Gizella 25
Schmidthässler, Walter 73
Schnedler-Sørensen, Eduard 160
Schneeberger, Hans 320
Schön Ernő 184
Schönstein Sándor, dr. 276
Schöpflin Aladár 77, 218, 222, 339, 346, 364
Schreiber Dániel, dr. 357
Schubert, Franz 307
Schüfftan, Eugen 270
Schwarz, Hanns 257, 294-301, 319-320
Schwarzenberg Ernőné hercegné 233
Scitovszky Béla, dr. 203, 304, 305, 313, 318, 324, 375-377
Scribe, Eugène 157
Sebesi Samu 86
Sebestyén Gyula 207
Sebők Zsigmond 217-218
Sennett, Mack 163
Serák Alice 80
Serédi Jusztinián 278
Shakespeare, William 44, 93, 109, 190
Shaw, George Bernard 138
Shaw, Harold 163
Siedler Adolf 155, 157
Siegler Frigyes 330
Sik Rezső 229
Sik Rudolf 126
Siklós András 351
Siklós Ferenc 304-305, 307, 308, 314, 373-375
Siklósi Iván 36, 37, 63, 84, 95, 136, 138, 141, 142, 155, 157, 202, 204, 307, 340
Siliga Ferenc 229
Simon Jolán 251-252
Simon Marcsa 65
Simone 37
Simonyi-Semadam Sándor 201
Sinclair, Upton 146, 158
Siposs Manci 279
Sipőcz Jenő 280
Sjöström, Victor 160, 285
Skublits Mihályné 330
Smalley, Philips 163
Smolka János 330
Somfay István 200
Somkuti (Sovisráth) István 278-279, 281
Somlay Arthur 70, 289-290, 323, 371
Somlyó Arnold 206
Somlyó Ernő 206

Somogyi Béla 177, 245
 Somogyi Erzsébet 256, 329
 Somogyi Kálmán 85
 Somossy Károly 14, 21
 Sovisráth (Somkúti) István 278-279, 281
 Staud Géza 309, 374
 Stead, Alfred 179, 183, 201, 304
 Stein, Josef (Stein József) 155, 157, 201
 Stein, Paul Ludwig 205
 Steinhardt (Szekeres) Géza 81-83, 271
 Stendhal 138
 Stepanek, Emil 119
 Stephanides Károly 296, 321
 Stepler 316
 Stiller, Mauritz 289, 308
 Stoker, Bram 227
 Stone, Rudyard 86
 Stow, Percy 166
 Stöcker, Ludwig 337
 Stralendorff Félix, báró 184
 Strauss, Oscar 157, 230
 Strindberg, Johann August 158
 Sugár Pál 155, 158, 307
 Susa, Charlotte 307
 Sváb-Malostransky, Josef 167
 Sylva, Margherita 111
 Syrion (Lovik Károly) 56, 344
 Szabadosné Paula 25
 Szabó Dezső 6, 44, 73, 93, 94, 263, 342, 346, 347
 Szabó Gyula 256
 Szabó László, Cs. 283, 370
 Szabó Ödön, dr. 179, 184
 Szabolcs Ernő 203
 Szájbély Gyula 201, 239
 Szamuely Tibor 142, 143, 150, 152, 355
 Szántó Armand 259
 Szántó Béla 136
 Szántó György 133, 352
 Szántó Lajos 200
 Szánthó Rezső 238
 Szappanos Sándor 312
 Szarka Géza 262, 368
 Szarvasi (Szarvassy) Soma (Sándor) 226
 Szász Zoltán 30, 47, 310, 315, 339, 342, 374, 375
 Szatmáry (színésznő) 155
 Szávai Gyula 248

Széchenyi Viktor, gróf 184
 Szécsi Ferkó 127, 142, 214, 216, 219

Szegedi István 310, 374
 Szegvári Katalin, N. 357
 Székely Ibolya 301
 Székely István 326, 377
 Székely János 294, 295, 319
 Székely Sándor 32
 Székely Vladimir 60, 61, 345
 Szekfü Gyula 10, 335
 Szekrényessy Béla 313
 Széli János, dr. 281
 Szemere György 224
 Szemere Kálmán 331
 Szende Ferenc 209
 Szendrői Kovács Alajos 201
 Szentgyörgyi István 58, 65, 110, 344
 Szentirmay Elemér 321
 Szentkuthy Miklós 104, 350
 Szepes (Papir) Mária 101-105, 208, 210, 213, 349, 350, 362, 363
 Szerémy Zoltán 25
 Szigethy István 200
 Szigeti József 108, 110, 156, 350
 Szigligeti Ede 55, 86, 99, 156, 246
 Sziklai Arnold 19, 20-22
 Sziklai Jenő 227
 Sziklai József 106
 Sziklai (Sziklay) Zsigmond 19, 20-22, 337, 338
 Szilágyi László 104, 350
 Szilágyi Sándor 335
 Szini Gyula 113, 350
 Szirmay Albert 272
 Szironthai Lhotka István 142, 187, 188, 202, 206, 307, 359
 Szolga Miklósné 330
 Szomaházy István 84, 85, 155
 Szomory Dezső 140, 227
 Szöregy Gyula 74, 75, 157, 202
 Szterényi József 99, 336
 Sztrakoniczky Károly 187, 359
 Szuhay-Havas Ervin 350
 Szűcs Ernő, dr. 73
 Szűry János 240
 Szvetics Emil 13
 Szvoboda János 178

Tábori Emil 227, 228
 Tábori Kornél 88
 Tamás Aladár 366
 Tanay Frigyes 201
 Táncsics Mihály 149
 Tannewitz, Hans Joachim 292
 Tapoleczai Dezső 23
 Tarján Ferenc 306
 Tarján Vilmos 142
 Tasnády Szűts András (Andor) 184, 205, 207, 238, 239, 287, 294, 303, 313, 362, 370
 Teleki Béláné grófné 232
 Teleki János, gróf 330
 Teleki Pál, gróf 174, 182, 185
 Temáry Elza 272, 301, 302, 369
 Temesváry László 178, 245
 Térfy Gyula, dr. 349
 Terme 19
 Terray Gyula 144
 Tersánszky Józsi Jenő 240, 364
 Theyer, Hans 119
 Thirring Gusztáv, dr. 337
 Thompson, Herbert 303, 321
 Thuza Erzs 222
 Tímár Tamásné Aponyi Magdolna 363
 Tobbe, Richard 125
 Toldy Ferenc 65
 Tolnay Ákos 210
 Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 113-115, 124, 158, 350
 Tomcsányi Vilmos Pál 176, 183, 184
 Torda József 201
 Torday Ottó, dr. 108
 Tóth Árpád 105, 350
 Tóth Ede 65, 70, 92, 99
 Tóth János (miniszter) 97
 Tóth János (operatőr) 346
 Tournour, René 168
 Tökés Anna 323
 Tömörkény István 85, 155
 Tömösváry Tivadar, dr. 239
 Török Aurél 336
 Török Gyula 126
 Török Jenő 52, 53, 100, 343, 349
 Török Rezső 230
 Törös Piroska 350
 Törzs Jenő 84
 Trockij, Lev Davidovics 152
 Tsuk Imre 96, 183, 204, 306
 Turán Gusztáv 125, 126, 142
 Turay Ida 307
 Turáni 295, 372
 Turcsányi (Turchányi) Olivér 144, 178
 Turcsányi (Turchányi) Pál 178, 201, 202
 Tuszka Márton (Marcel) 200, 301
 Twain, Mark 86, 138, 158
 Udvari András 38
 Uher Ödön 58, 84, 200
 Uher Ödön, ifj. 48, 58, 62, 73-75, 81, 84, 88, 89, 91, 103, 104, 120-122, 157, 168, 192, 221, 222, 346
 Ujj Kálmán 106
 Ujfalussy József 374
 Ujházi Ede 265
 Umberto (olasz trónörökös) 314
 Ungerleider Mór 17, 29, 37, 41, 42, 46, 61, 95, 97, 135, 179, 180, 201, 294
 Uray Tivadar 209
 Urban, Max 167
 Yolland, Arthur 281
 Váci Dezső 52, 92, 100, 101, 108, 144, 147, 191, 192, 205, 239, 241, 245, 259, 294, 309, 342, 349, 355, 360, 365, 374
 Vadas Gyula, dr. 282
 Vadnay László 271
 Vágó Béla 70
 Vágó Géza 84, 227, 230
 Vágóné Berzsenyi Margit 307
 Vajda Ernő 242, 318
 Vajda Ferencz 337, 345
 Vajda László 70, 96, 106, 126, 134, 136, 146, 154, 190, 201, 222, 228, 242, 360
 Valentino, Rudolph 284
 Valuch Tibor 371
 Vámbéry Rusztem 290, 371
 Vándory Gusztáv 78, 108, 206, 246, 301, 321, 322
 Vanicsek János 193, 247, 257, 272-275, 321
 Vanyl, Felix 49, 50, 208, 227, 363
 Vanzetti, Bartolomeo 276
 Várady Antal, dr. 101
 Várady Jenő 25
 Várady József 228
 Várady Sándor 225
 Vargha Gyula 335
 Vári Rezső, dr. 5, 19, 20, 26, 36, 41, 42, 58, 60, 133, 174, 175, 205, 335-340, 344, 346, 357, 358

