

[metropolis]

Filmelméleti

és

filmtörténeti

folyóirat

A szerkesztőbizottság tagjai:

Bíró Yvette
Gelencsér Gábor
Hirsch Tibor
Király Jenő
Kovács András Bálint

A szerkesztőség tagjai:

Margitházi Beja
Vajdovich Györgyi
Varga Balázs
Vincze Teréz

A szám szerkesztői:

Kránicz Bence
Varga Balázs

Korrektor:

Jagicza Éva

Szerkesztőségi munkatárs:

Jordán Helén

Szerkesztőség:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Jordán Helén)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Felelős szerkesztő:

Vajdovich Györgyi

ISSN 1416-8154

t a r t a l o m

A magyar filmkritika kutatása

- 6 Bevezető „A magyar filmkritika kutatása” összeállításához
- 8 *Vajda Boróka*: A film megítélésének alakulása a század eleji magyar sajtóban
A Mozgófénykép Híradó cikkei 1908–1918 között
- 32 *Kránicz Bence*: A kritikus tükörképe
Komor András filmkritikái a *Tükör* folyóiratban (1933–1939)
- 46 *Gelencsér Gábor*: Kommentár és ideológia
A hetvenes évek magyar filmje a társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok tükrében
- 62 *Varga Balázs*: Szeizmográf
A művészfilm-közönségfilm vita, a hatvanas évek magyar filmje és a Kádár-korszak első felének kulturális nyilvánossága

Kritika

- 78 *Sághy Miklós*: Bátor vállalkozás. Egy stigmatizált műfaj elfogulatlan vizsgálata
Tóth Zoltán János: Hardcore pornófilm a hálózati kultúra korában
- 82 Szerzőink

Kiadja:

Kosztolányi Dezső Kávéház
Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó:

Varga Balázs

Terjesztő:

Holczer Miklós
emholczer@gmail.com
36-30-932-8899

Arculatterv:

Szász Regina
és Szabó Hevér András

Tördelőszerkesztő:

Macsári Viktória

**Borítóterv és nyomdai
előkészítés:**

Atelier Kft.

Nyomja:

X-Site.hu Kft.

Felelős vezető:

Hekker Gábor

A *Metropolis* megtalálható az interneten az alábbi címen:
<http://www.metropolis.org.hu>

A *Metropolis* előfizetési díja 4 számra 3000 Ft személyes átvétellel, 5000 Ft postai kézbesítéssel.

Előfizetési szándékát a metropolis@metropolis.org.hu e-mail-címen jelezze!

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában (1088 Bp., Múzeum krt. 6–8.), az Írók Boltjában vagy megrendelhetőek a szerkesztőség címén.

Számunk megjelenéséhez segítséget nyújtott
a Nemzeti Kulturális Alap.

**KÖVETKEZŐ SZÁMUNK TÉMÁJA:**

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 2.

A címlapon az Amerikai anizs, a hátsó borítón a Seveled egy képkockája látható.

A FOLYÓIRATBAN SZEREPLŐ ÍRÁSOK JOGAIVAL A SZERZŐK RENDELKEZNEK.

A KÉPEK JOGTULAJDONOSAI:

ELSŐ BORÍTÓ: © JÁVOR ISTVÁN, A KÉP FORRÁSA AZ ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR FÉNYKÉPTÁRA

HÁTSÓ BORÍTÓ: © INTERCOM, KIS NELLY

Korábbi számaink

1997 tavasz	Filmtörténet-elmélet Gothár Péter	2006 no. 4.	80 éves a Metropolis – 10 éves a Metropolis (Jubileumi szám)
1997 nyár	Gilles Deleuze filmelmélete Tarr Béla	2007 no. 1.	Bollywood
1997 ősz	Festészet és film Derek Jarman	2007 no. 2.	Önreflexió a filmművészetben
1997 tél – 1998 tavasz	Futurizmus és film Grunwalsky Ferenc	2007 no. 3.	A thriller
1998 nyár	Narratológia Szóts István	2007 no. 4.	Erdély Miklós
1998 ősz	Szergej Mihajlovics Eisenstein	2008 no. 1.	Film és tér
1998 tél – 1999 tavasz	Kognitív filmelmélet Atom Egoyan	2008 no. 2.	Film és építészet
1999 nyár	Pszichoanalízis és filmelmélet Forgács Péter	2008 no. 3.	A filmmusical
1999 ősz	Műfajelmélet Makk Károly	2008 no. 4.	Kortárs amerikai tévésorozatok
1999 tél	Jean-Luc Godard	2009 no. 1.	Az animációs film
2000 no. 1.	Magyar operatőrök	2009 no. 2.	Robert Altman
2000 no. 2.	Orson Welles	2009 no. 3.	Magyar filmkánon
2000 no. 3.	Dada és film Antonin Artaud és a film	2009 no. 4.	Dokumentumfilm-elmélet
2000 no. 4.	Feminizmus és filmelmélet	2010 no. 1.	Magyar műfaji film
2001 no. 1.	Nemzeti filmtörténetek	2010 no. 2.	Globalizáció és filmkultúra
2001 no. 2.	Új képfajták	2010 no. 3.	Hollywoodi Reneszánsz
2001 no. 3.	Jancsó Miklós I.	2010 no. 4.	Magyar film az 1980-as években
2001 no. 4.	Média és film (A Metropolis és a Média kutató közös száma)	2011 no. 1.	Joel és Ethan Coen
2002 no. 1.	Jancsó Miklós II.	2011 no. 2.	Kortárs dél-koreai film
2002 no. 2.	Stanley Kubrick	2011 no. 3.	Kortárs magyar film – Kulturális értelmezések
2002 no. 3–4.	Kelet-európai film a rendszerváltás után	2011 no. 4.	Michael Haneke
2003 no. 1.	Fotó és film	2012 no. 1.	Narratív komplexitás
2003 no. 2.	Science fiction	2012 no. 2.	Tudat – álom – film
2003 no. 3.	Szabó István	2012 no. 3.	Melodráma
2003 no. 4.	Szerzői elméletek	2012 no. 4.	Kortárs Hollywood
2004 no. 1.	Psycho-analízisek	2013 no. 1.	Japán kapcsolatok
2004 no. 1.	Magyar dokumentumfilm a rendszerváltás után	2013 no. 2.	Magyar film 1939–1945
2004 no. 3.	Film és fenomenológia	2013 no. 3.	Film/test/film
2004 no. 4.	Jeles András	2013 no. 4.	Király Jenő 70
2005 no. 1.	Varratelmélet	2014 no. 1.	Empirikus filmtudomány
2005 no. 2.	Posztkoloniális filmelmélet	2014 no. 2.	A filmbefogadás empirikus vizsgálata
2005 no. 3.	Gaál István	2014 no. 3.	Klasszikus magyar filmvigjáték
2005 no. 4.	Wong Kar-wai	2014 no. 4.	Modern és kortárs magyar filmvigjáték
2006 no. 1.	A horrorfilm	2015 no. 1.	Olasz műfajok
2006 no. 2.	Lars von Trier	2015 no. 2.	Hang a filmben
2006 no. 3.	A kortárs iráni film	2015 no. 3.	Magyar animáció
		2016 no. 1.	Nőfigurák a kortárs populáris filmben
		2016 no. 2.	Kortárs román film
		2016 no. 3.	Filmfesztiválok
		2016 no. 4.	Férfi és női szerepek a magyar filmben
		2017 no. 1.	Film a digitális korban I.
		2017 no. 2.	Film a digitális korban II.
		2017 no. 3.	Film és érzelem
		2017 no. 4.	Transznacionális film
		2018 no. 1.	Trauma, emlékezet, dokumentumfilm
		2018 no. 2.	Trauma és narratív film
		2018 no. 3.	A magyar film társadalomtörténete I.
		2018 no. 4.	Kortárs magyar filmipar
		2019 no. 1.	Koreai rendezőportrék
		2019 no. 2.	Kortárs kísérleti film

A Metropolis előfizethető a szerkesztőség címén átutalással vagy postai csekken a Kosztolányi Dezső Kávéház Kulturális Alapítvány javára a következő OTP-számlaszámon: 11742001-20034845. Négy szám ára személyes átvétellel: 3000 Ft, postai kézbesítéssel: 5000 Ft. Szerkesztőség: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16., tel.: +36 20 483-2523 (Jordán Helén), e-mail: metropolis@metropolis.org.hu

Korábbi számaink megvásárolhatóak az ELTE BTK Jegyzetboltjában és az Írók Boltjában.

Egyes korábbi számaink megrendelhetőek a szerkesztőség címén, a még kapható számok listája megtekinthető

a folyóirat honlapján: <http://www.metropolis.org.hu>

[A magyar filmkritika kutatása]

Bevezető „A magyar filmkritika kutatása” összeállításához

A *Metropolis* jelen lapszáma azt mutatja be, milyen módokon közelíthető meg és vizsgálható a filmkritika mint a filmkultúra alakulását befolyásoló, a filmek befogadását jelentős mértékben meghatározó gyakorlat. A filmtudomány nem is olyan régóta foglalkozik a filmkritika kutatásával, a filmkritikai diskurzusok elméletével. A filmkritikusi retorikák, intenciók módszeres elemzését tárgyaló tanulmánykötetek az utóbbi tíz évben kezdtek el megjelenni. Korábban is magától értetődő volt, hogy a filmkritikának van története, amelyet fontos folyóiratok (mint például a *Cahiers du cinéma*) és jelentős szerzők (például Balázs Béla vagy Pauline Kael) alakítottak, de a történeti dimenzió túlmutató megközelítéseknek – a nyelvhasználat vizsgálatának, a kritikusok és a kritikának teret adó lapok politikai-ideológiai kapcsolatainak, a kritikák nagy számából adódó statisztikai mintavételi lehetőségeknek – nincsen bevett módszertana. A hazai filmtudományban pedig a terület voltaképpen teljesen ismeretlen, a filmkritikai térképünk csupa fehér folt.

Módszertanát, elemzési eszközeit a filmkritika-kutatás eredendően az irodalomtudományból kölcsönzi, amelynek a kritikakutatás a kánonelmélettel szorosan összefüggő, de önállóan is tudományos életműveket inspiráló területe. A filmkritika-kutató egyszerre dolgozik az irodalomelméletből ismerős szövegelemzés gyakorlatával és a filmtudomány saját elemzési eszközeivel, ebből a szempontból jellegzetesen tudományközi terület. Közös ugyanakkor az irodalomkritika és a filmkritika elemzésében, hogy alapvetően egyik sem a filmkritikai ítéleteket vitatja. Noha a filmkritikát elsősorban az értékelés gyakorlata különbözteti meg más filmpublicisztikai műfajoktól, a filmkritikák utólagos elemzésében sokszor éppen ez a funkció válik a legkevésbé érdekessé. Pontosabban izgalmasabb a kritikai korszak mentalitásának megértése, a kritikusok ítéleteiben rejlő kritikai normák feltárása. Milyen esztétikai elvek mentén ítélik a kritikusok? Kritikusok gyakorlatát mennyiben befolyásolják az azt körülbástyázó intézmények, elsősorban a lap, ahova publikál? Milyen közönségnek ír, és milyen ideológiák mentén dolgozik?

Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásához a kritikakutató diskurzusokat rekonstruál, megpróbálja minél alaposabban feltárni azokat a történetileg meghatározott párbeszégeket, amelyekben a kritikusok részt vettek.

Ilyen párbeszéd megértésére tesznek kísérletet ennek a lapszámnak a szerzői. Elemzési anyagukat a magyar filmkritika történetéből választották, így módon evidensen előtérbe kerül a magyar filmkritikai kontextusa. A lapszám első két tanulmányában azonban más közelítésmóddal találkozunk. Vajda Boróka a legkorábbi fontos magyar filmes újság, a *Mozgófénykép Híradó* 1910-es évekbeli cikkeit vizsgálja a célból, hogy bemutassa, ebben a korai időszakban hogyan alakult a film, a mozgóképek megítélése. Ezekben az években a filmnézés intézményes lehetőségei, a filmbefogadás módjai rendkívüli mértékben eltértek a mai tapasztalatunktól, így különösen tanulságos azt megfigyelni, milyen útvonalakon és milyen lépésekben jutottak el odáig a mozgóképről író korabeli szerzők, hogy erre a technológiai vívmányra új művészeti ággként hivatkozzanak. Kránicz Bence tanulmányának középpontjában nem a filmművészet, hanem a filmkritika autonómiája áll, amelyet az 1930-as években a *Tükör* folyóiratnál filmkritikai rovatot vezető Komor András írásain keresztül vizsgál. A tanulmány azt a fokozatosan kialakuló, de a teljes kritikus életművet egységben tartó stratégiát mutatja be, amellyel Komor kijelölte az autonóm filmkritika határait, elsősorban annak érdekében, hogy a magyar filmgyártáshoz fűződő, ellentmondásos kapcsolatot kifejtse, és saját kritikus szerepének kellő autoritást kölcsönözzön. A kritikus autoritás kérdésköre ugyancsak meghatározó Gelencsér Gábor tanulmányában, amely a hetvenes évek magyar filmjének kritikai megítélését vizsgálja. Ebben az időszakban a hatvanas évekbeli „cselekvő film” tendenciájának lezárultát regisztrálják a kritikusok, de a következő évtized filmjeinek formai elemzése mellett felszínen tartják a filmek „társadalmi szerepvállalásának” értékelését. A társadalmi jelentésről szóló diskurzust a tanulmány elsősorban társadalomelméleti és művészetkritikai folyóiratok vizsgálatával mutatja be, így olyan, az

egyek filmek kritikáin túlmutató viták is megjelennek az elemzés fókuszában, amelyek alapvetően határozták meg a korszak filmes nyilvánosságát. A hasonló viták egyikét, a régóta húzódó művészfilm-közönségfilm vitát elemzi a lapszám utolsó írásában Varga Balázs. A tanulmány a vita megjelenésének éveire koncentrálni, és abból a feltételezésből indul ki, hogy a művészfilm-közönségfilm vita érzékenyre hangolt szeizmográfként jelezte az értéképzés dilemmáit, illetve a magyar film körüli kulturális, gazdasági és intézményi változásokat, legyen szó nézőszámokról, a finanszírozás átalakulásáról, nemzedékváltásról vagy a stúdiórendszer átszervezéséről. Vagyis a tanulmányból kiderül, hogy milyen intézményi, nemzedéki, illetve politikai-ideológiai konfliktusokat leplezett és mozgatót meg egy esztétikai fókuszúnak mutatkozó vita. Hasonlóan a lapszám többi írásához, ez az esettanulmány is pontosan mutatja, milyen jellegű tanulságok levonásához juthatunk el a filmkritika-kutatás elemzési útjain.

A szerkesztők

metropolis

Felhívás cikkekre

Tervezett témák

A KOREAI FILM 100 ÉVE

ARCHÍV FELVÉTELEK, FILMARCHÍV(UM)OK

A MAGYAR FILM TÁRSADALOMTÖRTÉNETE 3.

KORTÁRS TÉVÉSorozatok

A Metropolis a fenti témák bármelyikében vár cikkeket, tanulmányokat. Jelentkezni 2000-3000 karakteres absztrakttal és 2 korábbi, tanulmányjellegű szöveg beküldésével lehet. Az érdeklődőket kérjük, hogy a szűkebb tematika és a határidők egyeztetéséhez keressék a szerkesztőséget:

Levélcím: 1082 Budapest, Horváth Mihály tér 16.

Tel.: +36-20-483-2523 (Jordán Helén),

e-mail: metropolis@c3.hu

Vajda Boróka

A film megítélésének alakulása a század eleji magyar sajtóban

A Mozgófénykép Híradó cikkei 1908–1918 között

A mozgóképek megjelenésének és elterjedésének időszaka, a tizenkilencedik század legvége és a huszadik század legeleje nyitottsága és sokértékűsége miatt különösen izgalmas korszaka a film- és a kultúrtörténetnek. Ebben az időszakban a filmet még nem feltétlenül vagy nem dominánsan tekintették művészetnek. Az első kidolgozottabb, magyar nyelvű filmelméleti munkák, melyek már a film művészi kifejezőeszközeit elemzik, az 1920-as években születtek.¹ A megelőző évtizedek magyar szakirodalmát felmértő Nemeskürty István, Köhāti Zsolt és Gaál Éva azonban már rámutatott, hogy bár kidolgozott filmelméletekről még nem beszélhetünk, egy karakteres, filmről szóló diskurzus már formálódott a korszakban, melybe a kortárs értelmiség is egyre nagyobb arányban kapcsolódott be.² Világos, hogy ebben az időben a film, illetve a filmnézés intézményes lehetőségei nagyon eltértek a mai tapasztalattól, így a korai filmről való gondolkodás is egészen más benyomások alapján alakulhatott. Tanulmányom ezt a problémát, tehát a film megítélésének változását kívánja elemezni a huszadik század első évtizedeinek magyar filmkritikai diskurzusában. Hipotézisem szerint az 1910-es évektől kezdve a magyar szaksajtó a film médiumát különböző lehetséges értelmezésekkel kísérte meg definiálni, de már megjelent a gondolat, hogy a film önálló művészet lehet. A korszak filmes szaksajtójának egyik fontos orgánusában, a *Mozgófénykép Híradó*ban megjelent írások

tartalomelemzése segítségével ezeket a lehetséges irányokat igyekszem feltárni és leírni ebben a tanulmányban, külön kiemelve azokat a gondolatmeneteket, melyek a film mint önálló művészet felé mutatnak. A tendenciák megállapításához mindazonáltal szükségesnek tartom a korszak filmkultúrájának jellemzését is, mert enélkül mai szemmel nem értelmezhetőek érdemben az eredmények. Ezért írásom első felében igyekszem elhelyezni a témát az 1900-as, 1910-es évek egyetemes és magyar filmtörténetének kontextusában, hogy ezt követően, a *Mozgófénykép Híradó*ban megjelent írások adott szempontok mentén való áttekintése révén a korszak filmről szóló gondolkodásának tendenciáit és lehetséges képét mutassam be.

Nemzetközi és magyar filmélet a századelőn

Kristin Thompson és David Bordwell három szakaszra osztják a mozgóképek korai korszakát: a mozi előzményei és megszületése (1) után 1905 és 1912 közé teszik világméretű elterjedésének időszakát (2), az 1913 és 1919 közötti korszak pedig a klasszikus hollywoodi film és a nemzeti filmgyártások kialakulásának időszaka (3).³ A magyar filmtörténet kutatói szintén 1911–1912 körülre teszik a for-

1 Nemeskürty István az első magyar filmesztétikai műveknek Wolfram Elemér: *A filmdráma fejlődése, művészete, jövője* című, 1922-es könyvét, Gró Lajos: *A film útja* című, 1927-e könyvét és legfőképp Hevesy Iván: *A filmjáték esztétikája és dramaturgiája* című 1925-ös művét tekinti. Nemeskürty István: *A mozgóképtől a filmművészetig. A magyar filmesztétika története (1907–1930)*. Budapest: Magvető könyvkiadó, 1961.

2 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*; Köhāti Zsolt: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban. A magyar némafilm 1896–1931 között*. Budapest: Magyar Filmintézet, 1996.; Gaál Éva: *A magyar némafilm kulturális szférája 1896–1919 között*. Kézirat. Budapest: MNFA Könyvtára, 1975.

3 Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*. Budapest: Új Palatinus Könyvesház, 2007. pp. 35–54.; 56–77.; 78–103. A korszakok megnevezését tőlük veszem át.

dulópontot, a mozgóképek megjelenése és elterjedése után a hazai játékfilmgyártás megindulását.⁴ A huszadik század első éveire tehát már kialakulóban volt a filmgyártás, forgalmazás és bemutatás mikéntje. 1905-től egyre több helyen nyíltak állandó, csak filmvetítésre használt helyiségek, a mozik kölcsönözték a filmeket, ami lehetővé tette a heti többszöri műsorváltást. Emiatt megnőtt a filmek iránti igény, világszerte sorra alakultak az új filmgyárak. Ebben az időszakban a filmgyártás vezető országai az Egyesült Államok, Franciaország és Anglia voltak, a század első évtizede során pedig felzárkózott melléjük Olaszország és Dánia is.⁵ Ez a néhány állam a kisebb államok filmigényét is ellátta, ekkoriban többek között Magyarországon is francia, amerikai, olasz és dán filmeket játszottak a mozik.⁶

A film 1896-os magyarországi megjelenése és a kezdeti sikertelenség után a huszadik századdal új korszak nyílt a magyar film történetében. A század első évtizedében itthon is kiépült a mozihálózat,⁷ és bár a magyar filmgyártás megindulása még váratott magára, a filmgyártó országok exportjának köszönhetően a közönség el volt látva filmekkel. Eleinte jellemzően „kávésok” és mutatványosok kértek engedélyt mozgóképek vetítésére saját helyiségeikben vagy sátraikban, de 1906 februárjában Projectograph néven megnyílt az első csak filmvetítésre szánt helyiség is,⁸ melyet sorra követett a többi.⁹ 1912-re összesen 270 mozi működött az országban, csak a fővárosban már több tízezer ember nézett filmet naponta.¹⁰

Egy korabeli mozi műsorában körülbelül egy óra alatt 6-8 rövidfilm pergett le, amelyeket a mozis maga váloga-

tott össze. A változatosság a „műfajokban” jelentkezett, egymás után szerepeltek tájfelvételek, aktualitások és rövid cselekményes filmek. Az előadást általában zene kísérte, de előfordult a szöveges kommentár is.¹¹ A korszak moziélményét ezek a feltételek határozták meg. Füzi Izabella értelmezésében a korai mozira általában jellemző, hogy a színháztól örökölt közönségéhez igazította a filmvetítés eseményét, mely így sokkal inkább előadás jellegével, semmint a fikció nézőktől független világába való bevonódással hatott. A korszak szóhasználatában a filmet nem vetítik, hanem „előadják”, a színészek pedig „fellépnek” a mozikban. A nézőtér „itt és most-jának” érzését a filmről kikacsintó szereplők, a nézőtérrel elhelyezkedő gépész és konferanszié is erősítette. A műsor elemeinek variálhatósága és a bemutatás varietére hasonlító szerkezete miatt a mozi tulajdonosa bizonyos értelemben társszerzőjévé vált az előadásnak; a filmek kontextusának megteremtésébe beleszólt továbbá a zenekar és a „filmmagyarító” is.¹² A moziműsorok azonban 1904-től kezdődően legfőbb elemévé lassan, de egyre határozottabban a többtekerces, történetmesélő film vált, mely a közönséget is vonzotta, és amely gyártására a cégek is könnyebben álltak rá.¹³

A moziműsor kialakítása ebben az időszakban a világ minden országában hasonló lehetett. A *Mozgófénykép Híradóban* 1911-ben futó *Képleírások* rovat jól tükrözi ezt a műfaji változatosságot. A rovat a választék csoportosításához a következő műfaji megjelöléseket használja: *Drámák* cím alatt: *drámai jelenetek, színmű, műfilm; Komédiák* cím alatt: *komikus jelenetek, kacagtató mókák, komédia, szatíra; Termé-*

4 Balogh Gyöngyi – Gyürei Vera – Honffy Pál: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. Budapest: Műszaki könyvkiadó, 2004. pp. 16-17.

5 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 56-77.

6 Csurgay István: A Magyarországon 1908–1944-ig bemutatott külföldi filmek. *Filmspirál* V. (1999) no. 2. pp. 139–144.

7 Budapesti mozgóképszínházak, 1903–1923. *Filmspirál* VII. (2001) no. 1. pp. 83–97.

8 Nemeskürty István: *A képpé varázsolt idő. A magyar film története és helye az egyetemes filmkultúrában, párhuzamos kitekintéssel a világ filmművészetére*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1983. p. 32.

9 Budapesti mozgóképszínházak, 1903–1923. pp. 83–97.

10 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest, Osiris, 2010. p. 100.

11 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 43–45.

12 Füzi Izabella: Néző és közönség – Mozi-történeti vázlat. *Apertúra*, 2018. tavasz. URL: <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/fuzi-nezo-es-kozonszeg-mozitortenet-i-vazlat/> (utolsó letöltés: 2019. 04. 05.)

A szerző a 4. lábjegyzetben felhívja a figyelmet arra, hogy a korszakban a mozi és a film szavak felcserélhetők voltak egymással. Erre támaszkodva tanulmányomban a szóismétlés elkerülése végett szinonimaként használok őket.

13 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 43–45.; p. 65.

szetfelvételek cím alatt pedig: *artista felvétel, tájkép, zoológiai felvétel, ipari felvétel, Mozgófénykép-Újság (Gaumont-Woche)*. Ekkorra a mozik műsorában már Magyarországon is túlsúlyban voltak a narratív filmek, de még mindig a részét képezték a dokumentum- vagy híradó jellegű képek is.¹⁴

Bár a magyar filmgyártás megindulását az első nagyjátékfilmekhez kötjük, már 1912 előtt is voltak rövidebb kísérletek. Kóháti Zsolt az 1907 és 1912 közötti szakaszt már egyértelműen a magyar kinematográfia megszerveződésének időszakaként tartja számon, melyben kiemelt jelentőséget kap az első kölcsönző- és gyártó cég, az 1908-ban megalakult Projectograph,¹⁵ mely rövid aktualitásokat, tájfelvételeket, majd humoros jeleneteket és rekonstruált híradókat is készített.¹⁶ Az 1911-ben létrejött, rövidéletű Hunnia Biográf is gyártott rövid vígjátékokat.¹⁷

Thompson és Bordwell szerint az 1913-tól 1919-ig tartó időszak legfontosabb hozadéka Amerikában a klasszikus filmstílus stabilizálódása, Európában pedig több nemzeti filmgyártás megindulása. A világháború alatt több ország – például Németország, Oroszország és Svédország is – elszigetelődött a nemzetközi filmkereskedelemtől, és kénytelen volt elindítani vagy felvirágoztatni saját filmgyártását.¹⁸ Ezeknek az országoknak a sorába csatlakozik Magyarország is. Bár a rendszeresnek mondható játékfilmgyártás már 1912-től megindult,¹⁹ a fellendülést az első világháború hozta meg.²⁰

Ebben a korai korszakban a film internacionális jellege miatt az egyes művek nagyon gyorsan és közvetlenül fejthették ki hatásukat minden országban. Az itthon is ható nemzetközi filmes irányzatok közül első helyen említendő a Thompson–Bordwell szerzőpáros által is kiemelt, francia Film d'Art társaság, amely 1908-ban alakult meg, és a művészi filmek gyártását tekintette céljának, neves írók, színészek és zeneszerzők közreműködésével. A *Mozgófénykép Híradó* egy cikke már 1908-ban követendő példaként állítja a hazai írók elé a párizsi kinematográfusok mintáját, akik a mozik műsorát „*irodalmi színvonalra emelik*”.²¹ A lap egy szerzője 1909-ben a magyar film helyes irányát is a „műfilm” felé való törekvésben jelöli ki.²² A francia hatás lehetett döntő abban, hogy – mint a világon sok helyen ekkor – a magyar filmben is az író és a színész nevéhez kötötték egy film szerzői érdemeit.²³

Thompson és Bordwell adatai szerint Dánia az 1910-es évek elején az elsők között gyártott többtekercesseket.²⁴ A magyar filmre ebben a korai szakaszában talán a legnagyobb hatással a dán filmek voltak, mely hatás több területen is jelentkezett. Az 1911 őszen meginduló *Kritika* rovat legtöbb cikke a Nordisk gyár filmjeit méltatja,²⁵ aminek oka lehet, hogy ezek voltak az első hosszabb „sláger”-nek nevezett filmek Magyarországon, amelyekről már érdemes volt kritikát írni.²⁶ A legelső hosszabb magyar filmek úgynevezett „társadalmi drámák” voltak,

14 Képleírások. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 2. pp. 5–8.

15 Kóháti: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 32–45.

16 Balogh–Gyürei–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 14–16.

17 *ibid.* pp. 16–17.

18 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 78–80.

19 1912 őszi szezonjában jelentek meg az első hosszabb, 1000 méter körüli magyar játékfilmek: az Uher cég *Növérék*, és a Projectograph *Ma és holnap* című filmje. Lásd Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 38.

20 Balogh–Gyürei–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. p. 21.; Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 348–356.

21 Emericus: *Az irodalom a kinematográfban*. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 2. p. 1.

22 V.R.: *Magyar műfilmek*. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 18. pp. 4–5.

23 Nemeskürty István: *A mozgókép esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915)*. In: *Nemeskürty István összes műve IV. A mozgókép varázsa*. Budapest: Szabad Tér, 2002. pp. 497–500.

24 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 58–60.

25 Nordisk-kritikák 1911-ben a *Kritika* rovatban: Névtelen: *A méltóságos kisasszony*; Névtelen: *A mormon áldozata*, Névtelen: *Égő vágyak*, Névtelen: *A négy ördög*, Névtelen: *Gar el Hama*, Korda Sándor: *A megboszult becsület*, Korda Sándor: *A szerelem hatalma*, Korda Sándor: *Az aszfaltvirág*. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 21.; 23.; 25.; 26.; 27.; 28.; 29.; 30.

26 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 26–27.

mely műfajt a dán filmek honosították meg.²⁷ Kóháti szerint Urban Gad rendezői ars poeticája erősen hatott az itthoni színészvezetésre, mely szerint a film művészete egyfajta pantomimjáték, melyben a legfőbb szerep az arcé és a tekinteté, és amelyben szükségszerűen túlozni kell a gesztusok terén.²⁸

Thompson és Bordwell szerint a német filmgyártás 1913-tól indult meg, amikor a gyártók színvonalas irodalmi műveken alapuló filmeket kezdtek gyártani, megszületett az Autorenfilm, „a szerzők filmje”, azaz a történet vagy a forgatókönyv írójának nevével fémjelzett mozgókép.²⁹ A *Mozgófénykép Híradó* különösen naprakészen követte a német eseményeket, figyelte és elemezte az Autorenfilmjelenséget,³⁰ megemlítette az első „szerzői filmet”, *A másikat* (*Der Andere*, r.: Max Mack, 1913),³¹ helyeselte a német film fejlődésének irányát, amikor színházi rendezőket kezdett alkalmazni.³² A magyar filmgyártás ebben a szakaszában szinte párhuzamosan haladt a némettel.

Az amerikai filmek stílusa, bár szóba került a lap cikkeiben, túl nagy figyelmet ekkor még nem kapott Magyarországon. A háború második fele tájáról származó korabeli beszámolók a színészek természetességét, valamint a cselekmény tempóját emelik ki.³³ A szakmai fogások felismerésére és elemzésére viszont csak 1917-ben került sor Török Jenő cikksorozatában.³⁴ Így tehát az amerikai filmművészet a háború előtti és alatti magyar filmgyártás stílusára nem lehetett igazán nagy hatással.

Összességében ebben a korai szakaszban alakultak ki a klasszikus játékfilmes elbeszélés és formanyelv alapelemei, amelyeket minden ország követett, hogy érthetőbbé tegyék a játékfilmek cselekményét. A játékfilmekben a néző figyelmének irányítására elkezdték alkalmazni az okok és okozatok láncolatát és a lélektani motivációt. Elterjedt a folyamatos vágás, az irányok folyamatosságának betartása, és változatosabbá váltak a plántípusok is. Az egyre bonyolultabb cselekményű filmekben megjelentek a képközi feliratok.³⁵ 1912 után pedig nagyobb hangsúly került a filmek sajátos hatására, a stílusesszók egyedi alkalmazására is.³⁶

Thompson és Bordwell a kisebb filmgyártással rendelkező országok filmtermését két közös vonásban határozza meg: az eredeti helyszínen forgatott külső felvételek és a történetekben a nemzeti irodalom és történelem felé való fordulás.³⁷ Magyarország kialakuló filmgyártására mindkét vonás jellemző. Az 1912 előtti magyar rövidfilmek általában az aktualitás, tájkép, dráma és vígjáték műfajába tartoztak, valamint népszerű volt a film és színház hibridműfaja, a kinemaszkeccs is.³⁸ A hosszabb játékfilmek gyártásával új korszak kezdődött, a magyar film az irodalmi adaptáció felé fordult. A művészi rangra emelkedés biztosítéka a magyar irodalom klasszikusainak (például Jókai regényeinek) filmre ültetése volt, melyet a sajtó lelkesen fogadott, de a filmkészítőktől merev ragaszkodást, „tiszteletet” követelt az eredeti mű irányában.³⁹ A

27 Balogh–Gyürei–Honffý: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 17–19.

28 Kóháti: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 46–49.; 52.

29 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 80–81.

30 Gajzágó Vilmos: *Mozi-irodalom és művészet. Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 30. p. 14.

31 SZ. J.: „A másik”. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 4. p. 6.

32 K. S.: Reinhardt. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 28. pp. 8–9.

33 Például: Vácsi Dezső: *A Projectograph bemutatója: Impressziók. Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 21. pp. 16–17.; Boross Mihály: *Nyugati drámák (A Projectograph rt. főpróbái) Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 35. pp. 4–5. Magyar Bálint a magyar némafilmről szóló munkájában szintén a színészi játék természetességét emeli ki az amerikai filmekkel kapcsolatban. Magyar Bálint: *A magyar némafilm története*. pp. 76–81.

34 Kóháti: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 52–53. Török cikksorozata egy másik lapban jelent meg, így jelen tanulmányban nem kerül elemzésre.

35 Thompson–Bordwell: *A film története*. pp. 56–60.; pp. 64–73.

36 *ibid.* p. 78.

37 *ibid.* pp. 100–102.

38 Balogh–Gyürei–Honffý: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 14–19.

39 *ibid.* pp. 22–34.

filmes megoldások kidomborítása érdekében történő átdolgozást viszont jobban megengedte a kortárs irodalom felhasználása, a dramatizálást pedig több esetben maguk a szerzők vállalták.⁴⁰ A leggyakoribb műfajok a társadalmi dráma, melodráma, vígjáték, bohózat, népszínmű és operett voltak, de nőtt az eredeti filmszűzsék és ponyvairodalom szerepe is: megjelentek a bűnügyi történetek és kalandordrámák.⁴¹ A magyar filmek stílusát egyszerű elbeszélsmód jellemezte, a plánok közül a totálók és a szekondok használata volt jellemző, de már megjelent a párhuzamos montázs és a flashback-technika is.⁴²

Ahhoz, hogy a *Mozgófénykép Híradó* cikkeinek filmelméleti irányultságú gondolatmeneteit értékelni tudjuk, érdemes lehet áttekinteni olyan szerzők műveit, akik az első nyilvánított filmelméleti munkák előtt, tehát az 1910-es években már foglalkoztak filmelméleti kérdésekkel. Robert Stam szerint⁴³ a filmelmélet általánosságban kapcsolódik korábbi elméletekhez és egyéb diskurzusokhoz, a művészetről való gondolkodás tradíciójának része. A filmelmélet által megörökölt témák közé tartozik az esztétika alapkérdéseinek alkalmazhatósága, a médiumspecifikuság, a műfajok és a realizmus kérdésköre. A művészeti ágak önálló kifejezőeszközeinek körvonalazásával felmerül ezek összehasonlítása és versengése is. A korai filmelméletekre általában egyfajta védekező pozíció, a film művészi lehetőségeinek igazolására tett erőfeszítés jellemző.

Stam szerint⁴⁴ a legkorábbi elméleti fejtegetések a filmről gyakorlatilag a médiummal egy időben születtek meg, hiszen ezek a technológia elnevezéseiben már tükröződnek. Ezek az elnevezések a filmelményt mint az élet rögzítését (Biograph, animatographe), a nézés élményét (Vitascope, Bioscope), a képpel való írást (Chronophotographe), a történetmesélés eszközt (Scenarograph), és mint a mozgás átírását (Cinematograph) definiálják, középpontban az „írás” jelenségével, a filmre mint vizuális élményre koncentrálnak. A legkorábbi írások az élet

reprodukciójának megdöbbenően hű, ám fekete-fehér és néma, tehát hiányos élményét taglalják. A filmet többben új, nemzetközi nyelvként ünneplik, amely legyőzi az emberek közti különbségeket, hiszen specifikus nemzeti nyelv nélkül mindenki számára érthető. A korai teoretikusok nagy feladatuknak tekintették a film művészi lehetőségeinek bizonyítását, ezért megpróbálták elhelyezni a szépművészetek rendszerében.

Nemeskürty István *A mozgóképek esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915)* című tanulmányában a korabeli sajtóvélemények áttanulmányozása alapján a filmesztétikai irodalom csúcsának első felbukkanását 1907-re teszi.⁴⁵ A szerző két irányzatra osztja a filmesztétikának ezt a korai korszakát: 1907-től 1913-ig a „film-dráma” elméletek uralkodtak a színész művészi teljesítményének kiemelésével, majd 1909-től 1915-ig „az egyes jelenetek összeállításának és elrendezésének módja”, tehát a montázs került a figyelem középpontjába, az alkotás minőségéért pedig a rendezőt kezdték felelőssé tenni.⁴⁶

A film művészet voltának feltételezése Nemeskürty szerint azon a ponton merült fel, ahol a mechanikusan közvetített anyag helyét átvette az emberi megformálásban, „átköltésben” megjelenő kép elképzelése, tehát amikor az aktualitások mellett egyre dominánsabbá vált a történetmesélő film. A művészi film definíciójának elemei ebben a korszakban: a színműhöz hasonlatos történet, a némaság miatt kifinomult pantomimjátékkal játszó színész és egy, a film technikájából következő sajátosság: a végtelen színváltás lehetősége. A korai filmesztéták a képen belüli mozgásra és az egész filmre vonatkozó mozgásra, tehát a színész mozdulataira és a cselekmény sűrítettségére koncentráltak. Ezen elvek mentén a dráma írójának és a színészeknek tulajdonították a film érdemeit. A korszakban szinte minden országban megtalálható a „film-dráma” kifejezés: *photoplay*, *photodrama*, *cinedrama* vagy *kinodrama* formájában.⁴⁷ Nemeskürty szerint Griffith filmjeinek

40 ibid. pp. 30–31.

41 ibid. p. 34.

42 ibid. p. 34.

43 Stam, Robert: *Film Theory: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell, 2000. pp. 10–18.

44 ibid. pp. 22–33.

45 Nemeskürty: *A mozgóképek esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915)*. pp. 493–506.

46 ibid. p. 503.

47 ibid. pp. 497–500.

hatására indult meg az amerikai sajtóban a filmesztétikai elméletek új szakasza, mely szerint a film legfontosabb eszköze a montázs, melynek segítségével a rendező mint alkotó személyiség sajátosan filmes hatásokat képes elérni.⁴⁸ A *Mozgófénykép Híradó* cikkei a vizsgált korszakban csak az első „irányzat” hatását mutatják. A Nemeskürty által felmért nemzetközi szakirodalommal ellentétben a lap cikkei egyszer sem említik meg név szerint Griffith-t és nem tesznek utalást a montázsra. A rendező kiemelt jelentőségének gondolata viszont megjelent, de inkább technikai értelemben és a színházi rendezővel összevetve elemezték.⁴⁹

Matti Lukkarila szerint az 1910-es évek közép-európai filmes diskurzusának központi kérdése volt a film „lényege”, célja, más művészetekhez való viszonya és sajátos kifejezőmódjának mibenléte.⁵⁰ Eszerint a némafilm korai elméletének fő pontjai a következők: a film lényegének keresése (normatív esszencializmus); a film némasága mint művészségének feltétele; színészközpontúság; a látható felszín prioritása; a film mint nyelv gondolata; a film mint világegyesítő médium gondolata.⁵¹ A német szakirodalommal párhuzamosan a magyar szaksajtóban is előkerültek ezek a vélemények.