Várkonyi Mihály 50, 65, 120, 146, 206, 254
 Várnai István 17, 142, 179, 337, 345, 349
 Várnai Zseni 140
 Váró Andor 238
 Varsányi Irén 25, 95, 111-115
 Vas Nándor 238
 Vásáry István, dr. 231
 Vass István, dr. 187, 360, 367
 Vass József 1186, 243, 279, 313, 316
 Vass Károly 124, 177, 202, 206
 Vaszary Piri 257, 329
 Vázsonyi Vilmos 97, 186, 359
 Végh Gusztáv 200
 Veidt, Conrad 104, 269, 284
 Vendrei Ferenc 25, 64, 199, 246, 257, 294, 326
 Verdi, Giuseppe 158
 Verebély Géza 93, 347
 Verebes Ernő 254
 Verne, Jules 22, 115, 138
 Verner Ede 210
 Verő Sándor 319
 Verschleiser, Ben 236
 Vértés Marcell 127-129, 351
 Vertov, Dziga 301
 Vészi Margit 307, 373
 Veszprémi Jenőné 108
 Vezér Erzsébet 339
 Viczián István 207, 245
 Vidor, King 164
 Vidor Pál 256
 Vidovszky László 346
 Vincze Márton 325, 328
 Virágh Árpád 84-86, 89, 96, 101, 134, 177, 206
 Vitályos Gábor (Filmio) 40, 341
 Vix, Fernand 130
 I. Vilmos 302
 II. Vilmos 20, 63
 Vinkó József 350
 Vladár Gábor, dr. 335
 Vogt, Hans 270
 Volkmayer József 239
 Vörös Jancsi 296
 Vörösmarty Mihály 36, 138, 226
 Vreede, Jan (János) 245, 293
 Wagner, Richard 146
 Walkó Lajos 253
 Walsh, Phil K, 285
 Waszner Gusztávné báróné 206
 Weber, Lois 163
 Wegener, Paul 52, 53, 161, 284, 343
 Weinberger Imre 203
 Weinhardt Károly 58
 Weinwurm Antal 25
 Weitzenberg, A. O. 307
 Wekerle Sándor 98, 132, 318
 Wells, Herbert George 227
 Welser-Vitéz Tibor 50, 64, 343, 345, 347, 349
 Wenckheim László, gróf 184
 Weszely Ödön, dr. 59
 Whitford Moore, Annabelle 22
 Wickenburg István, gróf 205
 Wiene, Robert 234, 235, 283
 Wilde, Oscar 158
 Wildner Ödön, dr. 339
 Wilhelm, Carl 156
 Winkel, L. A. 161
 Winter, Nick 39
 Wolfram Elemér 63, 264-265, 345, 368
 Zágon István 326
 Zamboni Károly 26
 Zangwill, Israel 157
 Zeiler, Alfred 236
 Zeyn, Willy 161
 Zichy Mihály 209
 Zilahy Kiss Jenő 238
 Zilahy Lajos 243, 247, 254, 314, 316, 375, 376
 Zirner Ákos 133, 139, 352, 353, 354
 Zita királyné 89
 Zitkovszky Béla 15, 24-30, 38, 41, 52, 53, 61, 66-68, 71, 77, 78, 83-87, 107, 108, 145, 202, 230, 336, 338, 343
 Zola, Émile 158
 Zolnai Béla 55, 65, 344, 345
 Zombory Mercedes 322
 Zöldi Sándor 146
 Zuboly (Bányai Kornél) 34, 340
 Zukor Adolf 303, 306, 372

Zweig, Stefan 125, 364
Zsabka Kálmán 307
Zsigmond Ferenc 344

Zsilinszky Antal, dr. 282
Zsilinszky Miklós 10
Zsoldos Andor 230
Zsolnay Miklós 61

II. FILMCÍMEK

Achim András tragédiája 38
Aelita 234
Aggy Isten(,) Biri! 271, 276
Akik ketten szeretnek 83
(Az) álarcosbál 157
Ali rózsakertje (Ali rózsás kertje) 64
(Az) amerikai zarándokút 280
Ámor 155
(Az) andalúziai kutya 284
Anyá 253
(Az) anyaszív 158
(Az) anyai szív (The Mothering Heart)
164 Aphrodite 123-125, 155, 157, 351
(Die) armen Reichen (Szegény gazdagok)
55, 73
(Az) apostol 86
(The) Arab 235
(Az) arany ember (Der rote Halbmond)
114, 116-117, 156, 192, 209
(Az) arany ember (filmterv) 209
Ártatlan vagyok 86
As in a Looking Glass 163
Asszonybosszú 155
Asszonyfaló 157
Atlantis 47, 107, 159, 342
Átok vára (Lobogó vér, 1918) 155, 272
Átok vára (Der tausendjährige Fluch, 1927)
259, 272-275, 301
At the Foot of the Scaffold 166
Attila 209, 287, 305, 371
(Die) Augen der Bajadere (Glaza bajaderki)
167
Augusztai főhercegasszony 88
Australasian Gazette (sorozat) 168
Ave Caesar 146, 155
Axel som turit (Ringvall på aventyr) 160
Baby's Peril 166

Baccarat 157
Ballarat Kennel Club 168
(A) bánat asszonya 83
Bánk bán 58, 64, 65, 345
(A) bánya titka 120-122, 157, 168
Barlanglakók 85
Báró Március 228
Baroud 284
Beatrice házassága 194
Beautiful Lines of Woman Triumphant
236
(A) becstelen 155
Becstelen becsület 145, 155
Be vagyok én csudálkozva 39
(The) Birth of White Australia 285
Bolond Istók 227
(A) bosszú 86, 155
Botrányos műemkek 86
Bozsóki gyilkosság 28
(A) börzekirály 84
Broadway Melody 315
Broken Blossoms (Letört bimbók) 164
Budapest nevet (összeállítás) 323
Bud's Recruit 164
Casanova 102, 123-125, 134, 157, 216, 218
Chorea Minor 233-234
Cibere és a Lópatkó-banditák 229
(A) cigány 246, 366
(A) cigányleány 154
(A) cigányprímás 84
(A) cigány regénye (Le Roman du tzigane) 49
Ciklámen 85, 156
(A) Clémenceau-ügy (II processo Clémen-ceau)
165-166
(The) Conquering Power 235
(La) cuisine de l'ogre 161

Csak egy kislány... 320-321
 (A) családban 208
 Csaplárosné a betyárt szerette 156
 Csárdáskirálynő 255-258, 276, 289, 294, 296, 367
 (A) Császárfürdő versenyuszoda ünnepélyes felavatása 279
 (A) császárnő (The Crown of Lies) 318, 376
 (A) csavargó 158
 (A) csikós 156
 Csikósélet a Hortobágyon 38
 (A) csodadoktor 257
 Csókolj meg, édes! 328-330, 377
 (A) dada 155
 Danton 204
 Debrecen népe tiltakozik a trianoni szerződés ellen 231
 (La) Dette de l'aventurière (A kalandornő tartozása) 49, 342
 Diadalmas élet 230
 (A) diadal útja 155
 Diák kongresszus Budapesten 281
 Diana 138
 (The) Divine Woman 285
 Dodi karrierje 81-83
 Doktor úr 85
 Dr. Caligari 283
 Dr. Mabuse, a játékos 283
 (A) dolovai nábob leánya 85
 Don Juan 312
 Dracula 227
 Drághfy Éva 54, 84
 Durbints sógor 271
 Dzsingisz kán 292, 371
 (Az) egér 228-229
 Egri csillagok 230
 Egy az eggyel 224
 Egy csók története 64
 Egy fejedelmi nap 155
 Egy film története 258, 367
 Egy fiúnak a fele 210, 229-230
 (Az) egyhúszasos lány (Egy dollár, Per un dollaro) 229
 Egy ismerős 86
 Egy krajcár története 156