Nemeskürty az első alapvető filmesztétikai könyvnek Vachel Lindsay 1915-ös *The Art of the Moving Picture* című könyvét tartja, de ez a mű a korszakban valószínűleg nem tudott hatást kifejteni Magyarországon. A hazai filmirodalomra leginkább a német filmes munkák lehetnek hatással. Lukkarila szerint az 1910-es években a német nyelvterületeken zajló filmes diskurzus már Balázs Béla 1925-ös emblematikus műve előtt is széleskörű és intenzív volt.⁵²

A *Mozgófénykép Híradó* több német szakkönyv megjelenéséről is tudósít, ezek közül egy, az 1910-ben megjelent Paul Liesegang által írt *Das lebende Lichtbild* Nemeskürty

szerint nagy hatással volt a magyar szakirodalomra, fordítása már a következő évben megjelent.⁵³ A szerző nagyon hasonló módon gondolkodik a filmről, mint a korabeli magyar cikkírók. Több részletes technikai fejezet után a következő címek következnek: *A kinematográf mint kutató és oktató*, *A mozgóképek az iskolában és az előadóteremben*, *Tanulságos filmek*, *A kinematográf-film mint történeti okmány*, *A kinematográf a tudományban* és *A kinematográfia gazdasági jelentősége*. A filmet a művészettel való bármilyen kapcsolat szempontjából vagy kifejezési eszközként két fejezet elemzi: *A kinematográfiai ábrázolás hatalma* című részben a szerző szerint a film kifejező „nyelve” azt jelenti, hogy az írott művekkel ellentétben a képzeletbeli kép helyett a valóság képét állítja a néző elé, némasága miatt pedig a cselekménye összeszorul, emiatt képes a feszült érdeklődést fenntartani. A *kinematográfiai színház* fejezet sajnálatosnak tartja, hogy a mozik annyi „izgalmas, idegrázó” és szenzációhajhász darabot vetítenek a „művelő hatású” darabok helyett.⁵⁴ Ezeknek a gondolatoknak jó része visszaköszön a korabeli magyar szakirodalomban is.

A lap 1913 nyarán megemlíti Hermann Häfker *Kino und Kunst* című könyvét is egy német szakkönyvsorozat részeként, amely – bár fordítás ekkor nem készült belőle – Nemeskürty szerint szintén alapvető hatással volt a magyar filmirodalomra.⁵⁵ Häfker írásában⁵⁶ nagyon tudatosan elválasztja a „beállított” és a nem beállított (tehát fikciós és nem fikciós) műfajú filmeket, viszont az utóbbit tartja „művészinak”. A tökéletesen művészi film szerinte pontosan megtervezett természetfelvételekből áll, melyek a dolgok természetes mozgását, ritmusát adják vissza. És bár a filmkészítő belenyúl a valóságba azzal, hogy lekeretezi és kiemeli belőle bizonyos mozzanatokot, legfontosabb feladata, hogy az életet hitelesen mutassa be. Ebben

48 ibid. pp. 500–503.

49 K.S.: Reinhardt. pp. 8–9.

50 Lukkarila, Matti: A Balázs művei előtti filmelmélet (részlet, ford. Kőhádi Zsolt) *Filmspirál* IV. (1998) 6. sz. pp. 162–185.

51 ibid. pp. 180–181.

52 ibid. p. 162.

53 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 32.

54 A mozgófénykép. A kinematográfia fejlődése, lényege és jelentősége. Írta: F. Paul Liesegang. Német eredetiből fordította és bővíve átdolgozta: Kozma Sándor, a kaposvári „Apollo Színház” igazgatója. 1911. In: *Filmspirál* III. (1997) no. 5. pp. 1–40.

55 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 97–98.

56 Häfker, Hermann: *Kino und Kunst*. Mönchengladbach: Volksvereins-Verlag GmbH., 1913. Magyarul lásd: Häfker, Hermann: *A mozgófénykép és a művészet. Dokumentációs fordítás*. (trans. dr. Tolnay Klára) Budapest: MNFA, 1973.

segíthet neki, ha filmjét az eljövendő korok emberének szemével, kordokumentumként nézi, és azt próbálja ábrázolni, ami a saját korára igazán jellemző. Itthon Bíró Lajos vallott hasonló nézeteket,⁵⁷ bár mai kategóriákkal élve Häfker a dokumentumfilmben, Bíró inkább a híradóban látta a film valódi jövőbeli küldetését, a fikciós játékfilmet mindketten zsákutcának tekintették.

Az egyetemes filmtörténet kontextusán kívül fontosnak tartok egy szűkebb kontextust is körvonalazni, mégpedig a századforduló környéki magyar kultúra hatáskapcsolatait. Ezen belül is a film és bizonyos társművészetek viszonyát, melyek alapvető hatással voltak a korai magyar filmelméleti gondolatokra; valamint a sajtó és a szaksajtó helyzetét a korszakban, amely szintén meghatározta például a *Mozgófénykép Híradó* hozzáállását, érvelési stratégiáit is.

Magyarországi megjelenésekor a film szoros kapcsolatba került az irodalommal és a színházzal. A meginduló magyar filmgyártás alapanyagért a nemzeti irodalom felé fordult, a magyar filmgyártó cégek a klasszikusok mellett a nemzeti-romantikus és a polgári irányzat ismert műveit is szívesen dolgozták filmre.⁵⁸ A *Nyugat* köre 1912–1913 környékén különös lelkesedéssel fordult a film felé, ekkor még elméletben vetve fel az új médium lehetőségeit, vagy a *Pesti Mozi* szerkesztőgárdájához csatlakozva.⁵⁹ Később többen is dramaturgokként vagy forgatókönyvírókként kapcsolódtak be a filmgyártásba.⁶⁰ A magyar némafilmet egyébként is az irodalmi alapanyag gyakori felhasználása jellemezte, de ilyen módon az irodalom képviselői szinte magától értetődően kapcsolódtak be a filméletbe.

A huszadik század elejére a színházba járás társadalmi eseménnyé vált, a közönség legnagyobb részét a közép- és kispolgárság, illetve a középosztály adta, így a színház a kialakuló polgári társadalom egyik szokásteremtő intézményévé vált.⁶¹ A színház elterjedtsége miatt a hozzá kapcsolódó befogadói szokások a filmre is hatással voltak. A meginduló magyar filmiparnak fokozott szüksége volt a színház alkotóira, csak egy idő után jelentkeztek olyan szakemberek, akik nem a színházban kezdték meg pályájukat.⁶² Az első filmgyártó vállalatok – 1911-ben a Hunnia Biográf, 1913-ban Janovics Jenő és Damó Oszkár vállalkozása – egy-egy színházzal szoros együttműködésben alakultak meg, ahonnan rendezőt, színészeket, díszleteket és jelmezeket „kölcsönözhettek”.⁶³ Míg film és színház szakmailag szorosan összekapcsolódott, viszonyuk elméletben nem volt problémamentes. A sajtó az újkor kulturális párviadalának kiáltotta ki film és színház küzdelmét, mely a vesztes – a közönség bizalma és a kultúra terjesztője cím elvesztője – megsemmisülésével jár.⁶⁴

Az irodalom megerősödése ellenére a korszak legnépszerűbb olvasmánya az újság volt. Színesedett a választék, a napilapok mellett a századelőn megjelentek a bulvárlapok, politikai vagy kulturális hetilapok, élcslapok is.⁶⁵ Elterjedtségénél fogva a sajtó egy-egy képviselőjének nagy hatalma lehetett bizonyos témák megítélésének alakításában. A *Mozgófénykép Híradó* állandó témája volt a napisajtó véleménye a moziról, Molnár Ferenc és Bíró Lajos cikkei 1911-ben, melyeket a lap is újraközölt, áttörésnek számítottak az addig elítélt mozi sajtóvisszhangja terén.⁶⁶

57 Bíró Lajos a moziról. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 20. pp. 5–7. (Az *Ujságból* átvett cikk)

58 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. pp. 88–100. Az irodalmi alapanyagból készült filmek listáját lásd: Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 345–456. és Balog–Gyürei–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 277–280.

59 Lásd ehhez: Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 109–110.

60 Karinthy Frigyes szkeccsei: *Ninon de L'Enclos* (1913), *Csuporék formába jönnek* (1914), *Fixírozák a feleségem* (1914), *Mese a közkatonáról* (1914); forgatókönyvei: *A golyakalifa*, *Mágia*, *A riporterkirály*, *Szent Péter esernyője* (1917). Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 345–456. és Balog–Gyürei–Honffy: *A magyar játékfilm története a kezdetektől 1990-ig*. pp. 277–280.

61 Székely György (ed.): *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994. p. 568.

62 Kőhádi áttekintése szerint 15 rendező és segédrendező közül 8 színházi tapasztalatokkal a háta mögött fordult a film felé, 69 színészből 66-an voltak színpadi színészek is. Kőhádi: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 32–45.

63 Gaál: *A magyar némafilm kulturális szférája 1896-1919 között*. pp. 64–76.

64 *ibid.* pp. 57–63.

65 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. pp. 98–99.

66 Molnár Ferenc a moziról. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 6. pp. 2–3. (A *Pesti Hírlapból* átvett cikk); Bíró Lajos a moziról. *Moz-*

Az 1900-as, 1910-es évek filmes szaksajtója, a filmes tárgyú cikkek célközönsége Kránicz Bence szerint⁶⁷ egy szűk szakmai réteg mellett a formálódó polgári középosztály volt, ami nagyban meghatározta a lapokban – így a *Mozgófénykép Híradó*ban is – megjelent cikkek, kritikák nyelvezetét, retorikáját. A korai filmkritikusok, mint például Korda Sándor, igyekeztek minél szélesebb közönségréteg szemében vonzóvá tenni a filmet, így napilapokban vagy színházi hetilapokban jelentettek meg filmismertetőket, melyekben igyekeztek a kor színházkritikai szakkifejezéseit filmekre alkalmazni.⁶⁸ Mint a legtöbb korai filmelmélet,⁶⁹ a Magyarországon ekkoriban elkezdődő filmes diskurzus is más művészetekkel párhuzamban tárgyalta a film mibenlétét, ám ez problémás kérdés volt. A *Mozgófénykép Híradó* mint a filmszakma önérzetes képviselője kezdettől fogva harcolt a mozi lenézettsége ellen, igyekezett felmutatni annak növekvő kulturális szerepét, és elméletben is megalapozni művészeti státuszát.

Nemeskürty a korszak filmirodalmának fejlődését két szakaszra osztja: 1907–1911 a kezdetek, majd 1912–1918 a szaksajtó virágkora.⁷⁰ A filmgyártás megindulásával párhuzamosan indultak meg az első filmes szaklapok. 1907 őszén elsőként a *Helios*, novemberében a *Kinematográf*, majd e rövidebb életű lapok után 1908 március 15-től a *Mozgófénykép Híradó*, a *Projectograph* lapja.⁷¹ Korda Sándor lapszervezői tevékenysége különösen fontos a magyar filmszaksajtó e korai szakaszában. Eleinte a *Mozgófénykép Híradó*

kritikusa volt, majd elindította az első napilapban heti rendszerességgel megjelenő filmrovatot a *Világ* hasábjain. Később két élclap jellegű, a közönségnek szóló filmújságot, a *Pesti Mozit*, majd a *Mozit* vezette, mely köré neves író- és illusztrátorgárdát szervezett, majd elindította a *Mozihét* nevű újságot, amely Nemeskürty szerint az alakuló filmelméleti diskurzus vezető lapja lett 1915-től.⁷²

1918 végéig 11 filmszaklap jelent meg, ezekből három tudott stabilan fennmaradni, a *Mozgófénykép Híradó*, a *Mozihét* és a *Mozivilág*. Nemeskürty szerint a lapok munkatársai közül többen, mint például Lenkei Zsigmond, dr. Vári Rezső, Roboz Imre vagy Falk Richárd nem voltak azelőtt hivatásos újságírók, de még évtizedekig a filmes szaksajtó meghatározó egyéniségei maradtak.⁷³ Később egyre több újságíró és jogász írt a filmes szaklapokba, majd írók, színházi rendezők, közéleti személyiségek is, akik közül többen az induló magyar filmgyártásban is részt vállaltak saját gyártó céggel (Boross Mihály), vagy íróként, dramaturgként (Karinthy Frigyes, Hevesi Sándor, Püskösti Andor, Pakots József, Pánczél Lajos).⁷⁴ A magyar némafilm felfutásakor a szaksajtóban nyilatkoztak egy-egy körkérdés erejéig színészek (Blaha Lujza, Fedák Sári, Medgyaszai Vilma, Lenkeffy Ica, Vándori Gusztáv, Rátkai Márton, Várkonyi Mihály), és kifejtették elveiket rendezők is.⁷⁵

gófénykép Híradó 4 (1911) no. 29. pp. 2–6. (Átvétel az *Ujságból*)

67 Kránicz Bence: A korai magyar filmkritika kutatásának problémái. *Apertúra*, 2018. tavasz. <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemai/> (utolsó letöltés: 2019. 04. 05.)

68 ibid.

69 Stam: *Film Theory: An Introduction*. pp. 10–18.

70 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 416.

71 A magyar filmsajtó 1907–45 között. In: Veress József (ed.) *Magyar Filmlexikon* II. Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005. pp. 1286–1289.; Kóháti: *Tovamozduló ember a továbbmozduló világban*. pp. 40–41.; Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 17–18.

72 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 68.

73 ibid. p. 20.

74 Veress József (ed.): *Magyar Filmlexikon*. Budapest: Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2005.

75 *Impresszióink a moziról*. pp. 39–46.; Kertész Mihály: *Filmrendezés*. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 27. pp. 1–2.; Rónay Dénes: *A képszerű film*. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 34. p. 3.; Balogh Béla: *A rendező kötelessége és joga*. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 51. pp. 18–60.

A film megítélésének alakulása a *Mozgófénykép Híradó* cikkei alapján

A korai filmkultúra ipari, gyártási és kulturális kontextusának áttekintése, valamint a filmes szakirodalom és a filmkritika korabeli irányzatainak összefoglalása után, a következőkben a *Mozgófénykép Híradó* cikkeinek tartalomelemzésével mutatom be, hogyan próbálták pozicionálni ezek az 1908 és 1918 között született írások a film médiumát. Bár egy lap csak töredékét villanthatja fel egy korszak gondolkodásmódjának, mégis jó rálátásokat nyújthat erre. Elemzésem azért fókuszál a *Mozgófénykép Híradóra*, mert ez a korszakban folyamatosan megjelenő lap a szakmai kérdéseken túl elméleti jellegű írásokat is közölt, emellett figyelemmel követte és újraközölte a más orgánumban megjelenő, mozival kapcsolatos megnyilatkozásokat; valamint a mozi-val kapcsolatos kérdésekben rendszeresen megszólaltatott jogi szakértőket, tanárokat és színházi személyiségeket is.

Vizsgálatom kezdő dátumát a *Mozgófénykép Híradó* megindulásához igazítottam, a vizsgált korszak végpontját pedig a magyar némafilm csúcskorszakának végén, még a Tanácsköztársaság előtt húztam meg. A *Mozgófénykép Híradó* 1908-tól 1922-ig működött a szakma érdekképviseletét ellátó kétheti, majd hetilapként. Indulása arra a korszakra esik, amikor a filmszakma még csak formálódott, így egyetlen filmes szakmai lapként fontos küldetésének tekintette, hogy minden a szakmát érintő jogi rendelkezésről, peres ügyről beszámoljon. A lap szerkezete a következőképpen tagolódott: a legelső oldalakon a vezércikkek egy-egy szakmát érintő aktuális ügyet tárgyaltak, majd következtek az elméleti jellegű cikkek, és a napilapokból átvett megszólalások, melyek ebben az időszakban szintén leginkább a film elismertségéért emelték fel szavukat.

A lap végén pedig műszaki hírek, ismertető, bizonyos években filmajánló rovatok futottak. A lap terjedelme a kezdetektől 1913-ig folyamatosan nőtt, majd a háború első két évében visszaesett, de 1916-tól ismét elkezdett növekedni.⁷⁶ Ekkorra már rendszeressé váltak a magyar filmgyárak programját ismertető rovatok is.

Kutatásom során a lap 1908 és 1918 között megjelent számainak magyar nyelvű, elméleti jellegű cikkeinek tartalomelemzését végeztem el. Elméleti jellegű cikkek azokat az írásokat tekintetem, melyek valamiképpen a film mibenlétéről értekeznek. Tehát nem vettem figyelembe a szakmai érdekképviselettel, az aktuális jogszabályokkal, peres ügyekkel vagy mozisoknak szóló gyakorlati tanácsokkal foglalkozó írásokat, illetve a rövid filmismertető szövegeket sem.⁷⁷ A megjelent számok közül 1909-ből és 1911-ből 1-1 szám, 1917-ből és 1918-ból pedig 12-12 szám nem hozzáférhető, az utolsó két év arányait ez jelentősen módosítja (1. táblázat).

A tartalomelemzés során megfigyelési egységként az írásokban talált érveket, gondolatmeneteket határoztam meg, elemzési egységként pedig a korszakban létező filmdefiníciókat.⁷⁸ Emiatt egy adott cikket több kategóriába is besoroltam, ha több irány megjelenését is felfedeztem benne, viszont egy cikken belül egy irány megjelenését nem a ráutaló szavak arányában, hanem az utalás megjelenéseként csak egyetlen értéként vettem számításba. Továbbá nem vettem figyelembe, hogy az adott érvet pozitívan vagy negatívan értékeli a szerző. Ezzel a módszerrel nem az egyes cikkeket szerettem volna számba venni és besorolni, sem a szavak pontos előfordulási számát meghatározni, valamint nem a szerzőket véleményük alapján irányzathoz sorolni, hanem az egyes gondolatok elterjedtségét igyekeztem mérni. Egyébként is gyakori jelenségnek találtam, hogy egy szerző egy cikken belül több ismert érvet felhasznál a mozi védelmében.⁷⁹ Ebből is követke-

76 Mivel a lapok számozásának módszere szinte minden évfolyamban eltér, a lapszámokat a címlaptól számolva, reklámokkal együtt adom meg.

77 Kivétel ezek alól: a szerzői jogot tárgyaló cikkek és a filmismertető rovatból kiemelt, hosszabb Filmkritika-rovat cikkei. A lapban megjelent pár külföldi szerző lefordított szövege, ezeket beleszámítottam a kategóriákba, de a kifejtés során nem tárgyalom őket olyan részletesen, mint a magyar szerzők cikkeit. A magyar filmgyárak bemutatásáról szóló cikkeket akkor számoltam elméleti jellegű írásnak, ha a történet és színészek ismertetésén kívül magáról a médiumról is mondtak valamit. Filmbemutatók esetében a lap több esetben összegyűjtve közölte a napilapok kritikáit, ezeket egy cikknek számoltam.

78 Babbie, Earl: *A társadalomtudományi kutatás gyakorlata*. Budapest: Balassi Kiadó, 2017. pp. 350–363.

79 Kisteleky Ede: *A mozgófényképek színháza. Mozgófénykép Híradó* 10 (1917) no. 5. pp. 2–8. (A *Szegedi Napló*ból átvett cikk)

	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	Össz.
Lapszámok	19	23	24	33	52	52	51	52	52	40	39	
Összes cikk	62	71	106	111	201	302	350	247	326	189	220	2185
Elméleti cikkek	29	25	32	45	67	50	34	14	57	8	11	372

1. táblázat A felhasznált cikkek száma

zik, hogy az elemzéskor a *Mozgófénykép Híradót* egységes orgánumnak tekintetem, amely különböző szempontoknak ad teret, ezért a magyarázat során inkább az irányokat hangsúlyozom, melyekhez egyes szerzők egyes írásai csatlakoztak, nem pedig a szerzők „elméleteit”, melyek ebben a korszakban egyébként sem tekinthetők egységes, részletesen kifejtett filmelméleteknek.⁸⁰

Az első mintavételek során kialakítottam hat nagy kategóriát, melyek lefedhetik a filmről való gondolkodás főbb irányvonalait. Ezek az általam javasolt irányok egyfajta rálátást nyújthatnak a korszakra, de az adatok érvényességét csak az eddig ismertetett módszer függvényében tartom értelmezhetőnek. A hat fő terület, melyeken a kortársak a film hivatását elképzelik, a következők: a film mint dokumentum; tudományos film, a film mint „kultúrtényező”⁸¹; irodalmi film; színház és film; a film mint önálló művészet. Ezeket a továbbiakban egy-egy kulcskifejezéssel jelölöm: *Dokumentum*, *Tudományos*, *Kultúrtényező*, *Irodalmi*, *Színház és film*, *Önálló művészet*.

Mivel meglátásom szerint a korszakban az egyes irányok szimultán léteztek, kronológiai sorrendet nehezen lehetne közöttük felállítani. Vizsgálatukkor és sorba rendezésükkor mégis kiemelt szempont volt, hogy melyik fajta definíció gyakoribb, illetve melyik gondolja el a filmet inkább önálló kifejezési formaként.

Az így összeálló fő kategóriákba tartozó megjegyzések gyakorisága összehasonlítható egymással, és ábrázolható egy olyan oszlopdiagramon, melynek y tengelyén az érvek előfordulásának összesített adatai szerepelnek (1. ábra).

Ez alapján a leggyakoribb kategória a *Színház és film*, majd a *Kultúrtényező* következik, harmadik leggyakoribb az *Önálló művészet*. A *Tudományos*, az *Irodalmi* és a *Dokumentum* tőlük lemaradva, szinte azonos gyakorisággal fordul elő.

Eredmények: irányok, kategóriák

Dokumentum és Tudományos

A mozgóképről támadt legelső benyomás általánosan az életet megdöbbenően híven reprodukáló képesség felismerése volt.⁸² A *Mozgófénykép Híradó* cikkei rendszeresen utalnak arra valamilyen formában, hogy a film az élet reprodukciója, sőt kiemelik, mennyire objektív, emberi beavatkozástól mentes képét közvetíti a valóságnak.⁸³ A filmnek ezt a tulajdonságát alapul véve többen kijelentik, hogy a mozgókép dokumentumként értékes. Ebből az irányból közelítve az „aktualitások”, „filmhíradók” a legértékesebb filmalkotások, de valójában minden filmen a jelenségeket híven megőrző dokumentumjelleg tükröződik.

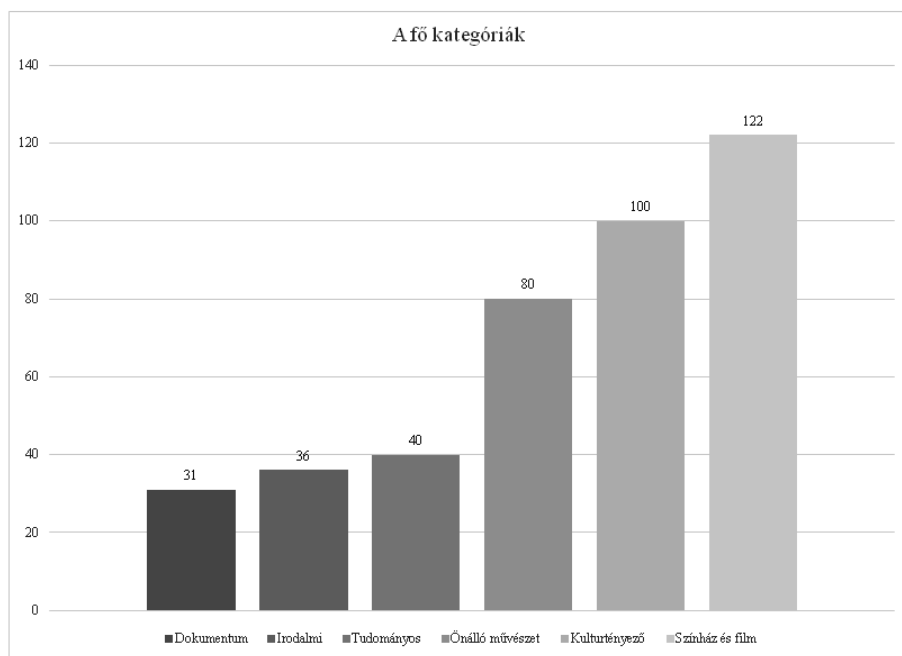
A film dokumentumjellege, bár nem a leggyakrabban emlegetett irány, a korszakban végig jelen van. Ennek magyarázata lehet, hogy az aktuális, híradószerű beszámolók a nagyobb eseményekről már a kezdetektől népszerűek voltak, majd 1911-től Bíró Lajos több megszólalásában népszerűsítette a nézetet. 1912–1913-ban a balkáni

80 Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. p. 97.

81 A kultúrtényező egy korabeli kifejezés, melynek pontosabb jelentését később írom körül. A továbbiakban idézőjel nélkül és hosszú „ú”-val írva használom.

82 Stam: *Film Theory: An Introduction*. p. 23.

83 Lásd például: Halácsy Endre: *Mozgófényképek a tanítás szolgálatában. Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 4. p. 2.



1. ábra
A fő kategóriák előfordulásának egymáshoz képesti aránya

háború,⁸⁴ 1912-ben a vérvörös csütörtök,⁸⁵ majd 1914-től a háború kitörése kapcsán⁸⁶ ismételten felbukkant a gondolat, hogy a történelmi események viharában a filmre, mint objektív „történetíróra” lehet számítani.⁸⁷ Fontos adalék, hogy már ebben a korszakban felmerült az emlékek megőrzésének kérdése, melynek jegyében többen is egy filmmúzeum létesítését javasolták.⁸⁸

„Minden mozi-sketch, minden Nordisk Film és minden Asta Nielsen ellenére makacsul állítom, hogy a moziban nem az az értékes, megmaradó, fejlődésre képes és örök életre szánt,

ami benne színház, hanem az, ami benne újság.”⁸⁹ Bíró Lajos volt a legmarkánsabb képviselője annak a nézetnek, hogy a film fő erőssége az aktualitása, a legértékesebb műfaja pedig a híradó. Szerinte az újság és a filmtechnika egymást kiegészítve adhatják a megtörtént események legteljesebb képét.⁹⁰ Több szerző szerint a mozi legfőbb erőssége a gyorsasága, mellyel (technikájának és a kiterjedt bemutatási hálózatnak köszönhetően) már egy nappal az esemény után be tud számolni az eseményekről,⁹¹ ami moziműsorszámként változatosságot jelent.⁹² 1914 má-

84 Névtelen: Aktuális filmek. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 1. p. 12.

85 Gábor Dezső: A budapesti munkásforradalom a moziban. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 22. pp. 4–5.; Névtelen: História a mozi vásznán. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 23. pp. 1–2.

86 Névtelen: A történelmi mozgó. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 37. p. 1.; Névtelen: Aktuális képek. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 44. p. 2.

87 Kónyi József: A kultúra és a mozgófénykép. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 5. pp. 2–3.

88 Névtelen: Mozgófényképek múzeuma. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 11. pp. 1–2.; Kármán Béla: A filmmúzeum. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 29. p. 6.; Kármán Béla: A film-múzeum. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 12. pp. 22–23.

89 Bíró Lajos a moziról. pp. 5–7.

90 ibid. pp. 5–7.

91 V.: A kinematográfia kultúrhistoriája. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 10. pp. 1–2.

92 Emericus: Aktuális fölvételek. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 20. pp. 1–2.; Goldenwiser Jenő: A műsorok megválasztása. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 24. pp. 27–28.; Névtelen: Aktuális filmek. p. 12.

sodik felétől, a háború elején fokozott figyelem irányult az „aktuális filmek” felé,⁹³ ezekben az években különös jelentőséget kapott a tény, hogy a film pontos képpel tud szolgálni az eseményekről.⁹⁴ Ezzel párhuzamosan a hirdóknak nemcsak aktualitását, hanem dokumentumértékét is elkezdték hangsúlyozni.⁹⁵ Egy szerző szerint a film újságíróból 1912 júniusában vált történetíróvá, amikor megőrizte az ellenzéki képviselők kivezetését a parlamentből Tisza István intézkedésére.⁹⁶ Különös tekintettel a jövő történésének munkájára, többen kiemelték, hogy a film képes tökéletesen megőrizni a jelen mozzanatait a jövő számára.⁹⁷ Ebből a szempontból a film közeledése a fikcióhoz és a művésziességhez elítélendő, és szemben áll ezzel a nemes történetírói hivatással.⁹⁸

Többen a film „tudományos” jellegét hangsúlyozzák, ennek jelentése viszont nem egységes a szövegekben. Általában a mozi érő vádak ellen küzdő írásokban fordul elő a „tudományos” jelző reflektálatlan használata.⁹⁹ Ezek a szerzők talán a tudomány presztízsét igyekeznek a film szolgálatába állítani, de fontos szem előtt tartani, hogy a mozgókép a legelső években mint technológiai fejlesztés is igényt tartott a figyelemre, a köztudatba tehát alapvetően találmányként vonult be.¹⁰⁰ 1913-as művében Hermann Häfker is figyelmeztet: „Ha a mozifilmeket

»tudományosnak« nevezik, ez többnyire egészen mást jelent: azt, hogy »tanulmányosak«.”¹⁰¹ A jelző tehát leginkább a film oktató funkciójával állt kapcsolatban.¹⁰² Legáltalánosabban a természettudományos jellegű „természeti képeket”, „tájfelvételeket” sorolják ebbe a „tudományos” kategóriába.¹⁰³ Ezeket egészítik ki olyan speciális felvételek, melyek értékéhez a filmtechnika maga járul hozzá, mint például a gyors mozgásokat lassítva bemutató, makró- vagy röntgenteknikával kombinált képek, melyek szabad szemmel addig nem tanulmányozható jelenségeket tettek megfigyelhetővé.¹⁰⁴ A *Nyugat* szerzői metafizikailag és esztétikailag is fontosnak tartották aényt, hogy a filmtechnika addig ismeretlen nézőpontokat tett lehetővé.¹⁰⁵

A film tudományossága nem a leggyakoribb érv, de az első években még jelen van, majd 1911-1912-ben említik ismét többen, onnantól viszont egyre csökken a gyakorisága. Ezt a jelenséget talán az magyarázza, hogy a műsorokban egyre nagyobb teret kaptak a történetmesélő filmek, melyek egészen más kérdéseket vetettek fel az elméleti megközelítés számára. A „tudományos” felvételek valószínűleg csak a rövidfilmekből összeállított műsorok idején voltak az előadás érdemi részei, később a kifejezetten oktató előadások tartozékaivá válhattak.¹⁰⁶ Többek szerint a film tudományos jellege is szemben áll a művészi

93 Névtelen: Az óriás filmek vége. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 46. pp. 19–20.

94 Névtelen: *A történelmi mozgó*. p. 1.

95 S-i: Aktuális felvételek. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 11. p. 3.

96 Névtelen: *História a mozi vásznnán*. pp. 1–2.

97 Lásd például: Pallai Annuska: A művészet halhatatlansága. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 1. pp. 2–3.; S-i: *Aktuális felvételek*. p. 3.; Névtelen: *Mozgófényképek muzeuma*. pp. 1–2.

98 Lásd például: Névtelen: *Aktuális filmek*. p. 12.; Bíró Lajos: Állomások a diadalúton. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 22. pp. 1–4. (Az *Ujságból* átvett cikk)

99 Lásd például: -ó.f.: Színház és mozgósínház. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 9. pp. 1–2.

100 Névtelen: *Mozgófényképeloadás magyarázattal*. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 2. pp. 5.

101 Häfker: *A mozgófénykép és a művészet*. p. 46.

102 Lásd például: Kármán Béla: A mozgófénykép jelene és jövője. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 31. pp. 3–4.

103 Lásd például: Gyürky László: A mozi. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 1. pp. 2–3.

104 Lásd például: Névtelen: A kinematográfia a természettudomány szolgálatában. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 6. p. 3.; Papp Béla: Kinematográfia a tudomány szolgálatában. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 4. pp. 2–3.; Somlyó Zoltán: Mozi és tudomány. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 46. pp. 9–11.

105 Karinthy Frigyes: A mozgófénykép metafizikája. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. pp. 5–7. (A *Nyugatból* átvett cikk); Bresztovszky Ernő: A mozi II. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 15. pp. 3–4. (A *Nyugatból* átvett cikk)

106 Siklósi Iván: *Mozgófénykép és kultúra*. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 24. pp. 1–4.; Dr. Szarka István: A kinematográfia és a szerzői jog. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 13. pp. 2–6.

jellegeivel.¹⁰⁷ Ezek alapján úgy tűnik, hogy azon két kategóriával, mely érveit a film reprodukáló képességére alapozza, nem fér össze, hogy egyéni kifejezési formának is tekintsék. „A kinematográfia, noha kétségtelenül művészeti motívumokat is ölel fel, szorosan véve a technika keretébe tartozik.”¹⁰⁸ A film mint technológia gondolatából is következett, hogy a *Mozgófénykép Híradó* rendszeresen tájékoztatta a filmszakma hazai képviselőit a filmtechnika kezelésének mikéntjéről, valamint gondosan figyelemmel követte a filmmel kapcsolatos fejlesztéseket: a színes, hangos és plasztikus film létrehozására tett kísérleteket.¹⁰⁹ A film technikai tökéletesedését viszont többen nemcsak a valóság leképezésének netovábbjaként, hanem művészeté válásának kulcsaként is emlegetik.¹¹⁰ Ez a feltétel tehát átvezet a művészet területére is.

Kultúrtényező

A vizsgált korszakban nagyon gyakori a film mint kultúrtényező említése. Ez az érv gyakran jelenik meg olyan cikkekben, melyekben a film pusztán szórakoztató műsorszámként való felfogását is megemlíti, általában tévhitként utalva erre a nézetre.¹¹¹ Ezzel párhuzamosan megjelenik az az érv is, hogy a mozi szórakoztató jellege sokkal inkább az előnye, mely segítségére lehet a szem-

léltetésben.¹¹² Sőt, hogy a kikapcsolódás önmagában is szükséges dolog az emberek életében.¹¹³ Mindezzel összefüggésben a szerzők szerint a moziban épphogy nem válik el a szórakozás és a kultúra, hiszen a mozi az az intézmény, amely elterjedtségénél, hozzáférhetőségénél és nem utolsósorban egyszerű, érthető eszközeinél fogva, leegyszerűsített formában terjeszti a kultúrát. A szerzők rámutatnak, hogy a leegyszerűsítés szükséges, hiszen a mozi éppen azokban a társadalmi osztályokban népszerű, melynek tagjai ki vannak zárva a magas kultúrából, ezért nyelvezetéhez, eszközeihez sem lehetnek hozzászokva. Ebből következik a mozi szociális funkciója, mely széles tömegek körében népszerűsíti a kultúra alapszintjét, ezzel fejleszti és neveli közönségét. Ezért a mozi nagy eredményeket képes elérni azoknál, akiknek tanulásra, művelődésre van szükségük, azaz az írástudatlanoknál és a gyermekeknél. Bár ez szó szerint ritkán fordul elő, azok a szerzők, akik a mozit kultúrtényezőként írják le, tulajdonképpen demokratikusnak vagy szociálisnak tartják. A gondolat alapja, hogy elterjedtsége és olcsósága miatt tömegeket képes elérni,¹¹⁴ eszközeinek egyszerűsége miatt pedig nem igényel túl sok előzetes tudást.¹¹⁵ Többen úgy vélték, a mozi népszerűsége minden társadalmi osztályban nő, a mozi teremben pedig nincsen különbség néző és néző között.¹¹⁶ A filmipar megszerveződésével – már a mozik,

107 Lásd például: Névtelen: A kinematográfia célja és sikerei. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 7. p. 1–2.; Somlyó: *Mozi és tudomány*. pp. 9–11.

108 Emericus: Egy év. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 6. p. 1.

109 Például: Roth: Színes mozgófényképek. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 11. pp. 1–2.; Marcell: Beszélő-képek. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 15. pp. 12.; Abbé: Plasztikusan ható mozgóképek. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 18. pp. 4–6.

110 Karinthy: *A mozgófénykép metafizikája*. pp. 5–7.; Névtelen: Újdonságok a kinematográfiában. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 3. pp. 7–8.

111 Lásd például: Emericus: Egy hírlapi polémia. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 4. pp. 2–3.; Névtelen: *A kinematográfia a természettudomány szolgálatában*. p. 3.; Pék Dezső: Az ideális mozi. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 3. p. 26.

112 Lásd például: Lásd például: Harkai Hirsch Zoltán: A mozgófényképek a közérzületben. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 2. pp. 2–3.; Révész M.: A mozgófénykép, mint a pedagógia és a népnevelés tényezője. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 1. pp. 1–2.; Emericus: Az irodalom és a kinematográfia. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 15. pp. 2–3.

113 Lásd például: Lenkei Jenő: Párisi levél. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 14. pp. 2–4.; Boross Mihály: A tökéletes film. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 32. pp. 7–8.; Névtelen: Zigmár. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 19. pp. 8–9. (Kritika)

114 Lásd például: Bresztovszky: *A mozi II*. pp. 3–4.; by: *A jövő színháza II*. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 17. pp. 2–3.; Boross Mihály: Színház és a mozi. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 46. pp. 11–18.

115 Révész: *A mozgófénykép, mint a pedagógia és a népnevelés tényezője*. pp. 1–2.; Névtelen: *A mozi – taneszköz*. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 6. pp. 7–8.

116 Lásd például: Gyürky: *A mozi*. pp. 2–3.; Siklósi: *Mozgófénykép és kultúra*. pp. 1–4.

kölcsönzőcégek korában, de a filmgyártás megindulásától főként – egyre erősebb érv lett, hogy a mozi iparként sok embernek ad munkát.¹¹⁷ Emellett a film, mivel a többi művészethez képest sokkal elterjedtebb és hozzáférhetőbb volt, ebben a korszakban bizonyos értelemben a színház demokratizálója volt, ugyanis a filmre rögzített előadások be tudták járni az egész világot, és jelentősen olcsóbb belépőjegyért váltak elérhetővé. „A mozik igenis hatnak, egyelőre mint szociális faktorok, magukra a színházakra is.”¹¹⁸ Van, aki szerint maguk a filmtémák érintenek igazán fontos kérdéseket, a mozi technikája révén élesebben tud rámutatni a világ problémáira, ezzel fejleszti a szociális érzékenységet, míg a színházban csak a „rózsaszínű-re viraszírozott élet”¹¹⁹ látható. Valamint mozi és színház versenyében többször előkerül a mozi, mint munkás és a színház, mint arisztokrata harcának metaforája.¹²⁰

A film oktató funkcióját kiemelő megjegyzések egy része kifejezetten oktatási segédeszközként alkalmazná a mozgóképet. Ezek alapja, hogy egy mozgóképen rögzített tárgy sokkal inkább megközelíti a valódi jelenséget, mint egy kézzel rajzolt ábra, vagy leírás, ezáltal hatékonyabb oktatóeszköz is.¹²¹ A témában megszólaló pedagógusok a szemléltető oktatás fontosságát hangsúlyozzák, mely analfabéta felnőttek esetében is használható.¹²² Ennek a

fajta „kulturáló” mozinak legcélszerűbb darabjai a „természeti felvételek”, melyek néprajzi és földrajzi ismereteket képesek átadni, és az „ipari felvételek”, melyek munkafolyamatokat, gépek, találmányok működését ismertethetik (ezek lehettek azok a bizonyos „tanulságos” felvételek). A rövidebb filmek korában már felmerül az irodalmi klasszikusok terjesztésének lehetősége, ebben az esetben a film még nem saját jogán „művészi”, hanem valóban ismeretterjesztő, mivel ismert művek cselekményét foglalja össze tíz percben.¹²³ Valamint sok szó esik történelmi filmekről, melyek lehettek fikciós jelenetek is a régműltből, vagy híradószerű filmek a jelen nagy eseményeiről.¹²⁴ A háború éveiben a meginduló magyar filmgyártás érdemének tudták be, hogy adaptációival hozzájárult a magyar kultúra terjesztéséhez.¹²⁵ Ezekben az érvekben a filmeket nem különítették el fikciós és dokumentumjelleg alapján, a cikkírók mindenféle képet mint a tudás, a kultúra potenciális terjesztőjét helyeztek egymás mellé.

A mozi mint kultúrtényező említése már a lap első éveiben elég gyakori, majd 1911-től a háború kitöréséig még inkább megugrik az előfordulásának száma. Ennek oka a cikkek számának általános megemelkedése mellett az lehet, hogy 1911-től több támadás érte a mozit iskolák, erkölcsvédő szövetkezetek részéről,¹²⁶ amelyek ellen álta-

Ehhez lásd még: Stam: *Film Theory: An Introduction*. pp. 25–26.

117 Lásd például: Marcel: A mozgófénykép és a szocializmus. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 1. p. 1.; Lenkei: Párisi levél. pp. 2–4.; Roth József: A kinematográfia társadalmi helyzete, szerepe a közgazdaságban és a népnevelés terén. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 24. pp. 19–20.

118 Névtelen: Mozik és színházak. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 27. pp. 2–4. (A Hétből átvett cikk)

119 Gábor Dezső: A mozi hódítása. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 19. p. 5.; Gábor Dezső: A mozik és a gyermekek. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 52. pp. 2–6.

120 Például: Névtelen: A néma vászon. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 34. p. 9. Névtelen: Mozik és színházak. pp. 2–4.; Karinty Frigyes berlini levele: Mozi és panoptikum. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 27. pp. 5–9.

121 Lásd például: Névtelen: A mozi – taneszköz. pp. 7–8.; Dr. Konta Lipót: Mozgófényképet az iskolának! *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 4. p. 35.; Halácsy: *Mozgófényképek a tanítás szolgálatában*. p. 2.

122 Lásd például: Révész: A mozgófénykép, mint a pedagógia és a népnevelés tényezője. pp. 1–2.; Gábor Dezső: Mozgófényképek az iskolában. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 20. pp. 2–3.; Kármán Béla: Felnőttek képzése és a mozi. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 49. p. 2.

123 Névtelen: A kinematográf kérdés. *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 2. p. 5.

124 Például sokan a II. Rákóczi Ferenc újratemetéséről készült film megtekintése miatt tudták meg, hogy ki volt. Kónyi: *A kultúra és a mozgófénykép*. pp. 2–3.

125 Pék Dezső: Jókai-regények filmen. Hevesi Sándor nyilatkozata. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 23. pp. 2–4.

126 Névtelen: Kétféle erkölcs. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 5. pp. 1–2.; Saját tudósítónktól: Cenzurát és zárórát kívánnak a növegyesületek! *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 48. p. 8.

lában az oktatás és kultúraterjesztés neves küldetésének hangoztatásával védekeztek a szerzők.¹²⁷ A háború első éveiben mintha lecsökkenne az érv jelentősége, viszont 1916-ban ismét sokan emlegetik. Ennek oka valószínűleg a meginduló magyar filmgyártás szoros kapcsolata lehetett az irodalommal.

Irodalmi

A korszakban főleg a hosszabb filmek elterjedésétől kezdve gyakori az „irodalmi” jelző használata a filmekkel kapcsolatban. Ez egyrészt irodalmi alapanyagot feldolgozó vagy író által szerzett forgatókönyvvel rendelkező filmet jelent, de sokszor fordul elő a „művészi”, „nívós”, „mély” szinonimájaként is.¹²⁸ Az „irodalmi” tulajdonképpen olyan, mint valamiféle minőség, amit az irodalmi alapanyag garantál, de egy ennél többet sejtető jelentésében, inkább a „művészi” minőségek felé mutat. Például: *„Általában konstataálható, hogy az összes fajoknál, mind nagyobb tért hódít az irodalmiság. A naiv szentimentalizmus, limonádés végek, olcsó hatások lassan teljesen eltűnnek. Komoly művészi dolgokat produkálnak a moziarabírók, különösen a hosszabb dolgoknál, melyek közt tökéletesen felépített igaz drámákat találunk. A cselekmény végigvezetése öntudatos és művészi. Problémákba mélyednek el. Az alakok vérből és húsból valók. Finom hangulatok és diszkrét tónusok rakódnak össze emberi tragédiákká.”*¹²⁹

A művészi jelleget a lap először francia Films d’Art cég filmjeivel kapcsolatban emlegeti (magyar verzióban

„műfilmek”¹³⁰), majd a Németországban megindult Auto-ren-filmhez kapcsolódik (ennek már „irodalmi film” vagy „irodalmi sláger” a neve¹³¹). A fiatal médiumnak jót tett, hogy addigra már neves szerzők álltak mellé, ilyen módon tehát a cikkírók közvetlenül az irodalom presztízstől kölcsönözhatték a filmnek. A mozi objektivitását kiemelő irányzat mellett megjelent az a gondolat, hogy a filmszüzsé önálló szellemi termék. Az „irodalmi” jelző ebben a kontextusban jelenthet művészi értelemben konstruáltat, „megcsináltat”¹³², amely a filmet közelebb viszi a hagyományos művészetfelfogáshoz, mely szerint a művész saját kezével alkotja meg az egyedi művet – és amely felfogástól kezdetben a film technikai mivolta miatt nagyon távol állónak tűnt.¹³³

A magyar filmipar fellendülésének éveiben az „irodalmi” rendszeres jelző a filmek méltatására, melyek valóban irodalmi alapanyagból dolgoztak, ezzel mintegy kultúraterjesztő „programot” hirdetve. Egyes szerzők konkrét részterületre koncentrálnak elemzik a színpadi dráma és a regény filmes adaptációjának különbségeit. Somlyó Zoltán *A mozi-regény* című cikkében kifejti, hogy míg a színpadi művek és a regények is egy-egy drámai konfliktust tematizálnak, a kettő közül mégis a regény eszközei illeszkednek jobban a filmhez a részletek aprólékos leírásának lehetősége miatt.¹³⁴ Szathmári Jenő szerint a film dialógusok híján jobb az elbeszélésben és a leírásokban.¹³⁵ Gajzágó Vilmos szerint a regények azért sikerebbek filmen, mint a drámák, mert egy regény szerkezete egységes, míg a színpadi művek kénytelenek nagy időbeli kihagyásokat alkalmazni, ezáltal több mindent bízni a

127 Lásd például: Névtelen: Gyermekek a moziban. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 15. pp. 2–3.; Cenzura a Moziban. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 25. p. 7. (A Pesti Naplóból átvett cikk); Kármán Béla: Mozit az iskolának. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 25. p. 3. (A Fővárosi Közlönyből átvett cikk)

128 „Ezekben a filmekben ugyanis a legigazabb művészi tartalmasság bontakozik ki ragyogó vonalakban s ez a különös érték nyújt ritka irodalmi becsét a képeknek.” Pék Dezső: Hungária-bemutató. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 36. pp. 4–28.

129 Boross László: Műfajokról. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 33. pp. 2–3.

130 „Műfilmek alatt valamely dramatizált irodalmi műnek kinematografikus felvételét értem.” V.R.: *Magyar műfilmek*. pp. 4–5.

131 Névtelen: Milyen lesz az új szezon? *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 31. pp. 2–3.

132 Mint Kránicz Bence rámutat, a „jól megcsinált” jelző egy a francia színikritikából átvett műszó (pièce bien faite), melyet a filmek középosztály számára való népszerűsítéséhez vettek igénybe a kritikusok, a kifejezés mégis erősen utal a szerző keze munkájára. Kránicz: *A korai magyar filmkritika kutatásának problémái*.

133 Karinthy: *A mozgófénykép metafizikája*. pp. 5–7.

134 Somlyó Zoltán: *A mozi-regény*. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 43. pp. 6–8.

135 Szathmári Jenő: *A film világa*. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 52. pp. 6–8.

néző fantáziájára. A film erőssége pedig éppen az, amit meg tud mutatni.¹³⁶ 1915-ben egy névtelen szerzőnek már más a véleménye, szerinte a közelmúlt sikerfilmjeinek (a *Quo Vadis* [r.: Enrico Guazzoni] és az *Alagút* [Der Tunnel, r.: William Wauer]) nem pusztán az a titkuk, hogy regényadaptációk, hanem hogy mindkét eredeti regény kivételesen cselekménydús és „nem vázol lelkiállapotokat”.¹³⁷ A tízes évek második felére az „irodalmi” jelző, mintha felvinné a „mély”, „lélektani” értelmet és ebben a minőségében állna szemben a fordulatos, trükkös, szórakoztató filmekkel.¹³⁸ A *Mozgófénykép Híradó* már az első években sürgeti az irodalmi adaptációk ügyét a magyar filmben is, ekkor még csak a történet eredeti forrását jelölve az „irodalmi” jelzővel, 1911-1912 környékén azonban a jelző mintha kezdene összemosódni a „művészi” szóval. 1916-ban kerül elő a legtöbbször, ekkor már a leginkább a magyar filmekkel kapcsolatban.

Színház és film

A filmet ebben a korszakban a színházzal hasonlították össze a legtöbbször. Talán mert épp ekkor, az állandó vetítőhelyek és a történetmesélő filmek elterjedésével a mozi kifejezetten színházszerűvé kezdett válni.¹³⁹ A szolgáltatás, amit nyújtott, efelől a logika felől nagyon hasonlított a színházéhoz, még ha eleinte varietészerű szerkezetben¹⁴⁰ rendeződött is el: tulajdonképpen mindkét esetben színesek adtak elő fiktív jeleneteket közönségnek.¹⁴¹ Legáltalá-

nosabban a mozit egyfajta, a technika újításaival operáló színháznak tekintették. Ennek a felfogásnak legalapvetőbb jele, hogy bár a „mozi” szó Heltai Jenőnek köszönhetően 1907 óta terjedőben volt,¹⁴² a *Mozgófénykép Híradó*ban jobban kedvelték a talán hivatalosabban csengő „mozgófényképszínház” vagy „mozgósínház” elnevezést, annak ellenére, hogy a mozikat – a közönség félrevezetését elkerülendő – 1908-ban hatóságilag eltiltották a „színház” megnevezés használatától.¹⁴³ A lap még 1914-ben is kitarított amellett, hogy a mozit megilleti a színház név.¹⁴⁴ Ez a jelenség jól mutatja, hogy a mozi számára a színház eddigre már elismert kulturális pozíciója lehetett az irányadó.

Ez a hasonlóság lehet az oka annak, hogy a mozi, amint állandó épületbe költözött, a színház konkurenciájaként tűnt fel. A *Mozgófénykép Híradó* számtalan esettel foglalkozik, leginkább vidéken, de a fővárosban is, melyekben a helyi színház ellehetetleníti a mozi működését.¹⁴⁵ Az ilyen ügyeket tárgyaló cikkek általában a mozi oktató, tudományos és kulturális fontosságát hozták fel,¹⁴⁶ éppen azokat a jellegzetességeit tehát, melyek eltávolítják a művészettől. Nemcsak a mozi intézménye, hanem a műsora is szoros kapcsolatban állt a színháztól megszokott műsorokkal. Mint más országokban, Magyarországon is bevett volt a mozidráma elnevezés, amivel a történetmesélő filmeket illették. A fikción belüli műfajokra is színházi műfajok neve ragadt,¹⁴⁷ melyek a korai időszakban – filmszínészek és filmrendezők híján – valóban színházi előadások reprodukciói voltak. Ezek az elnevezések a már filmre dramati-

136 Gajzágó Vilmos: Filmdráma és regény. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 40. p. 12.

137 Névtelen: Könyvek és filmek. *Mozgófénykép Híradó* 8 (1915) no. 44. pp. 28–32.

138 Például: „Annyi sok trükkös és a technika pilléreire felépített filmattrakció után igazi s irodalmi becsű magyar filmslágerben volt alkalma gyönyörködni ezúttal a közönségnek.” G.I.: A „Jehova” filmen. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 9. pp. 2–8.

139 Lásd: Dr. Kohlman Artúr: A mozi-színház. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 20. pp. 1–2.

140 Lásd ehhez: Füzi: *Néző és közönség – Mozitörténeti vázlat*.

141 Szász Zoltán: Színdarab-e a kinemaszkeccs? *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 51. p. 60–61. (A *Pesti Hírlap*ból átvett cikk)

142 Füzi Izabella: Babits és korai (magyar) mozi. *Apertúra*, 2016. tél. URL: <http://uj.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/> (utolsó letöltés: 2019.04.05.)

143 Kóháti: *Tovamozduló ember a tovamozduló világban*. pp. 30–31.

144 Névtelen: Fényjátékház!! *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 5. pp. 47–48.

145 r.i.: Színház és mozgósínház (A miskolci Uránia históriája). *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 18. pp. 3–4.; V.R.: A színházszegyesület és a mozgósínház. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 6. pp. 3–5.; A pozsonyi pallosjog. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 41. p. 1.

146 Lásd például: Pl. f.j.: A mozgófénykép és az erkölcs. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 3. p. 1.

147 Lásd: 14. lábjegyzet.

zált, esetleg írt történetek esetében is megmaradtak, a Nordisk filmjei „társadalmi drámákként”, a bűnügyi sorozatok „detektívdramákként” mutatkoztak be.¹⁴⁸

A vizsgált időszak első két évében kevesebb szó esik a színházról, akkor is inkább a jogi esetek hívják fel magukra a figyelmet, majd 1910-től 1914-ig központi témává válik a film és színház összevetése, a legtöbbször 1912 során értekeznek róla. Ekkor szól hozzá a kérdéshez a legtöbb újságíró és író, erre a korszakra esik a moziszkcecs divatja, valamint ezekben az években készülnek el az első magyar filmek, melyekben már a hazai színészek játékát elemzik. A téma az 1916-os évben ismét népszerűvé válik, de ekkor már inkább a különbségeken van a hangsúly.

A korszakban megjelent cikkek közül több is foglalkozott a kérdéssel, hogy vajon a film a „jövő színháza” lesz-e. Mivel ez az eset a film önállóságának kérdésében is érdekes lehet, és film és színház azonosságának, illetve különbségének kiinduló érvei már felbukkannak benne, ezért részletesebben is ismertetem, az idézetekkel pedig megpróbálom aláfesteni a korszak jellegzetes érvelési stílusát. Bresztovszki Ernő már 1908-ban *A mozi* című cikkében felveti, hogy „A szemünk előtt született meg és terjedt el egy eleinte tisztán technikai értékűnek látszó találmány, amely a színpad pótlását ambicionálja.” Szerinte a mozi előnye, hogy a színházzal szemben tömegekhez képes eljutni, olcsó és a színpadi díszlettel szemben sokkal realisabb hátterekkel szolgál, trükkös felvételei külön komikumforrások, ajánlata pedig ugyanaz, mint a színházé: „a történetek mindenkit érdekelnek”. Ráadásul a modern színjátszás, mely nagymonológok helyett a lelki történetekre koncentrált és amely egyre inkább a rendező munkáján alapul, kifejezetten a mozi kompetenciái felé mutat.¹⁴⁹

1911-12 környékén mintha kisebb vita alakult volna ki a kérdés körül, legalábbis többen foglalkoztak a felvetéssel. A *Mozgófénykép Híradó* hasábjain Molnár Ferenc

a *Pesti Hírlap*ból átvett cikke indította el a diskurzust. Egy háromfelvonásos dán film megtekintésének élménye után így fogalmaz: „...megkockáztathatom azt a fantasztikumot, hogy a mozi nem utánzata és árnyéka a színháznak, hanem a jövője, a magasabb fejlődése, amely persze most még a gyermekkorát éli.”¹⁵⁰ Viszont ha a technikai tökéletesség kritériumai teljesülnek, a mozi („vagy mondjuk így: a sokszorosított előadás”) több területen is tökéletesebb lesz a „mai” színházi előadásnál: a színház nem lesz időhöz köve, az előadások egész nap mehetnek; megtekintésük sokkal olcsóbb lesz; a kínosan mesterséges díszlet és világítás eltűnik, valós tájak adják az események hátterét; nem lesznek rossz színészek; a felvétel megismételhetősége miatt nem lesz rossz előadás. Molnár tehát leginkább a színpadi mű bemutatási gyakorlatának hiányosságait véli tökéletesíthetőnek a filmtechnika által. Amiben viszont mindig is kevesebb lesz a film, az szerinte a színész személyes jelenléte.¹⁵¹ Am hozzátesszi, ezen felesleges sajnálkozni, a fejlődés a mozi felé mutat.

Hevesi Sándor *A jövő színháza?* című cikkében már a lapban reflektál a vitára: „...fáradt intellektusok egyenesen azt állítják, hogy a mozi a jövő színháza, mert mihelyest föltalálják a tökéletes színezést és a gramofon precíz alkalmazását, minden színház fölöslegessé válik.”¹⁵² Szerinte a két intézmény nem keverendő össze: „A mozi imitál, a színpad stilizál”,¹⁵³ viszont kölcsönösen segíthetik egymást saját eszközeik felismerésében. A kifejezést viszont átveszi: „Nem kell tehát a mozitól – a színházat félteni. A mozi csak egy új színház, de nem az új színház.” A mozi mint a jövő színháza szófordulat még egy ideig fennmaradt olyan cikkekben, melyek leginkább Molnár érveire támaszkodtak,¹⁵⁴ bár ezzel párhuzamosan már egyre több írás elemezte a két művészeti ág különbségeit is. A jövő színháza témához több cikkben¹⁵⁵ társul a szemlélet, amely fejlődésben lévő technológiaként tekint a filmre.

148 Gapagó Vilmos: A mozi megnevesedése. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 25. pp. 14–18.

149 Bresztovszky: *A mozi II.* pp. 3–4.

150 Molnár Ferenc *a moziról.* pp. 2–3.

151 ibid. pp. 2–3.

152 Hevesi Sándor: *A jövő színháza?* *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 16. pp. 2–4.

153 ibid. Eredeti kiemelés.

154 Névtelen: A mozi fejlődése. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 21. pp. 1–2.; Dr. Kohlman Artúr: Egyre finomodik a mozi... *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 29. pp. 1–6.; Írók a moziról. (Körkérdés) *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 49. pp. 2–6.

155 Kéméndy Jenő: A kinematográfia a színpad szolgálatában. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 24. pp. 8–9.; Molnár Ferenc *a*

Ennek lényege, hogy a film jelenlegi formájában – néma, fekete-fehér, síkszerű – még nem tökéletes, ám ha a fejlesztéseknek köszönhetően elnyeri ideális formáját, színrel, hanggal és plasztikussággal kiegészülve a színház (és az élet) tökéletes reprodukcióját lesz képes nyújtani.

A színház és mozi eszközeit többen nem látták egymást kizárónak, sőt gyakorlati javaslatok is születtek, hogyan lehetne olyan területeket találni számukra, melyen saját erősségeik egymás mellett érvényesülhetnek. Több olyan ötlet merült fel, mely a film előnyeit a színház számára kamatoztatná. 1911-ben több cikk is tárgyalta a színpadon vetített mozgóképes díszlet lehetőségeit: filmmel megoldott élethű helyszín, tömegjelenetek, szellemjelenetek ábrázolása, kihagyott jelenetek pótlása.¹⁵⁶ A korszakban film és színház keverésének legtipikusabb példája azonban a neves írókat is megmozgató mozsizkeccs lett 1912-1913 körül. A filmbetéteket és élőben eljátszott jeleneteket is tartalmazó „műfaj” alkalmas volt arra, hogy mindkét művészeti ág kifejezőeszközeit felhasználja, egyben akár ironikusan reflektáljon is a különbségeikre.¹⁵⁷ A szkeccsjelenség tárgyalásával gyarapodott a színház és film felismert különbségeinek listája is.¹⁵⁸

„...egy mozgófénykép alakjában lefotografált színházi darab és egy mozi darab között óriási a különbség. S ez az óriási különbség fakad abból a differenciából, amely a színpadi megjelenítés eszközei és a mozi számára való eszközök között fennállnak.”¹⁵⁹ Mivel elsöre ennyire hasonlóknak tündtek, film és színház különbségeinek felismerése és hangsúlyozása nagy szerepet játszott abban, hogy a film

meghatározhassa saját eszközeit, és felmerüljön autonóm művészet volta. A legelső szembevető különbség egy film és egy színdarab között az a tapasztalat volt, hogy hang hiányában egy filmen játszó színésznek egészen más eszközökhöz kellett nyúlnia, mint amikre a színpadon támaszkodhatott. A némaság leszűkítette a rendelkezésre álló kifejező eszközök körét, már 1908-ban figyelmeztet egy szerző, hogy filmre csak olyan történet dolgozható, amit „mimikával, gesztusokkal és egyéb testi mozgásokkal ki lehet fejezni”¹⁶⁰ A filmen játszó színész a szöveg és a hangsúlyozás helyett kéz- és arcjátékával képes a legtöbb érzelmet tolmácsolni,¹⁶¹ ennek tökélyre vitelét a dán filmekben vélték felfedezni a kortársak.¹⁶² Emellett hamar észrevették, hogy a film realizmusa miatt a színpadon megszokott teátrális mozdulatokat, pózokat egészen máshogy közvetíti. „A mozi egy stilizálatlan pantomimikát, naturalisztikus, egyszerű, keresetlen némajátékot kíván, gyér, sovány, mimikus jelzéseket; minden erő, áradozás, szenvedélyesség oly visszásan hat, mint egy valóságos interieurben.”¹⁶³ Ebből kiindulva többen kifejtik, hogy filmen a színésznek nem is játszania, hanem szinte csak léteznie kell, ennek következménye pedig, hogy a tipikus szereplő kiválasztása a szerep megformálásának fontos részévé válik.¹⁶⁴ A különbségek eképpen megfogalmazása felvetette a kérdést, hogy a filmszínész alakítása lehet e művészi színvonalú. Főleg a korszak elején elképzelhetetlennek tűnt, hogy a hagyományos színészi alakítás ilyen megcsonkítása bármilyen minőséget eredményezhetne.¹⁶⁵ Később felvetődött, hogy a nehezített körülmények éppen, hogy emelik a

moziról. pp. 2–3.; ös: Színház és mozi. pp. 5–6.; Írók a moziról. pp. 2–6. (Dr. Béli Izidor nyilatkozata)

156 V: A mozi a színpadon I.; Névtelen: Mozi a színpadon II.; V: A mozi a színpadon III. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 14. pp. 2–3.; no. 15. pp. 4–5.; no. 16. p. 5.; Gábor Dezső: A jövő kinematográfiája. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 12. pp. 2–3.

157 Gábor Diák: Kaposvári glosszák. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 46. p. 26.

158 Szász: *Színdarab-e a kinemaszkeccs?* p. 60–61.

159 Falk Richárd: A megjelenítés művészete. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 40. pp. 1–2.

160 Emericus: *Az irodalom a kinematográfban.* p. 1.

161 Somlyó Zoltán: A mozsizszínész művészete. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 35. p. 13–15.; Névtelen: Mozi-színészet. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. p. 11.

162 Falk Richárd: *A megjelenítés művészete.* pp. 1–2.; Dr. Konta Lipót: Mozi portrék. Asta Nielsen. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 17. pp. 25.

163 Hevesi: *A jövő színháza?* pp. 2–4.

164 Váci: *A Projectograph bemutatója: Impressziók.* pp. 16–17.; Névtelen: Filmszínészet. *Mozgófénykép Híradó* 10 (1917) no. 38. p. 9.

165 Lásd például: Marcel: A mozgófényképszínházak sztagnálása és a kölcsönvett műsor (I. rész). *Mozgófénykép Híradó* 1 (1908) no. 7. p. 1.; Molnár Ferenc a moziról. pp. 2–3.; Névtelen: Beszéd és film. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 21. pp. 5–6.

teljesítmény értékét.¹⁶⁶ A tizes évek elejére kialakult az a nézet, hogy a filmet létrehozó emberi komponensek közül a színész teljesítménye is garanciája lehet egy film művészi értékének.¹⁶⁷

Film és színház különbségeinek elemzésekor felmerült a térbeli mobilitás kérdése is. Sokan a film nagy újításának tartották, hogy „szétrúgta a színház négy falát”.¹⁶⁸ Ez a felvevőgép térbeli mozgékonyágát, mozdíthatóságát jelentette, ezzel összefüggésben az élet hitelesebb képét. Sokak szerint a film nagy előnye a színházi díszletezéshez képest, hogy valós miliőbe helyezi történeteit, ezáltal természetesebb élményt képes nyújtani.¹⁶⁹ Többen felismerték, hogy filmen egyszerűbb a színváltás.¹⁷⁰ „A filmdráma nem ismeri azokat a színpadtechnikai nehézségeket, melyek egy-egy szín megváltoztatásával össze vannak kötve, és csak természetes, hogy éppen ezen okból nem ismeri azt a felvonásbeli egységet, amely a színpadi drámák sajátja.”¹⁷¹ Ennek a ténynek pedig közvetlen dramaturgiai következménye van: a színpadi mű helyhez és időhöz kötött, a film viszont nem.¹⁷²

Önálló művészet

„A film hódító útján a konzervatív esztétika bástyáin is rést ütött s napjaink dramaturgiája nem zárközhatik el többé az elöl, hogy új fejezetet nyisson a műzsák legifjabb gyermekének – a filmdrámának.”¹⁷³ A film önálló művészet volta a szín-

házzal való összevetése nyomán merült fel. A legtöbbet tárgyalt terület a két művészeti ág dramaturgiájának különbözősége, melynek gyökerei a klasszikus esztétika nagy alakjaihoz vezettek.¹⁷⁴ Időben előre haladva egyre több írás szólt arról, hogy a filmnek egyértelműen körülírható eszközei és módszerei vannak, a lefilmezett dráma vagy regény távolról sem közelíti meg a lényegét. Ezt immár a tapasztalat is alátámaszthatta, a megindult filmgyártás első eredményei azt mutatták, hogy szerzőként egészen új módon kell gondolkodni egy film létrehozásának esetében.¹⁷⁵ Az önálló művészeti ágakban és azok „versengésében” való gondolkodás egy esztétikai hagyomány továbbvitele, alkalmazása egy új jelenségre.¹⁷⁶ A korszakban többen a filmmel kapcsolatban is felteszik a kérdést, lehet-e művészet, megkérdőjelezik a valósághoz való mechanikus viszonyát, és kijelentik, hogy az önállósághoz saját kifejezőeszközeinek pontos körülírására van szükség.

Ezek a felvetések nem igazán kötődnek egy műfajhoz vagy irányzathoz, bár többen kijelentik, hogy a detektív-történetek mintha kifejezetten a film kompetenciáira lennének szabva.¹⁷⁷ A filmet művészetként elemző cikkek 1910 és 1915 között szaporodnak meg, a legtöbb 1912-ben született, talán mert ebben az időszakban nyilvánult meg a legtöbb véleményvezér, író a lapban, illetve ez a magyar filmgyártás sürgetésének és megindulásának időszaka is. Érdekes, hogy az 1916-os évben, a magyar némafilm csúcskorszakához közeledve a téma már nem olyan fon-

166 V.R.: A film műbecse. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 17. pp. 2–3.

167 Lásd ehhez: V.R.: A film műbecse. pp. 2–3.; Korda Sándor: Lehete-e művészet a mozi? *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 25. p. 2. Vö. Nemeskürty: A mozgóképek esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915). p. 503.

168 Biró Lajos a moziról. pp. 2–6.

169 Bresztovszky: A mozi II. pp. 3–4.; Dr. Konta Lipót: A mozidráma. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 2. p. 7.

170 V.: A mozi a színpadon III. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 16. p. 5.; Névtelen: A szkeccsek divatja. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 23. p. 25.

171 Gajzágó Vilmos: A színpadi és mozidráma. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 31. p. 24.

172 Gajzágó Vilmos: A nagy látás-futás. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 26. p. 1.

173 Dr. Konta: A mozidráma. p. 7.

174 Az arisztotelészi drámaelméletre maguk a szerzők is utalnak. Például: V.: A mozi a színpadon III. p. 5.; -y.s.: A detektív film. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 5. p. 19.; Korda: *Filmírók, filmszínészek és filmcsirkefogók II.* pp. 4–6.

175 Korda Sándor: Filmírók, filmszínészek és filmcsirkefogók II. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 19. pp. 4–6.

176 A szépművészetek rendszere koncepció alakulásáról lásd: Kristeller, Paul Oskar: A művészetek modern rendszere. (trans. Ágoston Zoltán) *Vulgo* 4 (2003) no. 1. pp. 46–65.

177 Névtelen: A detektívdráma. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 15. p. 36.; -y.s.: A detektív film. p. 19.; p.d.: Alwin Neuss. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 40. p. 3.

tos, mint a háborút megelőző években. Amellett, hogy ekkor jelentősen csökken az elméleti cikkek száma, további magyarázat lehet, hogy eddigre ismét fontosabbá vált a film irodalom és kultúraterjesztő szerepének hangsúlyozása, mint a saját eszközeinek keresése.

A korszak szerzői elkezdtek a mozira is alkalmazni a klasszikus drámaelméleteket, azon azonosság alapján, hogy a film is fiktív történetet mutat be, középpontjában a cselekvő emberrel, és a nézőből a félelem vagy a szánalom érzését váltja ki.¹⁷⁸ Mindkét fajta műre jellemző, hogy a történet áttekinthetősége érdekében kiemelik a fontos mozzanatok, melyek a cselekményt előrevizik és azokat ok-okozati összefüggésben mutatják be. A színpadi és a filmen megjelent dráma között azonban vannak elhanyagolhatatlan különbségek. A színpadi mű helyhez és időhöz való kötöttsége miatt kénytelen a cselekményt sűríteni, az okok és okozatok láncolatát nagyon szorosra húzni, bizonyos mozzanatok csak beszámoló jelleggel előadni, valamint egy jelenet tér- és időbeli egységét megtartani.¹⁷⁹ A filmet technikája miatt viszont nem korlátozzák ilyen kötöttségek. „Mi következik ebből? Az, hogy a filmdráma nem kénytelen kihagyni [...] a kevésbé fontos, de a cselekmény megértését elősegítő eseményeket...”¹⁸⁰ Ezáltal a cselekmény menete hézagmentesebb, egységesebb folyású lesz, és nem utolsósorban életszerűbb, hiszen bár a kauzalitását megtartja, mégis közelebb áll az élet eseményeinek benyomásához, melyek

nem olyan lecsupaszított rendben történnek meg, mint a színpadi fordulatok.¹⁸¹ Ezzel némiképp ellentmondásban mások szerint a mozinak akciódúsabb cselekményre van szüksége, egyrészt, mert filmen a legérdekesebb a mozgás, másrészt, mert szó hiányában minden a vásznon kell, hogy megtörténjen.¹⁸² Ezzel párhuzamosan a korszakban mások azt bizonygatták, hogy a legújabb filmekben sebesség és látványos események helyett már „finomabb humor” és „lelki problémák” is megjelennek.¹⁸³ A film egységességéhez az elbeszélés minden eszközének illeszkednie kell. Sokan úgy vélték, a közbevágott feliratok vagy levelek zavaróak, kikölkentik a nézőt, ha a cselekmény csak ezekkel érthető, az dramaturgiai hiba.¹⁸⁴ Míg az inzerteket legtöbbször a filmből kilógó segédeszközként érzékelték, a kísérőzenét szinte minden szerző, aki megszólalt a témában, a film szerves részének, a hatás nélkülözhetetlen elemének tekintette.¹⁸⁵

A film viszonya a valósághoz a mozgókép születése óta központi kérdés volt, hiszen nagyon sokan a legrealisztikusabb ábrázolási módnak tartották, sőt a filmképet nemcsak a valóság leképezésének, hanem magának a valóságnak feleltették meg. A cikkekben erre számtalan szófordulat utal, például: „a kinematográf legfőbb előnye, erénye az, hogy az életet, a nyüzsgő, mozgó, kavargó életet adja vissza változatlan hűséggel.”¹⁸⁶ „...a (tökéletes) mozgókép ugyanazt jelenti, legalább az érzékelés szempontjából, mintha mi a magunk szemével látnók a valóságot.”¹⁸⁷ Emel-

178 Gajzágó: *A színpadi és mozidráma*. p. 24.; Dr. Konta: *A mozidráma*. p. 7.

179 V: *A mozi a színpadon III*. p. 5.; Névtelen: *Színjáték – filmjáték. Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 16. p. 26.; Névtelen: *A szkeccsek divatja*. p. 25.; γ-s.: *A detektív film*. p. 19.

180 Gajzágó: *A színpadi és mozidráma*. p. 24.

181 ibid.

182 Lásd például: Kapos Andor: *A mozidráma technikája. Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 32. pp. 8–10.; Szathmári: *A film világa*. pp. 6–8.; Dr. Konta: *A mozidráma*. p. 7.

183 S-i: *Mozgósínházak adminisztrálása I. Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. 15. pp. 1–2.; Korda Sándor: *A mozi humora. Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 31. pp. 12–13.; p.d.: *Lelki problémák. Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 38. p. 2.

184 Hevesi: *A jövő színháza?* pp. 2–4.; Kapos: *A mozidráma technikája*. pp. 8–10.

185 Lásd például: V.: *A mozidráma zenéje. Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 26. pp. 1–2.; K.B.: *A film és a zene. Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 25. p. 14.; Pünkösti Andor: *Mozi és muzsika. Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 38. pp. 24–26.; Névtelen: *Filmzenék. Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 7. p. 8.

186 Dr. Vári Rezső: *A kinematográfia hanyatlása. Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 17. pp. 3–4.

Lásd még: Révész: *A mozgófénykép, mint a pedagógia és a népnevelés tényezője*. pp. 1–2.; -ő.: *Utópiák, melyek valóra válnak. Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 12. p. 2.; Pallai: *A művészet halhatatlansága*. pp. 2–3.; Boross Mihály: *A film lelke. Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 30. pp. 3–4.

187 Karinthy: *A mozgófénykép metafizikája*. pp. 5–7.

lett – immár túllépve azon, hogy a film a közvetlen valóság – többen elemezték, hogy a film hogyan képes a valóság illúzióját nyújtani.¹⁸⁸ Van, aki szerint a film némaságának illúziórontó hatását csak a nézőtér sötétsége képes ellensúlyozni.¹⁸⁹ Mások szerint ez nem probléma, mert az illúziót a cselekmény, a mozgás adja.¹⁹⁰ A film mozgékonyasága, változatos hátterei pedig egyébként is a valóság hihető illúzióját keltik.¹⁹¹

Kevesen bár, de mintha azt is felvetnék, hogy a film egyfajta ábrázolási forma. Lenkei Jenő egy cikkében a fogalmak téves használatát kéri számon a közbeszéden: „Úton-útfélen hangoztatjuk, hogy rövid idő kérdése, hogy a mozi egyenlőt fog produkálni a természettel, élethű képeket fog adni. Nem szabad összetévesztenünk a fogalmakat. [...] Azzal az intencióval nézzük a mozgóképet, hogy felvett természetet fogunk látni s nem egy darab anyagi természetet. [...] Maradjunk tehát a szó szoros értelménél. Mozgó kép, amit látunk, nem is akarunk többet.”¹⁹² Emellett inkább felkiáltásszerűen, mint részletesen kifejtve, többen kijelentik, hogy a film a valóságot messze túlszárnyaló médium, melynek trükkjeit, fordulatait sem a színpad, sem a könyv nem tudja követni.¹⁹³

Főleg a fikciós filmekkel kapcsolatban – nem mellékesen az új jelenséget lassan lekövető törvényeknek kö-

szönhetően – bevett nézetté vált, hogy a film is szellemi termék, tehát nem a valóság pusztá leképezése, hanem alkotómunka eredménye.¹⁹⁴ Míg eleinte az ismert színész és író munkája számított művészi teljesítménynek,¹⁹⁵ 1911-től többen elkezdik hangsúlyozni a rendező és a dramaturg tevékenységének fontosságát.¹⁹⁶ Bár mintha a korszakban a rendezőnek általánosan a technikai feladatokért való felelősséget tulajdonították volna,¹⁹⁷ Korda Sándor 1913-ban kijelenti, hogy a filmgyártás ezen résztvevője maga is alkot.¹⁹⁸ Majd már a gyakorlatból származó tapasztalatból kiindulva Pakots József 1918-ban a dramaturgnak is követeli ezt a szerepet.¹⁹⁹

Született néhány cikk a korszakban, amely ezen gondolatok nyomán egyenesen feltette a kérdést: lehet-e művészet a film? A probléma felmerülhetett a szerzői jogokkal, a művészi érték mibenlétével, a műkritika lehetőségével vagy a minden művészeti ágban megjelenő stílusokkal kapcsolatban, de a legfontosabb az volt, hogy a szerzők valamiképpen már a művészetek rendszerében gondolták el a filmet is. Egyes szerzők a mozit a társművészetekkel is összevetették, ezzel eleve helyet feltételezve annak rendszerükben. Karinthy szerint minden művészet a valóság megrögzítésének igényéből született, melyre a filmmel adatott meg a legjobb forma.²⁰⁰ Mások szerint

188 Névtelen: Világos és sötét nézőtér. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 27. pp. 1–2.

189 ibid.; V.: *A mozidráma zenéje*. pp. 1–2.

190 Névtelen: *A néma vászon*. p. 9.

191 Bresztovszky: *A mozi II*. pp. 3–4.

192 Lenkei Jenő: A mozgóképfénykép és a természet. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 18. pp. 2–3.

193 Névtelen: *Mozik és színházak*. pp. 2–4.; Gajzágó: *A nagy látás-futás*. p. 1.; V.: *Grant kapitány gyermekei*. *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 16. p. 24.

194 Lásd például: Dr. V-R.: *A kinematográf cenzúra*. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 13. pp. 1–2.; dr. Kohlmann Artúr: *A mozi, mint kulturtényező*. *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 27. pp. 3–4. (A *Pesti Naplóból* átvett cikk); Dr. Szarka: *A kinematográfia és a szerzői jog*. pp. 2–6.; Dr. Vári Rezső: *A film és a szerzői jog*. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 15. p. 1.

195 Nemeskürty: *A mozgókép esztétikája a kezdetektől az első filmelméleti könyvekig (1907–1915)*. p. 503.

Lásd ehhez: V.R.: *A film műbecse*. pp. 2–3.; Korda: *Lehet-e művészet a mozi?* p. 2.

196 Lásd például: V.R.: *A film műbecse*. pp. 2–3.; Korda Sándor: *A mozi rendezője*. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 51. pp. 15–17.; Névtelen: *A moziképfénykép rendezése*. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 24. p. 16.

Vö. Nemeskürty: *A mozgóképtől a filmművészetig*. pp. 108–109.

197 Kertész Mihály: *A rendező*. *Mozgófénykép Híradó* 6 (1913) no. 51. pp. 58–59.; Kertész: *Filmrendezés*. pp. 1–2.; d.j.: *Mozírók-mozirendezők*. *Mozgófénykép Híradó* 9 (1916) no. 30. p. 6.; Balogh: *A rendező kötelessége és joga*. pp. 18–60.

198 K.S.: *Reinhardt*. pp. 8–9.

199 Pakots József: *A filmdramaturgiáról*. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 51. p. 18.

200 Karinthy: *A mozgóképfénykép metafizikája*. pp. 5–7.

minden művészeti ágra jellemzőek nemzeti vonások,²⁰¹ korszakok²⁰² vagy stílusirányzatok,²⁰³ így a mozira is. Megint mások szerint semelyik művészeti ág bírálatakor nem lehet szempont az etika,²⁰⁴ valamint minden művészet egyetemes értékű művek megalkotására törekszik az egyéni érdekekkel szemben.²⁰⁵ A mozit a többi művészeti ággal egymás mellett említő megjegyzések mellett egy cikkben felsejlik az a gondolat is, hogy a film minden művészet összegzője lehetne.²⁰⁶

A művészetek rendszerén belül az egyes művészeti ágakat elkülöníthetjük aszerint, hogy melyik érzékterületen fejtik ki hatásukat, ami már sajátos eszközeiket feltételezi. Az a tény, hogy a film elsősorban a látáson keresztül befogadható, a lap szerzői szerint befolyásolja a megfilmesítéshez választható témák körét,²⁰⁷ egy történet filmre dramatizálásának módját,²⁰⁸ illetve a filmtechnika valóságához való viszonyát is.²⁰⁹ A művészetek rendszerén belül tehát minden művészeti ág saját eszközökkel, hatásmechanizmusokkal rendelkezik, az egyik felé nem lehet ugyanolyan kívánalmakat felállítani, mint egy másik felé.²¹⁰ Az 1910-es évek közepén egyre többen jelentették ki, hogy a filmnek is saját eszközei vannak, önálló művészeti ág.²¹¹

Következtetések

A hat főbb, filmről kialakuló elképzelés gondolatmeneteinek gyakorisága a korszakban ábrázolható egy grafikonon, melyen a x tengely az évszámokat, az y tengely a fő irányokhoz tartozó gondolatok előfordulásának számát jelenti (2. ábra).