 (Az) egymillió fontos bankó 86

Egy szerelem tragédiája (Egy szerelem tragikái vége) 52
 Éjféli találkozás (A betyár kendője) 51, 85
 (Az) éjszaka rabjai 83
 El az alkohollal 233
 (Az) elátkozott család 156
 Élet a gyermekmenhelyeken 28
 Élet a Zita telepen 231-232
 Élet, halál, szerelem (A szerelem örökké él) 307, 316
 (Az) élet királya (Dorian Gray arcképe) 158
 (Az) elhagyottak 243, 246, 366
 (Az) elítélt 84
 Elmegyek a templom mellett 39
 Elnémult harangok 77-78, 123, 346
 Elrabolt szerencse 145
 (Az) ember tragédiája (filmterv) 188
 (Az) éneklő bolond (Singing Fool) 313-315, 320, 375
 (L') enfant de Paris 161-162
 (Les) epingles 162
 Eph's Dream 163
 Erreur tragique 162
 Erotikon 285
 Est-Film (híradósorozat) 128-129
 Éva 146
 (Az) 1848-49[-es] szabadságharc története 38
 (Az) ezredes 156
 (Az) ezresbankó 155
 (Az) ezüst kecske (A medikus) 85
 Falu alatt folyik egy patak 276
 (A) falu rossza 70-72, 107, 287
 Falusi madonna 155
 (A) farkas 85
 Fatalista 316, 376
 (A) faun 117
 Faust 266
 (The) Favourite for the Jamaica Cup 166
 Fehér éjszakák 86, 103
 Fehér galambok fekete városban 210
 (A) fehér rabszolganő (Den hvide slavehandel) 47, 342
 Fehér rózsza 156
 Fekete gyémántok 156

(A) fekete szivárvány 84
 Féltestvérek (A két Richárd) 154
 (La) Femme de nulle part 235
 Ferenc Ferdinánd meggyilkolásának körülményeiről 89
 Fixírozzák a feleségemet 79
 Fogat fogért! 84
 (The) Four Horsemen of the Apocalypse 235
 (A) föld embere 154
 (A) föld rabjai 105-106, 107, 113
 Franciilon 157
 Frän Lapplands gruvfält 160
 Fred 210
 Fridericus (Fredericus) rex 206, 287, 305, 371
 Galathea 226
 (The) Garden of Allah 284
 Gazdag szegények 156
 (Das) Geheimnis von Chateau Richmond 161
 (A) gépiró kisasszony 38
 Glaza bajaderki (Die Augen der Bajadere) 167
 (A) gólyakalifa 155
 Göre Gábor 228
 Gretchen the Greenhorn 164
 Gróf Mefisztó 224
 (A) grófnő betörői 84
 (Die) große Liebe einer kleinen Tänzerin 236
 Guise herceg meggyilkolása 34
 (A) gyémánt nyaklánc 84
 Gyere haza, rongyos baka! 85
 Gyimesi vadvirág 226
 (A) gyónás szentsége 86
 (A) hadikölcsön 154, 155
 (A) halál gyűrűje 51
 (A) halálítélet 156
 (A) halál után 224
 Halcyone (Aphrodite leánya, Halcyone) 157
 (A) halott ház 227
 Hamlet (1909) 161
 Hány óra(,) Zsuzsi? 323
 Harctéri karikatúrák 88

Harkányfürdő 282
 Három hét (Seelige drei Wochen) 157
 Három pár cipő 145
 (A) hattest parancsnok 84
 Havasi Magdolna 83
 Havasi szerelem 155
 (A) haza oltára 154
 Házasság a Lipótvárosban 84
 Hazugság 103, 104
 (A) hegyek alján 224-226
 (A) hetedik fátyol 276
 His Mother's Hymn 163
 (A) hitehagyott (Die Abtrünnige, Tradition und Liebe) 277
 (A) hódító huszárok 85
 Hófehérke 85
 Hogyan készül a Nemzeti Sport? 281-282
 (A) hollandi szív 220-221
 Holnap kezdődik az élet (Az utrechti diákok) 230
 Hotel Imperial 156, 289
 Hungária (filmsorozat) 316
 Hyppolit, a lakáj (Er und sein Diener) 326-328, 377
 (Az) ifjabb Fromont és idősebb Risler 157
 Im Anfang war das Wort 301-302
 Im Schatten des elektrischen Stuhles/Sacco und Vanzetti 276-277
 (Az) indián nő 39
 Indián szerelem (Redskin) 314
 Ingeborg Holm 160
 In hoc signo vinces 231
 Inkwell Comedie (Tinta Matyi) 267
 In Love's Laboratory 163
 (The) Inside of the White Slave Traffic 164
 It's Love that Makes the World go Round 166
 Izrael 157
 Jancsi bohóc (filmszkeccs) 277-278
 János vitéz (1916) 86, 123, 125, 209
 János vitéz (filmszkeccs, 1924) 209, 230
 Jehova 156
 Jobb erkölcsöket! 84
 Jön az öcsém 128, 141, 151
 Jönnek az oroszok 85

Judás 157
 Júlia 157
 Júlia kisasszony 158
 Jungle Woman 285
 Juszt is megnősülök! 271
 Juve contre Fantomas 162
 (A) kalandornő tartozása (La Dette de l'aventurière) 49, 342
 (A) kanász mulat 39
 Kard és eke 154
 Karenina Anna 112-115, 158
 IV. Károly és Zita királyné megkoronázásáról 89
 (A) karthausi 87
 (A) kék bálvány 324-326
 (A) kékszakállú bankfiú 84
 Kés 84
 Keselyűherceg 208
 (A) két lelkű asszony 155
 Kettős álarc alatt 155
 (A) kétszívű férfi 83, 102
 Királynőm, te vagy a napfény! (Ruy Blas) 158
 Kiruna yrkesskolor 160
 (A) kis hős 257-258
 (A) kis lord (1918) 126-127
 (A) kis lord (1922) 228
 (Die) Kleine vom Varieté 296
 (A) kóbor cigányok élete, a dánosi rablógyilkosok 28, 38
 (A) kormányzó 85
 Kossuth 279
 Kossuth Ferenc betegsége 88
 Kossuth-szobor 279-280
 (A) kölcsönként csecsemők 84
 (A) könnyelmű asszony (A könnyek asszo-nya) 84
 Kreutzerova sonata 285
 Krausz doktor a vérpadon 84
 Kri kri gladiatore 165
 Kurszisztka Aszija 167
 Kutató Sámuel (Az igazság útja) 146, 158
 (A) kutyaidomító 322
 Küzdelem a létért 157
 (The) Land Beyond the Sunset 163
 Land O'Lizards 163

 Lavina 145
 Leányasszony 123-126, 155
 (A) leányfurfang 86
 (A) lélekidomár 156
 (A) lelkiismeret 156
 Leoni Leó (Egy főúri kalandor élete) 157
 (A) leopárd 157
 Letört bimbók (Broken Blossoms) 164
 Leventemozgalom 231
 (A) lezüllött haláltánc kálváriája 48
 Lili 157
 Liliom 155, 216
 Liliomfi 86
 (A) loowodi árva 224
 Lotos, die Tempeltänzerin 161
 Lotti ezredesei 86
 Love and the Varsity 166
 Ludas Matyi (filmszkeccs) 228
 Luxemburg grófja 104
 Lyon Lea 85
 Mabel's Dramatic Career 163
 Mackó úr kalandjai 217-219, 363
 Madame Roland 165
 (La) madre e la morte 165
 Ma és holnap 49, 84
 (A) magánnyomozó 220
 Magas diplomácia 155
 Maga talán beteg? 39
 (The) Magician 284
 Mágnás Miska 85
 (A) magyar föld ereje 85
 Magyar Híradó 207
 Magyar rapszódia 294-301, 319, 372
 (A) május 23-iki budapesti szomorú eseményekről 87
 Maki állást vállal 85
 (A) makkhetes 84
 Ma l'amor mio non muore! 165-166
 Mare nostrum 284
 Margitszigeti kártyaklub 88
 Mária nővér 307-308, 316, 374
 Mária Terézia rendjel 90
 Marika rózsája 294
 Marion Delorme 158
 Márta 48, 84
 Mary Ann 145, 146, 157
 Matyó lakodalom 222-224, 228