A grafikon egyenletlenségeinek értelmezéséhez szükség van a korszak történelmének és filmtörténetének ismeretére, ezek alapján egyéb intuitív megállapítások tehetők. Nagy általánosságban az látszik, hogy a lap indulásától a háború kezdetéig növekvő tendencia érvényesül minden definíció megemlítésének számában, ami 1912 környékén tetőzik. Ennek oka az lehet, hogy ebben az időszakban szólt meg a legtöbb közéleti személyiség a napilapokban és közvetlenül a *Mozgófénykép Híradóban* is. A *Kultúrtényező* érv végig nagy számban fordul elő, de közvetlenül a lap indulásakor az összes közül a leggyakoribb, talán mert a fiatal, ekkor még kétes megítélésű médiumot többen ilyen érvekkel próbálták elismertséghez juttatni. 1911 körül merült fel a gyermekek mozilátogatását szabályozó rendelet ügye,²¹² az erkölcsatlenség vádjával szemben pedig a legtöbben a mozi oktató, ismeretterjesztő jellegének hangsúlyozásával védekeztek. A Nordisk mintája nyomán 1910 után megjelentek a hosszú filmek, a mozik produkciója kapcsán pedig felvetődhetett a színházhoz való hasonlítás, a hossz, az írói

201 Historikus: Francia filmek. *Mozgófénykép Híradó* 3 (1910) no. p. 2.

202 Somlyó Zoltán: Mozi és romantika. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 41. pp. 6–8.

203 Névtelen: A film fejlődése. *Mozgófénykép Híradó* 11 (1918) no. 10. pp. 56–57.

204 Névtelen: Mozgófénykép-cenzúra. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 34. p. 7.

205 *Impresszióink a moziról*. pp. 39–46. (dr. Gábor Jenő)

206 „...a mozgófénykép a művészet valamennyi ágának sajátos átfordója, a fények, színek játéka, az irodalom, költészet, zene, a plasztikai és iparművészetek együttes kifejtésére talán egyik sem alkalmasabb.” Dr. Lehel Antal: A vándor mozi. *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 19. pp. 1–12.

207 Névtelen: Mozgófénykép és varieté. *Mozgófénykép Híradó* 2 (1909) no. 14. pp. 1–2.

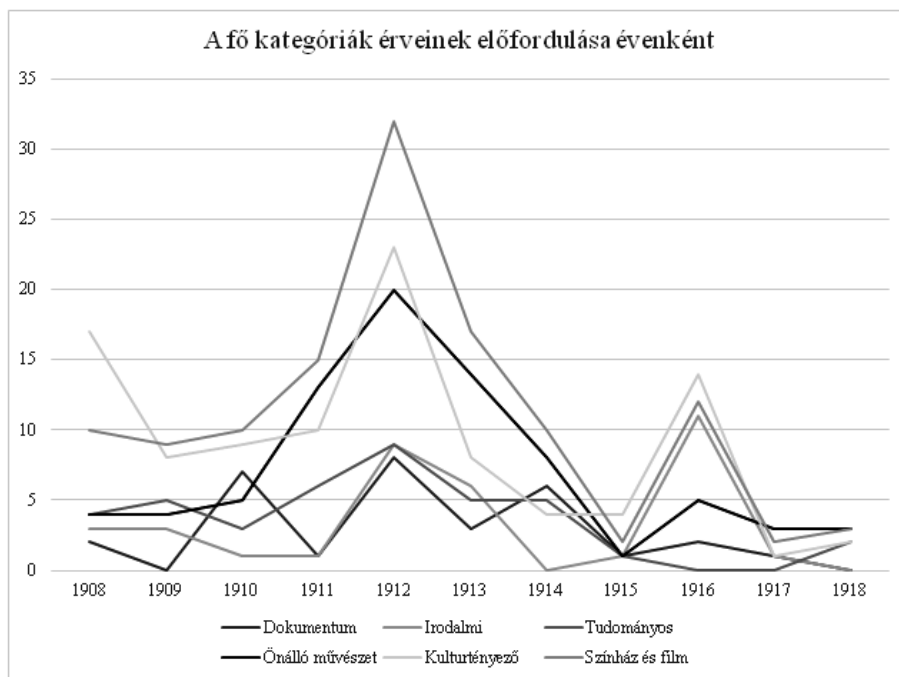
208 Névtelen: A néma vászon. p. 9.

209 „Míg a nyilvános élet eseményei általában valamennyi érzékünket igénybe veszik, addig a kinematográf, mikor az eseményeket elénk tárja, az ő gyorsan pergő pillanatfelvételeivel, csupán csak szemünket foglalkoztatja és lelkiünkben mégis mély nyomot hagy.” Névtelen: A kinematográf kérdés. p. 5.

210 Névtelen: *Beszéd és film*. pp. 5–6.; Névtelen: Színmű-e a film? *Mozgófénykép Híradó* 7 (1914) no. 18. pp. 25–26.

211 Lásd például: Hevesi: *A jövő színháza?* pp. 2–4.; Írók a moziról. pp. 2-6. (Garvai Andor nyilatkozata), Névtelen: *Beszéd és film*. pp. 5-6.; Névtelen: *Színjáték – filmjáték*. p. 26.

212 Névtelen: Gyermekek a moziban (Interpelláció a főváros közgyűlésén). *Mozgófénykép Híradó* 4 (1911) no. 26. pp. 1–2.; Saját tudósítónktól: Az erkölcsrontó mozi (Ankét az ügyvédi irodában). *Mozgófénykép Híradó* 5 (1912) no. 1. pp. 2–6.



2. ábra
A fő kategóriák érveinek előfordulása évenként

és a színészi teljesítmény szempontjából, ez magyarázhatja a *Színház és film* és az *Önálló művészet* kategóriák kiemelkedését. 1912-től jelentek meg az első hosszabb magyar játékfilmek, erre a jelenségre természetesen reagált a szaksajtó is. A *Dokumentum* gondolat gyakoriságát 1912-ben a munkásmozgalmak eseményei, 1914-ben a háború kitörése motiválhatta. A *Tudományos* érv mintha csak a korszak elején foglalkoztatta volna a kortársakat, a végére szinte teljesen eltűnik, valószínűleg a fikciós játékfilmek térnyerésének köszönhetően.

1914-től a háború kitörésével a lap terjedelme is megváltozott, valamint feltételezhetően egy időre háttérbe szorult a film mibenlétének kérdése. 1916-ban azonban újra többen kezdtek foglalkozni vele, valószínűleg mert eddigre már megindult a magyar filmgyártás, és a mozihoz kötődő kérdéseket közvetlenül a hazai filmekkel kapcsolatban lehetett feltenni. Ekkor különösen fontos lett az irodalmi adaptáció kérdése, valamint előtérbe került a színházhoz képesti dramaturgiai különbségek témája. Érdekes jelenség, hogy 1916-ban a megszólalók között már sokkal kevesebb az irodalom területéről is ismert név, ami a filmszakma pro-

fesszionalizálódására is utalhat. Az utolsó két év arányainak vizsgálatakor viszont figyelembe kell vennünk a kiadvány hozzáférhetetlen számainak nagy mennyiségét is. Szinte minden irányra hatással lehetett a véleményformáló szerzők megnyilvánulása 1911-12 körül, a háború kitörése 1914-ben, valamint a magyar filmgyártás felvirágzása 1916-ra.

A korszak filmes gondolkodásának pontos felmérése átfogóbb kutatást igényelne, melyből további következtetéseket lehetne levonni. E tanulmány igyekszik felvillantani valamit abból az összetett, sok benyomás által formált képből, amelyet a korszak embere a filmről alkotott, és ahogyan annak lehetőségeit elképzelte. Ennek értelmezéséhez nagyon fontosnak tartom azokat a háttérinformációkat, melyek jelentőségét a kutatás során tudtam felmérni, hiszen ezek figyelembevételével nyernek igazán értelmet a megállapított kategóriák. Nagyon fontos körülmény, hogy ebben a korszakban alakult ki a mozizás azon intézménye, ami már számunkra is ismerős lehet. Ez azt jelenti, hogy az élmény maga a varietére,²¹³ vagy a mai televíziós kínálatra²¹⁴ hasonlító műsorból átalakult színházszerű produkcióvá, egyetlen hosszabb játékfilmmel, mely már idő és

213 Füzi: *Nézés és közönség – Mozitörténeti vázlat.*

214 Thompson–Bordwell: *A film története.* pp. 43–44.

figyelem ráfordítását igényelte a nézőktől. Ez a jelenség nem kis mértékben befolyásolhatta azon véleményeket, mely szerint a film komoly, sőt művészi produkció. A filmnézés intézményesülése tehát státusznövekedést hozott a filmnek. A korszakban a film műnemei még nem különültek el, a mozi műsorához, tehát a moziélményhez tartozott a híradó, a dokumentumjellegű és a fikciós film is. A kategóriák jó része erre a fajta mozira érvényes. Viszont izgalmas jelenségnek látom, hogy már ebben az időszakban meglátták a mozgóképnek több olyan területét, melyek mára különváltak, mint például a dokumentumfilm műneme a fikciós filmtől, vagy a televízió intézménye és a híradó a mozitól.

A *Kultúrtényező* kategória elemeit azért bontottam ki részletesen, mert a korszakban valóban nagyon elterjedt vélemény volt, hogy a filmmel olyan médium született meg, mely tömegekhez képes tartalmakat eljuttatni. Ebben a nembben sokan az első igazán hatékony eszköznek tartották. A századforduló szellemi irányzatainak kontextusában valószínűleg különösen fontos volt ez a tény, de annak fényében is figyelemreméltó az erre vonatkozó korabeli diskurzus, hogy a mozgókép napjainkra mennyire mélyen beépült a hétköznapi világba, hozzáférhetősége a digitális tartalmak, az online platformok és közösségi média korában több mint természetes.

Valamint hangsúlyozni kell a tényt, hogy ezek az elméletek még egy másfajta filmtípusra alkalmazva születtek meg: a fekete-fehér és néma filmre. Ez leginkább a színészi játék elemzéséből levonható következtetéseket határozta meg, viszont hozzájárult ahhoz, hogy az egyetemes filmben megjelenő új hatások szinte azonnal láthatók, elemezhetőek voltak minden országban; a következtetéseket tehát az élővalbeli filmekből lehetett levonni. Azok a szerzők viszont, akik a film mobilitását tekintik egyedisége kulcsának, eltekinthettek némaságától, ezek a gondolatok tehát a film egy speciális korszakán túl is érvényesek maradhatnak.

Az adatok alapján ezek a kategóriák végig egymással párhuzamosan, és nem egymást váltva voltak jelen. Így lehetséges, hogy bár elég gyakori volt a film műalkotásként való tárgyalása, esetleg ugyanabban az évben más szerzők a történetírói hűségét vagy oktató szerepét hangsúlyozták. A művészetként való felfogás kiemelése olyan szempont, amelyből nézve sorba rendeztem a kategóriákat. Ha a végcé az autonóm művészet koncepciója, az odáig vezető úton fokozatokat lehet megállapítani. E kutatás másik célja egyfajta rekonstrukcióját adni annak a folyamatnak, mely

során kialakult ez a koncepció. És bár ezek a megjegyzések egy adott országban születtek meg, a körülményeket figyelembe véve talán általánosabb érvényre is szert tehetnek a korai filmes gondolkodás leírását illetően.

A film mint művészetkonceptió kialakulásának folyamatáról a korabeli elméletek alapján öt állítás tehető: 1) A film mint az élet reprodukciója felfogás kizárja azt a gondolatot, hogy a film egy individuum gondolatainak kifejezőeszköze legyen. 2) A film fikcióhoz, tehát irodalomhoz való közeledése hozta be a filmről való gondolkodásba a szerző fogalmát. 3) A korszak gondolkodói, miközben a színházzal vetették össze a filmet, egyre több különbséget fedeztek fel, ennek eredményeképp pedig kialakult a filmnek egy olyan definíciója, mely már a sajátos, médiumspecifikus eszközöket hangsúlyozta. 4) Az esztétikai hagyomány nyomán a korszakban a filmet is megpróbálták elhelyezni a társművészetek rendszerében azért, hogy saját eszközeit meghatározták. 5) A film sajátos eszközeit, hatásait a korszakban a felvevőkészülék mozdíthatóságából vezették le, mely egy új, a „tér és az idő alól felszabadult” művészetté avatta.

A *Mozgófénykép Híradó*ban megjelent szövegek példái, a kiemelkedni látszó kategóriák és az utalások hálózata tehát együttesen pontosíthatják a korszakról kialakult képünket és a magyar filmtörténeti és filmkritikai emlékezetünket.

Boróka Vajda

Tendencies of the Reception of Cinema in the Hungarian Press of the Early 20th Century

The theoretical discourse on silent film was widespread and intense in the Hungarian trade press of the early 20th century even before the most known comprehensive works of the 1920s.

This essay examines the discussion of cinema in the 1910s Hungarian trade press. The research is based on the speculative articles released between 1908 and 1918 in *Mozgófénykép Híradó*, a journal for exhibitors and distribution company owners. The essay analyses and arranges the thoughts of the authors on the essence of cinema. These approaches can be classified into five categories: cinema as a document of reality, cinema as a scientific tool, cinema as the propagator of culture, cinema as the vehicle of literary values, cinema as a new form of theatre, or cinema as an autonomous art.

By elaborating these categories the essay tries to depict the cultural context and the general reception of the new medium in its first decades.

Kráncz Bence

A kritikus tükörképe

Komor András filmkritikái a *Tükör* folyóiratban (1933–1939)

„Az idény első magyar filmvígjátékában, a »Hotel Kikelet«-ben szép felvételeket láthatunk Pécsről és környékéről. Ezenkívül megtudhatjuk, hogy a magyar urak cigányzene mellett az asztalt szokták verdesni. Kabos ezúttal nem esik a vízbe. A film, úgy hallom, százezer pengőbe került. Elgondolom, ha ezt az összeget, mondjuk, egy rákkórház költségére fordították volna.”
(Komor András kritikája a *Hotel Kikelet* című filmről, 1937.)¹

Tanulmányomban Komor Andrásnak a *Tükör* folyóiratba 1933 és 1939 között írt kritikáit vizsgálom. Aszerint közelíték az esztétikai alapú, vagyis nem reklám-célból írt vagy politikai ideológia által meghatározott filmkritika koncepciójához, hogy nem a filmkritikusi praxis háttérét adó esztétikai ideológiák, művészetelméleti kapcsolatok nyomait keresem, hanem a filmkritika önreflexiójának jeleit. Vagyis arra vagyok kíváncsi, hogy filmkritikai rovatában Komor milyen bepillantást engedett saját kritikus módszerébe, hol jelölte ki a kritikus szerep hatókörét, és miben látta a filmkritikus felelősségét. Matthias Frey filmkritika-történeti könyvében a harmincas-negyvenes évekbeli kritikusok praxisán keresztül mutatja be a filmkritikusi pozíció kijelölésének, az autonómia jelzésének stratégiáit.² Feltevésem szerint Komor András ehhez a tendenciához kapcsolódott, még hozzá elsősorban annak érdekében, hogy a magyar filmipart illető kommentárjai mögött erőteljesebben hangsúlyozza a kritikus autoritást és felelősségtudatot. Vagyis amellet érvelek, hogy a kritikus pozíció reflexiója Komor cikkeiben általánosságban is összekapcsolódott a filmkritikusi hivatás jelentőségének felmutatásával.

A tanulmányban éppen ezért részletesebben foglalkozom Komornak a magyar filmről alkotott képével és azokkal a retorikai eszközökkel, amelyekkel saját kritikus pozícióját ragadta meg. Mindezek előtt azonban tisztázom Komor helyét a korszak irodalmi életében és a *Tükör* folyóirat szerepét a harmincas évek kulturális sajtójában, majd Komor filmkritikusi kánonját és a kritikáiból kirajzolódó esztétikai elveit is összefoglalom. A rétegzett mintán alapuló tartalomelemzés³ során az esztétikai alapú elemzés és értékelés elsőbbségére, illetve a politikai szempontú érvelés hiányára vonatkozó kérdéseket fogalmaztam meg. A filmkritikákat a kritikusok intencióit tükröző szövegekként elemzem, azonban a tartalomelemzéshez szükséges a kritikai szövegek strukturális meghatározása is. Ebben Noël Carroll rendszerére támaszkodom, aki kritikaelméleti áttekintésében leszögezi, hogy az értékelés választja el a kritikát a művészetről folytatott diskurzus más formáitól. Carroll az alábbiakban határozza meg a kritika elemeit vagy funkcióit: leírás, magyarázat, contextualizálás, osztályozás, értelmezés, elemzés és értékelés.⁴ Kutatásomban ennek a felosztásnak a fogalmait alkalmazom, ám a tartalomelemzés során egyszerűsítetek rajta. A

¹ Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 9. p. 686.

² Frey, Matthias: *The Permanent Crisis of Film Criticism*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015. pp. 41–60.

³ Az elemzés során a sajtótermékek tartalomelemzésénél gyakran használt rétegzett mintavételi eljárást alkalmaztam: az évfolyamok egy-egy rétegnek feleltek meg, a rétegeken belül pedig véletlenszerűen választottam mintát. Vö. Krippendorf, Klaus: *A tartalomelemzés módszertanának alapjai*. Trans. Kállai Tibor. Budapest: Balassi, 1995. p. 35.

⁴ Carroll, Noël: *On Criticism*. New York – London: Routledge, 2009. p. 42.

magyarázat, osztályozás, elemzés és értelmezés kategóriáit, ha nincs szükség cizellált szövegelemzésre, egyetlen funkcióként vonom össze, és az elemzés részterületeiként hivatkozom rájuk. A leíró, elemző és értékelő részeket a tartalomelemzés során aszerint elemzem, hogy milyen fogalomkészleten alapulnak a kritikus állításai: érveik mögött felismerhető-e valamilyen művészetelméleti vagy kifejezetten filmesztétikai vonatkoztatási rendszer, illetve politikailag motivált fogalomháló.⁵

Komor András, az író és a kritikus

Komor András költőként mutatkozott be, első verseit 1917-ben publikálta a *Nyugat*-ban. Az irodalomtörténeti szakirodalom azonban elsősorban regényeit tartja számon, és leggyakrabban a magyar zsidó irodalom kontextusában tesz róluk említést. Leghíresebb regénye az 1929-ben megjelent *Fischmann S. utódai*, amely egy zsidó kereskedőcsalád történetét mutatja be lélektani, pszichológizáló eszközökkel, az asszimiláció nehézségeire, sőt lehetetlenségére rámutatva. A megjelenése után élénk kritikai párbeszédet keltő regény⁶ és folytatása, a *Nászinduló* voltaképpen a kisebbségi magyar irodalom kánonjában jelölte ki Komor helyét, aki maga is vállalta a zsidó identitás kulcsszerepét irodalmi munkásságában.⁷ Ám tévedés volna Komor írói ambícióit leszűkíteni a magyar zsidóság

képviselőtére. Ez az elemzési kontextus sem verseiben, sem további regényeiben nem tűnik relevánsnak, ahogy a filmkritikáiban sem. Komor a harmincas évek második felében már ritkábban publikált irodalmi műveket, kritikákat viszont az évtized végéig, a második zsidótörvény represszív intézkedéseinek életbe lépéséig írt. Életútja tragikusan végződött. A negyvenes években bujkálni kényszerült, majd 1944-ben feleségével együtt öngyilkosságot kísérelt meg, amelyben csak Komor vesztette életét, az asszony életben maradt.

Komor szellemi horizontját illetően a források elsősorban franciás műveltségéről tesznek említést, ő maga kitűnően beszélt franciául.⁸ Nagypolgári családból származott, amelyből többen is művészi karriert építettek (közülük Komor nagybátyja, Komor Marcell építész a legismertebb). A húszas évek elején az Abbázia kávéház asztaltársaságához tartozott Fenyő Miksával, Gellért Oszkárral, Osvát Ernővel és Schöpflin Aladárral együtt.⁹ Közeli kapcsolatban volt József Attilával, Ortutay Gyulával, Radnóti Miklóssal és Gyarmati Fannival – utóbbi naplójában is sűrűn említi őt.¹⁰ Kritikusként eleinte képzőművészetről írt, a Képzőművészek Új Társasága köréhez tartozott, 1926-ban lapjukban, a *KÚT*-ban publikált. A magyar avantgárdal is volt némi kapcsolata, a Mentor könyvkereskedés művészeti programjain, vitaestjein Hevesy Ivánnal is találkozott.¹¹ Ő maga azonban kívül maradt az avantgárd körein. A Franklin Társulathoz került állásba, Schöpflin Aladár mellett szerkesztőként, lektorként dolgozott. Noha korábban nem publikált a műfaj-

5 Kutatásom elméleti háttéréről és módszertanáról részletesebben ld. Kránicz Bence: A korai magyar filmkritika kutatásának problémái. *Apertúra* (2018 tavasz) <http://uj.apertura.hu/2018/tavasz/kranicz-a-korai-magyar-filmkritika-kutatasanak-problemái/> (Utolsó letöltés dátuma: 2019. 08. 12.)

6 Megjelenése után a könyvről Móricz Zsigmond, Schöpflin Aladár és Illyés Gyula is írt. A korabeli kritikákat közreadja az alábbi kiadás: Komor András: *Fischmann S. utódai*. Budapest: Múlt és Jövő, 1998.

7 „Zsidó író a zsidóságot ne tagadja meg. Ne akarjon nem zsidónak látszani. Ami távolról sem jelenti azt, hogy témakörét csupán a zsidóságra rögzítse le. Írhat akármiről, de mindig úgy kell írnia, hogy adott esetben, akár csak egy mondatban is, egy jelzőben, a zsidósága kér megnyilatkozást, szót kérő zsidó voltát ne hallgassa el. És ha arra született, hogy zsidó szemmel lássa a világot, ne tegyen a szemére más szemhez készült szemüveget.” Komor András előadását idézi Kőbányai János: A menekülés mítoszába zárva. Komor András (1898–1944). In: Komor András: *Nászinduló*. Budapest: Múlt és Jövő, 2006. p. 366.

8 *ibid.* p. 367.; Thurzó Gábor: Komor Andrásról. In: Komor András: *A varázsló. Regények és elbeszélések*. Budapest: Magvető, 1970. p. 5.

9 Markója Csilla: A fejvesztett pillantás. Lesznai Annától Komor Andrásig és tovább. *Enigma* 18 (2012) no. 3. p. 104.

10 Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni: *Napló I: 1935–1940, II: 1941–1946*. Budapest: Jaffa, 2014.

11 Markója: A fejvesztett pillantás. p. 106.

ban, 1933-ban öt bízták meg a Franklin Társulat saját kulturális havilapja, a *Tükör* folyóirat filmkritikai rovatának vezetésével, de a rovatvezetésen kívül szerkesztőként is dolgozott a folyóiratnál.

A *Tükör* helye a korszak kulturális sajtójában

A *Tükör* képes havi folyóirat első száma 1933 novemberében jelent meg. Főszerkesztője Révay József író, klasszika-filológus, aki a húszas évek elején a *Kékmadár* munkatársai közé tartozott, és 1928-tól dolgozott lektorként a Franklin Társulatnál.¹² A lap verseket és prózát közölt, valamint irodalom-, film- és színikritikát, zenei és divatcikkeket, színes riportokat és összeállításokat. A szerkesztők – Révay és Komor mellett Schöpflin Aladár – a *Vasárnapi Ujság* örökösének nevezték a *Tükör*t, amelyet a „művelt magyar középosztály lapjaként” definiáltak első vezércikkükben.¹³ Ugyanakkor Révayék azt is hangsúlyozták, hogy minden magyar családnak kívánnak szólni. Céljuk az volt, hogy a lap a „legszerényebb anyagi viszonyok között élő magyar családba is bejusson.”¹⁴ A színes cikkek ellenére a *Tükör* alapvetően kulturális folyóiratként határozta meg magát: „A *Tükör* nem a felületes és léha életnek akar szószólója lenni, hanem a mai zűrzavarban és válságban nyugvópontot akar adni a lelkeknek, hogy a tiszta irodalom és művészet magasságában élhessék igazi magasabbrendű életüket. (...) A *Tükör* élni akar, hogy életet és lelket adjon a magyar közönségnek a csüggedés óráiban”¹⁵ – írták a szerkesztők 1933-ban, a „csüggedés órái” alatt vélhetően a gazdasági világválság következményeire utalva. A lap küldetése mellé nyilvánvaló gazdasági érdek társult: a Franklin Társulat kiadványainak és szerzőinek reklámfelületeként is funkcionált a lap.

A Franklin Társulat presztízsének és kapcsolatainak, illetve Schöpflin Aladár szerkesztői tekintélyének is köszönhetően a *Tükör* a korabeli íróársadalom krémjét vonzotta. Az 1933-as első szám szerzői között megtaláljuk Kosztolányi Dezsőt, Illyés Gyulát, Erdélyi Józsefet és Hunyady Sándort, a későbbiekben pedig mások mellett Szerb Antal, Somlyó Zoltán, Aszlányi Károly, Zelk Zoltán, Zádor Anna, Móricz Virág, Ortutay Gyula, Vas István és Radnóti Miklós is publikáltak a lapban. A névsor jelzi, hogy a *Tükör* vállalta ugyan a *Nyugat* képviselte esztétikai modernség hagyományát, de Zádor Anna visszaemlékezései szerint nem kívánt „egyetlen irányban elköteleződni”.¹⁶ A minőségi irodalom mellett a *Tükör* fő vonzerejét progresszív vizuális arculata jelentette. A lap jó minőségű és nagy méretű, gyakran egész oldalas fényképeket közölt, amelyeket – először a magyar sajtóban – alkalmanként kifutóra szerkesztett a tördelő.¹⁷ Ezáltal Zádor szerint „a *Tükör* többet tett a vizuális kultúra fejlesztéséért, mint bármelyik korabeli magyar folyóirat.”¹⁸ A vizuális igényességet Nemeskürty István Komor András filmkritikusi autonómiájával is összekapcsolja, mikor megjegyzi, hogy a mozi-tulajdonosok nem hirdettek ugyan a *Tükör*ben, ahol így Komor munkáját semmiféle üzleti befolyás nem érte, a számos filmkép és sztárfotó révén azonban mégis helyet kaptak a filmes reklámok a lapban.¹⁹

A *Tükör* 1942 decemberéig jelent meg minden hónapban. Az utolsó szám vezércikke megismétli az induló szerkesztőségi beharangozó főbb állításait, ám ezúttal a „csüggedés órái” kifejezés már másra vonatkozatható.²⁰ A szerkesztők nem részletezik, miért döntött a kiadó a lap szüneteltetése mellett, és Zádor Anna visszaemlékezése sem pontosítja, hogy a kedvezőtlenebb piaci és intézményi körülmények hatására a Franklin Társulat magától szüntette meg a lapot, vagy hivatalos, sajtókamarai nyomásra.

¹² Nem azonos a filozófus-szociológus gróf Révay Józseffel.

¹³ N. n.: Mit akar a *Tükör*? *Tükör* 1 (1933) no. 1.

¹⁴ ibid.

¹⁵ ibid.

¹⁶ Zádor Anna: Egy elfelejtett folyóirat. *Holmi* 5 (1993) no. 7. p. 967.

¹⁷ Markója: A fejvesztett pillantás. p. 107.

¹⁸ Zádor: Egy elfelejtett folyóirat. p. 967.

¹⁹ Nemeskürty István: *A Meseautó utasai*. Budapest: Magvető, 1965. p. 86.

²⁰ N. n.: Búcsú az olvasótól. *Tükör* 10 (1942) no. 12. p. 479.

Komor filmkritikusi kánonja és realizmuseszménye

Noha a *Tükör* 1942 végéig jelent meg, Komor csak 1939-ig vezethette a filmkritika rovatot. 1939 februárjától májusig név nélkül írta a cikkeit, amelyek stílusa alapján azonosítható a szerző. 1939 júniusától három hónapon át Boldizsár Iván helyettesítette őt. Szeptemberben egyetlen hónapra Komor visszatért és névvel jegyezte a cikkeit, de semmilyen formában nem utalt távollétének körülményeire. Ez volt az utolsó publikációja a *Tükör*ben. Eközben – az 1938-as első zsidótörvény következtében – a Franklin Társulattól is elbocsátották, a helyére Zolnay László került a kiadóban.²¹

Komor jellemző műfaja a két-három bekezdéses rövid kritika volt, amelyekből egy hónapban négyet-ötöt közölt, az aktuálisan műsoron futó filmek közül válogatva, de azokat gyakran valamilyen tendencia köré rendezve. Alkalmanként valamivel régebbi filmek – akár megismételt – méltatásával egészítette ki a friss premierek kritikáit. Thurzó Gábor Komor franciás ízlését ismeri fel a kritikákban, amikor azt állítja, barátja „*harcban a selejt ellen*” írta „*fanyar-szellemes, néhol kegyetlenül éles*” bírálatait – „*harcban azért a posztimpreszionista filmeszményért, amit akkoriban Duwivier, Carné, Renoir képviselt*”.²² Thurzónak igaza van abban, hogy Komor élénk figyelemmel követte a kortárs francia filmművészetet, és remekműveket azonosított a húszas-harmincas évekből – a hangosfilm szerinte René Clair *A milliójában* jutott el „*legtökéletesebb formájáig*”²³ –, ám korántsem nyűgözte le minden, amit kora nagyra tartott francia rendezőitől látott. Carné *Ködös utakját* például irodalmiasnak, hamisan romantikusnak látta, hiteltelennek és giccsesnek nevezte,²⁴ amivel mint-ha a francia újhullámos rendező-kritikusoknak a „francia

minőség hagyományáról” alkotott sommás véleményét előlegezte volna meg.²⁵

A Komor filmkritikáiról szóló egyetlen, általam ismert újságcikk szerzője, Molnár István is kiemeli, hogy Komor kiváló érzékkel azonosította a korszak azon rendezőit, akik utóbb a filmtörténeti kánon jelentős szereplőivé váltak.²⁶ A már említett René Clair mellett Komor visszatérően méltatta Ernst Lubitsch, John Ford, King Vidor vagy Frank Capra filmjeit. A *Váratlan örökség* (*Mr. Deeds Goes to Town*) késedelmes – az 1936-os amerikai premiért két évvel követő – bemutatója kapcsán Komor nemcsak a saját, hanem általában véve a magyar filmkritikusok ítéleteinek, elméleteinek szükségszerű korlátosságára hívja fel a figyelmet: „*A lelkiismeretes kritikus nem is mondhat véleményeiben határozott ítéletet, mert hiányzik számára az ítéletmondáshoz szükséges alap: a pesti mozik műsorán gyakran épp a legnagyobb és legművészibb filmek nem jutnak sorra.*”²⁷ A magyar forgalmazás hiányosságainak említésével Komor nem a politikai alapú szelekciót kéri számon – mint a szovjet filmeket hiányoló Hevesy Iván –, hanem kifejezetten esztétikai alapú kifogást emel. A magyar filmes diskurzus provincialitására utal, ami az új magyar filmekről írt kritikáiban is szólamként ismétlődik.

A Komor kritikáiban visszatérő nevek jelzik, hogy a kritikus számára evidensen a rendező a film szerzője. „*A film értékeit ma a rendezés adja. Mindig talán nem lesz így, de ma, amikor a film inkább ipar, mint művészet, sőt az avatatlanok kezén valósággal művészetellenes lett, a rossz szövegírók, a kulturálatlan s fontoskodó producerek, a sztári méltóságukkal visszaélő színészek között a művészet egy-egy sugarát a film üzleties levegőjébe csak a rendező tudja belelopni*”²⁸ – írja egy korai filmes cikkében. Később még árnyaltabban ítéli meg a rendezői munkát, mikor megállapítja, esetenként a rendezői stílus elrejtése szolgálja a film érdekeit.²⁹ Komorra

21 Markója: A fejvesztett pillantás. pp. 79–80.

22 Thurzó: Komor Andrásról. p. 20.

23 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 4. p. 70.

24 N. n. [Komor András]: Moziról mozira. *Tükör* 7 (1939) no. 3. p. 236.

25 Truffaut, François: A szerzők politikája. In: Gillain, Anne (ed.): *Truffaut: Önvallomások a filmről.* (trans. ifj. Benda Kálmán) Budapest: Osiris, 2002. p. 68.

26 Molnár István: Komor András filmkritikus és a régi magyar filmek. *Filmvilág* 4 (1961) no. 12. p. 29.

27 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 1. pp. 69–70.

28 Komor András: Jó filmek, rossz filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 1. p. 73.

29 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 3 (1935) no. 2. p. 69.

jellemző, hogy a rendező szerzőiségét hangsúlyozó szemléletet ugyancsak felhasználja arra, hogy kiemelve a magyar forgalmazási gyakorlat hanyagságát, szakmaitlanságát: „A rendező a filmmel körülbelül olyan viszonyban áll, mint az író a művével. Az olvasók bizonyára furcsán fogadnák, ha a kiadó elhallgatná a nála megjelent regény szerzőjét s a könyvben csak a regény címe állana. (...) Ugyanakkor a pesti filmesek, talán csak a Metro s az Ufa kivételével, következetesen elhallgatják a film rendezőjét, s csak akkor tüntetik fel, ha az már nálunk is »beérkezett« márka.”³⁰ Komor tehát egységként és egyként provinciális szellemű területként kezeli a magyar filmgyártást, forgalmazást és kritikai diskurzust, ez az attitűd pedig alkatilag alkalmatlanná tette rá, hogy a napilapok reklámkritikáihoz hasonló, forgalmazói megrendelésre készült szövegeket gyártson.³¹

Abból, hogy Komor a rendező és filmje viszonyát író és műve közelségéhez hasonlítja, logikusan következne, hogy a film ugyanúgy művészeti alkotás, mint az irodalmi művek. Komor azonban elkülöníti egymástól a művészeti rangra nem emelkedő, tömegek részére készített filmeket és a „művészi hatásokra törekvő” filmtípust, amely viszont „épp, mert művészet akart lenni, nem lehetett a tömegé.”³² A tömegfilm elengedhetetlen minőségként látta a giccsot, mert a tömeg „csak a giccs közvetítésével ébred művészi igazságokra”.³³ Ugyanakkor a művészi szándékkal készült filmek értékelésében is szigorú marad. Úgy érzi, létezik a művészi fejlődés útja, amelynek a

mozgóképpel még nem ért a végére: „Mint lelkes mozijáró, vallom, hogy a film művészet; de területe – legalábbis ma még – szűkre szabott, »Kleinkunst«-szerű. A lélek járatlan területeit felfedezni, ki nem mondott igazságokat hirdetni, új gondolatokat vetni fel, mindez túlnő a film illetékességén.”³⁴ Ebből az elgondolásból jut odáig Komor, hogy a műfajfilmeket, elsősorban a gengszterfilmet és a burleszket méltassa, amelyek szerinte teljes mértékben és jó okkal mentesek a be nem teljesíthető művészi ambícióktól.

A műfajiság iránt egyébként is különös érzékenységet mutat a szerző. 1934. márciusi cikkei műfajok alapján rendezi el, történelmi filmekről és fantasztikus filmekről ír. Máskor részletes műfaji osztályzásba bocsátkozik, mikor a *Dáma egy napra* (*Lady for a Day*, 1933) című Capra-filmet úgy jellemzi, hogy az „félleg modern tündérmese, félleg burleszkbe olvadó szatíra”,³⁵ továbbá védelmébe veszi a krimi azokkal szemben, akik alantasabb műfajnak tekintik.³⁶ Komor filmes tárgyú cikkeiben más tekintetben ritkán érvényesül a Hevesy elméleteit idéző normatív esztétika, ám a műfaji klasszifikációval összefüggésben – sajnálatos módon – előírja, milyen műfajokat és filmtémákat tart kívánatosnak. „A mozik vásznán csodák nem elevenedhetnek meg; a csodák a könyvbe valóak, a filmen trükk lesz belőlük”³⁷ – írja azt alátámasztandó, hogy miért nem készülhet méltó János vitéz-adaptáció élőszereplős filmen (ezt a megállapítást is a magyar filmeknek adott tanácscsa formálja: „a magyar filmgyártás is jobban teszi, ha ilyen légius kísérletek helyett inkább a

30 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 7. p. 534.

31 Komor irodalmi műveiben alig van nyoma filmes tájékozottságának, érdeklődésének, a rendező autoritását illető nézetei viszont megjelennek *A varázsló* című kisregénynek a gyermeki fantáziavilágot leíró részletében. „Amíg a filmexpedíció tart, valami körülfogja a rétet, keret, amiből kitörni nem szabad. Bizonyosan ezzel függ össze, hogy mintha megcsappant volna a nevetés. Komolyabb mostanában a hangulat, komolyabbak a szemek is. Nem túlzás arról beszélni, hogy valamilyen ünnepélyesség lett úrrá a réten. (...) Ami itt lejátszódik, legföljebb eszközeiben más, de lényegében ugyanaz, mint a létesülő művészi alkotás. Ez az oka a komolyabb hangulatnak, ez az oka, hogy a végtelen most nem annyira végtelen, s hogy a lehetőségek nem oly korlátlanok. Árnyalatnyi csak a különbség, ám e magasabb rendű valóságban az árnyalatok is sokat számítanak. Igen, szóval ezekben a napokban a réten csak az történhetik, amit a gép nem utasít vissza, csak az, amit a rendező akar.” Komor András: *A varázsló*. In: Komor: *A varázsló. Regények és elbeszélések*. p. 532.

32 Komor András: Mi újat hoz a film? *Tükör* 1 (1933) no. 11. p. 66. Tömegfilm és művészfilm ellentétpárja fél évszázaddal később Király Jenő műfajelméleti rendszerében is helyet kapott. Vö. Király Jenő: *Mágikus mozi*. Budapest: Korona, 1998. p. 72.

33 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 11. p. 871.

34 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 6. p. 472.

35 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 4. p. 72.

36 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 5. p. 74.

37 N. n.: Moziról mozira. *Tükör* 7 (1939) no. 3. p. 233.

feldön jár”).³⁸ A fantasztikus motívumokat tartalmazó horrorfilmeket, így a *King Kongot* (Merian C. Cooper és Ernest B. Schoedsack, 1933) és *A láthatatlan embert* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933) is megmosolyogtatónak nevezi, és elsősorban technikai szempontból tartja említésre méltónak.

A fantasztikus műfajok elutasításából is következik, hogy Komor eszménye a realista stílusú film. Normatív esztétikai elvként is ír erről: „*Nem az irodalom ellen szól az, amikor a film legjobb ismerői azt hangsúlyozzák, hogy a filmnek el kell szakadnia az irodalomtól. A film lényegesen más műfaj, amely legszebb eredményeit akkor érheti el, ha irodalmiasságok által nem befolyásolva és meg nem hamisodva, riportszerűen az emberi élet dokumentumait adja. Néhány amerikai film eljutott már idáig, eljutott pár nem mai keletű német filmdráma és legszebben megvalósította az orosz film.*”³⁹ Komor a társadalmi problémák iránt érzékeny filmeket ünnepelte, mint például a világgazdasági válság következményeit is érintő *George Cukor*-filmet, a *Vacsora nyolckort* (*Dinner at Eight*, 1933),⁴⁰ vagy *Fejős Pál Mégis szép az élet* (*Sonnenstrahl*, 1933) című rendezését, amely „*nem köntörfalaz, hanem bátran belenyúl korunk darázs-fészek-veszélyességű legnagyobb gondjába, a munkanélküliségbe.*”⁴¹ A gyerekmenhelyen játszódó, francia *La Maternelle*-t (Marie Epstein, 1933) azért méltatja, mert „*az élet legapróbb mozzanataiban, kendőzetlen valóságában megmutatja nekünk a szépet.*”⁴² Kárhooztatja a hollywoodi sztárrendszert, mert a filmcsillagok nem mernek hétköznapi, gyarló emberként mutatkozni a vásznon („*egyszer*

sem gyűrődik meg a ruha a kalandornőn”), viszont elismeri, ha egy hollywoodi színész – mint például Katherine Hepburn – erőfeszítéseket tesz, hogy maníroktól mentesen, minél realiztikusabb modorban játsszon.⁴³

A realizmust Komor elsődlegesen a (baloldali) humanizmus műfajaként értelmezi és keresi, miközben leszögezi, hogy nem politikai elköteleződése miatt tartja művészi ideáljának. Elutasítja a politikai szempontú kritikát, amely az ő praxisában inkább a német, mintsem a szovjet filmekkel kapcsolatosan kerülhetett volna előtérbe. Komor kinosan ügyel rá, hogy kiemelje kritikáit a politikai kontextusból: „*Kissé kényes dolog a mai német filmdrámáról beszélni. Minden jó és minden rossz szó politikai állásfoglalásra enged következtetni, holott pedig arról az egyszerű tényről van szó csupán, hogy a legutolsó évben a német filmtermelés egyetlen olyan művel sem ajándékozta meg a nézőt, amely a régebbi német filmek színvonalát elérte volna (...)* amelyet teljesen jóhiszeműen és valamennyire is emelkedettebb kritikai szempontokhoz igazodva, jónak tarthattunk volna.”⁴⁴ A „jóhiszemű” és „emelkedett” kritikai szempontok cikkeiben nagyon gyakran egybeestek a film „humanista törekvéseinek” meglátásával, és többnyire leértékelték a fantasztikus műfajfilmek mellett a történelmi, tehát realiztikus témák túlzó, történetietlen tálalását és a *Ködös utakhoz* (*Les quai des brumes*, Marcel Carné, 1938) hasonlóan „irodalmiasnak”, „hamisan romantikusnak” ítélt filmek stílizációs megoldásait. A filmi realizmus eszményítése azonban elsősorban Komor filmkritikusi pályájának elején, többnyire 1934-es cikkeiben hangsúlyos.

38 *ibid.* p. 234. Az élőszereplős filmmel ellentétben Komor az animációs filmformát alkalmasnak tartja a fantasztikus műfajok aktualizálására. Úgy látja, a *János vitézből* Walt Disney csinálhatna egyszerű filmet, akit más cikkeiben is a kortárs amerikai film jelentős egyéniségének és a „film költőjének” nevez, Disney első egész estés filmje, a *Hófehérke és a hét törpe* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) pedig szerinte „*a legművészebb és filmszerűbb alkotások közé tartozik, amelyet a mozi valaha létrehozott.*” Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 7. p. 543.; uő: Moziról mozira. *Tükör* 7 (1939) no. 1. p. 73. Megjegyzendő, hogy a *János vitéz* adaptációi végigkísérték a magyar animációsfilm-történetet: 1916-ban Kató-Kiszly István papírkivágásos animációt készített Petőfi művéből, 1948-ban Olcsai Kiss Zoltán rendezte volna a végül el nem készült *János vitéz*-bábfilmet. A legismertebb feldolgozás Jankovics Marcell 1973-ban bemutatott rajzfilmje. Vö. Varga Zoltán: *A magyar animációs film: intézmény- és formátörténeti közelítések*. Szeged: Pompeji, 2016. pp. 46., 56.

39 Komor András: Jó filmek, rossz filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 1. p. 70.

40 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 2. p. 71.

41 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 3. pp. 73–74.

42 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 5. p. 73.

43 Komor András: Új filmek. *Tükör* 1 (1933) no. 2. p. 68.

44 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 8. p. 66.

Későbbi írásai rugalmasabb pozíciót tükröznek, elmarasztaló ítéleteit pedig inkább egy máshonnan behatárolható filmcsoportra: az új magyar filmekre tartogatja.

„A magyar film őszinte bírálata” – Komor és a nemzeti(eskedő) film

Filmkritikusi pályáján Komor nagy hangsúlyt fektetett az aktuálisan mozikba kerülő magyar filmek értékelésére. Az új magyar filmekhez fűződő viszonya ellentmondásosnak tekinthető: miközben fontosnak tartotta, hogy minél több hazai produkcióról beszámoljon, általában elutasító, akár kifejezetten megsemmisítő kritikát írt róluk. Praxisának ez a vonása tűnt szembeötlőnek a Komor filmkritikáiról cikket író Molnár Istvánnak is, aki a magyar film különösen szigorú kritikusanak tartotta a *Tükör* rovatvezetőjét.⁴⁵ Komor a magyar filmeket művészi szempontból elsősorban a sémakövetés, az újítás teljes hiánya miatt, ideológiai értelemben pedig a hamis és giccses népiesség erőltetése, a kortárs Magyarország problémáitól való elzárkózás miatt találta gyengének. A magyar filmszakma provincializmusát a filmtermést megmérgező adottságként festette le.

Megközelítése már az első, *Tükör*-ben közölt filmkritikái alapján látható, ám annál korábban is írt hasonló pozícióból, csak éppen nem filmről, hanem képzőművészetről. A *KÚT* folyóirat egyik számába írt kiállítás-kritikájában az államilag támogatott művészetet, vagyis a Szinyei Társaság kurátori programját kárhóztatja. A kurátorok szelekciós elvei alapján úgy tűnik neki, hogy „a fiatal magyar művészet ez a vizenyős, híglevű, a maga lábán csak csúszni tudó fiatalság, amely mintha légüres térben nőtt volna fel, s a világ új művészi áramlataiból hozzá semmi sem ért, el kell fogadnunk, hogy az új művészet nem egyéb,

mint nyáladzó kérődzés a multon”.⁴⁶ Ahogy később a magyar filmekről írt kritikáiban, Komor ebben a cikkében sem elsősorban az egyes alkotókat, hanem a mögöttük álló struktúrát hibáztatja a művészi gyengeségért. E struktúra fontos részének tekinti az elfogult vagy átgondolatlan recepciót, azt, hogy egyhangú helyeslés fogadja a szerinte avított, sekélyes, maníros művészetet.

Rovata megindításakor ebből az alapállásból értékeli az új magyar filmeket is. Ezúttal azonban talál megfelelő mércét, amelyhez hasonlítva gyengének találja a premierfilmek nagyját: Fejős Pál két, Magyarországon készített hangosfilmjét, a *Tavaszi záport* és az *Ítél a Balatont*, amelyeket a *Tükör* indulása előtti évben, 1932-ben mutattak be. Fejőst a „magyar film egyetlen művészeként”⁴⁷ nevezte, csak az ő két filmjét és a *Hyppolit, a lakájt* (Székely István, 1931) tartotta a hazai filmgyártás „európai nivójú művészi eredményének” – „a többiről jobb, ha nem esik szó.”⁴⁸ Miután az osztrák gyártásban készült Fejős-film, a *Mégis szép az élet* megbukott Budapesten, Párizsban viszont sikerrel játszották a mozik, Komor utólag a francia sikerrel legitímálta saját kritikusi ítéletét.⁴⁹ Évekkel később is Fejőshöz mérte a magyar filmeket: 1937-ben a *Hortobágyot* (Georg Höllering) a legjobb magyar témájú filmnek nevezte Fejős két 1932-es filmje óta.⁵⁰ Noha e két filmről részletesebben soha nem írt, utalásaiból, illetve más realista ambíciójú, társadalmeelemző filmek méltatásából arra következtethetünk, hogy Fejős munkáit a magyar paraszti kultúra hiteles és nagy művészi erejű ábrázolásáért tartotta nagyra, vagyis a neorealizmust előlegező szemléletük miatt.⁵¹ Balogh Gyöngyi és Király Jenő is Fejős Pál filmjeivel állítják szembe a „magyar Heimatfilmet”, vagyis azokat a népi témájú filmeket, amelyek műfaji – főként romantikus és vígjátéki – sémák mentén, mitikus, mesei hangnemben fogalmazzák meg történetüket. Közegábrázolásuk ellenére Balogh és Király e műfajt elválasztják a népi filmektől,

45 Molnár: Komor András filmkritikus és a régi magyar filmek. pp. 28–29.

46 Komor András: Kiállítások körül. *KÚT* 1 (1926) no. 3. p. 14.

47 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 4. p. 69.

48 Komor András: Új filmek. *Tükör* 1 (1933) no. 2. p. 67.

49 „A párisi siker elégtétel Fejős Pálnak és elégtétel a Tükörnek is, amely szemben a rossz véleménnyel, komoly művészi teljesítménynek és a mai filmgyártás igen jelentős értékének hirdette a legújabb Fejős-filmét.” Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 5. p. 73.

50 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 4. p. 300.

51 Balogh Gyöngyi – Király Jenő: „Csak egy nap a világ...” *A magyar film műfaj- és stílustörténete 1929–1936*. Budapest: Magyar Filmintézet, 2000. p. 155.

ugyanis arisztokratikus ideológiát hordoznak: bennük „a város megy le a falura, gyönyörködni, felfrissülni, megújulni; a népi filmben a falu megy fel a városra, bejelenteni politikai igényét”.⁵² Miközben az *Ítélet a Balaton* a „tömegfilmműfajok és művészfilmi stílári ambíciók között habozik”, és Fejős filmjében a „folklorfilmből nem lesz filmfolklor”,⁵³ addig a magyar Heimatfilmre bántó ízléstelenség jellemző, a cselelőfigurák kiszolgáltatása a durva röhögésnek. Balogh és Király szerint a paraszti alakok e filmekben az amerikai filmek „vicces négereinek” megfelelői.⁵⁴

A magyar Heimatfilm hamis pátozását, a népi témák és paraszti figurák kizsákmányolását azonosította Komor is harmincas évekbeli kritikáiban, a műfajra jellemző ideológiát pedig a magyar filmre jóformán általánosan érvényesnek tekintette. Legalábbis erre utal, hogy egyetlen film kritikája helyett a magyar filmekre általánosan jellemzőnek tartotta az „úntatóan indokolatlan álnépiességet és operett-magyarságot”.⁵⁵ Persze leggyakrabban konkrét filmekkel kapcsolatban fejtette ki, miért tartja károsnak ezt a szemléletet. A *Hotel Kikelet* (Gaál Béla, 1937), az *Iza néni* (Székely István, 1933) vagy a *Rákóczi-induló* (Székely István, 1933) alkotóit Komor azért ítéli el, mert filmjeikkel a nagyközönséget szólítják meg, tehát széles rétegek körében propagálják hazug társadalomképüket. „Ennek a filmnek az a baja, hogy túlságosan ki akarja szolgálni a közönséget, mégpedig a gyengébb ízlésű közönséget. Minden megvan benne, amiről biztos, hogy az átlagízlésnek, vagyis helyesebben az ízléstelenségnek tetszeni fog: rózsaszín szentimentalizmus, cigányzene, falusi hangulat és pesti argot, nemeslelkűség és humorba göngyölt zsidókérdés, párisi bár és politikai szólamokba öltöztetett hazafiasság”⁵⁶ – írja Komor az *Iza néni*ről, egyúttal jelezve, hogy antiszemita szólamokat is kihallott a filmből. Népiek és urbánusok szembenállását is felidézi és saját magára vonatkoztatva rögtön érvényteleníti is azzal, ahogy a magyar parasztság filmes ábrázolásáról ír: „Városi ember vagyok, ér-

deklődésem és tanultságom minden ízében magán viseli ezt a városias jelleget, mi sem idegenebb tölem, mint hogy az őszerejű falut többre becsüljem az állítólag túlkulturált városnál. Mégis bánt, valósággal vérig sért az, ahogy filmjeinken a magyar parasztságot megjelenik.”⁵⁷ Komor máskor is a népi-urbánus ellentétet meghaladó, lehetőleg a magyar közönség, a magyar társadalom egészét képviselő kritikusi pozíciót vesz fel. A rossz magyar filmeket nemcsak gyenge esztétikai minőséget képviselő műveknek látja, hanem társadalomromboló hatású jelenségnek. Ezért emeli ki, hogy a *Rákóczi-induló*hoz hasonló, „a magyar életet operettbe sekélyesítő, dolmányos, elmaradhatatlan matyólakodalmakkal tetézt magyar filmek mennyit ártanak Magyarországnak.”⁵⁸ Komor tehát közvetlenül nem politizált filmkritikáiban, a magyar filmek ideológiájáról alkotott elítélő véleménye azonban világnézetét, politikai véleményét is körvonalazza.

Az említett filmek közönségsikerét Komor nemcsak azért fájlalja, mert a nézők legitimálják a magyar Heimatfilm társadalomszemléletét, hanem mert olyan műfaji és esztétikai sémák rögzülnek így, amelyek háttérbe szorítják a művészi kísérletezést. „A sors és a vállalkozási kedv ebben a hónapban is megajándékozott benniünket egy magyar filmmel. A Márciusi mesével a napisajtó kissé túlságosan szigorúan bánt el. Nem rosszabb ez egyéb, sikert aratott magyar filmeknél: éppen olyan rossz. Kritikát nem lehet róla mondani, csak épp sajnálkozni lehet azon, hogy egyesek rövidlátása és üzletiessége a magyar filmgyártást ilyen méltatlan helyzetbe kényszeríti”⁵⁹ – jegyzi meg egy 1934-es filmről, immár nem annyira a *Márciusi mesét* (Martonffy Emil), mint a háttérben működő gyártási struktúrát hibáztatva, hasonlóan a KÚT-ba írt 1926-os kiállítás-kritika logikájához. Állítását évekkel később ismétli meg, rezignáltabb tónusban: „Nem túlzás azt mondani, hogy a legújabbban bemutatott magyar filmek csupán csak üzleti számítások eredményei, gyártóik eleve lemondtak arról, hogy a kritika foglal-

52 ibid.

53 ibid. p. 179.

54 ibid. p. 64.

55 Komor András: Magyar filmek. *Tükör* 1 (1933) no. 2. p. 67.

56 ibid.

57 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 10. p. 751.

58 Komor András: Jó filmek, rossz filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 1. p. 72.

59 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 6. p. 76.

kozzék velük.”⁶⁰ Sőt, Komor odáig is eljut, hogy „a magyar filmtermelés nem rosszabb a világ átlag filmtermelésénél”,⁶¹ valamint „az újabban bemutatott magyar filmek nem rosszabbak a régieknél; legnagyobb hibájuk, hogy se nem jobbak, se nem rosszabbak, hanem pontosan ugyanolyanok”.⁶²

Vagyis nem az egyes magyar filmek minőségével van a legnagyobb baj, hanem a teljes magyar filmtermés általános trendjeivel, amelyek többnyire a normakövetésben, a sémák ismétlésében merülnek ki. Ismét csak általánosságban állapítja meg a magyar filmről, hogy az „nem ad olyan értékeket, amelyekért érdemes hibáznia. Nem keres új utakat. Nem kísérletezik. Nincsenek művészi ambíciói”.⁶³ Véleménye teljes filmkritikusi működése alatt sem változik; mint ha az idézett 1934-es összegzést folytatná 1936-ban, mikor azt írja, „ezért találkozunk mindegyre az elegánsan járó állástalan mérnökkel, a mindig ostoba paraszttal, a mindig cigányozó dzsentrivel, ezért kell Kabos Gyulának minduntalan vízbe esnie, ezért kell minden filmben, a mese legcsúnyább erőszakolásával is, legalább egy bárjelenetnek lennie, ezért halljuk ismételten a már százszor hallott szövicceket; ezért nincs jó magyar film”.⁶⁴ A hivatalos játékfilmgyártás szisztémájával szemben Komor az amatőr filmesek mozgalmát, az Amatőr Mozgófényképezők Egyesületét ajánlja olvasói figyelmébe mint olyan alkotói közösséget, amelyben a kísérletezés ambíciója és az általa nagyra tartott realista tendenciák is megjelennek.⁶⁵ Ám a nagyközönség az amatőr filmeket éppen úgy nem ismeri, mint a nemzetközi filmtermés legjavát. Noha kritikusként Komor tájékozottabb, végeredményben önmagát sem vonja ki a provinciális ízlésű magyar közönség köréből. „A semminél alig több az, amit a filmről tudunk”⁶⁶ – vonja le a keserű következtetést 1938-ban, egy évvel filmkritikusi működésének kényszerű befejezése előtt.

Minden elmarasztaló ítélete mellett Komor számos esetben leszögezi, hogy a magyar filmeket nem személyes elfogultságból támadja, nem a saját ízlését akarja ráerőltetni az alkotókra és az olvasókra. Ehelyett a magyar film előtt álló művészi lehetőségekre akar rámutatni, célja a nemzeti film „felemelése”. „Talán szigorúnak érzik ez a kritika, de szigorúnak kell lenni, ha azt akarjuk, hogy a magyar filmgyártás filmművészet legyen”⁶⁷ – írja az *Ida* regénye (Szekely István, 1934) kritikájában, később pedig még nyíltabban fejti ki, hogy saját kritikusi autoritását közvetlenül a filmkultúra egyéb területeire hatást gyakorló, adott esetben az alkotói szándékokat is kismértékben befolyásoló tényezőként tartja számon. Ehhez hozzátartozik, hogy felhívja a figyelmet a filmszakma képviselőinek elvárására a kritika feladatát és hatókörét illetően. Elmeséli, hogy egy meg nem nevezett filmről írt kritikája után „az illető film készítője egy közös ismerősünkkel rámüzent, hogy ezt nem várta volna tőlem; a kritikának támogatnia kell a magyar filmipart, ha ezt nem teszi, hazafiatlanság bűnébe esik”.⁶⁸ Komor úgy látja, a magyar filmes sajtóban nagyon gyakori, hogy maguk a kritikusok is osztják ezt a vélekedést, ő viszont élesen elutasítja: „végeredményben a magyar közönség fedezi filmgyártásunk minden költségét s hogy ugyanakkor a pénzéért sekélyes árut kap, nemcsak hogy felmentve érzem magam a gyengédség alól, de mint kritikus, kötelezve érzem magam a legszigorúbb kritikára”.⁶⁹ Saját jelentőségét néhány évvel később már jóval nagyobbban állítja be, amikor azt állítja, „a Tükör hasábjain találkozhatott először az olvasó a magyar film őszinte bírálatával. Abban az időben egybeüött magyar filmről csak jót, csupa magasztalást lehetett hallani s én tudhatom a legjobban, hogy úgynevezett kérlelhetetlenségem hány helyen keltett akkor szörnyűlködő megbotránkozást”.⁷⁰

60 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 4. p. 299.

61 Komor András: Magyar filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 9. p. 68.

62 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 12. p. 931.

63 Komor András: Magyar filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 9. p. 68.

64 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 12. pp. 931–932.

65 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 6. p. 76.

66 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 7. p. 549.

67 Komor András: Új filmek. *Tükör* 2 (1934) no. 4. p. 73.

68 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 12. pp. 930–931.

69 *ibid.*

70 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 5 (1937) no. 4. p. 299.

Komor nyíltan a magyar film kérlelhetetlen és őszinte kritikusként pozicionálta magát, ezáltal kiterjesztve saját autoritását, valódi filmszakmai tényezővé növelve saját jelentőségét. Helyzete a magyar filmről alkotott képéből is következik: amennyiben a hamisan népies filmek a magyar társadalom önképét deformálják, a filmek kritikusának kell a társadalom nevelőjévé szegődnie.⁷¹ Komor közvetlen kapcsolatot keres a gyártók, alkotók körével, és hamisítatlanul közéleti emberként határozza meg magát: a filmszakmára mint folyamatos párbeszédet folytató, mert arra rákényszerülő közösségre tekint, és e dialógusban felette fontosnak látja a saját szólását. Nemcsak egy kritikusnak látja magát a sok közül, hanem valódi kritikus-egyéniiségnek. A fejezet következő részében e pozíció körvonalazásának retorikai stratégiáit vizsgálom meg.

A kritikus önreflexiója

Mattias Frey a korai filmkritika második válsághullámához köti a kritikus szerep újfajta öndefinícióját. A filmkritikus foglalkozás kialakulásával a rátermettség, az objektivitás és a befolyás kérdései kerültek előtérbe, a kritikusoknak pedig egyszerre kellett bennfentes tudást mozgósítaniuk, és megtartaniuk tárgyuktól a kellő távolságot annak érdekében, hogy a kritikus autoritás nevében és igényével léphessenek fel.⁷² A húszas, harmincas évek kritikusai közül többen is – így Iris Barry, C. A. Lejeune vagy Balázs Béla – a filmipart a közönséggel összekötő közvetítőként határozták meg magukat. Ám ahhoz, hogy a közönség nevében beszélhessenek, köze-

ledniük kellett a nézők világához, el kellett helyezniük magukat benne – ez az, amit René Clair úgy nevezett, „*hízelegniük kell a közönségnek*”.⁷³

A néző- és olvasóközönséggel való közvetlen kapcsolat kialakításának egyik eszköze volt a vállaltan szubjektív hangnem, a kritikus egyéniségét, jelenlétét hangsúlyozó fogalmazásmód. Frey szerint a szubjektív szövegeket író „sztárcritikus” szerepe megszokott volt a színikritikában, és Balázs, Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, a háború után pedig André Bazin mintái kivételesen jó pozícióval rendelkező színikritikusok lehettek.⁷⁴ Komor esetében azonban megint csak a képzőművészeti kritikáira kell visszautalnunk, a szubjektív kritikus impressziókat és munkamódszert leleplező retorikának ugyanis már a KÚT-ban megtaláljuk a nyomait. „*Ennek a kiállításnak idestova három hónapja már, s hogy csak most kerítem sorát, hogy pár megjegyzésben beszámoljak róla, joggal olvashatnák a lassúság vétkét rám, ha ezt a lassúságot nem én magam akartam volna. Késlekedem, tudatosan, nehogy a kiállításról kelljen írnom, hanem, arról, ami, hogy úgy mondjam, a kiállítás mögött van*”⁷⁵ – kezdi Komor a *Kiállítások körül* című cikkét, megalapozva értékítélete komolyságát.

A kritikus szerep tematizálása, önreflexiója a film megjelenése utáni években sem volt idegen a szerzőktől, ám ők nem tudták heti vagy havi rutinnal kibontakoztatni ezeket az önreflektív megoldásokat, vagyis megkonstruálni saját kritikus tükörképüket.⁷⁶ Komor azonban lehetőséget kapott rá, hogy hosszú időn keresztül és rendszeresen párbeszédbe léphessen olvasóival, 1934-től kezdve pedig fokozatosan meg is jelenítette ezt a dialógust. Nemeskürty István szerint mindez annyit jelent, hogy Komor „*csvegeásszerűen ismertette a filmeket*”,⁷⁷ valójában

71 A magyar film és a magyar társadalom felemelkedésének képe kapcsolódik össze Komornak az első bécsi döntésről készült filmhíradót méltató, a szerző későbbi sorsának ismeretében megrendítő cikkében. „*Eddig a Tükörnek – bármily szeretettel is figyelte a magyar filmtermést – melegebb szava csak ritkán lehetett magyar filmekről. Nem e sorok írója tehet róla, hanem az anyag, amivel szembe találta magát. A valóságot hiányolta a magyar filmekből, vagy ami ezzel egyet jelent, az életszerűséget, az életet. Most »élő« filmet látott. Szeretné azt hinni, hogy ez a példa életet lesz filmgyártásunkra. Szeretné hinni azt, hogy a diadalmas Magyarország filmje záró- és fordulópontot is jelent a magyar filmgyártásban.*” Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 12. p. 954.

72 Frey: *The Permanent Crisis of Film Criticism*. p. 41.

73 *ibid.* p. 53.

74 *ibid.* p. 56.

75 Komor András: *Kiállítások körül*. KÚT 1 (1926) no. 3. p. 14.

76 Lásd pl. Korda Sándor és Várnai István *A kritikus* című humoros írását a *Pesti Moziban*, illetve a *Cinema* filmműjság *A mozi kritikusa* című cikkét. N. n.: *A kritikus*. *Pesti Mozi* 1 (1912) no. 5.; N. n.: *A mozi kritikusa*. *Cinema* 1 (1912) no. 4. p. 5.

77 Nemeskürty: *A Meseautó utasai*. p. 76.

azonban jóval többről van szó. Ahogy a magyar filmről kialakított és következetesen képviselt álláspontja alapján is látható, Komor saját kritikusi jelentőségét növelte az önreflektív retorikai eszközökkel. Ez az eszköztár még nem állt készen a rovat indulásánál, hanem fokozatosan épült ki, és első lépése az volt, amikor 1934 októberében a rovat neve „Új filmek” helyett „Egy mozijáró naplójából” lett. A rovat elnevezése a kritikusi szubjektumot, a személyes válogatás jelentőségét vetíti előre, és valóban, Komor ettől a hónaptól kezdve tudatosan törekszik az egyes szám első személyű szerkezetek használatára („Sereg új nevet kell megtanulnom” – indítja 1934. októberi cikkét).⁷⁸ Ugyancsak jelzésértékű és a kritikusi autoritás megalapozásában kulcsfontosságú, hogy 1935 augusztusától Komor neve nem a cikkek után, hanem a rovat neve alatt, az adott cikk felett van kiírva.

Komor ettől kezdve cikkeiben nyomon követi saját filmkritikusi praxisának megszilárdulását, monitorozza a filmekhez fűződő viszonyát. Korai – és az olvasók elé tárt – felismerése, hogy a professzionális nézővé válás az új filmekkel szembeni szkepszist, rezignációt eredményezhet. „Több mint egy éve most már, hogy megnézek úgyszólván minden filmet, amit bemutatnak Budapesten” – kezdi 1935. januári cikkét, majd úgy folytatja: „sokan megkérdeznék, hogy most, amikor szinte minden estémre jut egy újabb film, érdekele még mindig a mozi.”⁷⁹ A „sokan megkérdeznék” szófordulat plasztikusabbá teszi a kritikus alakját, úgyszólván megtestesíti a kritikust mint a közönséggel közvetlen – tehát nem csak a *Tükör* folyóirat közvetítésével megvalósuló – párbeszéd résztvevőjét. Az 1935-ös év folyamán Komor szokatlanul nagy teret szentel a rezignáció bemutatásának. „Rájöttem, hogy remekmű a filmben is csak nagyritkán adódik, jó, ha egy idényben egy-kettő (...) Ugyanígy, régebben bizonyára erősebben mérgeződtem volna a »Sasfészek« című film botor meséjén, a legrosszabb fajta szentimentális regények ízét felidéző naivitásain. Ma elnézőbb lettem.”⁸⁰ Később a kritikust kifejezetten szomorú figurának állítja be: „Mi öröme van még a kritikusnak? Ha hibára bukkan. S olyan hibára, amelyre

figyelmeztetni, úgy érzi, legfontosabb kötelessége.”⁸¹ Stílusa egyszerre mozgósítja az irónia és a pátosz hangnemeit, amelyek első közelítésben talán kizárnák egymást, Komor azonban annak érdekében vállalja önnön kritikusi kisszerűségének felmutatását, hogy az általános kritikusi szerep autoritását megőrizze.

Az irónia és a játékoság azonban a rezignált tónus ellenére sem tűnik el a szövegeiből, sőt retorikailag egyre merészebb megoldásokra sarkallja a szerzőt. Tovább építve az olvasóval való „személyes találkozás” situációját, 1935 novemberében Komor a teljes cikket dialógusban írja. Ebben pedig alkalmat talál a bűnügyi műfajok képviselőre éppúgy, mint a magyar film leértékelésére. Érdeemes hosszabban idézni a szövegből:

„A megszokott beszámoló helyett az olvasónak meg kell most elégednie azszal, hogy egy párbeszédet másolok le itt. Ilyesféle diskurzusra nap-nap után sor kerül. Barátom megszólít és kérdezni kezd. Ő: Te úgyszólván minden filmet látsz, kérlek mondd meg hát, melyik filmet érdemes most megnézni? ÉN: Hát, ha még nem láttad volna, siess, valamelyik mellékutcában lévő kismoziban talán utoléred, de okvetlenül nézd meg az »Üldöz a világ«-ot. (...) Ő: No, de ezt csak nem mondd komolyan? Tudom, mennyire kényes vagy irodalmi ízlésedre, s te most gangszterfilmet ajánlsz? Leszállítottad igényeidet az utcai sihederek színvonalára? Csak nem akarod azt mondani, hogy az úgynevezett bűnügyi filmekről egyáltalán lehet komolyan beszélni? ÉN: Dehogysis nem lehet. A legösszintébben állítom, hogy az igazán filmszerű filmet ezek a gangszterhistóriák adják. (...) Ő: Szóval ezek a filmek jobbakk az átlagnál? És mi van azokkal a filmekkel, amelyek az átlagnál rosszabbak? ÉN: Sajnos, akad ilyen is. Ő: Beszélj róluk. ÉN: Nem szívesen beszélek, mert »a hónap legrosszabb filmje«-jelzőt most bizony egy magyar film érdemelte meg. (...) Ő: Kezdd nagyon paprikás lenni a kedved. Nem is merem megkérdezni, hogy mi a véleményed a »Halló, Budapest«-ről. ÉN: Bátran megnézheted. Igen ügyesen talált vigjáték (...) Persze a kritikának azért volna pár szava a filmhez. Ő: Megint kezded! ÉN: Ígérem, nem fogok nagyon pattogni.”⁸²

78 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 2 (1934) no. 10. p. 69.

79 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 3 (1935) no. 1. p. 70.

80 *ibid.*

81 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 3 (1935) no. 3. p. 72.

82 Komor András: Melyik filmet nézzem meg? *Tükör* 3 (1935) no. 11. pp. 67–71.

Ebben a cikkben a kritikus valósággal komikus figuraként tűnik fel, aki hivatástudata miatt vállalja, hogy neveltségessé teszi magát. A párbeszéd formában megírt filmkritika kuriózum marad ugyan, de Komor a következő években is rendszeresen visszatér az olvasóival való személyes kapcsolatteremtés helyzeteire, miközben önmagát egyre jobban eltávolítja a „naiv néző” pozíciójától. *„Aki azzal a szándékkal ül be a moziba, hogy a filmet nemcsak megnézi, hanem ír is róla, az már bizonyos értelemben »elromlott« mozijáró”* – állapítja meg, hozzátéve, hogy ezt nemcsak általánosságban jelenti ki, hanem saját magán vette észre.⁸³

A nagyközönség ízlésétől, filmfogyasztási szokásaitól való eltávolodás és a szubjektív kritikus pozíció együttes reflektálása Komor későbbi cikkeiben nosztalgikus, olykor szinte melankolikus hangoltságot eredményez. A kritikus és a közönségtétel elkerülhetetlennek látszó különbségét személyes élményként mutatja meg, és novellisztikus betéteket ír belőle. *„Kisdiák voltam Szolnokon, amikor új mozis érkezett hozzánk s avval próbálta a közönség kezét megnyerni, hogy filmet készített a városról (...) Hasztalan lett volna figyelmeztetni a városombélieket a film fogyatékoságaira, a legtalálhatóbb kifogásoknak sem lett volna semmi foganatja: a közönség látni akarta a filmet, látni akarta rajta önmagát, megszokott környezetét”*⁸⁴ – írja 1936-ban, és utóbb is visszatér ifjúsága mozis emlékeinek felidézéséhez: *„Abban az alföldi kisvárosban, ahol ifjúságom eltelt s ahol gyerekefjével már a film lelkes hívévé szegődtem, a mozi előadásait egy korosabb hölgy kísérte zongorajátékával. Mi, gyerekek, Csucs néni néven emlegettük és szörnyen irigyeltük, hogy minden filmet megnézhet, ráadásul többször is, míg bennünket jó, ha hetenkint egyszer-kétszer engedtek el a moziba.”*⁸⁵ Míg az első részletben a magyar film színvonaltalanságának szokásos szolámára futtatja ki az emléket, addig az 1938-as cikkben a személyes felütésnek nincs ennyire egyértelmű funkciója az értékelés megalapozásában. A kritika indítása inkább megmarad irodalmi jellegű betétnek, amelyen keresztül közeledik egymáshoz Komor kritikus és írói praxisa.

Komor stílusa, a *Tükör* filmkritikai rovatának egyénített hangja tűnik el 1939 márciusa után, végérvényesen pedig az év szeptemberében. 1940 és 1942 között nincs állandó gazdája a rovatnak: Boldizsár Iván, Soós László, Izsáky Margit, Molnár Kata és Papp Antal is írnak filmkritikákat, filmes tárgyú cikkeket a lapba. Miközben Molnár Kata 1941-ben utal rá, hogy a hadi szolgálatra kötelezett Soós László helyett ír filmkritikát,⁸⁶ addig Komor kényszerű távozása reflektálatlan marad. Komor utódainak kritikái sem megrendelésre készülnek, 1942-re azonban el is maradnak a filmkritikák a lapból. Az alább idézett hírösszeállítás az 1942. áprilisi lapszámban jelent meg. A név nélkül jegyzett írás hangneme, ideológiai pozíciója mindenestül idegen Komor Andrástól és a *Tükör* szellemiségétől, noha a névtelen szerző ugyanúgy leértékeli a magyar filmet, mint Komor is tette annyi alkalommal. Csak éppen egészen más indokok alapján:

[A cikkben említett kis országok filmgyártásáról] „a nagyközönség azt is megállapíthatja, hogy technikailag talán alacsonyabb fokon állanak, mint a közép-európai filmgyártás, ám van egy sajátosságuk, mely messze a magyar filmgyártás fölé emeli őket. Ez pedig: a helyesen megtalált, erőteljes és életképes népi hang. Az említett filmekben igaz sajátosságaiban, hamisítatlan, ősi vonásaiban jelenik meg a nép arculata. (...) Ezek a népek és filmgyártásuk nagyrészt érintetlenek maradtak az európai filmgyártás kezdetén és később is nagy erővel érvényesülő univerzalizmustól, mely mindjárt a kiindulásnál egy bizonyos nemzetközi, általánosan ismert és elfogadott filmstílust vett fel, elhanyagolva a többi művészetben erőteljesen és világosan érvényesülő nemzeti jelleget.”⁸⁷

Ez volt az utolsó filmes tárgyú cikk a *Tükör*-ben, amely 1942 decemberében szűnt meg végül.

83 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 5. pp. 388–389.

84 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 4 (1936) no. 12. p. 930.

85 Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 6. p. 470.

86 Molnár Kata: Film-horoszkóp. *Tükör* 9 (1941) no. 4. p. 240. Molnár Katáról és Soós Lászlóról röviden lásd: Szeles Klára: *Hálás utókor?* Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 2000. pp. 76., 86.

87 N. n.: Film. *Tükör* 10 (1942) no. 4. p. 236.

Tartalomelemzés a Komor-kritikákból vett mintán

A Komor filmkritikáiban fellelhető játékos, ironikus és önreflektív retorikai elemek, irodalmi jellegű szövegrészek megnehezítik a cikkek mondatainak elhelyezését a bevezetőben körvonalazott sematikus tartalomelemzési kategóriarendszerben. Mindazonáltal az ilyen szövegelemek is részét képezik az autonóm filmkritikai nyelvhasználatnak, ezért leginkább az esztétikai alapú elemzést vagy értékelést támogathatják, kisebb részben pedig az általános kontextualizáláshoz kapcsolódhatnak. Ezt figyelembe véve, illetve a szoros szövegelemzés következtetéseire alapozva az alábbiakban határoztam meg a tartalomelemzéssel igazolni kívánt hipotéziseket: 1. A filmesztétikai alapú, illetve filmen kívüli esztétikai viszonyrendszerre utaló, elemző és értékelő mondat típus külön-külön és együtt is gyakoribb az általános kontextualizálást és cselekményszerűsítést tartalmazó mondatoknál. 2. Az esztétikai alapú elemzés vagy értékelés gyakoribb a politikai ideológiát tükröző elemzésnél-értékelésnél. Ez utóbbi mondat típusok aránya minden másfajta mondat típusénál kisebb. 3. A filmesztétikai fogalomkészletre, viszonyítási rendszerre alapozott elemzés és értékelés gyakoribb a filmen kívüli esztétikai fogalomrendszerhez való kapcsolódásnál.

A rétegzett mintába két kritika került be véletlenszerűen a *Tükör* minden egyes olyan évfolyamából, amelyben Komor vezette a filmkritikai rovatot. A szabály alól kivételt képez a csonka 1933-as évfolyam, amelynek csak egy kis részében olvasható Komor-kritika, ezért ebből az évfolyamból egyetlen kritikát vettünk fel a mintába. A kritikák kódolásában két független kódoló is a segítségemre volt, így az átlagolt eredmény korrigálható egy-egy kódoló egyéni elemzési stratégiáját, és a szövegek megértésének általánosabb mintái felé mutat.⁸⁸ A

három kódoló összesített eredményeinek átlagát az 1. ábra mutatja. A számsorok azt mutatják, az adott kritika mondatainak hány százaléka sorolható a kritikus szövegalkotó stratégiájának, a kritikai funkciók teljesítésének különböző kategóriáiba (így a mintába került első kritika a kódolók átlagolt eredménye szerint 13 százalékban cselekményleírást és általános kontextualizáló mondatokat tartalmaz, 30 százalékban filmesztétikai fogalomkészlet segítségével elemzi az adott filmet, 27 százalékban filmen kívüli, 30 százalékban filmesztétikai fogalomkészlet segítségével értékeli a filmet, míg filmen kívüli fogalomkészlet segítségével történő elemzést, illetve politikai-ideológiai apparátus segítségével elvégzett elemzést és értékelést nem tartalmaz a szöveg).

Az eredmények átlaga alapján látható, hogy az 1. hipotézis csak részben igazolható: összességében ugyan nagyobb gyakoriságot mutatnak az elemző és értékelő mondat típusok a cselekményleírást közlő vagy az általános kontextualizálást segítő mondatoknál, külön-külön azonban a filmen kívüli esztétikai fogalomkészletet mozgósító elemzés ritkább, mint az általános kontextualizálás. Az eredményt magyarázza, hogy Komor irodalmi jellegű eszmefuttatásait a kódolók egy része ez utóbbi kategóriába sorolta, míg volt olyan kódoló is, aki szerint a hasonló mondatok az elemzést vagy az értékelést segítik, dominánsan tehát oda tartoznak.

A 2. hipotézis világosan igazolt. Komor a politikai-ideológiai fogalmi apparátusokat egyáltalán nem használja a filmek értékelésére – egy kódoló egyetlen mondatot a vonatkozó kategóriába sorolt, ez azonban hibahatáron belül marad. Vagyis megállapítható, hogy Komor az autonóm filmkritikusi praxist nem tartja összeegyeztethetőnek a politikai szempontú értékeléssel. Az elemzésben ritkán, de előfordultak politikai ideológiához köthető mondatok, ezek azonban jellemzően általános társadalom-, illetve modernitáskritikai szövegek ki-
fejezései.⁸⁹ Világnézeti elfogultságot tehát aligha tükröz-

⁸⁸ A független kódolókkal ismertetem a saját tartalomelemzési eljárásom lényegét, és rendelkezésükre bocsátottam a kódolandó mintát. Mivel a kódolás nem mechanikus és egyértelmű feladat, hanem a kutatók szubjektív megítélésére is alapoz, a független kódolók munkája árnyaltabbá és megbízhatóbbá teszi a kutatást, valamint jelzi, hogy a tartalomelemzés akár más mintán, más kódolókkal később is megismételhető lesz. Így ez a módszer elősegíti és megalapozza a további, hasonló jellegű kutatásokat.