Matyó szerelem 228
 Max és Móric a turfon 39
 Max n'aime pas les chats 162
 (A) megbosszult becsület 47
 (A) megbűvöltek (Katalin) 227
 (A) megfagyott gyermek 163, 213-217
 (A) megszökött automobil 52
 Meseautó 85
 Mesék az írógépről 85
 Meseország 228
 (A) mi Budapestünk 276
 Midás király 146, 155
 Miki egér 312
 Mikor a szőlő érik 201
 Milling the Militants 166
 Mire megvénülünk 73-75, 122
 (II) mistero di Jack Hilton 165
 Monna Vanna 86
 Monsieur Selfridge (A 11 l-es) 255
 Monte-Cristo 285
 Mór, a honvéd 39
 (The) Mothering Heart (Az anyai szív)
 163 (A) munkászbony 83
 (The) Mystic Mat 166
 Naftalin 271-272, 301
 (A) nagymama 86, 120
 (A) nagyváros szimfóniája 263
 Nantas 158
 (A) nap leánya 39
 (A) nap lovagja 155
 Négersmökk 39
 Nehéz szerep 155
 Nem élhetek muzsikaszó nélkül 308
 Nem hagy a hadnagy 39
 (A) nevető Szaszka 86
 (A) névtelen vár (1915) 55
 (A) névtelen vár (1920) 226
 Nick Winter négy új kalandja 221
 Noé bárkája 314
 Nosferatu 227
 (A) Noszty fiú esete Tóth Marival (Der fesche
 Husar/Oberleutnant Noszty) 294
 (A) Notre-Dame-i harangozó 49
 Nősülni tilos! 227
 (A) nővérek 155
 Nővérek 73, 84
 Nyeregben 254
 Nyomorultak 133
 (Az) obsitos 106-108, 113, 210, 216, 346
 Ocskay brigadéros 156
 On our Selection 236
 Órák és percek 287, 370
 Orlac kezei 283
 (Az) orvos titka 323
 Őfelsége, a király nevében 127-128, 141
 (Az) önkéntes tűzoltó 154
 (Az) ördög 155
 (Az) ördög mátkája 256-257, 367
 (Az) őrszem 230
 Palika 156
 (A) Pál-utcai fiúk (1917) 155, 212, 272
 (A) Pál utcai fiúk (1924) 212, 230, 241,
 272
 (A) paradicsom 84
 Párbaj az Istennel 209
 (A) peleskei nótárius 87
 Péntek este 227
 (A) pénz 146, 157
 Perditák 47
 (A) pesti háziúr 39
 (A) pesti zsidó 39
 Péter, a csodamajom 39
 Petőfi 208-209, 363
 Petőfi dalciklus 86
 Pet smyslu cloveka 167
 Pimple's Wonderful Gramophone 166
 Pique Dame 227
 (A) piros bugyelláris 156
 Pókháló 322
 Polidor miope 165
 Polidor takarékperselye 165
 Potemkin cirkáló, Potemkin hajó (Potyom-
 kin páncélos) 254, 263, 266, 366
 (A) prágai diák 52, 160
 (The) Prisoner of Zenda 235
 Prins for en dag 160
 Próbaházasság 210
 (II) processo Clémenceau (A Clémenceau-
 ügy) 165-166
 Przemysl bevétele 89

Pufi, az aszfaltbetyár 88
 Pufi, a huszár 88
 Pufi cipőt vásárol (Pufi cipőt venne) 88
 Quo vadis? 133, 165
 Rablélek 57, 62, 83, 151
 Rabmadár (Éjfél-től-hajnalig) 307
 Rabszolgalázadás 155
 Radmiroff Katalin 156
 Raja Harischandra 168
 II. Rákóczi Ferenc fejedelem és bujdosó társai 29
 II. Rákóczi Ferencz szoborleleplezése Zomborban 87
 Rang és mód 156
 Raskolnikov (Bűn és bűnhődés) 86
 Redskin (Indián szerelem) 314
 (A) régiséggyűjtő 155
 Részletek a főúri műkedvelők éjszakai előadásából (az árvízkárosultak javára) 232-233
 Rézhercegnő 194
 (A) riporterkirály 155
 (Le) roi de l'air 162
 (Le) Roman du tzigane (A cigány regénye) 49
 Romlott emberek közt 84
 Rongyosok 243, 247
 (Das) Rosa Pantöffelchen 161
 (A) sakkjáték örültje (A sakkozás örültje) 35, 39
 Sakkláz 39
 Sarajevo 106
 Sárga csikó 49, 50, 70, 208
 Sárga liliom 50, 51, 208
 Scaramouche 235
 Sehnai 155
 Selim Nuno, a börzeczár (Az aranyborjú) 157
 (A) senki fia 154
 (The) Sentimental Bloke 167
 Serédi Jusztinián 278
 Serge Panin (A hozomány) 157
 (A) Serpolette (Die versunkene Welt, Egy elsüllyedt világ, Ábránd és valóság) 117-120
 Sherlock Hochmes 39
 Ship ahoy 163
 Silvieta fa del cinema 165
 Simon Judit 55, 65-70, 86
 Singing Fool (Az éneklő bolond) 313-314, 320, 375
 Skorpió 155
 Soha többé... mindörökké (Egy élet tragédiája) 84
 Sopron szimfóniája (Soproni szimfónia) 282-283
 (The) Struggle 163
 (Der) Student von Prag (A prágai diák) 52, 160
 (Die) Suffragette 159
 Sunshine Sally 236
 Suspense 163
 Symphonie Diagonal 250
 (A) szabadkai dráma 38
 Száll a nóta 307
 (A) számárbőr 158
 (A) szarajevói fekete napokról 89
 (A) 111-es 155
 (A) szegedi XXI. országos dalosverseny 278-279
 Szegény gazdagok (Die armen Reichen) 55, 73
 Szegények pénztárosa 52
 Szent Gellért 316, 376
 Szent hegy (Der heilige Berg) 267
 Szent István nap a Várban 232
 Szent Jenő holtteste Futakon 231
 (A) szentjóni erdő titka 154
 Szent Péter esernyője (1917) 156
 Szenzációs háborús karikatúrák 88
 Szép Ilonka 226
 (A) szép Pongrácné krinolinja 323
 (A) szerelem bolondjai 156
 (A) szerencse fia 85
 (A) szerető 155
 (A) szeszély 155
 Szibéria 254
 Szívek szimfóniája (Zwei Herzen in Dreivierteltakt) 330
 (A) szobaleány
 (A) szobor 155
 (A) szökött katona 55, 86, 344
 Sztrájk 263

Sztrájk az óvodában 52
 Szulamit 79-80, 85, 346
 Szumerki zsenszkoj dusi 167
 (A) tábornok 316,376
 Tájfun 156
 Tamás úrfi kalandjai 157
 (A) tánc 24-26, 176, 319, 338
 (A) táncosnő 112-113, 156, 168, 192
 (A) tanítónő (1917) 155, 229
 (A) tanítónő (Leánybecsület, 1923) 210, 229
 Tatárjárás (filmszkeccs, 1927) 271
 Tavasz a télben 157
 Tavasz a viharban (Kossuth Lajos azt üzente) 307
 Tavaszi szerelem 193
 Tavaszi vihar 155
 Tegnap 147-150, 355
 Temesvár és környéke 38
 Tetemrehívás 55, 86, 344
 Tilos a csók 145
 Tilos a gyerek 155
 Tinta Matyi (Inkwell Comedie) 267
 (A) tisztesség nevében 222
 Tiszti kardbojt 60
 Tisztítótűz 157
 (A) tizennegyedik 197,211-213
 (A) tolonc 65
 (A) tót szocialista 39
 (The) Trail of Cards 163
 (A) tryton 154
 (The) Tube of Death (The Anarchist's Doom) 166
 Turn to the Right 235
 Tűzet kérek! 64, 84
 Twist Olivér 158
 (Az) új nemzetgyűlés ünnepélyes megnyitá-sáról
 232
 (Az) újpesti bankrablók 38
 (Az) újszülött apa 84
 Una tragedia al cinematografo 165
 Úri banditák 155
 Utazás a föld körül 24
 (Az) utolsó bohóc 84
 (Az) utolsó éjszaka (Die letzte Nacht) 106
 (Az) utolsó hajnal (Der kritische Tag) 106
 (Az) üzlettárs 155
 Yamata 155