⁸⁹ Lásd pl. a *Nagyváros* kritikájában: „Nálunk még mindig az a vélemény, hogy az amerikai filmgyártás felületes s hazugul romantikus, fontos hát felhívni a figyelmet az amerikai filmgyártásnak arra a mindegyre emelkedettebb szellemére, amely bátran szembenéz a kor és a társadalom hazugságaival és visszásságaival.” Komor András: Egy mozijáró naplójából. *Tükör* 6 (1938) no. 2. p. 151.

Kritikai funkciók Carroll (2009) alapján			
	Leírás	Elemzés	Értékelés
A kritikai funkciók teljesítésének megoldásai, szövegalkotási stratégiák (a kritikák mondatainak százalékában)	Semleges (cselekmény)leírás és általános kontextualizálás 13, 0, 19, 24, 33, 60, 7, 10, 21, 6, 11, 10, 15	Elemzés filmen kívüli esztétikai fogalomkészlethez való kapcsolódás segítségével 0, 6, 0, 0, 0, 7, 20, 7, 12, 12, 17, 7, 0	Értékelés filmen kívüli esztétikai fogalomkészlethez való kapcsolódás segítségével 27, 26, 29, 34, 7, 7, 16, 13, 15, 6, 14, 28, 26
		Elemzés beazonosítható filmesztétikai fogalomkészlettel 30, 22, 7, 12, 20, 11, 42, 37, 24, 11, 31, 29, 26	Értékelés beazonosítható filmesztétikai fogalomkészlettel 30, 46, 46, 30, 33, 16, 16, 30, 24, 38, 28, 26, 33
		Elemzés beazonosítható politikai-ideológiai fogalmi apparátussal 0, 0, 0, 0, 7, 0, 0, 3, 3, 21, 0, 0, 0	Értékelés beazonosítható politikai-ideológiai fogalmi apparátussal 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 6, 0, 0, 0

1. ábra: A tartalomelemzés összesített eredményei – Komor András kritikái

nek ezek a mondatok, sokkal inkább kapcsolhatók a rezignáció érzületéhez, amelyet a szoros szövegelemzésben elsősorban a rutinná merevedett filmkritikusi praxis reflektálása, valamint a magyar filmmel szembeni kritikusi távolságtartás mutatott.

A kódolók megosztottak voltak abban a kérdésben, hogy Komor az értékelés során filmen kívüli esztétikai fogalomrendszerre, vagy kifejezetten filmesztétikai alapokra támaszkodik-e, az eredmények átlaga alapján azonban inkább a filmesztétikai viszonyítási pontok tűnnek dominánsnak. Ez tehát igazolja a 3. hipotézist, annál is inkább, mert a filmkritikák elemző részei sokkal egyértelműbben ennek a filmes vonatkoztatási rendszernek a működtetését jelzik. Megjegyzendő, hogy a filmen kívüli és a filmesztétikai fogalomkészletet könnyű összekeverni, elsősorban a szinkritikai és a filmkritikai nyelvhasználat hasonlóságai miatt. Komor András kritikáiban azonban a kódolók jellemzően úgy ítélték, hogy a kritikai megállapítások viszonylag világosan tükrözik a szerző filmtörténeti ismeretanyagát és filmesztétikai fogalmi hálóját. Mindez alighanem Komor filmkritikusi autonómiájának újabb bizonyítékaként értékelhető.

Bence Kránicz

Critic in the Mirror

Film Reviews by András Komor in *Mirror* (1933–1939)

Bence Kránicz's essay examines the film reviews column of the literary and art journal *Mirror*, published between 1933 and 1942. The study focuses on the reviews written by András Komor (1898–1944), a writer principally known by his novels about the assimilation of the Hungarian Jewish middle class. But Komor was also a well-educated and original film critic, who frequently discussed the functions of film criticism in his monthly reviews, thus joining the efforts of European film critics of the 1930s in emphasizing the autonomous role of film criticism.

The paper contextualizes Komor's reviews by analysing the critic's taste in European film, his relation towards contemporary Hungarian films, and the self-reflexive rhetorics of his critical style. Close reading of Komor's reviews is accompanied by the more quantitative approach of content analysis which aims to highlight the specific forms of argumentation in Komor's texts, looking for connections to aesthetic and political concepts of the time.

Gelencsér Gábor

Kommentár és ideológia

A hetvenes évek magyar filmje a társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok tükrében¹

Bevezetés

A hetvenes évek magyar filmtörténetét, ahogy az évtizedet „be-, majd levezető” államszocialista korszakét (1948–1989), kizárólag államilag támogatott, a politikai cenzúrárt változó mértékben érvényesítő filmgyártás jellemzi. A szovjet mintájú egypártrendszer kultúrpolitikája ideológiailag elkötelezett társadalmi szerepvállalást vár el a filmművésztől – az ugyancsak központilag támogatott és cenzúrázott sajtóban ezt a szerepvállalást elemzi a kritikai diskurzus: méltatja, bírálja vagy vitatja.

Az államszocialista korszakon belüli filmtörténeti periodizáció jórészt – főképpen a korszak első felében – a társadalmi szerepvállalásban nyomon követhető állami elvárás és alkotói szándék viszonyával írható le. E szerint az ötvenes években egyoldalú a viszony: az állam előírja a filmek ideológiai üzenetét, azt pontosan teljesíteni kell, és a „kritikai diskurzus” (már ha ez az) ennek megvalósulását vizsgálja. A hatvanas évektől az előírás szigora enyhül, így alkotói részről is vállalható(bb) lesz a társadalmi szerepvállalás, amit ráadásul az európai modernizmus formaujításai is támogatnak, így a társadalmi progresszió megjelenése a filmekben elválaszthatatlan a művészi innovációtól. A társadalmi dialógus, a néha feszült, de alapvetően nyílt vagy cinkos együttműködés állam és művészet között a kádári konszolidáció egyik alapja, majd eredménye lesz. E dialógus fontos, alakító tényezője a kritikai diskurzus, amelyben rendszeresen megszólalnak politikusok, intézményvezetők, szakmai szervezetek képviselői is, s a diskurzus vita formájában gyakran szó szerint megvalósul. A levert forradalom után a reformok kialakításában a művészet, s ekkor kiemelt módon a film, fontos szerepet vállal: a reformszellem támogatásában

mindenképp, de alkalmanként a reform konkrét társadalmi, politikai, gazdasági kérdéseiben is. Ez lesz a magyar filmtörténet „reformkorszaka”, a „cselekvő”, a „kérdező” filmé – e fogalmak már a korabeli kritikai diskurzusból származnak. A folyamat 1968-ban akad el a prágai tavasz katonai intervenciójával, illetve az év elején bevezetett új gazdasági mechanizmus lassú lefékezésével. A reformista értelmiségiek, köztük a kritikus értelmiségi szerepet ekkorra tudatosan és meggyőződésből vállaló rendezők csalódnak, s többségük belátja, hogy a szocializmus reformjára sincs mód. A hetvenes évektől előáll a pangás végtelennek tűnő állapota, amely csak a Szovjetunió összeomlásával ér véget. Az államszocialista korszak e második felében, az előző húsz évnél jóval homogénebb szakaszában a társadalmi szerepvállalás elvárása az állam, illetve szándéka az alkotók részéről nem szűnik meg, ám a hatvanas évek szinte harmonikus együttműködéséhez képest problematikusabbá válik. A reformtörekvések elbuktak, a dialógus az állammal értelmetlenné vált. Mindennek következtében az alkotók kisebbik hányada elfordul a társadalmi szerepvállalástól, jórésztük viszont vagy mindennek ellenére folytatja ezt a művészi attitűdöt, vagy más, meggyőződése szerint érdemibb, őszintébb, kritikusabb formát keres hozzá. 1968 után tehát nem szűnik meg a magyar film társadalmi szerepvállalása, jóval inkább áthangolódik, illetve diverzifikálódik, s ez még nagyobb feladat elé állítja a kritikai diskurzust, hiszen annak egyre több eltérő szempontot kell figyelembe vennie álláspontja kialakításához. S ahogy a hatvanas évek filmjeinek társadalmi „reformizmusa” elválaszthatatlan az e szellemiséget kifejező formamegoldások reformjától (azaz a modern szerzői filmstílusoktól), úgy a hetvenes évek is létrehozza a maga stílusirányzatait: az évtized elején a társadalmi szerepvál-

¹ Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

lalástól történő elfordulást is támogató, a hatvanas évek modernista stílusát folytató-radikalizáló „esztétizmust”, majd a hetvenes évek második felében a társadalmi folyamatokat szociológiai igényrel vizsgáló dokumentarizmust (s ez a folyamat természetesen a nyolcvanas évek újabb és újabb stílusirányzataival folytatódni fog). Így a kritikai diskurzusnak továbbra is feladata a társadalmi szerepvállalás étékelése mellett a filmek formavilágának elemzése.

Az államszocialista korszakban ez tehát mindvégig meghatározó, megkerülhetetlen elemzési szempontja a filmeknek, s a mindvégig központilag támogatott és cenzúrázott sajtó kritikai diskurzusában ugyancsak ennek a szempontnak kell érvényesülnie. Ám ahogy a filmekben, úgy a kritikai diskurzusban is megfigyelhető a változás az ötvenes évek sem kritikának, sem diskurzusnak nem értelmezhető propagandaszövegeitől² az érdemi, a társadalmi szerepvállalást a művészet elengedhetetlen és elidegeníthetetlen részének tekintő, s annak megvalósulását a művek formavilágán is vizsgáló kritikák diskurzusáig.

Ha a korszak magyar filmművészetében és kritikai diskurzusában ennyire meghatározó a társadalmi szerepvállalás és annak szempontrendszer, akkor ez a kritikai diskurzus fórumain is megmutatkozik.

A filmek kritikai diskurzusa értelemszerűen filmes lapok hasábjain zajlik – ám nemcsak ott, hanem a fentiekből következően a társadalomtudományi, a művészetkritikai folyóiratokban, a társművészeti lapok kritikai rovatában. Azaz kilép a szakfolyóiratok köréből egy tágasabb, a társadalomtudományi és társművészeti periodikákat is magában foglaló sajtótérbe. Ha az államszocialista korszak, s ezen belül a hetvenes évek filmművészeti kritikai diskurzusára vagyunk tehát kíváncsiak, akkor elengedhetetlen a folyóiratok e tágabb körének vizsgálata.

Mielőtt rátérnék ennek szereplőire, szeretném még egy, a további elemzést, a kritikai diskurzus egyes szövegeinek rendszerezését segítő szempontra felhívni a figyelmet. A filmtörténeti háttér fenti vázlatos összefoglalásában is igyekeztem érzékeltetni, hogy – legalábbis a hatvanas évektől – a filmek társadalmi szerepvállalása új, modernista formákba „íródik” bele (még hozzá elsősorban

stílusokba, s egyre kevésbé műfajokba, ami a hetvenes évektől a szerzői film hegemóniájához vezet). A kritikai diskurzus tehát a filmek társadalmi szerepvállalása mellett azok formai elemzését is elvégzi. Figyelemre méltók azonban az egyes írásokon belüli arányok. E tekintetben felállíthatunk egy előzetes tipológiát, ami önmagában nem mond sokat, annyira magától értetődő, ám az eltérések azért érdekesek lehetnek. Tehát: a társadalmi szerepvállalás szempontja elsősorban a társadalomtudományi folyóiratok hosszabb tanulmányaiban, míg a formai elemzés szempontja a szakfolyóiratok rövidebb kritikáiban érvényesül. Általában ez valóban így van, léteznek azonban eltérések, „keresztkapcsolatok”, amelyek voltaképpen kölcsönösen felerősítik mindkét szempont hangsúlyait. E szerint tehát a szakfolyóiratokban is megjelennek a társadalmi szerepvállalás szempontját előtérbe állító írások, gyakran társadalomtudósok, filmszakmai szervezetek képviselői vagy akár politikusok tollából. S megfordítva, a társadalomtudományi-kritikai lapokban is megjelennek elméleti igényű formaelemzések, illetve rövid kritikák filmkritikusok tollából, sőt még forgatókönyvrészletek is. E nem magától értetődő „szereposztás” különösen izgalmasa teszi a korszak kritikai diskurzusának vizsgálatát, amelyet a továbbiakban a hetvenes évek társadalomtudományi, és részben művészetkritikai–irodalmi folyóiratainak áttekintésével végzek el.

A vizsgált folyóiratok köre

Nem foglalkozom tehát a korszak szakfolyóirataival, nevezetesen a *Filmkultúrával* és a *Filmvilággal*, mivel a filmes lapok mintegy „fordított perspektívából” tükrözik a magyar filmre jellemző társadalmi szerepvállalást: mennyire hatja át a filmesztétikai-formai megközelítést a társadalmi? Annyit azért érdemes röviden megjegyezni, hogy nagyon; különösképpen a *Filmkultúrát* (a hetvenes években még magazinjellegű *Filmvilág* 1979-ben nyeri el máig ismert, hosszabb esszék publikálására is alkalmas formáját). A *Filmkultúra* társadalmi érzékenységét sajnálatos

² Az általánosító megállapítást árnyaló áttekintés az ötvenes évek filmes kritikáiról még nem készült. Támpontot Szilágyi Gábor korszak-monográfiáinak hivatkozásai nyújthatnak mindenekelőtt a Magyar Kommunista Párt, majd a Magyar Dolgozók Pártja napilapjában, a *Népszabadság* elődjében, a *Szabad Népb*en, továbbá a *Szabad Szó*ban, a *Magyar Nemzet*ben, a *Művelt Népb*en, a *Nők Lapjában*, a *Béke és Szabadság*ban, a *Kis Újság*ban, a *Színház és Mozib*an és az *Irodalmi Újság*ban megjelent cikkekre.

módon jelzi a cenzúra lestújtása is: a filmművészet tágabb keresztmetszetű vizsgálatát is szorgalmazó, a lap szerzői közé társadalomtudósokat is bevonó főszerkesztő, Bíró Yvette 1973-as leváltása háttérben nyilvánvalóan nem a megjelenő írások esztétikai megállapításai húzódnak meg... A lap azonban, ha óvatosabban, avagy vonalasabban is, fenntartja a társadalmi szempont érvényesítését, s rendszeresen jelennek meg ilyen szemléletű hosszabb tanulmányok a hetvenes évek további számaiban, ahogy a kritikákból sem fog hiányozni ez a nézőpont. A társadalomtudományi folyóiratok esetében viszont az a kérdés tehető fel, hogy mennyire, illetve milyen módon jelenik meg bennük a film. Mindennek vizsgálatához a következő folyóiratokat tekintem át: *Társadalmi Szemle*, *Valóság*, *Kritika*, *Mozgó Világ*.

A *Társadalmi Szemle* és a *Valóság* mint a korszak vezető, széles körben ismert, sőt népszerű társadalomtudományi folyóiratának kiválasztása nem igényel magyarázatot. A *Kritika* kiemelését nemcsak az indokolja, hogy a lap egyharmadát kitevő művészetkritikai rovatban mindig helyet kap egy vagy két filmkritika, ráadásul az esetek döntő részében magyar bemutatókról, hanem az is, hogy az egyéb rovatok is gyakran hoznak a magyar film általános helyzetéről szóló írásokat. A *Mozgó Világ* bevonását az egész folyóiratra, s így a kritikai rovatra is jellemző alternatív, a hivatalostól eltérő értékrendszer és gondolkodásmód megjelenése indokolja, amely másfajta társadalmi és esztétikai szemlélettel fordul a művészetekhez, köztük a filmhez is. Az első antológiaszámok megjelenését követően 1975-től válik kéthavivá, majd 1980-tól havivá a lap, amely alternatív kritikai hangját a főszerkesztő 1983 végi leváltásáig, illetve az egész szerkesztőség ezt követő lemondásáig tarthatja meg, ezért a folyóirat áttekintését eddig követem nyomon.

Az egyes lapok szemlézésekor tipologizálok a filmes írásokat, s ezek alapján statisztikai következtetéseket vonok le, illetve az átfogóbb magyar filmtörténeti tárgyú szövegeket részletesebben is elemzem.

Társadalmi Szemle

Az 1931-ban a Kommunisták Magyarországi Pártja legális folyóirataként alapított *Társadalmi Szemle* szerkesztőségét három év múlva letartóztatják, így a lap csak 1946-tól folytathatja működését, mindig az aktuális kommunista

párt (1946-tól a Magyar Kommunista Párt, 1948-tól a Magyar Dolgozók Pártja, 1957-től a Magyar Szocialista Munkáspárt) kiadásában. A havonta megjelenő folyóirat szerkesztőbizottságának elnöke 1961 és 1988 között Benke Valéria, aki korábban, 1954-től 1956 októberéig a Magyar Rádió elnöke, 1958-tól 1961-ig pedig művelődésügyi miniszter volt.

A párt „elméleti és politikai folyóirata” – ahogy ez a címlapján a „Világ proletárjai, egyesüljetek!” jelszó mellett olvasható – jellegének megfelelően a kultúra, a művelődés és ezen belül a filmművészet tárgykörében is elsősorban tanulmányokat közöl, méghozzá alkalmanként politikusok tollából. Ezek legtöbbször különféle politikai rendezvényeken elhangzott előadások szövegei, továbbá akad köztük egy munkaközösség által megfogalmazott állásfoglalás is. A politikai vagy politikusok által jegyzett szövegek művelődéspolitikai elemzéseket, iránymutatásokat tartalmaznak, kevésbé konkrétak, illetve ha mégis, akkor az említett szerzők vagy művek különös hangsúlyt kapnak. Hozzájuk kapcsolódnak a társadalomtudósok, esztéták által jegyzett, szintén általánosabb elméleti-ideológiai gondolatokat tartalmazó tanulmányok. De közöl a lap kifejezetten a magyar film helyzetét elemző eszmefuttatást, a *Mai magyar művészet* elnevezésű rovatában pedig rövidebb filmkritikák olvashatók – igaz, csak 1972-ig, ám addig néha egy-egy számban két, sőt három filmről is. A kritikára méltatott művek többsége társadalmi-politikai témákat taglal (*Szemtől szembe* [Várkonyi Zoltán, 1970]; *Sárika, drágám* [Sándor Pál, 1971]; *Horizont* [Gábor Pál, 1971]; *Madárkák* [Böszörményi Géza, 1971], *Végre, hétfő* [Kenyeres Gábor, 1971]; *Jelenidő* [Bacsó Péter, 1971]; *A sípoló macskakő* [Gazdag Gyula, 1971]), de olvashatunk a *Hangyabolyról* (Fábri Zoltán, 1971) is, ráadásul hosszabb, önálló címmel ellátott elemzést a filozófus, Hermann István tollából. A többi kritikát Füleki József, a lap rovatvezetője és Nemes Károly, a Magyar Film-tudományi Intézet és Filmarchívum tudományos munkatársa jegyzi.

A lap profiljába azonban jobban illenek az átfogó elemzések és a kultúrpolitikai iránymutatások. Az előbbi tekintetében a *Társadalmi Szemle* a *Filmkultúrához* hasonló szerepet vállal, gyakran hivatkozik az ott megjelent írásokra, illetve vitatkozik velük, s a szerzők többsége mindkét lapban publikál. Az évtized elején Nemes Károly címével is sokat sejtető tízoldalas eszmefuttatása (*A ma-*

gyar filmművészet és filmélet gondjairól) a hetvenes évek válságteóriájának egyik első és markáns megfogalmazása. Nemes sokoldalúan írja le a jelenséget: adatokat hoz a nézőszámcsökkenésről, ennek apropóján érinti az évtizedet ugyancsak végigkísérő „művészfilm/kommerszfilm” vitát, amely helyett ő inkább a „komoly film/szórakoztató film” megkülönböztetést javasolja. A szerző ideológiai alapállása egyértelmű: a filmművészet leglényegesebb funkciója társadalomváltoztató szerepe, avagy a társadalmi tudat átalakítása, s ezzel magyarázza a válságot, amelyet írása utolsó alcímével is nyomatékosít (*Filmművészetünk válsága*): „A filmművészet válsága tartalmi jelenség, s a valóság és a filmművészet közti kapcsolat meglazulásából ered.”³ A szocialista realizmus tévútjától a hatvanas évek pozitív hagyományán át a jelen problémáig ívelő írás az évtizedforduló aktuális fejleményeire is reflektál, így a *Fényes szelek*-vitára, valamint a '69-es pécsi filmszemle szakmai disputájának ellaposodására. Mindez a korszak kritikai diskurzusának jellegzetes, reformista szellemű, valóban progresszívnek tekinthető formájára, a vitára utal, amely jórészt szakmai érveket tartalmaz, demokratikusan működik, s alkalmat kínál a megtámadott fél megszólalására is – miközben természetesen nem nélkülözi a hivatalos ideológia álláspontját, legtöbbször a vitázó „dixi” retorikájában.

Ezt a szerepet gyakran a *Népszabadság* nagy tekintélyű, 1956 után három évtizeden át regnáló főszerkesztő-helyettese, Rényi Péter vállalja magára. A filmkritikák mellett rendszeresen ír éves beszámolót a magyar filmről a pécsi szemlék alkalmából. Az 1976-ost nem a *Filmkultúrában*, hanem a *Társadalmi Szemlében* publikálja – talán azért, mert ott Gyertyán Ervin tollából jelenik meg hasonló áttekintés, amelyre Rényi utalást is tesz. Tanulmánya egyszerre szakmai és ideologikus. A hetvenes évek derekán túljutva vitatkozik a válságteóriával, miszerint nem kell számonkérni a hetvenes éveken a hatvanasokat: akkor nagy társadalmi folyamatok zajlottak, most viszont a reformokat a részletekben, a mindennapi munkában kell megvalósítani – ám az elfordulás a nagy, koncepciózus gondolatoktól nem helyes. Mindezzel együtt egyetlen

mondattal jelentéktelennek bélyegzi *A királylány számolója* (Fejér Tamás, 1976) című második világháborús mozgalmi filmet, miközben megvédi a *Kilenc hónap* (Mészáros Márta, 1976) sokak által bírált záróképet, a szülés jelene-tét, s kiemeli a főszereplő antisematikus karakterét, amely hitelessé képes tenni a film „fontos társadalmi mondani-valóit”.⁴ A legtöbbre a korabeli társadalmi jelenségeket boncolgató filmeket tartja, méghozzá azokat, amelyek mindezt „nemcsak absztrakt okfejtésekkel” teszik, hanem művészi formában: a *Labirintust* (Kovács András, 1976) és a *Budapesti meséket* (Szabó István, 1976); utóbbiban külön kiemeli az '56-ot allegorizáló jelenetet. Rényi írása a *Társadalmi Szemlében* zajló kritikai diskurzusnak a formaelemző, esztétikai érveket ideológiával ötvöző beszédmódját reprezentálja. Különösen szemléletes e tekintetben a tanulmány utolsó bekezdése. „Sokféle törekvés, irányzat felfogás együttese a magyar film, s ez a spektrum nemhogy szűkülne, hanem még szélesedik is. És ennek nem mond el-lent, hanem éppen az az alapja, hogy egyre egységesebb a szándék és az akarat, hogy ugyanazt az ügyet, a szocializmus ügyét szolgáljuk. Akárcsak a Budapesti mesékben azok, akik együtt eltolták a villamoskocsit a remízig. Azt a »villamoskocsit«, amelynél, mint a filmben is mondják, »nem tudunk jobbat.«”⁵

Az elsősorban esztétikai szempontot érvényesítő kritikák, valamint az ideológiai és esztétikai megfontolásokat egyaránt alkalmazó átfogó írások mellett a leggyakoribb, a korszak magyar filmművészetét is taglaló anyagok a lapban a művészetelméleti és a kultúrpolitikai eszme-futtatások. Ezek konkrét filmpéldákat csak elvétve tartalmaznak; az előbbieket folyamatokat írnak le, az utóbbiak irányokat jelölnek ki.

Művészetelméleti tanulmány a lapban kritikát is közlő Hermann István *Művészet és ideológia* című írása. Gondolatmenetét a szerző gyakran filmes példákkal illusztrálja: a társadalmi folyamatok korszerű megfogalmazása kapcsán a *Hideg napokra* (Kovács András, 1966) és a *Szegénylegényekre* (Jancsó Miklós, 1966) utal vissza, a korabeli jelenet összefüggésben pedig a pozitív energiák elpazarlását,

3 Nemes Károly: A magyar filmművészet és filmélet gondjairól. *Társadalmi Szemle* 25 (1970) no. 8–9. p. 55. (Kiemelés az eredetiben – GG)

4 Rényi Péter: Az emberformáló filmért. Magyar játékfilmek 1976-ban. *Társadalmi Szemle* 32 (1977) no. 4. p. 89. (Kiemelés az eredetiben – GG)

5 Ibid. p. 93.

a szellemiek válságát, helyes felhasználását problematizáló művek között említi a *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című regény mellett a (tévé)filmet is (Szönyi G. Sándor, 1972), továbbá a *Sárka, drágámat* és a *Plusz-mínusz egy napot* (Fábri Zoltán, 1973). A művészet fogalmáról szóló tanulmányról összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy hivatkozásai között az irodalmi, képzőművészeti, zenei referenciákkal egyenrangú szerepet kap a magyar film.⁶ Hasonló mondható el Agárdi Péter *Művészetkritika és közművelődés* című vitacikkéről. Ideológiai bázisa az *Irodalom- és művészetpolitikánk néhány kérdése (Az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség állásfoglalása)* című – nota bene a *Társadalmi Szemlében* – közzétett dokumentum, példatárában pedig a tárművészetekkel egyenrangú szerepet kap a filmkritika, illetve a *Filmvilág* és a *Filmkultúra* 1973–74-es vitasorozata.⁷ Egy évvel később Szabó György már kifejezetten a filmkritikáról közöl nyolcoldalas tanulmányt a lapban.

Művészetelméleti tanulmányt publikál a *Társadalmi Szemlében* Almási Miklós is, a korszak legjelentősebb elemzője, aki átfogóbb írásokban, szemlebeszámolókbán és kritikákban egyaránt rendszeresen kifejti gondolatait a magyar filmről – elsősorban a *Filmkultúra* hasábjain. *Értéktermelés – életben és kultúrában* című filozófiai alapozású művészetszociológiai tanulmányában a hatvanas és a hetvenes évek átalakuló művészeti világát vizsgálja, gyakori filmes példákkal, illetve a filmet is érintő következtetésekkel. Tézisei között szerepel a befelé fordulás után a társadalmi kérdésfelvetések ismételt felerősödő igénye, amelyre az irodalmi szociográfiák a példák, valamint a közelmúlt történetét bemutató, „féhér foltokat” feltáró művek, mint amilyen *A ménészgazda* (Kovács András, 1978). A kultúrpolitikai állásfoglalások nyomán nála is megfogalmazódik a mindennapi élet ábrázolásának fontossága, erre a *Filmregényt* (Dárday István, 1977) hozza aktuális példaként, amely egyúttal a társadalmi mobilitás új jelenségére is ráirányítja a figyelmet. A két évtizedet leíró különbségtételben – hatvanas évek: markáns, összefoglaló, nagy társadalmi célok; het-

venes évek: diffúzabb, szórtabb, összetettebb társadalmi feladat; a részletek kidolgozása – ugyancsak a kortárs művészet mindennapok felé fordulását, ugyanakkor a mindennapok intenzív felmutatásának szükségességét hangsúlyozza. Ez a helyzetkép ismét a dokumentarizmus szerepét emeli ki – nem véletlen, hogy a *Filmregény* kétszer is előkerül a szövegben.⁸

Ahogy láttuk, a *Társadalmi Szemle*, mint a „Magyar Szocialista Munkáspárt elméleti és politikai folyóirata”, párt dokumentumok közlését is feladatának tartja (jobban mondva kapja). Ezek ritkán tartalmazznak konkrétumokat, ha mégis, akkor viszont ennek különös súlya van. A szerző nélküli dokumentumok esetében végképp meghatározó az ideológiai zsargon használata, amely kifinomult szövegközi desifírozást feltételez, s amelybe a korszak értelmiségije, a rendezőket is beleértve, bizonyára kénytelen volt beletanulni. A fent említett állásfoglalás ehhez képest konkrétumot is tartalmaz, méghozzá súlyos következményűt: bírálják a nem marxista realizmus-elméletet követő kritikák publikálását, nevezetesen a *Filmkultúrát*, s a lap neve – a *Valóság* társaságában – előkerül mint formalista, strukturalista, a művészet valóságfeltáró szerepét tekintetbe nem vevő kritikák fóruma is.⁹ Az 1972-es állásfoglalás következménye nem marad el: Bíró Yvette-et 1973-ban menesztik a *Filmkultúra* éléről.

Az állásfoglalásokhoz hasonló jellege és súlya van a kultúrpolitikusok tanulmányainak, előadásainak, különösen, ha Aczél Györgyről van szó. Rajta kívül Óvári Miklóstól közli a lap a Központi Bizottság 1977. június 22-i ülésén elhangzott előadásának és zárszavának rövidített szövegét. Óvári lényegében az 1972-es állásfoglalást mondja újra, mindenféle konkrétum nélkül, ám annál több semmitmondó frázissal.¹⁰

A kultúrpolitikus megfogalmazók közül Tóth Dezső kulturális miniszterhelyettes foglalkozik a legközvetlenebbül a filmmel: a lap közli az 1978-as pécsi X. Játékfilmszemén elhangzott vitaindító előadás szövegét. Már önmagában sokatmondó tény, hogy egy miniszterhelyettes ennyire elmélyed egyetlen művészeti ág aktuális fejleményeiben.

⁶ *Társadalmi Szemle* 29 (1974) no. 12. pp. 40–51.

⁷ *Társadalmi Szemle* 31 (1976) no. 1. pp. 80–91.

⁸ *Társadalmi Szemle* 33 (1978) no. 6. pp. 23–37.

⁹ *Társadalmi Szemle* 27 (1972) no. 10. pp. 26–39.

¹⁰ Óvári Miklós: Kulturális politikánk időszerű kérdéseiről. *Társadalmi Szemle* 32 (1977) no. 7–8. pp. 13–28.

A szerző természetesen a magyar film társadalmi-politikai elkötelezettségének alaptézisével kezdi gondolatmenetét, utal az államosított filmgyártás kerek, harmincadik évfordulójára, s ennek keretében a nézőszámok alakulásának statisztikai adatait is idézi. Történeti visszatekintést nyújt tehát, kritikusan szól az ötvenes évekről, ugyanakkor hangsúlyozza az akkor elindult hagyomány folytonosságát, méghozzá számos film kiemelésével. Ő is utal a hatvanas versus hetvenes évek polémiára, de megvédi a hetvenes éveket, igaz, meglehetősen ideologikus formulával: az évtized nem a válság, hanem a változó valósághoz való művészi alkalmazkodás periódusa. A jelen, azaz az 1978-as játékfilmszemle filmjei kapcsán már egész konkrét véleményt alkot egyes filmekről (dicséri például a *Veri az ördög a feleségét* címűt [András Ferenc, 1977]), s ami meglepő, az „experimentálisabb” folyamatokra is kiterjed a figyelem: jó példaként állítja az olvasó elé a BBS társadalmi forgalmazás koncepcióját, de még az *A piacerét* (Huszárik Zoltán, 1976) is megemlíti. Tóth Dezső előadása-tanulmánya egy kultúrpolitikushoz méltó módon általánosan és ideologikusan értékeli a folyamatokat, ám tartalmaz néhány erős, s főleg konkrét állítást, amely kevésbé jellemző az ilyesfajta megszólalók beszédmódjára.¹¹

Kultúrpolitikai értelemben jóval tartalmasabbak, ám kevésbé konkrétak Aczél Györgynek az évtizedet keretező szövegei: az MSZMP X. kongresszusának tanulságait a külképviseleti munkatársaknak összefoglaló, 1971-es előadás írásos formája,¹² majd az évtized végén a *Politika, művészet, alkotás* című tanulmány.¹³ Az 1971-es előadás a reform szellemében a konkrét gondolkodást és cselekvést állítja előtérbe – mindenféle konkrétum (alkotó vagy mű) megnevezése nélkül, de nyilván ez nem az ő dolga, az övé csak az ideológiai iránymutatás. A „fordulat a mindennapiság felé” célkitűzéséből mindenestre az évtizedben erőre kapó dokumentaristák egyfajta biztatást is kiolvashattak – az már más kérdés, hogy a megvalósuló dokumentumfilmek nem feltétlenül azokat a mindennapokat látják, amiket Aczél lát(ni szeretne). Az 1978-as tanulmány nagyobb ívű: emlékeztet az 1958-as művelődéspolitikai irányelvekre, vagyis (kimondatlanul) a 3T-re; Kádárra hivatkozva fontosnak tartja a kultúrában is

a kétfrontos harcot a jobb- és baloldali elhajló tendenciák ellen (ez a gondolat már az 1971-es előadásban is megjelent); 1956-tól vezeti le a szocialista szellemű művészet útját a jelenig. A történeti áttekintésben a legtöbbször hivatkozott művészeti terület az irodalom, ezt a film követi, végül a képzőművészet és a zene kisebb figyelmet kap a fő ideológustól. A magyar művészet fellendülését igazoló filmek között a *Hideg napokat*, a *Hús órá*t (Fábri Zoltán, 1965), a *Szegénylegényeket*, az *Apát* (Szabó István, 1966) és a *Szerelmet* (Makk Károly, 1971) említi, vagyis az addigra kiforrott kánont erősíti meg, a jelen még bizonytalan kérdéseiben konkrét művek említésével nem foglal állást. Ismét szóba hozza viszont a mindennapiságot, amely iránt az esztétikumnak nagyobb érzékenységet kell tanúsítania. A szóhasználatában is absztrakt-ideologikus megjegyzés a hetvenes évek végére kiteljesedő dokumentarizmus megerősítéseként és bírálatként egyaránt olvasható.

A *Társadalmi Szemle* hetvenes évekbeli filmes írásairól összefoglalóan megállapíthatjuk, hogy azok a magyar film hatvanas években kivívott művészeti rangját tükrözik. A lap profiljának megfelelő elméleti és (kultúr)politikai írások a társművészetek rangján hivatkoznak a filmre. Foglalkoznak tanulmányok a kritika helyzetével is, amelyekben vagy szóba kerül a filmkritika, vagy pedig kifejezetten annak áttekintésére vállalkozik a szerző. Emellett rendszeresen jelennek meg átfogó, a pécsi filmszemléhez kapcsolódó, az ideológiai és az esztétikai szempontot egyszerre érvényesítő tanulmányok. Végül kritikákat is közöl a lap, ám csak az évtized elején. Az egyes filmekről szóló rövidebb elemzések elhagyása összefüggésbe hozható a hetvenes évek kritikai diskurzusában megjelenő válságteóriával, amelynek rögtön az évtized elején a *Társadalmi Szemle* is hangot ad. A hetvenes évek válságáról szóló gondolatok azonban később árnyalódnak, sőt a legtöbb szerző „megvédi” az évtizedet. S e védelem egyértelmű indoka a mindennapiság ábrázolásának megerősödése a filmekben, amely a dokumentarizmust hozza helyzetbe. Ez az irányzat kapja a legtöbb reflexiót a szerzők konkrétumokat egyébként csak igen szórványosan tartalmazó fejtegetéseiben. A társadalmi jelentés igénye a folyóirat címéből és profiljából következik, ám ez a korszak tekin-

11 Tóth Dezső: Filmművészetünk valóságképe és közönsége. *Társadalmi Szemle* 33 (1978) no. 4. pp. 36–47.

12 Aczél György: Kulturális politikánk és a változó valóság. *Társadalmi Szemle* 26 (1971) no. 11. pp. 3–17.

13 *Társadalmi Szemle* 33 (1978) no. 8–9. pp. 3–18.

tevében nem tűnik aránytalannak vagy ideologikusnak, hiszen a hetvenes évek leginkább újító, gazdag és sokrétű irányzata kerül így a lap filmkritikai diskurzusának homlokterébe.

Valóság

A *Valóság* az 1958-ban alapított Tudományos Ismeretterjesztő Társulat (TIT) folyóirata. 1964-ig kéthavonta, 1964-től havonta jelenik meg. Ekkortól harminc éven át Sükösd Mihály író, irodalomtörténész, újságíró a főszerkesztője. A lapban elsősorban filozófiai, közgazdasági, társadalompolitikai, szociológiai, pedagógiai, művészetelméleti tanulmányokat közölnek.

A hetvenes években a *Valóság* filmes írásai meglepő műfaji sokszínűséget és szellemi progresszivitást mutatnak. Számos, ma már klasszikusnak számító filmelméleti tanulmányt publikálnak, szerzőik között megtalálható a korabeli filmes szakembergárda szinte teljes spektruma, a lapszerkesztőktől a kritikusokig, az elkötelezett baloldali gondolkodóktól a neoavantgárd művészet képviselőiig, a rendezőktől az írókig. Különösen meglepő, hogy elméleti folyóiratként rendszeresen közöl „szépirodalmi” számító anyagokat: forgatókönyveket (megvalósult és meg nem valósult filmekét egyaránt), dokumentumfilmek hanganyagát, munkanaplót. A lap társadalmi érdeklődéséhez legközelebb a filmvitákon, ankétokon elhangzott hozzászólások szerkesztett közreadása áll. Ehhez kapcsolódik egy olyan írás, ami viszont maga provokál vitát¹⁴ – márpedig a vita „mint olyan” a korszak kritikai diskurzusának jellegzetes formája. Mivel a hetvenes években megjelent huszonnyolc filmes tárgyú írás jó részének már témája és műfaja pontosan leírja a lap részvételét a korszak kritikai diskurzusában, ezért a *Valóság* esetében elsősorban ennek bemutatására szorítkozom, s ezek kapcsán emelem ki a cikkek leggyakrabban visszatérő gondolati elemeit.

1971-ben a lap két tanulmányt is közöl az *Égi bárányról* (Jancsó Miklós, 1971). A művészetszociológus, Józsa Péter egyrészt a film allegorikusságát elemzi, másrészt a „nemzeti vagy nemzetietlen művész-e Jancsó” polemikus kérdését teszi fel. Írása a mai napig a film legösszetettebb és legalaposabb analizisének tekinthető.¹⁵ Három számmal később Mód Aladár közöl tanulmányt a filmről, amelyben egyrészt hivatkozik Józsa korábban megjelent szövegére, továbbá a *Filmkultúra* 1971/2. számában megjelent négy írásra.¹⁶ A vita mellett mindez jól jelzi az *Égi bárány*, illetve Jancsó előkelő helyét az elméleti-kritikai diskurzusban. A *Valóság* tovább erősíti Jancsó melletti elköteleződését a Mód-tanulmány után Hernádi Gyula és Jancsó Miklós *Még kér a nép* (1972) című irodalmi forgatókönyvének közlésével. Néhány évvel később Varga Vera *A filmnyelv önállósodásának kísérletei* című tanulmánya részben szintén Jancsó-filmről, a *Szerelmem, Elektráról* (1974) szól, továbbá a *Macskajátékról* (Makk Károly, 1972) és a *Hószakadásról* (Kósa Ferenc, 1974).¹⁷ Ezek az írások filmes szakfolyóirathoz méltó, a kritikán jóval túllépő elméleti igényű műelemzések.

A neoavantgárd művészek tollából három írás is a *Valóságban* jelenik meg. Dobai Péter *Nyelv és film (A filmformálás és a nyelvrendszer összefüggései)* címen publikálja szemiotikai tanulmányát, amelyben utalást tesz Zsilka János nyelvészprofesszorra, valamint egyik jegyzetében egy Bódy-kéziratra hivatkozik (*Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz*).¹⁸ A Fórum-rovatban jelenik meg Erdély Miklós *Mozgó jelentés (Zenei szervezés lehetőségei a filmen)* című írása.¹⁹ Magyarul itt kap nyilvánosságot Bódy Gábornak az 1977-es Mannheimi Fesztivál katalógusába készült *A fiatal magyar film útjai* című tanulmánya.²⁰ Ők hárman egyrészt a Balázs Béla Stúdiót, másrészt a legkorszerűbb filmelméleti irányzatokat, illetve művészi elveket képviselik a korszakban. A hetvenes évek első felében azonban még mindhárman a kulturális szcénában underground hely-

14 Györfy Miklós: „Mert mi csak gyepetglák vagyunk”. A *sípoló macskakő* forgatása közben. *Valóság* 15 (1972) no. 5. pp. 75–86.

15 Józsa Péter: *Gondolatok az Égi bárányról*. *Valóság* 14 (1971) no. 9. pp. 66–79. A szerzőtől később egy kommunikációelméleti tanulmány is megjelenik a lapban (Józsa Péter: Társadalmi kommunikáció és kultúra. *Valóság* 19 [1976] no. 6. pp. 53–66.).

16 Mód Aladár: Film és ideológia. *Valóság* 14 (1971) no. 12. pp. 61–70.

17 *Valóság* 19 (1976) no. 8. pp. 69–77.

18 *Valóság* 16 (1973) no. 9. pp. 51–65.

19 *Valóság* 16 (1973) no. 11. pp. 78–86.

20 *Valóság* 20 (1977) no. 11. pp. 73–78.

zetbe kényszerített – aczéli terminológiával túrt – kísérleti-avantgárd film területén tevékenykednek. Személyükben formai és szellemi értelemben a legprogresszívebb törekvésnek jutnak publikálási fórumhoz a lapban.

Nem ehhez az alkotói körhöz tartozik, mégis politikai értelemben is éles megállapításokat tesz Nádaszy László filmtörténeti áttekintése. A *Filmművészetünk első nemzedéke* a II. világháború alatt, illetve után indult nemzedék két tagjáról, Szóts Istvánról és Ranódy Lászlóról szól. Ebben a szerző hosszan értekezik az *Ének a búzamezőkről* című, zárójeles megjegyzése szerint „mindmáig be nem mutatott” filmről.²¹ Az 1947-ben betiltott *Ének a búzamezőkről* (Szóts István) premierje 1979-ben lesz. Ebből az alkalomból egy rádióban elhangzott interjút közöl a lap az emigrációban élő Szótsccsel, aki többek között elmeséli filmje betiltásának körülményét (Rákosi tüntető távozását az elfogadó vetítéséről), valamint beszél új, itthoni filmtervéről.²² Szóts Istvánt és a betiltott *Ének a búzamezőkről*-t a nyomtatott sajtótermékek közül a *Valóság* elsők között hozza vissza a filmes köztudatba.

Az esztétáktól az egyetemes filmtörténeti folyamatokat vizsgáló, átfogóbb írásokat közöl a lap, de ezekben is megjelennek magyar filmek. Bíró Yvette *A film tehetsége* című írása a filmnyelv változását követi nyomon, utalásokkal Jancsóra (*Csillagosok, katonák* [1967]; *Égi bárány*), továbbá a *Szerelemre* és a *Macskajátéokra*.²³ Az évtized végén Kelecsényi László nagy ívű filmtörténeti összefoglalót közöl a hetvenes évekről. Ebben a magyar filmről ugyan nem esik szó, de a kelet-európairól igen, méghozzá „a hatvanas évek mint aranykor és a hetvenes évek mint válság” gondolatának jegyében. „A szocialista országok filmművészete, bár a hetvenes években is adott jelentékeny műveket az egyetemes filmkultúra számontartott műveinek sorába, nem tudott olyan áttörést végrehajtani, mint a lengyel, csehszlovák, magyar stb. filmiskolák virágzása idején.”²⁴

Az utolsó fejezet alcíme még egyértelműbben fogalmaz: *A hanyatlás évtizede*. A válság okának magyarázata a tanul-

mány végén kurzívval kiemelt mondatban olvasható: „*Ne feledjük: a filmtörténet – társadalomtörténet.*”²⁵ Márpedig a hetvenes évek társadalmi folyamatai nem kedveztek az ilyen igényű filmeknek. A szerző hetvenes évekkel kapcsolatos válságteóriáját – csakúgy, mint a kritikai diskurzus más résztvevői – a *Valóság* korábbi számai is árnyalják, amikor különös érdeklődést mutatnak a szociológiai tárgyú és dokumentarista módszerű filmek iránt, amelyek tehát folytatni képesek a hatvanas évek filmművészetének társadalomtörténeti szerepvállalását. Ilyen megfontolásokból publikálják az évtized elején Kovács András filmje, a *Staféta* (1970) forgatókönyvének részletét. Érdeemes a szöveg végén olvasható szerkesztőségi jegyzet teljes terjedelmében idézni. „*Publikációnk Kovács András új – dokumentarista elemeket is tartalmazó – játékfilmje forgatókönyvének azokat a részleteit adja, amelyekben többé-kevésbé publicisztikusan is megfogalmazódik a most is saját forgatókönyvvel dolgozó rendező közlése. Mik a dokumentarista elemek a Stafétában? Míg a film egy része a játékfilmeknél szokásos módon, előre megírt forgatókönyv szerint készült, egyes képeket – melyek közül mi a 40. képet közöljük, a többitől tipográfiaiilag is elkülönítve – Kovács András, bár előzetes vázlat alapján, de úgy forgatta, hogy a szereplőknek meghagyta: a vázolt témakörben spontán, saját szavakkal és gondolatmenettel beszéljenek. Így a kész film és a 40. kép itt közölt szövege, illetve vázlata között természetesen eltérések vannak.*”²⁶

A jegyzet a hetvenes évek magyar filmtörténetének ekkor kibontakozó, a játékfilmes formát is megtermékenyítő irányzatát, a dokumentarista forma működési elvét írja le a közölt forgatókönyvrészlet kapcsán. Az alkotói vállalkozás aspektusának újabb elemére hívja fel a figyelmet a lap, amikor a már elkészült film hatását követi nyomon a KISZ és a Mokép 240 főn végzett közvéleménykutatása összefoglalójának publikálásával. A filmben exponált téma kényességét jelzi az óvatoskodó szerkesztőségi jegyzet, miszerint „*[n]em értünk egyet minden megállapítással*”,²⁷ ami ugyanakkor lehetővé teszi a „hivatalostól eltérő” hozzászól-

21 *Valóság* 20 (1977) no. 3. p. 102.

22 Közelkép Szóts Istvánról. Osgyáni Csaba rádióinterjúja. *Valóság* 22 (1979) no. 3. pp. 90–95.

23 *Valóság* 17 (1974) no. 10. pp. 79–92.

24 Kelecsényi László: Látvány vagy gondolat? A hetvenes évek filmje. *Valóság* 23 (1980) no. 5. p. 74.

25 Ibid. p. 77. (Kiemelés az eredetiben – GG)

26 Kovács András: *Staféta*. Részletek a film forgatókönyvéből. *Valóság* 13 (1970) no. 12. p. 37.

27 „Ne jogar legyen a stafétából”. *Fiatalok a Stafétáról*. *Valóság* 14 (1971) no. 12. p. 87.

lások közlését is. Hasonló jellegű vállalkozás a *Hószakadás* fogadtatásáról szóló dokumentumfilm szövegének közreadása, valamint a *Petőfi '73*-ról (Kardos Ferenc, 1973) középiskolások körében szervezett vita publikálása. A kor társadalmi szemléletmódjára jellemző, hogy a bevezető szerkesztőségi jegyzetben leírják a megkérdezett osztály nemi és társadalmi összetételét, származását, a továbbtanulni szándékozók arányát. Ezeket a filmvitákat szinte kizárólag a társadalmi üzenetről esik szó, illetve a filmek társadalmi hatása mérhető le. A korszakban rendkívül népszerű közönségtalálkozók, illetve azok közlése a filmek ezirányú szerepvállalására hívják fel a figyelmet.

A dokumentarista forma megjelenését a lap további publikációkkal is támogatja, így megjelenik Rózsa János *Tanítókisasszonyok* (1971) című dokumentumfilmjének hanganyaga, Mamcserov Frigyes végül meg nem valósult „tényfilm”-jének forgatókönyve, Székely Orsolya és Zolnay Pál *Fotográfiájának* (1973) részlete (ahogy a szerkesztőségi jegyzet fogalmaz, az „alapjában dokumentarista módszerrel készült film a hangsúly alapján rögzített egybefüggő második fele”),²⁸ Vitézy László és Szegvári Katalin *Mai telepések* (1976) című dokumentumfilmjének hanganyaga, amely a Magyar Televízió Dokumentumfilm Osztályán készült, így a lap a filmen túl kiterjeszti figyelmét a televízióra is. A dokumentumfilmek hanganyaga formailag is reflektál a módszer sajátosságaira, tudniillik a játékfilmeketől eltérően nem forgatókönyveket, hanem a filmek hanganyagát közlik, amely ily módon a szöveges megjelenés korlátai ellenére a lehető leghívebben adja vissza e filmek dokumentarista jellegét.

A dokumentarizmusról tanulmányt is közöl a lap Nemes Károly tollából. A történeti bevezető után a szerző kitér a fiatalok 1970-től megfigyelhető sajátos szociográfiai érdeklődésére (amelyet a *Szociológiai filmcsoportot!* című kiáltvány fogalmaz meg, ám erre a szerző nem hivatkozik), kiemeli a BBS-t mint a fiatalok műhelyét, és számos, jórészt ott készült rövid- és egész estés dokumentumfilmet említ (*Fekete vonat* [Schiffer Pál, 1970], *Hosszú futásodra mindig számíthatunk* [Gazdag Gyula, 1969], *Válogatás* [Gazdag Gyula, 1970], *A határozat* [Ember Judit, Gazdag Gyula, 1972], *Nászutak* [Szomjas György, 1970],

A füredi Anna-bál [Szomjas György, 1972], *Illetlen fotók* [Böszörményi Gyula, 1970], *Kivételes időszak* [Szörényi Rezső, 1970], *Tanítókisasszonyok, Küldöttválasztás* [Dárday István, 1972], *Tagfelvétel* [Vitézy László, 1972]). Ezek között három betiltott film szerepel, *A határozat*, az *Illetlen fotók* és a *Kivételes időszak*, s *A határozat* fontosságát külön hangsúlyozza a szerző. Utal továbbá a módszer játékfilmes hatására (*Fotográfia, Harmadik nekifutás* [Bacsó Péter, 1973]). A dokumentarista módszer marxista alapú elemzése végén konklúziójában ő is a film társadalmi szerepvállalását hangsúlyozza, amelyet a hatvanas évek után a magyar film a dokumentarizmusban folytat: „Ennek a feladatnak vállalásával a szociográfiai filmek egyszerre elégítenek ki társadalmi és művészeti szükségletet, amennyiben a filmművészet fejlődésének segítése nem társadalmon kívüli – valamiféle belső művészeti – ügy.”²⁹ Ugyanerre a jelenségre kérdez rá Gervai András az 1974-es budapesti játékfilmszemlére látogató külföldi filmkritikusoknál. A legjelentősebb közlemény e tárgykörben a BBS Közművelődési Csoportja által a stúdióban kezdeményezett vita az 1975-ben készült dokumentumfilmekről. Sokatmondó a résztvevők névsora, amelyben az alkotótól a társadalomtudóson át a kritikussig és szerkesztőig találhatók filmes szakemberek (Jánossy Ferenc, Bódy Gábor, Wilt Pál, Vitézy László, Szalai Györgyi, Magyar József, Pohárnok Mihály, Tóth Klára, Kósa Ferenc, Erdélyi Ágnes, Szekfü András, Kopper Judit, Ansel Éva, Szecskő Tamás, Révész Miklós, Gombár Csaba, Schiffer Pál, Szabó Balázs, Vánca István, Zalán Vince).³⁰

S végül két anyag, amely a folyóirat koncepciózus filmképét kevésbé alakítja, a mozgókép reprezentációját és a közlések sokszínűségét azonban gazdagítja: 23 oldalon megjelenik Kardos Ferenc és Kardos István *A háború lelke* című, Zrínyi Miklósról szóló irodalmi forgatókönyve, amelyből csak jóval később, 1983-ban születik film (*Menyeyei seregek*). Macskássy Katalin animációsfilm-rendező pedig anima verité stílusban készülő filmjének munkalapját adja közre.

A *Valóság* hetvenes években közölt filmes írásainak műfaji megoszlása sokatmondóan alakul. Tizenhárom filmelméleti és -történeti tanulmány mellett nyolc for-

28 *Valóság* 16 (1973) no. 4. p. 42.

29 Nemes Károly: A „szociográfiai film” társadalmi és művészi szükségessége. *Valóság* 16 (1973) no. 4. p. 99.

30 1975 dokumentumfilmjei. Vita a Balázs Béla Stúdióban. *Valóság* 20 (1977) no. 3. pp. 88–98.

gatókönyv, illetve dokumentumfilm-hanganyag jelenik meg, tovább öt filmvitalerát, körkérdés és interjú, valamint egy munkanapló. A forgatókönyvek és dokumentumfilm-hanganyagok nagy száma feltűnő az elméleti folyóirat profiljához képest, és egyértelműen a filmművészet, azon belül is a dokumentumfilm erős kulturális jelenlétét demonstrálja. Ugyancsak a dokumentarizmus lesz – főképp az évtized második felétől – az egyéb írások leggyakoribb témája, vagyis a *Valóság* más folyóiratokhoz hasonlóan szintén hozzájárul az irányzat hetvenes évekbeli kanonizációjához. A lap másik kanonizáló gesztusa az évtized elején Jancsó Miklósnak szól, akihez az 1971-es évfolyamban három írás kapcsolódik, s filmjeire később is gyakran hivatkoznak a tanulmányok szerzői. Külön említést érdemel végül a folyóirat nyitása a neoavantgárd alkotók felé, akik a korszakban nehezen jutnak hivatalos, nagyobb nyilvánosságot jelentő publikálási lehetőséghez. Bódy, Dobai és Erdély tanulmányai ráadásul írásos életművük – és a magyar filmelmélet és -történetírás – jelentős darabjai közé tartoznak – csakúgy, mint számos más publikáció a hetvenes évek *Valóságában*.

Kritika

A *Kritika* 1963-tól a MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet és a Magyar Írószövetség lapjaként az Akadémiai Kiadó gondozásában jelenik meg. A kádári konszolidáció kezdetén induló orgánus korszak szemléletével a hatvanas években példátlan népszerűsége tesz szert, amit már nem néz jó szemmel a kultúrpolitika. 1971 végén az éles pártkritika hatására a lap lényegében megszűnik, pontosabban átalakul, s 1972-től új küllemben, új folyamként, havonta jelenik meg. Főszerkesztője a *Szabad Nép* egykori, az *Új Írás* alapító szerkesztője, a *Népszabadság* kulturális rovatának vezetője, majd a rovat szerkesztőbizottsági tagja, vagyis a hivatalos ideológiához jól alkalmazkodó Pándi Pál irodalomtörténész lesz.

Elnevezése és meghatározása (*Művelődéspolitikai és kritikai lap*) szerinti legfontosabb profilja a kritika, ezért a filmes írások döntő részét is filmkritikák teszik ki. A rovat a lap utolsó harmadában kap helyet, s felöleli valameny-

nyi művészeti ágat: film, színház, irodalom, képzőművészet, zene, egy idő után televízió. A filmkritikák teljes mértékben egyenrangúként kerülnek a rovatba, az egyéb cikkekhez hasonló terjedelemben és számban. Fontos körülmény, hogy szinte csak magyar bemutatókról jelennek meg bírálatok, külföldi filmekről csupán elvétve. 1972 és 1980 között az évente közölt filmkritikák száma fokozatosan nő: előbb az éves termés feléről, majd kétharmadáról, végül gyakorlatilag az összes filmről írnak. A szövegek átlagos terjedelme fél kolumna. Egy-egy kritika gyakran több filmre is kitér. A rövid terjedelmi keretben ez inkább a publicisztikus fogalmazásmódnak kedvez; az évtized második felében, a szakkritikusok bekapcsolódásával ez a gyakorlat megszűnik, s egy írás egyetlen filmet vizsgál behatóan. Az első szerzők közt még ott találjuk az ÁVH-tól és a titkosszolgálatától a kultúra területére „ejtőernyőző” Komlós Jánost, aki ekkor már a Mikroszkóp Színpad alapító igazgatójaként és konferansziéjaként működik, így a helyét lassan átveszik a politikailag kevésbé elkötelezett kritikusok. A legfoglalkoztatottabb szerző Nyerges András, de gyakran ír a rovatba Rényi Péter is. Lehetőséget kapnak továbbá az akkor induló fiatal kritikusgeneráció tagjai, Székely Gabriella és Urbán Mária: Székely az 1979-től új formában havonta megjelenő *Filmvilág*, Urbán az 1985-től néhány évig szintén havilappá váló *Filmkultúra* szerkesztője lesz. Személyükben tehát szakkritikusok kezébe kerül a rovat. A hetvenes évtizedben itt publikált mintegy százötven filmkritika áttekintésére ezúttal nincs mód, ezért az alábbiakban csak az éves filmtermés bemutatásának különleges mozzanatait emelem ki.

Jancsó hatvanas évektől „megöröklött” kanonikus szerepét építi tovább, hogy a *Még kér a népről* egymást követő lapszámokban két kritika is megjelenik: az első Komlós János tollából, aki ugyanebben az írásában *A legszebb férfikor* (Simó Sándor, 1972) is szót ejt.³¹ A második Bárdos Judit elméleti alapozású, a Jancsó-film allegorikus és/vagy a szimbolikus nyelvet vizsgáló elemző tanulmánya.³² Itt érdemes megjegyezni, hogy a lap 1972/10. száma *Állásfoglalás a kritikáról* címmel összeállítást ad közre, amely az MSZMP KB mellett működő Kultúrpolitikai Munkaközösség anyagát értelmezi. Az ebben publikált hozzászólások egyike Hankiss Elemér *A Jancsó-filmek*

31 Komlós János: A „beavatottságról”. *Kritika* 1 (1972) no. 3. pp. 30–31.

32 Bárdos Judit: Megjegyzések egy filmről. *Kritika* 1 (1972) no. 4. pp. 21–22.

motivumelemzése című, a *Filmkultúrában* megjelent tanulmányához fűz megjegyzéseket. S noha az írás elsősorban Hankiss strukturalista elemzési módszeréhez, s ily módon a strukturalizmusvitához kapcsolódik, közvetve Jancsó művészetét is érinti.³³ (A vita tovább folytatódik a lapban Füleki József *Töprengés a filmkritikáról* című jegyzetében, majd az évtized végén ismét felbukkan Gyertyán Ervin nemzetközi szimpóziumon elhangzott előadásának közlésével.)

1977-től egyértelmű a nyitás a játékfilmeknél más filmtípusokra: kritika jelenik meg a *Küldetésről* (Kósa Ferenc, 1977) és a *Lúdas Matyi* (Dargay Attila, 1977) című egész estés animációs filmről; 1978-ban egy BBS-rövid-dokumentum- (*Érettségi nélkül* [Surányi András, Sós Mária, 1975]) és egy ugyanott készült experimentális filmről (*Négy bagatell* [Bódy Gábor, 1975]), a *Küzdők* (Jankovics Marcell, 1977) című rövid animációról, Szabó István városetűdjeinek összeállításáról; 1979-ben egy egész estés dokumentumfilmről (*Magyarok a prériin* [Révész György, 1980]), 1980-ban ismét egy Balázs Béla-s experimentális filmről (*Privát történelem* [Bódy Gábor, 1978]). Jól megfigyelhető tehát a nyitás a magyar filmkultúra teljes spektruma, illetve az experimentálisabb formák felé. A Balázs Béla Stúdió fontosságát jelzi a Surányi András 1978-ban készült beszélgetés, amelynek középpontjában az alkotóműhely korabeli helyzete áll.

Visszatérve a hetvenes évek elejére és a lap új folyamának kezdőpontjához: az első két szám rögtön a filmpolitika fontos szereplőjének nagy ívű áttekintését közli, amelyhez ráadásul a szerkesztőség várja a hozzászólásokat (ilyenek azonban nem érkeznek). Újhelyi Szilárd 1972-ig a Művelődési Minisztérium Filmművészeti Osztályát vezeti. Az eredetileg nem közlésre szánt dolgozatát ebbéli funkciójában írja, azzal a szándékkal, hogy az MSZMP X. kongresszusának kulturális útmutatásait a filmre alkalmazza. A művelődéspolitikai összefoglaló (alcíme szerint „meditáció”) a múlt követendő hagyományától a jövő cselekvési programjáig tekinti át a magyar film ügyét. Az alapvetően marxista ideológiai téziseket soroló, azokat a magyar filmre alkalmazó gondolatmenet olyan aktuális kérdésekre is kitér, mint a stúdiók átszervezése 1971

végén. A magyar film intézményi átalakulására reflektáló programadó írás a korszak filmtörténetének fontos dokumentuma.³⁴

A lap művelődéspolitikai profiljának megfelelően több írás foglalkozik ezzel a témával. Közülük a népszerű kultúra helyzetét vizsgáló Almási Miklós érinti a magyar filmet is: a „kulturális telítődés” fogalma kapcsán a magyar filmek nézőszámát hívja segítségül tézise igazolásához, miszerint a hatvanas évek számaint nem lehet meghaladni.³⁵ A magyar film nemzetközi megítélését villantja fel az évtized közepén a külföldi kritikák szemlézése egy-egy szovjet, olasz, lengyel, amerikai, francia és jugoszláv szerző írásának rövid részletével.

Ugyancsak az évtized közepén jelenik meg Nemes Károly nagy ívű, háromkolumnás áttekintése a magyar film helyzetéről. A szerző a *Társadalmi Szemlében* és a *Filmkultúrában* egyaránt rendszeresen publikál hasonló jellegű tanulmányokat. Ez az írása lényegében a *Társadalmi Szemlében* megjelent, korábban idézett gondolatmenetét folytatja. Annak címével ellentétben – *A magyar filmművészet és filmélet gondjairól* – itt csak közvetve utal a válságra, de az „utolsó hullám” megfogalmazás elég egyértelmű. Ismét a társadalmi mozgásokat leíró film ideálképe rajzolódik elő, mint amilyen a hatvanas éveké volt, szemben a hetvenes évek absztraháló esztétizmusával. A társadalmi film hagyományát a dokumentarista formák képesek folytatni – ezt bizonyítandó a szerző az egész estés filmek mellett a Balázs Béla Stúdió rövid-dokumentumfilmjeire is kitér. A másik fontos érv a munkáshősök új típusának felbukkanása a *Tiltott terület* (Gábor Pál, 1968) és a *Horizont, a Jelenidő és a Harmadik nekifutás*, valamint az *Ismeri a szandi mandit?* (Gyarmathy Livia, 1969) című filmekben. Az ideológikus szempontú helyzetértékelés – erről vall *A forradalmiság* című alfejezetet – a korszak kritikai diskurzusának fő szölamaként a dokumentarizmusban látja a hatvanas évek pozitív tendenciájának folytatódását.³⁶

Nemeséhez hasonló léptékű és méretű újabb áttekintés az évtized végén kerül a lapba. A szerző ezúttal is a társ- és szakfolyóiratokban rendszeresen átfogó tanulmányokat publikálók köréből kerül ki. Gyertyán

33 Novák Zoltán: Megjegyzések Hankiss Elemér *A Jancsó-filmek motivumelemzése* című cikkéhez. *Kritika* 1 (1972) no. 10. pp. 5–6.

34 Újhelyi Szilárd: Filmművészet és művelődéspolitikai I–II. *Kritika* 1 (1972) no. 1. pp. 8–9., no. 2. pp. 8–9.

35 Almási Miklós: Közművelődés és a művészetek tömeghatása. *Kritika* 2 (1973) no. 9. p. 10.

36 Nemes Károly: A magyar film utolsó nagy hulláma. *Kritika* 4 (1975) no. 12. pp. 6–9.

Ervin kiindulópontja a magyar közönség elpártolása a hazai filmektől. Ennek keresi okát a gyártási-szervezeti kérdésektől a művészi-esztétikai törekvésekig. Utóbbiak kapcsán az esztétizmus itt is negatív színben tűnik fel, míg a dokumentarizmus ennek alternatívájaként, amely a szerző számára szimpatikus kezdeményezés, de a közönség visszahódításában nem igazán tud segíteni. Erre a „klasszikus filmrealizmus” lehet képes – s ezzel Gyertyán voltaképpen a nyolcvanas évek új akadémizmusának előjeleit veszi észre az ekkor még jórészt múltban játszódó filmekben (*Árvácska* [Ranódy László, 1976], *Az ötödik pecsét* [Fábrí Zoltán, 1976], *A járvány* [Gábor Pál, 1975], *Herkulesfürdői emlék* [Sándor Pál, 1976], *Apám néhány boldog éve* [Simó Sándor, 1977], *Egy erkölcsös éjszaka* [Makk Károly, 1977], *Magyarok* [Fábrí Zoltán, 1978], *A ménesgazda* – érdekes módon a felsorolásban az *Amerikai anzix* [Bódy Gábor, 1975] is helyet kap). Záró gondolatként a nézőtől elszakadó filmművészet tarthatatlanságát hangsúlyozza – nem annyira piaci, jóval inkább kultúrpolitikai, közművelődési megfontolásból.³⁷ Gyertyán még egy, filmtörténetileg és elméletileg fontos dolgozatot publikál a lapban a hetvenes évek legeredetibb irányzatáról, a Budapesti Iskoláról, pontosabban annak módszeréről. A tanulmány ugyanis konkrét példákat, elemzéseket nem tartalmaz, csak a két forma, a dokumentarizmus és a fikció keveredésének filmtörténeti hagyományát, előzményeit mutatja be. Konkrét filmek (*BÚÉK!* [Szörényi Rezső, 1978], *Ajándék ez a nap* [Gothár Péter, 1979]) csak akkor kerülnek elő, amikor a módszer hagyományos játékfilmeket, továbbá a színészi játékot megtermékenyítő hatásáról ír. Ez a gondolat, ahogy az egész cikk is, a dokumentarista formaalkotás sokrétű jelenlétét emeli ki a hetvenes évek filmtörténetében.³⁸

A dokumentarizmus, a dokumentum-filmkészítés gyakorlata kerül elő Schiffer Pál saját filmkészítői tapasztalatait összefoglaló írásában. Jellemző módon rendezőként kevésbé művészi kérdésekről, mint inkább szociológiai jelenségekről, mérésekről, illetve filmjeinek ankétjairól

értekeznek. A *Szociológiai filmcsoportot!* kiáltvány szellemében tehát elsősorban nem társadalomtudósként, hanem rendezőként nyilatkozik meg; írásának címében is kiemelt állítása (*Nemcsak róluk van szó*) túlmutat saját filmjei anyagán, s a demokrácia és a tolerancia jóval általánosabb – és politikailag kényesebb – kérdéskörét is felveti.³⁹

Különös színfolt a magyar filmekről szóló publikációk sorában Földes Annáé. A *Halálos tavaszról* (Kalmár László, 1939) szóló „némileg epés” véleményének visszhangját ismerteti, bőségesen válogatva az olvasói levelekből.⁴⁰ A vita a szerző értelmezésében a nézők (tömeg)ízlése miatt érdekes és megkerülhetetlen, a cikkekre reflektáló jegyzet szerint viszont elsősorban a kortárs magyar film megítélés szempontjából tanulságos.⁴¹ Mindehhez hozzátehetjük az igencsak mellőzött 1945 előtti magyar film exponálását – jóllehet elitista nézőpontból, némi megengedő elnézéssel az ilyesfajta filmek rajongói iránt.

Még két nekrológ tartozik a magyar tárgyú filmes írások körébe, az egyik Máriássy Félixről, a másik Várkonyi Zoltánról szól. Thurzó Gáboré, a Máriássy-filmek dramaturgiájé különleges szerkezetet követ: a rendező nyilatkozataiból idéz rövid gondolatokat, s ehhez fűz kommentárt. Ez a forma egyúttal filmtörténeti áttekintésre is alkalmat nyújt, benne az ötvenes évek időszakával – alkotói nézőpontokból.⁴²

A *Kritika* hasábjain a hetvenes években a magyar filmekről szóló rövid bírálatok mind nagyobb teret kapnak: egyre több bemutatóról, az évtized végére jószerivel valamennyiről, s egyre szélesebb spektrumban (az egész estés játékfilmek mellett animációs, rövid- és egész estés dokumentum-, experimentális film) esik szó a lap egyharmadát kitevő rovatban, a társművészetekről szóló írásokkal azonos rangban és terjedelemben. A lap művelődéspolitikai tanulmányokat tartalmazó nagyobbik felében a magyar film jelenléte, ha nem rendszeres is, de folyamatos és egyenletes az évtized folyamán. Az új folyam induló számaiban közölt Újhelyi-szöveg a megszólaló politikai súlya és a gondolatmenet apropója tekintetében is figyelemre

37 Gyertyán Ervin: Magyar film Magyar közönség. *Kritika* 8 (1979) no. 9. pp. 12–15.

38 Gyertyán Ervin: Dokumentarizmus és fikció napjaink magyar filmművészetében. *Kritika* 9 (1980) no. 10. pp. 25–26.

39 *Kritika* 9 (1980) no. 2. pp. 4–6.

40 Földes Anna: A *Halálos tavasz* – és ami utána jön. *Kritika* 8 (1979) no. 6. pp. 12–14.

41 Tamás István: Szórakozni sem szégyen. Néhány megjegyzés Földes Anna írásához. *Kritika* 8 (1979) no. 7. pp. 11–12.

42 Thurzó Gábor: Jegyzetek egy Máriássy-vallomáshoz. *Kritika* 4 (1975) no. 4. pp. 14–15.

méltó. A korabeli kritikai diskurzusban betöltött szerepük révén hasonló mondható el Nemes Károlyról és Gyertyán Ervinről, akik az évtized közepén és végén publikálnak átfogó tanulmányt a magyar filmről (továbbá Rényi Péterről, aki a kritikák rendszeres szerzője). Ezekből kiolvasható ugyan a hetvenes évekkel kapcsolatos válságteória, de az évtized eredményeként mindketten az esztétizmus tévútjából kivezető dokumentarizmust emelik ki, amelyről Gyertyán elméleti tanulmányt is közöl. Gondolatmenetük közös tézise a művészet társadalmi szerepvállalása. A dokumentarizmus és a módszert kidolgozó műhely azonban más módon is hangot kap a lapban: Schiffer Pál szociológusi alaposágú műhelytanulmányában, a BBS helyzetét taglaló interjúban és végül a kritikai rovatban, ahol egyre gyakrabban tűnnek fel ebből a körből önálló méltatásra érdemes alkotások. A dokumentarizmusról szóló elemző tanulmányok mellett a kritikarovat szerkesztése – s így módon maga a *Kritika* című folyóirat – elsősorban szintén ennek az irányzatnak a kanonizációjához járul hozzá.

Mozgó Világ

A „rég” *Mozgó Világ*ról önálló monográfia olvasható,⁴³ az ott közölt filmes írásokról Czirják Pál részletes elemzést írt,⁴⁴ így a fentiekkel összefüggésben ezúttal csak a társfolyóiratokétól eltérő tendenciák ismertetésére szorítkozom. Az alcíme szerint a *Fiatal írók és művészek szemléjeként* indult almanach (ez a meghatározás az előbb kéthavi, majd havilap esetében *Irodalmi – művészeti – közművelődési – kritikai folyóirattá* módosult) a film tekintetében is a fiatal filmesek, az újító irányzatok, a kísérletező formák felé fordul. Nem véletlen tehát, hogy a folyóirat rendszeresen és hangsúlyosan foglalkozik a Balázs Béla Stúdióval, illetve az ott készült munkákkal, továbbá az elsőfilmekkel, az amatőrfilm-mozgalommal, az experimentális filmmel.

A *Mozgó Világ* történetének első filmes tárgyú írása a BBS-ről szól, és ezt még számos tanulmány, elemző esszé követi. Az amatőr művészeti mozgalmat szintén sokoldalúan járják körbe. A lap profijában egyenrangú szerepet

kap a szépirodalmi szövegek, illetve képzőművészeti alkotások és fotók megjelentetése. Ennek igényes példája Szirtes András Oberhausenben díjazott *Hajnalának* (1980) leírása, számos filmfotó kíséretében. Beszélgetést is közölnek az amatőr film helyzetéről, amelyen egykori (Jeles András, Lányi András) és jelenlegi (Jelenczki István, Vadas Róbert) amatőr filmesek vesznek részt.

Az elsőfilmek, a pályakezdők bemutatásának legfontosabb mozzanata a *Mozgó Világ* különféle művészeti ágak képviselőit megszólító körkérdéssorozatának filmes állomása. A hat kérdés a nemzedéki sajátosságot, a főiskolai képzés és a pályakezdés gondjait, a pályafutás alakulását, a példaértékű irányzatokat, alkotókat, a magyar filmszakmáról kialakított véleményt és a film nyelvével, jövőjével kapcsolatos nézeteket firtatja. Az ötödik, a magyar filmről és filmgyártásról szóló kérdésbe a művészi szempontok mellett a társadalmi is belefoglalják a szerkesztők. A válaszolók a hetvenes években elinduló nemzedék tagjai: András Ferenc, Bódy Gábor, Dárday István, Ember Judit, Gazdag Gyula, Jeles András, Lányi András, Schiffer Pál, Szomjas György. Mint a névsorból látható, valamennyi irányzat képviselteti magát a dokumentarizmustól az experimentalizmusig. A válaszokból a személyes nézetek mellett a korszak nemzedéki filmképének reprezentatív lenyomata rajzolódik ki.⁴⁵

A *Mozgó Világ* fontos feladatának érzi néhány, a magyar kritikai diskurzusban kevésbé méltatott, netán elmarasztalt film határozott kiemelését. Ilyen *A kis Valentinó* (Jeles András, 1979), amelyről három írást is közölnek az 1980/3. számban: Orosz István szociológiai megközelítést, a filmművészetről ritkán megszólaló Petri György rövid esszéjét, valamint a színház-, dráma- és zeneesztéta Fodor Géza stíluselmzését, de foglalkozik a filmmel – a *Családi tűzfészekkel* (Tarr Béla, 1979) és a *Tíz év múlva-val* (Lányi András, 1978) egyetemben – Fábri Péter korábban publikált tanulmánya is. S ilyen a *Psyché* (1980): Bódy filmjéről Dániel Ferenc ír a rendező tehetségét elismerő, ugyanakkor kritikus bírálatot, Rugási Gyula pedig a film szellemtörténeti ívét vizsgálja – és dicséri – tanulmányában. Rendkívül nagy figyelmet kap

43 Németh György: *A Mozgó Világ története 1971–1983*. Budapest: Palatinus, 2002.

44 Czirják Pál: Párhuzamosok, ha találkoznak. A magyar film reprezentációja a *Mozgó Világ* korai évfolyamaiban. *Alföld* 69 (2018) no. 2. pp. 67–74.

45 Filmrendezők felelnek. *Mozgó Világ* 5 (1979) no. 3. pp. 3–14.

a laptól egy tévéfilm: Elek Judit *Martinovicsa* (1980). Az 1982/12. számban Mészöly Miklós, Orosz István, Borczky Beatrix és Dániel Ferenc elemzéseit közlik összesen húsz oldal terjedelemben. A kiemelés a cenzúrának is szól, hiszen a politikailag áthallásos filmet a rendező csak tíz év várákozás után valósíthatta meg, ráadásul a televízióban, noha a filmgyári forgatást már 1971-ben előkészítették.

A dokumentumfilm szintén kiemelt szerepet kap a lapban. Provokatíván éles cikket publikál a *Harcmodorról* (Dárday István, Szalai Györgyi, 1980) és *Békeidőről* (Vitézy László, 1980) Orosz István, amelyre Papp Zsolt válaszol a következő számban. Mátyás Győző magáról a dokumentarista módszerrel ír szintén polemikus esszét a lapba. Számos dokumentumfilmről önálló elemzés jelenik meg (A *bankett* [Gazdag Gyula, 1982], A *pártfogolt* [Schiffer Pál, 1982]), Sára Sándor dokumentumfilmjeiről külön cikk szól, az *Együttélés* (1983) kapcsán pedig beszélgetést közölnek Gyarmathy Liviával.

A lap ugyanakkor legalább ilyen súllyal és arányban foglalkozik a fősodorbéli alkotókkal és filmekkel, Szabó Istvántól Sándor Pálig, a *Mephistótól* (1981) a *Dögkese-lyűig* (András Ferenc, 1982), és napvilágot látnak film-szemle-beszámolókat, ahogy elméleti tanulmányok vagy filmtípusokat, irányzatokat, műfajokat, motívumokat elemző esszék, életműveket bemutató portrék is. Ha azonban a lap sajátos profilját, a társlapoktól eltérő témájú, megközelítésmódú, értékrendű írásait vesszük számba, akkor egyértelműen az előbbi csoportba, tehát a magyar film „alternatív” kánonjához kapcsolódó írások esnek nagyobb súllyal a lapba. A másik lényegi, a többi folyóirathoz képest radikális különbség a pártideologikus szempont hiánya, sőt elutasítása. A lap kritikai beszédmódja is „alternatív”, s épp ezáltal képes az ideológiai fősodortól eltérő filmek elemzésére, illetve próbálja az abból kiszoruló művekre felhívni a figyelmet, s beemelni őket legalább az „alternatív” kánonba. Mindezzel együtt fontos körülmény, hogy itt is nagy súllyal szerepel a dokumentarizmus – talán annyi különbséggel, hogy több körülötte a polémia. Ám a vita is a korszak kritikai diskurzusának jellegzetes formája, csak hogy a *Mozgó Világban* mindez élesebben, provokatívabb, „fiatalosabb” hangon zajlik. Mindenesetre a dokumentarizmus ezúttal is fontos irányzatként jelenik meg – legfeljebb a társadalmi szerepvállalás ideológiáját ítélik meg másként, a

hivatalos marxista művészetelméletől eltérő módon a szerzők. Legalábbis amíg ezt megtehetik...