 Válóok 60
 Varázskeringő (1918) 157

Varázskeringő (filmszkeccs, 1924) 230
 Vasárnap délután (Melodie des Herzens)
 303, 319-321, 372, 377
 (A) vasgyáros 157
 Vasutas munkások egyesületének zászló-
 szentelése 38
 Vasúti szerencsétlenség Budapesten 38
 Védekezzünk a fertőző betegségek ellen!
 283
 (A) végrendelet 155
 (A) velencei kalmár 190, 360
 (A) vén bakancsos és fia, a huszár 109, 110,
 156
 (A) vén gazember 210, 363
 Vengerkák 155
 Vergődő szívek 83
 (A) vérnyomok 34
 (Die) versunkene Welt (A Serpolette, Egy
 elsüllyedt világ, Ábránd és valóság)
 117-120
 Vidám filmszkeccs 219-220
 (A) vidám messzszendzser boj 52
 Víg egyveleg, avagy Pufi és társai 88
 (A) víg özvegy 157
 Vihar után (Nach dem Gewitter) 155
 (A) világ csak hangulat 84
 (The) Village Blacksmith 235
 (A) villamosszék árnyékában (Im Schatten
 des elektrischen Stuhles, Sacco und Van-
 zetti) 276
 Viola, az alföldi haramia 226
 Vita N(u)ova 208,213,226
 Vittoria o morte 165
 Volgai hajós 254
 (Die) Volksabstimmung in Sopron 230-
 231
 Vorrei morir 126
 Votes for Women 164
 Vörös álarc 52
 Vörös Riportfilm (Vörös Híradó) 142-
 143, 151-152, 178, 354
 (A) vörös Sámson 155
 (A) wellingtoni rejtély 155
 Will Power 163
 (The) Woman Suffers 168
 Wreckage 236

III. CÉGEK, INTÉZMÉNYEK, SAJTÓTERMÉKEK

- Adler és Társai 204, 245, 277
 Agfa 97, 178, 205, 292, 330
 Alfa Celluloidgyár Rt. 205
 Alfa (filmkölszönző) 238
 Alhambra mozi 259
 Alkotás mozi 104, 350
 Állatkert 205
 Allgemeine Depositenbank 201
 Altmayer-Ehrenthal cég 323
 Ambrosio 34, 60
 American Film Co. 204
 Ámor Filmkereskedelmi és -Kölcsönző vállalat 239, 245
 Angol-Magyar Filmszínház Rt. 179, 183, 184, 204, 206
 Antal-film 305, 321
 Apolló-Balkán Filmtársaság 96
 Apollo mozi (Budapest) 36, 42, 61, 64, 73
 Apollo mozi (Debrecen) 123
 Apollo mozi (Kolozsvár) 38
 Apollo mozi (Temesvár) 35
 Apollo Színház (Kaposvár) 45
 Artistica 294, 305
 Astra Filmgyár és Filmkölszönző Rt. 77, 84, 85, 95, 100, 103, 104, 106, 132, 146, 201, 260
 Atlantic 202, 213
 Atlantisz mozi 259
 Atlas Filmgyár és Filmlaboratórium 204, 245
 Balázs Béla Stúdió 268
 Batthyány mozi 202
 Bell and Hooven 199
 „Belügyi Közlöny” 318
 Belvárosi mozi 239
 Belvárosi Színház 208, 276
 Bioscop (Budapest) 41
 Biograph mozi 104
 Boszna Filmipari Rt. 202, 205
 Budai Apollo mozi 202
 Budapesti Filmújság 203
 „Budapesti Hírlap” 55, 336-338, 344, 367
 Budapesti Korcsolya Egylet 293
 Budapesti Magyar Királyi Államrendőrség 180
 Budapesti Mozcószínháztulajdonosok Szövetsége 179
 „Budapesti Napló” 39, 339, 340
 „Budapesti Szemle” 336, 341, 346
 Budapesti Színészek Szövetsége 132, 202, 203, 207, 242, 260
 Bund der Kinoindustrie (Bécs) 151
 Bundesarchiv (Koblenz) 116
 Capitol mozi 287
 Carmen mozi 260
 Centrum Főiskolai Hallgatók Országos Szövetsége 205
 Centrum Kiadóvállalat 259
 Cinegraf (Budapest) 39
 „Cinema” 60, 341, 344, 345
 Cinémathèque Méliès 338
 Cineromans 291
 Cines 34, 60, 238
 Citocinema 210
 Clarendon 60
 Cobden Szövetség 308
 Coda Filmforgalmi Rt. 245, 293
 Compagnie Internationale de Distribution du Film 255
 Concordia 177, 178, 202
 Continental Nyersfilm- és Fotóipari Rt. 202, 205
 Corso mozi 205
 Corvin (Kolozsvár) 58, 66, 84-87, 94, 95, 100
 Corvin Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. (Budapest) 103, 126, 180, 199-201, 205, 208-210, 229, 238, 242, 245, 256, 258, 260, 292, 315, 349, 359, 361, 362, 365, 367

Corvin-Híradó 245
 Corvin Színház (mozi) 205, 260
 Cosmograph 60
 Cosmos Filmkereskedelmi és Filmipari Rt.
 206, 260
 Credo Katolikus Filmvállalat 330
 Családi Emlék Filmvállalat 203
 Csikágó mozi 206
 Danubius Mozgóképipari Rt. 200, 260,
 293
 Debrie cég 324
 Décsi Mozgóképszínház 314
 Deésy-Film 201,202,204,305
 „Délmagyarország” 339
 Deutsche Bioscop Gesellschaft 51, 73
 Deutsche Mutoscop-Gesellschaft 51
 Deutsches Theater 51, 73
 „Diogenes” 199, 361
 „Dokumentum” 250, 366
 East Newsreel Agency Filmgyár és
 Filmlaboratórium 204, 210, 230, 232
 Ébredő Magyarok Egyesülete 183, 239
 Éclair 34, 45, 48, 60, 89
 Éclair Kft. (budapesti fióktelep) 51
 Eclipse 34, 60
 Eco 239, 260
 Edison cég 60, 164
 Edison mozi 183
 Edison Színház Rt. 35, 37, 41
 Egyesített Filmipar és Mozgóképüzemek 143, 150
 Egyesült Keresztény Nemzeti Liga 293, 313
 Egyetem Mozgó (Budapest) 206
 Egyetem Mozgó (Kolozsvár) 95
 Egyetemi Mária Kongregáció 206
 Egyetértés Filmvállalat Rt. 100, 185, 200, 201
 Eiffel mozi 203
 Eldorado mozi 95
 Elektra mozi 203
 „Élet” 295, 339, 344, 347, 372
 Első Czeplédi Mozgóképszínház-Vállalat 35, 340
 „(Az) Ember” 140

Emke (EMKE) cég 277

Emke mozi 260
 Engel H, -Emelka 202, 204
 „Érdekes Újság” 65, 343, 345
 Erdélyi-filmgyár 293
 Erzsébet mozi 259
 „(Az) Est” 42, 89, 188, 210, 339, 358,
 360, 363, 366, 367, 369-371, 373-377
 „Esti Élet” 199, 361
 Établissements Hermagis 330
 Établissements E, Crusinère 330
 Europäischer Lichtspielsyndikat (E.L.S.)
 287 Ezeremester mozi 293 „1895” 342
 „Fáklya” 354
 Falu Országos Szövetség 184
 Famous Players 242
 Fanamet 260, 294, 305
 Fellner-Somlai filmgyár 188
 „(A) Fény” 15
 „Fényképészeti Értesítő” 13, 14, 336
 Fészek mozgó 139
 „Fidibusz” 24
 „Figaró” 348
 „(Der) Filmbote” 151,356
 Filmbörze (Budapest) 37, 60
 Film d'art cég 34, 60
 „Film és Művelődés” 295, 372
 Filmipari Alap (Filmalap) 244, 253-258, 272, 286,
 288, 290-292, 304, 305, 308, 315-319, 367, 370,
 371, 374, 377
 Filmipari és Filmkereskedelmi Rt. 294
 Filmipari és Mozgóképszínházi Alkalmazottak
 Szabadszervezete 96, 132
 „Filmjáték” 246, 366
 „Filmkultúra” 19, 272, 337, 341, 344, 346, 348, 351,
 364, 368-370, 372, 373, 376, 378
 Filmrendezők Kollégiuma 241
 Filmriport és Filmreklám Vállalat (Szeged) 330
 „Filmtudományi Szemle” 341-343
 „Film-Újság” 343,358,361,363
 „Film Weekly” (London) 303
 First National Pictures Incorporation 242, 305

First National Vitaphone (budapesti fiók) 330
 Forradalmi Kormányzótanács 130, 135, 136, 353
 Fortuna mozi 203, 239, 245
 Forum mozi 260, 287, 296, 303, 308, 313, 314, 375
 Fox 305, 316
 Fox (budapesti fiók) 239, 294, 305
 Fővárosi Levéltár 335, 337, 338, 363
 Fővárosi Nagymozgó 205
 Fővárosi Nagymozgó Rt. 205
 „Frankfurter Zeitung” 56, 344
 „Független Magyarország” 37, 340
 „Független Mozinapló” 346, 347
 Gaever 330
 Gans-Film 277
 Ganz gyár 208
 Gaumont 49, 89, 330
 Gaumont (budapesti fiók) 34
 Gehape-Film 225
 Genius (Budapest) 58, 81, 83, 239, 245, 260
 (Le) giornate del cinema muto (Pordenone, Olaszország) 158, 342, 364
 Globus Filmipari Rt. 204
 Glóbusz Filmkölszönző (Újvidék) 200
 Glória Filmgyár és Filmkereskedelmi Rt. 95, 200, 245, 293, 330
 Glória mozi 306
 Gloria Palast 289
 Hadirokkantak, Hadiözvegyek és Hadiárvák Nemzeti Szövetsége (Hadrőa) 183
 „Hadrőa” Színház-, Művészeti és Filmipari Rt. 185, 203, 204, 206
 „365” 248-249, 251, 366
 „Helios” 34, 40, 339, 340, 341
 Helios cég 58
 „(A) Hét” 22, 54, 180, 192, 201, 208, 261, 338, 343-345, 358, 360-362, 368, 373
 „História” 352
 Hungária 66, 95, 112, 113
 Hungária mozi 330
 Hunnia Biográf Társaság 37, 58, 61, 340
 Hunnia filmgyár 101, 213, 290, 292, 293, 304, 305, 307, 315-317, 319, 321, 322, 324, 326, 371, 375, 376
 Hunnia Filmstúdió 346
 „Husadik Század” 13, 29, 336
 Ifjú Munkások Országos Szakszervezetének Ifjúsínészek Alosztálya 146
 Ikonográf (Budapest) 20
 Imperial mozi 95
 Iparművészek Szakszervezete 142
 Irgalmas rend 183
 Iris 305
 „Irodalomtörténet” 344
 „IS” 249
 István Gyermekkórház (Budapest) 233
 Itala 34, 60
 Jupiter Filmgyár és -Kölszönző 184
 Juventus mozi 293
 Kamara mozi 183, 208, 321, 323
 Kansz (Köszolgálai Alkalmazottak Nemzeti Szövetsége) 206
 Kassai Közművelődési Egyesület 57
 Keleti mozi 206
 „Képes Folyóirat” 337
 „Képes Mozivilág” 134, 146, 185, 350-354, 357, 359
 Keresztény Nemzeti Liga 209
 Kinema Filmgyár és -Kereskedelmi Rt. 95, 200
 Kinema Sketch 39
 „(A) Kinematográf” 40, 41, 341
 „(Der) Kinematograph” 40, 337
 Kino-Riport 58, 65, 79, 84, 86-89, 106, 203, 239
 „Kinotechnika” 41
 Király Színház 106
 Kisfaludy mozi 206
 Kisfaludy Társaság 65
 Klang-film 313
 Kodak 174, 292, 330
 KO-FA laboratórium 323
 Kok-Laboratórium 245
 Komédia Filmgyár 201
 Korona 60, 201, 202
 Korona mozi 259
 Koronázási Filmközpont 89

Közegészségügyi Tanács 97
Közoktatásügyi Népbiztosság 137, 140, 143, 145
Közoktatásügyi Népbiztosság Színház és Művészeti Osztálya 138
Központi Üzemellenőrző Munkástanács 135, 137
Kreis-Bitterfeld 205
Kultúrház mozi 260
Kultúr Színpad (mozi) 95
La Pa Filmgyártási, -Kereskedelmi és -Köl-csönző Vállalat 210
Lasky Co. 242
Lawyn 60
„Lichtbild Bühne” 348
Lifka-féle vándormozi 17, 337
Liget mozi 260
Likvidációs Bizottság 174
Lloyd Film Rt. 204, 205, 260
Listo-Film 277
Literari a 51
„Literatura” 318, 368, 376
Luce 259
Lux 161
Lux (Budapest) 34, 95, 201
Lyra Filmipari és Filmkereskedelmi Rt. 204
„Ma” 93
Magántisztviselők Országos Szövetsége 96
Mágus 255, 367
Magyar-Amerikai Bank 206
Magyar Athletikai Club 205
Magyar Egyesület a Leánykereskedelem Ellen 183
Magyar Építőmunkások Országos Szövetsége (Mémosz) 183
„Magyar Figyelő” 187, 359
Magyar Filmbeszerző Rt. 206
Magyar Filmdramaturgok Szindikátusa 307
Magyar Filmgyár és Filmiroda 238
Magyar Filmgyár Rt. 183

Magyar Filmintézet (Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum) 6, 19, 29, 338, 340, 42, 343, 345, 349, 351, 352, 356, 357, 363
Magyar Filmiroda Rt. 232, 238, 245, 278-281, 330
Magyar Filmklub 204
Magyar Filmközpont (Berlin) 51
„Magyar Filmkurír” 371, 374
Magyar-Francia Kultúrliga 342, 358
Magyar Grafikai Műhely 202
Magyar-Hollandi Bank 292
Magyar-Hollandi Kultúrgazdasági Rt. 220, 238, 245, 257
„Magyar Írás” 239, 250, 261, 364, 367, 368
Magyar Írók Szövetségének Könyvtára 363
Magyar Képzőművészek Nemzeti Szövetsége 185
Magyar Kinematográfusok Országos Szövetsége 41, 42, 61, 303
Magyar Kino-Kinema Filmkereskedelmi Rt. 202
Magyar Királyi Állami Vas-, Acél- és Gépgyárak 293
Magyar Királyi Államrendőrség 239
Magyar Királyi Katonai Tudományos és Kaszinó Egylet 206
Magyar Királyi Népjóléti Minisztérium
Egészségügyi Propaganda Központja 233
Magyar Királyi Operaház 12, 24-26, 64, 225, 232, 316, 338, 376
Magyar Királyi Társadalomegészségügyi Intézet és Múzeum (Népegészségügyi Múzeum) 283
„Magyar Kultúra” 343
Magyar Kultúrház Irodalmi és Művészeti Rt. 205
Magyar Mozgófényképkezelők Egyesülete (Mozgófénykép Gépkezelők Egyesülete) 61, 180, 203
Magyar Mozgóképszínháztulajdonosok Országos Szövetsége 98, 100, 184
Magyar Mozgóképzemengedélyesek Országos Egyesülete 205, 287, 290, 294, 303

„Magyar Mozi és Film" 287, 370, 371, 373
 Magyar Mozitulajdonosok Országos Egyesülete 184, 207
 „Magyar Múzsza" 187, 359
 Magyar Nemzeti Apolló Mozgóképszínház Rt. 183, 240, 293
 Magyar Nemzeti Bank 145
 Magyar Nemzeti Filmegyesület (Magyar Nemzeti Filmszövetség) 241, 244, 253, 294
 Magyar Nemzeti Mozgóképszínház 187
 Magyar Nemzeti Szövetség (Mansz) 183
 Magyar Néprajzi Társaság Emberföldrajzi Szakosztálya 238
 „Magyarország" 19, 190, 192, 193, 210, 242, 243, 245, 337, 338, 353, 360, 363, 365, 367, 369, 371-377
 Magyarországi Magántisztviselők Országos Szövetségének Filmszakosztálya 180, 205
 Magyarországi Nőegyletek Szövetsége 180
 Magyar Országos Levéltár 364
 Magyar Országos Mozgóképgügyi Tanács (Filmtanács) 184-186, 203, 244, 286, 358
 Magyar Országos Véderő Egylet (Move) 206, 293
 Magyar-Osztrák Filmipari Vállalat 202, 260
 Magyar Progress Filmgyár és Filmkölcsonzó Rt. 201
 Magyarország mozi 183, 260
 „Magyar Statisztikai Szemle" 368, 372
 „Magyar Szemle" 291, 366, 369, 370
 Magyar Színház 5, 22, 39, 49, 50, 75, 86, 144, 242, 343
 Magyar Színházi Intézet (Országos Magyar Színháztörténeti Múzeum és Intézet) 341, 351, 353
 Magyar Tanítók Otthona 59, 213
 Magyar Televízió 268
 Magyar Város- és Községfejlesztő Rt. 201
 Magyar Városi Bank 205
 Magyar Zsáner Film 58, 85
 Marczibányi téri mozi 205
 Margitszigeti mozgó 205
 Márkus Emília Park mozi 260
 Mars filmgyár 198

Marx mozi (Kiskunfélegyháza) 138
 Mary-Film 307
 „Matyóföld" 364
 Meitner-Schilling cég 324
 Mérnök- és Építészegylet 141
 Messter 89
 Metro-Goldwyn (budapesti fiók) 245
 Metro-Goldwyn-Mayer (budapesti fiók) 306, 330
 Metropol 201
 „Millennium" 337
 „Millenniumi Kiállítási Értesítő" 335, 336
 „Millenniumi Lapok" 335
 Mobil 60, 95
 Mobile Kulturális Film Rt. 201
 Modern Filmkereskedelmi Rt. 204
 Monopol Filmforgalmi Rt. 239, 260
 Motion Picture Producer's Association 254
 „Mozgófénykép Híradó" 29, 34, 38, 41, 42, 89, 97, 131, 134, 135, 241, 337-349, 352, 353, 357-359
 Mozgófényképgyári Szövetség (Magyar Filmgyárak Szövetsége) 95, 99, 180
 Mozgóképipari Műszaki és Művészi Munkások Szövetsége 96
 „Mozgófényképkezelők Közlönye" 41, 341
 „Mozgóképek Újság" 40, 41, 64, 335, 337, 340, 341, 345, 347
 „(A) Mozgósínház" 63
 Mozgósínházi Alkalmazottak Szövetsége 96, 134
 Mozgósínházi Zenészek Szövetsége 203
 „(A) Mozi" 336
 „(A) Mozi" (Cegléd) 340
 „Moziélet" 299, 372
 „Mozi és Film" 179, 241, 276, 259, 364-366
 „Mozi és Színpad" 186, 359, 362, 363
 „Mozi Futár" 56, 344
 „Mozihét" 55, 61, 88, 96, 98, 192, 336, 338, 343-349, 351
 „Moziriport" 337, 343, 345
 „Mozi-Színpad" 342, 343, 345
 Mozitanács 96, 132
 „Mozi Újság" (Békéscsaba)
 „Mozi-Világ" 329, 342-345, 347, 352

Mundus 95
 „(A) Munka" 137, 353, 374
 Murillo Film- és Fotóművek 204
 Műjég mozi 293
 Nagy Endre Kabaré
 „Napkelet" 366, 368
 Narten projectograf 17
 Nemzetgyűlés 183, 184, 186, 238, 244, 245, 255, 307, 359, 365
 Nemzeti-Film 58
 Nemzeti Hitelintézet 184, 213
 Nemzeti mozi 206
 Nemzeti Színház (Budapest) 12, 42, 56, 70, 73, 74, 85, 106, 109, 180, 187, 199, 208, 222, 247, 317, 361, 364, 366
 Nemzeti Színház (Kolozsvár) 49, 64, 70
 Nemzeti Tanács 97, 99
 „Nemzeti Újság" 335-337
 Nemzetközi Diákegyesület (Confédération Internationale des Étudiants) 281
 Népegészségügyi Múzeum Mozgóképszínháza 306
 Népjóléti Minisztérium (Magyar Királyi Népjóléti Minisztérium) 259, 306
 Népnevelő Filmipari Rt. 183, 184, 207
 „Népszava" 30, 140, 177, 199, 339, 354, 361, 376
 Népszínház 11
 Népszínház mozi 206
 Népszórakoztató és Műszaki Munkások Szervezete 180
 Nordisk-Film Rt. (Budapest) 239
 Nordisk Films Kompagni 46, 47, 159
 Novembergruppe 250
 „Nyugat" 30, 42, 44, 48, 56, 65, 77, 105, 113, 115, 118, 190, 209, 218, 240, 245, 247, 248, 250, 255, 259, 292, 309, 323, 339, 341, 343, 345, 350, 351, 360, 363, 364, 366, 367, 371, 374
 Nyugdíjas Katonák Mozgófénykép Üzeme 239
 Nyugdíjas Katonatisztek Országos Szövegsége (Nyukosz) 183, 205, 206
 Odeon (Budapest) 17, 61, 95
 Oetle gépgyár 94
 Olympia Rt. 202
 Omnia (Budapest) 58, 296
 Omnia-film Budapest 73
 Omnia Mozgóképszínház Rt. 61, 95
 Omnia mozi (Budapest) 39, 52, 61
 Orient mozi 183
 Orion Filmgyár és -Forgalmazó Rt. 184, 185, 206, 217, 260
 Országos Filmreklám-Iroda 330
 Országos Gyermekekvédő Liga 180
 Országos Közművelődési Tanács 99
 Országos Magyar Iparművészeti Iskola 180
 Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület 42, 60, 61, 179, 181, 207, 244, 253, 260, 290, 293, 294, 318
 Országos Magyar Zenész Szövetség 203
 Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság (cenzúrabizottság) 180, 181, 184-186, 189, 203, 204, 207-209, 224, 237, 263, 245, 254, 258, 268, 270, 280, 288, 295, 303, 313, 316-319, 332, 358, 364-366, 375-377
 Országos Propaganda Bizottság 127
 Országos Széchényi Könyvtár 351, 363, 366, 368
 Országos Színészakadémia 101
 Országos Színészegyesület 294
 „Ős-Budavára" 337, 338
 Paedagogia(i) Filmgyár Rt. (Székesfevárosi) 58-60, 85, 95, 145, 202, 238, 245, 260, 293, 304, 316, 376
 PAGU 159
 Palace mozi 260
 Palace Rt. 260
 Palatinus 85
 Pallas 105
 Palota mozi 202
 Pannónia Mozgókép Rt. 38, 58
 Pantófilm Rajzműterem 330
 Paramount 303, 311, 314, 316, 322, 323
 Paramount Filmforgalmazási Rt. 306
 Park mozi 205
 „Pásztortűz" 343, 345
 Pásztory cég 85, 202, 204, 287
 Pathé Filmlaboratórium 238, 250
 Pathé (Berlin) 45

Pathé Frères (budapesti fiók) 13, 34, 35, 38, 42, 49, 51, 60, 85, 178, 330, 341, 342
 Pátria 330
 Pénzüntézet Központ 145, 245
 „Pester Lloyd” 10, 56, 91, 344, 347
 „Pesti Futár” 340
 „Pesti Hírlap” 43, 336, 341, 347
 Pesti Magyar Kereskedelmi Bank 258
 „Pesti Mozi” 342
 „Pesti Napló” 23, 88, 209, 210, 240, 243, 289, 303, 304, 311, 312, 314, 317, 328, 338, 347, 358-360, 62, 363, 365-368, 370-377
 Petőfi filmvállalat 209
 Petőfi Társaság 248
 Philipp és Pressburger 306
 „(Der) Photograph” 40
 Phöbusz 206, 260
 Phönix Filmgyár Rt. 95, 102, 106, 136, 141, 145, 146, 150, 245
 Phönix mozi 95
 Pless (Plesz) Ferenc Filmvállalata 330
 Polgári Lövészegylet 205
 Proja (Kolozsvár) 58, 84, 86
 Projectograph Első Magyar Mozgófénykép- és -Gépgyár 29, 35, 37-39, 41, 45-47, 50, 58, 61, 64, 83, 84, 87, 95, 135, 140, 150, 201, 220, 260, 294
 Proletár Akadémia 147, 148, 150, 355
 „Protestáns Szemle” 310, 374
 Radius Filmipari Rt. 134, 140, 184, 200, 260, 306
 Radius mozi 260, 303, 323
 Rady-Maller 45
 Rákóczi mozi 203
 Raleigh & Robert 34
 Rapid Filmgyár 238, 245, 250
 Recono 330
 Regnum Marianum Cserkészcsapat
 Főparancsnoksága 206
 Renaissance 210
 Renaissance mozi 183, 202, 205
 Rex cég 126
 Royal-Apollo (Budapest) 52, 61, 98, 134, 209, 239, 253, 293, 303, 313, 322, 377
 Royal Filmkereskedelmi és -Kölcsönző Rt. 201

 Royal Nagyszálló 14, 21
 Royal Orfeum 150
 Royal-Vió Rt. 206
 Saschafilm 117, 151, 306
 Sascha Filmipari Rt. 330
 Scala mozi (Budapest) 202, 350
 Schuchmann 277
 Schwarzenberg és Társa 84, 202, 206, 239
 Selig 53
 Siemens-Halske 313
 Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (S. C. A. G. L.) 34
 Somogyi Könyvtár (Szeged) 343
 „Somogyi Napló” 45
 Somossy Orfeum (Budapest) 14, 22
 Springbok-Pictures 307
 Staakener Werke (Berlin) 258
 Stakes 271
 Star 86, 94, 95, 103, 104, 123, 141, 145, 146, 200, 201, 202, 204, 205, 208, 211, 218, 225, 238, 245, 256, 260, 293, 294, 303, 304, 306, 330, 367
 Stein és Szigeti 200
 Steinhardt Színpad (Budapest) 39
 Studium Filmművek Rt. 204
 Super 294, 330
 Svenska Pathé 160
 „Szabadság” 339
 Szakmaközi Döntőbíróóság 239
 „100%” 268, 276
 „Századunk” 290, 371
 Szekeres Margit Leánylíceum 293
 Székesfőváros tanácsa 205
 Szent Domonkos-rend 260, 306
 Szent István Film Rt. 183, 202
 Szepesi Szövetség 183
 Szigligeti Színház (Nagyvárad) 123
 Színészegyesületi Színésziskola 294
 Színésznevelési Direktórium 146
 „Színház és Divat” 352
 „Színház és Élet” 338
 „Színházi Élet” 99, 147, 336, 345-349, 352, 354
 Szinkör mozgó (Kolozsvár) 95
 Színművészeti Akadémia 294
 (Magyar) Színpadi Szerzők Egyesülete
 Filmszakosztálya 239, 241, 244, 255, 258, 260, 287

Szociális Termelés Népbiztossága 143
 „Tanácsköztársaság” 353
 Társadalmiasított Mozgóképezemek Központi
 Üzemvezető Tanácsa 135, 136, 140, 143, 150, 353,
 355
 Társadalmi Egyesületek Szövetsége 183
 Tátra mozi 61, 95
 Telefongyár 323
 „Thália” 6, 93, 346, 347
 Thália cég 58
 Tiszti Kaszinó mozija 206
 Tivoli mozi 61, 95
 Tobis-Klang 324
 „(A) Toll” 293, 308, 312, 371, 374, 375
 Törekvés mozi 206
 Transsylvania-Proja 83, 95, 110
 Tricolor 58
 Túrán Filmgyár és Filmkölcsonzó 202
 Turul Filmkereskedelmi és -Kölcsönző Vállalat 245
 Turul mozi 183
 Tündér mozi 205
 Ufa 245, 254, 257, 289, 291, 367, 372
 Ufa (budapesti fiók) 306, 319, 377
 Ufa mozi 295, 296, 303, 306
 Uher filmgyár 57-59, 74, 75, 85, 86, 89,
 95, 100, 101, 103, 104, 120, 146, 175,
 200, 201, 346, 352, 361
 Új Corso Rt. 205
 „(Az) Új Film” 355
 „Új Idők” 25, 338
 „Új Kultúra” 250
 „Új Mozivilág” 367
 „Újpest és Vidéke” 344
 „Újság” (Kolozsvar) 345
 Új Színpad 51, 57
 „Ulk” 51
 Unió (Berlin) 74
 Unió Filmipari Rt. (Budapest) 41, 202,
 204-206, 239
 Unió Színházak 242
 United Artists Co. 177, 306
 Universal 306, 311 Universal Film Rt. 330

Universum Rt. 206
 „Uránia” 338, 344
 Uránia mozgó (Kolozsvar) 95
 Uránia mozi (Budapest) 126, 145, 179, 319,
 377 Uránia Színház (Arad) 34
 Uránia Tudományos Színház (Budapest)
 24-28, 34, 35, 38, 60, 93, 183, 319
 Vakok Mozgója 183
 „Válasz” 268
 Valéria mozi 331
 Városi Mozgó (Budapest) 326
 Városi Mozgófénykép Színház (Sopron) 282
 Városi Színház 242, 326, 377
 „Vasárnapi Újság” 25, 34, 222, 336, 338, 340, 364
 Vas- és Fémmunkások Országos Szövetsége 203,
 205
 Vidéki Mozgóképszínházak Országos Szö-
 vetsége 61
 Víg mozi 95
 Vígsház 12, 22, 23, 25, 37, 39, 41, 75, 80, 109,
 242, 326
 „Vígsház” 338
 „Világ” 344, 358, 360
 Világ mozi 183, 260
 Vita Filmszínház Rt. 239
 (The) Vitagraph 34, 60, 203
 Vitaphone 270
 „Vörös Film” 137, 151, 353-356
 „Vörös Lobogó” 353, 354
 Vörös Mozi (Budapest) 138
 Vörös Mozi (Mezőtúr) 138
 „Vörös Újság” 140
 Warner Brothers 306, 313, 330
 Westend mozi 259
 Western Electric 313
 Wolfen 205
 (The) World Film Corporation 52
 „Zenei Hét” 250
 Zöld Szamár 248
 Zuglói mozi 330

TARTALOM

BEVEZETŐ.....	5
ELSŐ RÉSZ: 1896-1919	
I. A MOZGÓFÉNYKÉP MEGJELENÉSE MAGYARORSZÁGON	9
II. HAZAI KÍSÉRLETEK; KÜLFÖLDI ÉS MAGYAR KÉSZÍTÉSŰ FELVÉTELEK; „ALKALMAZOTT MOZGÓKÉP”	19
III. AZ ELSŐ MAGYAR HÍRADÓ- ÉS DOKUMENTUMFELVÉTELEK; KÜLÖNLEGES TALÁLmányból KÖZNAPI VARÁZS, KORSZAKEMBLÉMA.....	28
IV. A MAGYAR FILMGYÁRTÁS MEGINDULÁSA.....	32
V. IRÁNYOK ÉS IGAZODÁSOK; TELJESÍTMÉNYEK.....	46
VI. CSÚCSOK.....	91
VII. FOLYTATÁS; A FILM ELSZAKAD.....	130
VIII. ÁLTALÁNOS MEGÁLLAPÍTÁSOK; KITEKINTÉS.....	154
MÁSODIK RÉSZ: 1920-1931	
I. A FILM MINT VÁDLOTT S A VÁD TANÚJA; A MOZI MINT KÁRPÓTLÁS.....	172
II. A TÚLÉLÉS IGYEKEZETE.....	187
III. VAJÚDÓ HEGYEK; FILM HELYETT: FILMRENDELET.....	237
IV. „ABSZOLÚT FILM”, HAGYOMÁNYOS MOZGÓFÉNYKÉP.....	248
V. AZ UTOLSÓ „BÉKEÉV”; A NÉMAFILM BUKÁSA.....	286
JEGYZETEK.....	333
MUTATÓK.....	379

Magyar Filmintézet, Budapest, 1996
Felelős kiadó Gyürey Vera igazgató
Felelős szerkesztő Gelencsér Gábor
Szedés és tördelés T-Twins Kiadói és Tipográfiai Kft.
Készült a Széchenyi Nyomda Kft-ben
33,8 (A/5) ív terjedelemben
Felelős vezető Nagy Iván ügyvezető igazgató
ISBN 963 7147 23 3

KÓHÁTI ZSOLT

TOVAMOZDULÓ

EMBER

TOVAMOZDULÓ

VILÁGBAN

480 Ft (áfával)

A régész szorgalma és naiv áhítata kell ahhoz, hogy némafilmkultúránk elsüllyedt darabjaiból legalább néhány a felszínre, a közönség elé kerüljön. És szerencse is: külföldi kollégák segítő közreműködése, mert olykor holland, cseh, román, angol, német nyelvű „felírásokkal” bukkan föl elveszettnek hitt magyar alkotás.

Nálunk 1919 után megszakadt a kinematográfia, a legfiatalabb megnyilatkozási forma, művészi kifejezés mód fejlődésének folyamata. Korda, Kertész és sokan mások elhagyták az országot, és kénytelenségből a nagyvilágban szereztek hírt, nevet, megbecsülést. Itthon sem pénz, sem kormányzati elgondolás nem támogatta a maradék próbálkozásokat. Így aztán a negyvenes-ötvenes-hatvanas évek magyar filmművészetének nemzetközileg is kimagasló eredményei nem jeleníthettek meg egy egészséges folytonosságot.

Pedig korai „műfilmjeink” s a valóságot közvetlenül megörökítő „természetes felvételek” összemérhetők a világmezőnnyel: Garas Márton, Balogh Béla, ifj. Uher Ödön teljesítményei, például. Csakúgy, mint ezermester operatőrünk, Zitkovszky Béla munkái. Ez a kötet róluk szól, s kissé olvasókönyvszerűen is igyekszik a korabeli társadalom közegében szemléltetni a Lumière fivérek magyar követőinek vállalkozását, az „élő fényképek” karcos és ugráló celluloid négyszögeit.