Kitekintés és következtetések

A magyar film kulturális, illetve kultúrpolitikai beágyazottságát, a filmművészet korabeli súlyát jelzi, hogy a szaklapok és a társadalomtudományi-kritikai folyóiratok mellett az irodalmi lapokban is megjelennek filmes írások. Az a körülmény, hogy a hagyományosan magas presztízsű irodalom mellett még ezekben az orgánumban is szerephez juthat a film, önmagáért beszél. A fővárosi irodalmi lapok közül a *Kortárs*, a Magyar Írók Szövetségének 1957-ben induló irodalmi és kritikai folyóirata a hetvenes években jórészt a fentebb is idézett, máshol is publikáló, kultúrpolitikailag tekintélyes szerzőktől közöl filmes tanulmányokat, így a *Kritika* rovatvezetőjétől, Füleki Józseftől, továbbá Nemes Károlytól és Gyertyán Ervintől. Megszólalnak a társtudományok és társművészetek képviselői, mint Vitányi Iván szociológus és Tarján Tamás irodalom- és színikritikus. Közölnek egy Nemeskürty Istvánnal készült rádióinterjút, amelyben az irodalomtörténészként is aktív szerzőt mégsem erről a tevékenységéről, hanem elsősorban a filmről kérdezik, vagyis stúdióvezetőként és filmesztétaként nyilatkozik meg. A filmről szóló diskurzusnak a *Kortársban* is jellegzetes műfaja a vita: több írás ide sorolható, s ezek középpontjában ideológiai megfontolások állnak. Egy jellegzetes cím ebből a körből: *Szövetség a politikával – szövetség a haladással*, s a szerző neve is említést érdemel: Pozsgay Imre, aki ekkor (1974-ben) az MSZMP KB sajtóosztályának vezetője, továbbá – nem mellesleg – a *Társadalmi Szemle* főszerkesztő-helyettese, s akit a következő évben kulturális miniszterhelyettesé, majd rá egy évre kulturális miniszterré neveznek ki. Az itt közölt tanulmányok másik sajátossága az átfogó folyamat-elemzés, amit a címbe fordulatok jeleznek: *Jegyzetek...; Megjegyzések...; Magyar film, 1973; Utak és lehetőségek...*

A *Kortárs* mellett a valóban kortárs irodalom bemutatására vállalkozó irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat, az 1961-ben alapított *Új Írás* más stratégiát követ: a folyamatok helyett egyre jobban a konkrét művekre koncentrálnak. A változás a hatvanas–hetvenes évek fordulóján zajlik le; ezt követően – bizonyára a főszerkesztőváltásnak is betudhatóan (Jovánovics Miklóst 1974-ben

Juhász Ferenc követi a poszton) – a filmes írások száma csökken, s az a néhány is inkább külföldi alkotókról, filmekről szól. 1966-ban viszont az elsők között ad hírt a lap a Balázs Béla Stúdióban folyó munkáról, fórumot ad a más lapokban is aktívan publikáló Kovács Andrásnak, s itt is meghatározóak a viták. A korszakban a legjelentősebb és leghosszabb innen, Kósa Ferenc és Csoóri Sándor *Ítélet* (Kósa Ferenc, 1970) című forgatókönyvének publikálása kapcsán indul el, s folytatódik a *Népszabadság* hasábjain. A vita szellemében veszi ki a lap a részét Jancsó kanonizálásában, amikor tanulmányt közölt a *Fényes szelekről* (1969). A társadalmi problémák elemzése kap hangsúlyt Heller Ágnes írásában (*Extázis 7-től 10-ig* [Kovács András, 1969]). Mindez azonban a hatvanas–hetvenes évek fordulóját jellemzi, ezt követően az *Új Írás* eltávolodik a (magyar) filmtől. Végül megjegyzendő, hogy a fővárosi irodalmi lapok mellett a vidékiekben is jelennek meg filmes tárgyú írások, kritikák (pl. *Alföld*, *Jelenkor*, *Új Forrás*).

A társadalomtudományi és művészetkritikai folyóiratok hetvenes évekbeli filmes tárgyú írásainak áttekintése nyomán három következtetés kínálkozik:

1. A magyar film a korszak kultúr- és művelődéspolitikájának fontos eleme, a társadalomtudományokkal azonos rangban kap figyelmet ezekben a lapokban.

2. E folyóiratok érdeklődésére a magyar film társadalmi szerepvállalása miatt tarthat igényt, amelyet ugyanakkor az itt megjelent írások elvárásaként fogalmazznak meg vele szemben.

3. A publikációkból jól kirajzolódik a magyar film hetvenes évekbeli mozgása: a távolodás a hatvanas évek szerepvállalásától, amelyet válságnak érzékelnek a szerzők, majd a szerepvállalás folytatását jelentő dokumentarizmus előtérbe állítása.

Az általánosító következtetéseket természetesen árnyalja az egyes lapok orientációja: a *Társadalmi Szemle* érvényesíti legjobban a párt kultúrpolitikájának elveit; a *Valóság* ezt jóval kritikusabban és sokszínűbben képviseli; a *Kritika* tanulmányai ugyancsak erősen ideologikusak, míg a kritikarovat bírálati egyre inkább esztétikai érveket sorolnak; végül a *Mozgó Világ* ad hangot a magyar filmkultúra „tűrt”, underground vagy alternatív szegmensének. A kép a szaklapok, a hetvenes években mindenekelőtt a *Filmkultúra* anyagával válik teljessé. Így mutatkozik meg ugyanannak az éremnek a két oldala: a

társadalomtudományok és a művészetelmélet felől közelítő esztétikai elemzéseké egyfelől, az esztétikai szempontú vizsgálatokból kiinduló társadalmi jelentések értelmezése másfelől. A hetvenes évek kritikai diskurzusa általuk mutat teljes és – tehetjük hozzá – kifejezetten koherens képet a korszak filmművészetéről.

Gábor Gelencsér

Commentary and Ideology

The Hungarian Films of the 70s in the Mirror of Journals of Social Science and Art Criticism

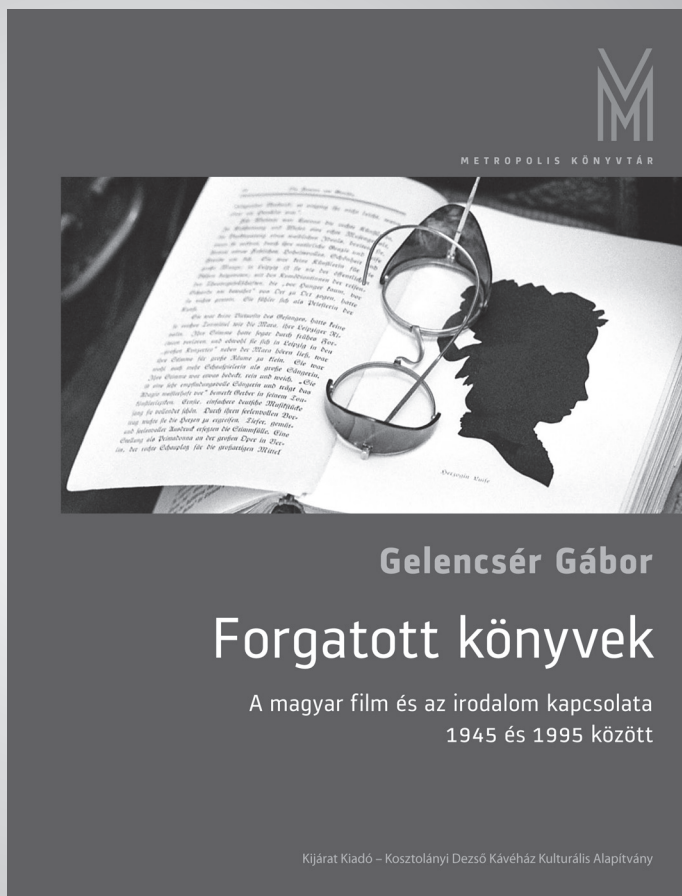
The issue of social engagement plays a key role in the Hungarian cinema of the 1970s, and also in the critical discourse of the Hungarian films of the decade. The leading forums of this critical discourse are not only film magazines and journals but other publications – such as journals of social sciences and art criticism. Thus, the critical discourse steps out the from sphere of the narrower spectrum of film journals into a wider space of periodicals. If we are interested in the critical discourse of state socialism, and especially in the atmosphere of the 1970s, it is essential to examine this wider sphere of journals. Gábor Gelencsér's essay analyses leading Hungarian journals from this perspective. The publications examined in his essay are the following: *Társadalmi Szemle* (Social Review), *Valóság* (Reality), *Kritika* (Criticism) and *Mozgó Világ* (Moving World).

Már digitális formában is elérhető!

Gelencsér Gábor

Forgatott könyvek

A magyar film
és az irodalom kapcsolata
1945 és 1995 között



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

Varga Balázs

Szeizmográf**A művészfilm-közönségfilm vita, a hatvanas évek magyar filmje és a Kádár-korszak első felének kulturális nyilvánossága***

A magyar filmekről és a magyar filmkultúráról a szak-sajtóban és a kulturális nyilvánosságban folytatott vitáknak évtizedek óta visszatérő kérdése a művészfilmek és a közönségfilmek kapcsolata. Világos, hogy ez a két kategória vagy elnevezés önmagában is szerteágazó problémákat vet fel, és legtágabban a kulturális regiszterekről, az elit- és a populáris kultúra megkülönböztetéséről folytatott elméleti, kritikai és gyakorlati viták végtelen hálózatahoz kapcsolható. Jelen tanulmány azonban nem ezeket a vonatkozásokat kívánja megmozgatni, hanem annak részleges vizsgálatára vállalkozik, hogy a művészfilm-közönségfilm vita mikor, milyen kontextusokban jelent meg a Kádár-korszak kulturális nyilvánosságában. Érdeemes azonban rögtön a bevezetőben idézőjelek közé helyezni magát az elnevezést is. A „művészfilm-közönségfilm vita” ugyanis lényegében lokalizálhatatlan. Nem azért, mert az előbb említett tágabb és szerteágazó problémákat jeleníti meg, hanem mert nem egy adott laphoz és egy szűkebb időpillanathoz kapcsolódik. Szemben tehát olyan, a korai hatvanas években az Új Írás folyóiratban lezajlott híres Kádár-kori sajtóvitákkal, mint a „Kicsi vagy koci” vagy a kesudióvita, amelyek a fogyasztási cikkek fetiszizálása kapcsán fogalmaztak meg éles ideológiai és társadalmi problémákat (mi a fontosabb, a gyerekvállalás vagy a fogyasztás?)¹, a „művészfilm-közönségfilm” vita parttalan szövegfolymaként teríti be a hatvanas évek közepétől kezd-

ve a magyar filmes sajtót, illetve a kulturális és társadalmi folyóiratok széles spektrumát. Nem lehet tehát egyetlen laphoz és egy adott időpillanathoz kötni („1965-ben, a *Filmkultúrában* zajlott le ez a vita”), ugyanis nagyon sok alkalommal és nagyon sok helyen felbukkant. Ez a behatárolhatatlanság azonban nem jelenti azt, hogy maga a vita ne lenne tárgyalható, módszertani kérdéseket azonban okvetlenül felvet.² A következőkben a művészfilm és a közönségfilm kettősségéről folytatott vitákat a magyar film és a magyar filmkultúra önreflexiójaként, egyfajta kulturális identitásképző folyamatként fogom vizsgálni. Az a feltételezésem, hogy a művészfilm-közönségfilm vita érzékenyre hangolt szeizmográfként jelezte az értéképzés dilemmáit, illetve a magyar film körüli kulturális, gazdasági és intézményi változásokat, legyen szó nézőszámokról, a finanszírozás átalakulásáról, nemzedékváltásról vagy a stúdiórendszer átszervezéséről. Ez a feltételezés nagyon általános, írásom azonban nem is a kiinduló hipotézis igazolására vállalkozik. Ennyiben nem is részleges, hanem inkább előzetes vizsgálat. Azt fogom megnézni, hogy a hatvanas években milyen módon jelent meg és milyen keretekben értelmeződött ez a fogalom pár a magyar filmről szóló vitákban. Az oksági kapcsolatot tehát csak feltételezve, a most következő elemzés a hogyan kérdésre koncentrálok: azt vizsgálja, hogy a művészfilm-közönségfilm vita mint öntőforma milyen érveknek és miféle diskur-

* Az írás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (NKFI) által támogatott, 116708 azonosító számú, *A magyar film társadalomtörténete* című kutatás része.

1 Horváth Sándor: Csudapest és a friziderszocializmus: a fogyasztás jelentései, a turizmus és a fogyasztáskritika az 1960-as években. *Múltunk* (2008) no. 3. pp. 60–83. Továbbá: Fekete Gyula: *Éljünk magunknak? A Nők Lapja vitájának anyagából*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1972.

2 A digitális bölcsészet számára például remek kihívás lenne ezen terminusok előfordulását és használatát megvizsgálni a magyar filmszaksajtóban.

zusoknak engedett teret. Az elemzésnek nemcsak filmes szaklapok cikkei lesznek a tárgyai. Nem is konkrét filmről szóló kritikákat vizsgálók majd, hanem átfogóbb, összegző tanulmányokat, beszélgetéseket és esszéket. A magyar filmről szóló vagy magyar filmkritikai diskurzust tehát tágan és lazán kezelem: az egyes filmek értékeléséről szóló szövegek mellett a filmszakmai és a kulturális nyilvánosság szereplőinek megnyilatkozásait is a magyar filmkritikai diskurzus fontos részének veszem, olyannyira, hogy elemzésem középpontjában éppen ez utóbbi típusú szövegek állnak. Művészfilm és közönségfilm fogalmát, elnevezését, e fogalmak megjelenését, majd elterjedését, végül a hatvanas évek végén felfutó művészfilm-közönségfilm vitát tehát a magyar filmkultúra önismereti narratívájaként fogom értelmezni.

Új fogalmak hálójában

A művészfilmről és a közönségfilmről folytatott viták nuldik lépése, hogy maguk a kifejezések megjelenjenek. A művészfilm és a közönségfilm egyike sem szakmai terminus, egyikre sem lehet azt mondani, hogy a hatvanas években találták volna fel. Korábban azonban ritkábban használták ezeket a kifejezéseket, főleg a közönségfilmet. Helyette az ötvenes években, egészen a hatvanas évek első feléig a kommersz film kifejezés volt jellemző.³ A művészfilm terminus már elterjedtebb volt, de érdekes, hogy nem annyira magyar filmekre, hanem külföldi játékfilmekre és olykor művészi témájú alkotásokra vagy épp egyszerű reklámklikésként használták, gyakran nem is egybeírva, hanem különírva, művészi film vagy művészi eredmény formában. Mindkét kifejezés a hatvanas évek közepén, illetve második felében kezdett elterjedni. A het-

venes évek óta pedig általános terminusa mindkettő a filmes szaksajtónak, a napilapokban megjelenő kritikának és a kulturális nyilvánosságnak.

Ahogy korábban már szó volt róla, egyik elnevezés sem szakkifejezés, mindkettő elég tág fogalom, és a leg rugalmasabb, manapság (is) közhasznú meghatározásuk szerint a művészfilm a művészi értékű film, a közönségfilm pedig a sokakat megszólító, illetve nagy közönségsikert arató film értelmében használatos.⁴ Ilyen módon az egyik az esztétikai, a másik a piaci siker emblémája – hozzáteve, hogy ez a kettő természetesen nem zárja ki egymást. A közönségfilm lehetséges kettős értelme, miszerint értelmezhetjük nagy közönségnek szánt, illetve nagy közönségsikert elérő alkotásként is, pontosan mutatja, hogy az alkotói szándék (sok embert megcélzó film), illetve a közönségfogadtatás (sok ember által meg nézett film) nem szükségszerűen vág egybe. Minden film nagy közönségnek készül, de csak a filmek töredékét nézik meg nagyon sokan. Figyelembe véve a szocializmus ideológiai premisszáit és az ezekből következő kultúrpolitikai céljait, a korszakban alapelvnek számított, hogy a művészet széles közönséghez kíván(jon) szólni, tehát sem a tömegekről, sem a pedagógiai, nevelő szándékról nem mondhat le. A művészfilmről és közönségfilmről folytatott vita tehát egyértelműen színre viszi a szocialista kultúrpolitika fő dilemmáit is, miközben konkrét, hatvanas évekbeli megjelenése és a következő évtizedekben tapasztalható kibontakozása messze nemcsak ideológiai okokkal, hanem kulturális, intézményi és filmtörténeti változások sorozatával magyarázható.

A művészfilm és a közönségfilm fogalma tehát a hatvanas években terjedt el a magyar filmes és kulturális újságírásban. Új elnevezésekre azért volt szükség, mert a magyar film a korszakban alapvetően átalakult,

3 Tanulságos, hogy az egyik első olyan írás, amely egyszerre és valamiféle kontrasztban használja a kommersz és a művészi fogalmakat, egy rövid és szarkasztikus cikkből származik, 1961-ből. Sas György a *Film, Színház, Muzsikában* reagált arra, hogy egy rádióriportban a Hunnia Stúdió egyik dramaturgia (a nevét nem árulja el, csak annyit ír, hogy „egyszemélyben filmrendező, filmesztéta és kritikus”) oktatta a hazai filmkritikusokat, akik állítólag túl magas követelményeket támasztanak a csak szórakoztatni akaró, magyar ifjúsági filmekkel szemben, bezzeg egy-egy művészi mélységű francia filmet nem elemeznek kellő alaposággal. Az írás a két fogalom, a címbe is foglalt „kommersz igény” és „sznob igény” kettőssége és egymás ellen való kijátszásával szemben kívánt felszólalni, úgy érvelve, hogy minden alkotást a saját műfajának megfelelő művészi követelmények mentén kell értékelni. Sas György: *Kommersz igény? Sznob igény? Film, Színház, Muzsika* (1961) no. 1. p. 4.

4 Most tehát szándékosan nem a filmtörténeti, kritikai szakirodalom definícióira, így a művészfilm intézményesüléséről és fogalmáról szóló terebélyes diskurzusra hivatkozom.

és ezeket a gyorsan zajló változásokat a szakma és a kritika régi-új terminusok használatával is jelezni, értelmezni kívánta. Az elnevezések körüli viták háttérben tehát a magyar filmkultúra és filmszakma hatvanas években lezajlott differenciálódása, nemzedéki, alkotói attitűdbeli és érdekcsoportok mentén való tagolódása állt. Intézményi szempontból a legfontosabb fejlemény a hatvanas évek elején a filmgyártás átszervezése, a Mafilm mint egységes filmgyár, illetve ezen belül a stúdiócsoportok létrehozása volt, amely nem pusztán az engedélyezés szempontjából jelentett komoly változást (a minisztérium helyett a stúdiócsoportok vezetőinek kezébe került a forgatás engedélyezésének joga), hanem azzal is, hogy a négy stúdiócsoport az elkülönülő alkotói profilkok megjelenítésére is lehetőséget teremtett.⁵ Ebben a kontextusban lett fontos a fiatal filmkészítő nemzedék pályára lépése is. A kultúrpolitika azt nem engedte, hogy a sokat emlegetett Máriássy-osztály tagjai (Szabó Istvánék nemzedéke) önálló stúdiócsoportban, közösen folytassák a főiskolán megkezdett munkát, a filmekről szóló diszkurzív térben azonban hangsúlyosan megjelent az új nemzedék új hangja – és a kérdés, hogy hogyan kellene elnevezni az általuk képviselt új filmkészítési attitűdöt.

A művészfilm és a közönségfilm elnevezések felbukkanásának, használatának és csoportképző-kijelölő értelmezéseinek szempontjából különösen fontos a *Filmkultúra* folyóirat 1965-ös kerekasztal-beszélgetése. A megújuló, korábban szűk szakmai kiadványként megjelenő, a hatvanas évek közepétől viszont már szélesebb körben terjesztett *Filmkultúra* 1965-től kezdve, Bíró Yvette főszerkesztése idején vált a korszak egyik meghatározó kulturális fórumává.⁶ A folyóirat első, 1965/1-es lapszámának nyitószövege Almási Miklós *Korszerű stílus – közéleti elkötelezettség* című tanulmánya volt, amely a rendezői stílusok elkülönülését nevezte meg a magyar

film legújabb, lényeges fejleményeként.⁷ Sőt Almási meglátása szerint immár két, markánsan elkülöníthető pólus köré csoportosíthatók ezek a filmkészítési változatok. Az egyik a cselekményes-dramatikus szerkesztésű, hagyományos filmépítkezést tovább gondoló és megújító filmek találhatók (*Pacsirta* [Ranódy László, 1965], *Angyalok földje* [Révész György, 1962], *Húsz óra* [Fábri Zoltán, 1965], *Párbeszéd* [Herskó János, 1963]), míg a másikon a „fiatal, gyakran kísérleti jellegű alkotások” (*Oldás és kötés* [Jancsó Miklós, 1963], *Sodrásban* [Gaál István, 1963], *Álmodozások kora* [Szabó István, 1964], *BBS-kisfilmek*). Almási szerint „[e]z a kétfajta stílusirányzat tehát szinte máról holnapra robbant be filmművészetünkbe, alig két esztendő alatt különült el egymástól, és mivel ilyen hevesen érkezett, rendkívül kiélezte a frontokat is: vitákban, alkotási elvekben egyaránt”.⁸ A fiatalok képviselte új stílus mögött szerinte a korszellem megváltozása és egy új attitűd áll: „ezek a filmek azt keresik, hogy milyen belső átalakulás megy végbe a mai emberben, milyen világnézeti és főként életérzésbeli átformálódást teremtett életünk.”⁹ Almási nagy hangsúlyt fektet arra, hogy miközben a pólus kifejezést használja, ne fordítsa egymás ellen az eltérő alkotói megoldásokat. Úgy fogalmaz, hogy ezek a pólusok egyazon probléma eltérő ábrázolási módjait mutatják fel: „a két pólus mindegyikén a mával folyik a művészi vita, a közéleti elkötelezettség két sajátos megfogalmazásával találkozunk mind a két sarkponton.”¹⁰ Almási hosszasan elemzi a fiatalok filmjeit, azok személyességét és az önmeghatározás fontosságát kiemelve, ám erős kritikát is megfogalmaz, elsősorban a direkt közéleti elkötelezettséget és a történelmi perspektívát hiányolja.

A pályára lépő új nemzedék filmjeinek értelmezése más szövegekben is nagy hangsúlyt kapott. A *Filmkultúra* első lapszámának második anyaga például egy Szabó Istvánnal az *Álmodozások* koráról folytatott beszélgetés

⁵ Varga Balázs: *Filmirányítás, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963*. Doktori disszertáció. ELTE BTK Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Program, 2008.

⁶ A szerkesztőbizottság tagja volt még Hegedűs Zoltán filmkritikus, Gaál István és Kovács András rendező és Újhelyi Szilárd stúdióvezető, a Filmtudományi Intézet igazgatója. A *Filmkultúra* Bíró Yvette által vezetett korszakáról lásd a főszerkesztő visszaemlékezését: Bíró Yvette: *Ó, azok a szép napok!* In: Zalán Vince (ed.): *Filmkultúra, 1965–1973. Válogatás*. Budapest: Századvég, 1991.

⁷ Almási Miklós: *Korszerű stílus – közéleti elkötelezettség*. *Filmkultúra* (1965) no. 1. pp. 5–18.

⁸ *ibid.* p. 6.

⁹ *ibid.*

¹⁰ *ibid.* p. 9.

volt, amelyben többek között az Almási által is emlegetett kérdések is élesen felvetődtek.¹¹

A *Filmkultúra* második lapszámában azután egy újabb, nagyszabású kerekasztal-beszélgetés tárgyalta a „közönségfilm” problémáit Gyertyán Ervin és Hegedűs Zoltán kritikusok, illetve Herskó János, Kovács András és Keleti Márton rendezők, és Újhelyi Szilárd, a lapot kiadó Filmtudományi Intézet igazgatója részvételével.¹² A szövegben két dolog is igazán feltűnő. Az egyik, hogy a résztvevők között nincsenek ott a fiatal nemzedék képviselői, miközben a vita hangsúlyosan az ő filmjeikről is szól. A másik, hogy a „közönségfilm” kérdése inkább csak apropó, a vita középpontjában a filmek által elért társadalmi (közönség)hatás és az alkotói attitűdök különbsége áll. A vitavezető, Hegedűs Zoltán hosszú felvezetővel nyitja a beszélgetést, amelyben rögtön kitér arra, miért is került ez a homályos fogalom, mármint a „közönségfilm” idézőjelbe. Véleménye szerint ugyanis aki a közönségfilm kifejezést használja, az igazából mást akar mondani: a művészi igényektől mentes kommerszre gondol. Hegedűs ezután egy furcsa paradoxonnal azt taglalja, hogy a mai magyar filmgyártás bevallottan nem gyárt kommerszet, mégis évről évre akad jobb híján kommersznek nevezhető filmünk. A kommersz film(készítés) problémája után a felvezető egy másik problémás elnevezésre tér át: „Ezzel párhuzamosan az utóbbi években, főleg fiatal rendezőkből a hagyományos formahasználattal szemben kialakult egy modernebb irányzat, amely magát művészinek nevezte. Sajnos, ez a megjelölés is átment a köztudatba.”¹³ Hegedűs azt rója fel, hogy az általa kísérletezőnek, sőt avantgárdnak tartott alkotásokra nem lenne szabad a művészi kifejezést használni és összekeverni a kísérletezőt a művészivel, ugyanis az ily módon definiált, lényegében kisajátított művészibe nem fér bele például Fábri Zoltán, aki pedig (mindig is) művészi volt, noha nem modernista, még mielőtt a művészi kategóriát a kritika és a filmszakma feltalálta volna. Hegedűs hamis orientációról beszél, a fiatal rendezők modernista, intellektuális érdeklődését emeli ki, és azt tartja a legnagyobb problémának, hogy aki ma művészi filmről beszél,

az rájuk és csak rájuk gondol. Itt kerül a képbe újfent a közönség kérdése, illetve a közönség és a kritika (egy részének) szenvedélyes kiállása bizonyos irányzatok mellett. „Tény, hogy ez az új filmirányzat létrehozott már néhány kiváló értéket. Tény, hogy természeténél fogva bizonyos értelemben avantgarde szerepet vállal, és így nem támaszkodhat széles közönségrétegekre, viszont annál szenvedélyesebb és elfogultabb közönségre. Világos azonban, hogy a valóságos probléma eldöntésében nem lehet érv sem a közönség abszolút számfőlénye, sem kicsiny csoportok szenvedélyessége, sőt hangossága sem. Ehhez meg kell vizsgálni a számba vett közönségrétegek társadalmi fontosságát, funkcióját, jellegét, csak ez vezetne az értékprobléma megoldásához, mind a „művészi”, mind a „kommersz” kategóriában, és abban is, hogy az intellektuális filmirányzatnak milyen szükségességet, szerepet, lehetőséget tulajdonítsunk.”¹⁴

Ezt az alaphangot megtartva a vitában igen sok dicséret szó esik *A tizedes meg a többiek*ről (Keleti Márton, 1965), amit a társadalmi és történelmi problémákat érvényesen és kritikusan tárgyaló, közönségsikert eredményező film példaként hoznak fel többen. A kerekasztal-beszélgetés tehát három irányzatot vagy alkotói attitűdöt különít el egymástól, és ezek megkülönböztetésének, illetve elnevezésének a problémája a vita egyik csomópontja. Ez a három filmcsoport a kísérletező-modern fiatal film, a hagyományosabb, drámai és társadalmi töltetű film és a közönségfilm. A hozzászólók leginkább abban értenek egyet, hogy a magyar filmekkel kapcsolatos legfőbb elvárás a társadalmi szerepvállalás és egyfajta nevelő vagy pedagógiai attitűd – ezért üdvös, ha ez megvan bizonyos népszerű filmekben (*A tizedes meg a többiek*), és probléma, ha eltűnik bizonyos kísérletező filmekből (itt hangsúlyosan nem nevesítenek filmeket, inkább csak általánosságban van szó a kortárs modern film pszichologizáló, intellektuális tendenciáiról).

A vitában tehát tulajdonképpen nemzedékek és alkotói attitűdök mentén differenciálódnak a pozíciók és különítődnek el egymástól csoportok. Markánsan megjelenik három, eltérő alkotói attitűdhez kapcsolható filmcsoport, de a közéleti elkötelezettség, illetve a közönség figyelembe-

11 „Tessék felébredni!” Magnetofonbeszélgetés Szabó Istvánnal. *Filmkultúra* (1965) no. 1. pp. 19–38.

12 Kielégíteni vagy nyugtalanítani. Kerekasztal-beszélgetés. *Filmkultúra* (1965) no. 2. pp. 40–59.

13 *ibid.* p. 41.

14 *ibid.* p. 42.

vétele (a pedagógiai attitűd alatt általában ezt értik a hozzászólók) olyan határátlépő fogalmakként, illetve szemléletként jelennek meg, amelyek bármelyik csoport filmjeire jellemzők lehetnek – és ennyiben az elvárt és elfogadott értéket jeleníthetik meg.

A *Filmkultúra* következő lapszámaiban, illetve a filmszakma fórumain tovább folytatódott ez a vita. Lényeges, hogy 1965 őszén kerül első alkalommal sor a Magyar Játékfilmszemlére, a magyar filmkultúra reprezentatív eseményére, amelynek versenyfilmjei között mindhárom, a *Filmkultúra* kerekasztal-beszélgetésén megjelentetett irányzat filmje megtalálható volt, bár a legnagyobb hangsúly a középgeneráció alkotásainak jutott, a társadalmi zsűri nagydíját pedig a *Húsz óra* kapta. A magyar film irányzatait tárgyaló vita a következő időben főképp a fiatal és a középgeneráció filmjeinek megkülönböztetéséről szólt, és a vitában a nemzedéki különbségek szemléleti különbségekként értelmeződtek. Az akkori középgeneráció, az ötvenes évek elején végzett főiskolai nemzedék tagjai egy szimbolikus pillanatban, a főiskola elvégzésének tizenötödik évfordulója kapcsán emlékeztek vissza, illetve értelmezték helyüket a kortárs magyar filmben.¹⁵ Egybehangzón arról beszéltek, hogy számukra hamar jött a tűzkeresztség, azaz hirtelen és magas pozíciókban kerültek be a filmszakmába (Kovács András és Bacsó Péter az ötvenes évek elején a filmgyár nagy hatalmú Központi Dramaturgiájának vezetői voltak), és 1953 után mindannyian válságot éltek meg. Rendezői debütálásuk részben emiatt sokáig váratott magára. Erre az okra vezették vissza, hogy ők nem tudták nemzedékként megfogalmazni magukat és személyes élményeiket. Mind ezt pedig a hatvanas évek fiatal nemzedékével szemben fogalmazták meg. Makk Károly azt hangsúlyozta, hogy „*ma már az én-film a divat*”. Nádaszy László szerint ők azért nem lettek, lehettek nemzedék, mert „*nekünk állami feladatot kellett vállalnunk*”. Az ötvenes évek nemzedéke ekkori

öndefiníciójuk szerint nem is gondolkodott életműben és életműépítésben. Ezt először (Fehér Imre szerint) Gaál István tette meg, illetve Máriássy filmjeiben fedezte fel először az egyéni hangot a kritika. A nemzedékek közötti eltérés politikai szerepvállalás mentén történő elkülönítése legmarkánsabban Kovács András hozzászólásában jelent meg. Ő azt hangsúlyozta, hogy pályakezdésük éveit, jóllehet befolyásos, hatalmi pozícióban, mégis „anonimitásban” töltötték. Nem én-filmekkel, nem szerzői munkákkal kezdték a pályájukat. Nagyon sok filmbe bedolgoztak, de a nevük olykor nincs is feltüntetve a főcímen. A szerepük tehát nincs megfelelően értékelve, illetve nem voltak olyan lehetőségeik, mint a mostani fiataloknak. Ebből a pozíciókülönbségből kiindulva határozta meg Kovács a két nemzedék filmjeinek különbségeit. Véleménye szerint a hatvanas évek fiatal filmesei „önérdekű” filmeket készítenek „közérdekű” témák helyett. „*Sokszor az a benyomásom, hogy ez a fiatal művész-nemzedék nem is próbálja feltenni az alapvető társadalmi kérdéseket.*”¹⁶ A két nemzedék eltérő tapasztalata, háttere és szemléletmódja révén előálló eltérések a következő években a szerzői és a cselekvő film kategóriái segítségével fogalmazódtak meg. A „cselekvő film” elnevezés első felbukkanásának pontos ideje bizonytalan, ám több elemző is egyértelműen Kovács Andrást nevezi meg névadóként.¹⁷ Feltételezhető, hogy az elnevezés valamilyen nyilvános filmes eseményen, nagy valószínűséggel valamelyik játékfilmszemle vitáján került elő. Mindenesetre 1968-ra, az új magyar film kanonizálódásának csúcspontjára ez a kategória már széles körben használatos volt a filmes vitákban.

1968-ban ugyanis két fontos esemény is hangsúlyosan megjelenítette a társadalmi elkötelezettségű magyar film nagy menetelését – vagy ahogy ettől kezdve egyre gyakrabban emlegették (főképp, miután nem sokkal később, a hatvanas évek végétől már a leáldozását érezte a kritika és a szakma), a magyar film „aranykorát”.¹⁸ Az egyik esemény a

15 Létay Vera: „A mi nemzedékünk.” Tizenöt éve végeztek a filmfőiskola első diplomásai. *Filmkultúra* (1966) no. 1. pp. 40–58. Szövegem ezen részében felhasználtam doktori disszertációm vonatkozó néhány bekezdését. Varga Balázs: *Filmirányítást, gyártástörténet és politika Magyarországon 1957–1963*.

16 Létay: „A mi nemzedékünk.” p. 53.

17 Huszár Tibor: A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet. *Filmkultúra* (1968) no. 4. pp. 12–15. Hasonlóképp Kovács névadó szerepét emeli ki Nemes Károly is a korszakról írott filmtörténeti összefoglalásában, az 1968-as Magyar Játékfilmszemlélet megadva forrásnak. Nemes Károly: *A magyar filmművészet története 1968 és 1972 között*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1979. p. 183.

18 Az „aranykor”-diskurzusról részletesen ír Kovács András Bálint kézirat: *Aranykor: a hatvanas évek filmes kánonja*. Kovács szövege

nemzetközi filmkritikusok szövetségének (FIPRESCI) Budapesten tartott ülése volt, amelynek témája az új magyar film volt, különös tekintettel annak társadalmi, politikai aktivitására.¹⁹ Az előző évek komoly fesztiváldíjai után ez egy újabb nemzetközi kritikai kanonizációs gesztus volt. A másik fontos történés pedig a magyar kritikusok által összeállított „Budapesti 12” – az államosítást követő húsz év legjobb magyar filmjeinek listája volt.²⁰ Tanulságos, hogy ezen a listán a hatvanas évek magyar filmjei közül három „fiatal filmes” szerzői alkotása szerepelt (Kósa Ferenc: *Tízezer nap*, 1965; Gaál István: *Sodrásban*; Szabó István: *Apa*, 1966) Jancsó Miklós *Szegénylegényekje* (1965) és Keleti Márton *A tizedes meg a többiek* című filmje mellett. A korábbi években oly sokat emlegetett cselekvő filmek (Kovács András: *Nehéz emberek*, 1964; *Falak*, 1967) azonban nem. Kovács Andrásról a *Hideg napok* (1966) került a válogatásba. Fábri (egyedülként két filmmel) a *Hannibál tanár úrral* (1955) és a *Körhintával* (1956) szerepelt a listán – a pár évvel korábban oly sokat méltatott és díjazott *Húsz óra* tehát kimaradt.²¹

A hatvanas évek legvége azonban nem is csak a szerzői és a cselekvő film közötti különbségtétel miatt fontos (ezek a határok az évtizedfordulóra részben elmosódtak, a hatvanas évek első felében pályára lépő nemzedék ekkorra egyértelműen beérkezett), hanem a magyar film társadalmi szerepéről folytatott viták miatt is. Ebben az összefüggésben pedig a nézőknek, a nézőszámoknak, a minőségi és nevelő szándékú szórakoztatásnak a kérdései lesznek lényegesek. Ez az a kontextus, amelyben a művészfilm-közönségfilm vita látványosan megjelenik a szakma és a nyilvánosság színterein.

Lehet-e mindenkihez szólni?

A hatvanas évek közepe a társadalmi elkötelezettségű, újító magyar film nagy korszakaként jelent meg már a kortársi diskurzusban is. A Magyar Játékfilmszemle díjai és a filmszakmai összefüggések ezeket a filmeket helyezték a középpontba. A viták azonban ekkor még elsősorban nem művészfilm és közönségfilm kettősségéről szóltak, hanem az új magyar film újdonságát emelték ki a társadalmi, reformista aktivitásban megragadva azt. A *Filmkultúra* 1965-ös első lapszámai kapcsán arról is szó volt, hogy a szórakoztató filmeknek, vígjátékoknak is volt esélyük bekerülni a kánonba, de ennek az volt a feltétele, hogy a társadalmi relevanciájuk meglegyen. És miközben a hatvanas évek közepén még nem volt kifejezetten explicit a művészfilm és közönségfilm vita, egyes alkotások kapcsán már erős állítások fogalmazódtak meg. Az újonnan formálódó kánonba be nem kerülő, hatalmas sikerű alkotások között a legfontosabbak Várkonyi Zoltán Jókai-adaptációi voltak. Már a *Filmkultúra* kerekasztalán elhangzott pár kritikai észrevétel *A kőszívű ember fiai* (Várkonyi Zoltán, 1965) romantizáló szemléletével kapcsolatban. Kifejtettebb formában, a magyar film társadalmi, nevelő küldetése kapcsán azonban a témát Almási Miklós tárgyalta két évvel később, a *Kritika* című lapban megjelent esszéjében.²² Az 1967-es szöveg nem *A kőszívű ember fiai*, hanem a következő Várkonyi–Jókai filmpár, a kétrészes filmként egyszerre bemutatott *Egy magyar nábob* és a *Kárpáthy Zoltán* (1966) kapcsán foglalt el erős kritikai pozíciót. A szöveg címe 4.332.325 – ez volt a filmek aktuális nézőszáma, amely a korban kiugrónak számított, és mivel a két film műsoron volt még, folyamatosan emelkedett.²³ A gigantikus nézőszám pedig megemelte magukat a filmeket is: „az *Egy magyar nábob*

ugyanannak a magyar film társadalomtörténetét vizsgáló kollektív kutatásnak a keretében készült, mint a jelen tanulmány.

19 *Visszhang. A FIPRESCI-kollokvium anyagából „A fiatal magyar filmművészet” vitája.* Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1970.

20 A magyar filmtörténeti toplistákról és kanonizációs szerepükről bővebben írtam a *Metropolis* magyar filmkánonnal foglalkozó összeállításában. Varga Balázs: *Benne lenne? Magyar filmtörténeti toplisták és a kanonizáció kérdései.* *Metropolis* (2009) no. 3. pp. 32–44.

21 Idézett tanulmányában Kovács András Bálint többek között a Budapesti 12 lista alapján is állítja, hogy a hatvanas évekbeli magyar film aranykoráról szóló diskurzusban több réteg is megtalálható, mégpedig a szerzői filmek, a minőségi és népszerű közönségfilmek és a cselekvő filmek kánonja. Kovács András Bálint: *Aranykor: a hatvanas évek filmes kánonja.*

22 Almási Miklós: 4.332.325. *Kritika* (1967) no. 10. pp. 33–36.

23 A magyar filmekről szóló nézőszám adatok bizonytalanságának a jele, hogy a ma elérhető statisztikák szerint a két filmre hozzávetőleg három és fél millióan vettek jegyet.

– Kárpáthy Zoltán komplexusa nem film már, hanem egy jelenség, egy új szociológiai-művészeti fenomén, melyet ezúttal hadd vizsgáljunk a szabályos filmkritikától idegen módszerekkel.²⁴ Almási tézise szerint a Várkonyi-filmek a Jókai-regények továbbbélő „hamis tudati” alakzatait, romantikus-szentimentális fordulatait tökéletesen viszik színre – és neki éppen ez volt a baja a filmekkel. Várkonyi ugyanis „[a]nnak a késői szentimentalizmusnak realizálója lett, melynek forrása és ihletője Jókai volt, melyet azonban a magyar fejlődés társadalmi útja épített tovább magának”.²⁵ Azt hiányolja, hogy a filmek nem billentik meg, nem kérdőjelezik meg, nem formálják át ezt az általa romantikusnak és szentimentálisnak nevezett mítoszt. Még érdekesebb a következő kérdése, amely arra vonatkozik, hogy vajon mennyire korszerű Magyarországon ötmillió nézőt megcélzó és telibe találó filmet készíteni? Véleménye szerint ugyanis a hatvanas évekre a közönség differenciálódása megkerülhetetlen (és üdvözlendő) sajátosság – amit a progresszív magyar filmek bizonyítanak is. Ugyanis nemcsak a színvonalas szórakoztató magyar filmek nézőszáma nőtt meg, hanem a művészi filmeké is (itt Almási a Szegénylegények egymilliót meghaladó nézőszámát említi).

Almási szerint tehát: „ma már valahogy lehetetlenné vált »a« néző számára filmet csinálni, hogy elérkeztünk a közönség egészséges differenciálódásának korszakához, melyben már jócskán szétválk a magasabb művészi igényeket tápláló, filmkultúrában, művészi-közéleti igényben fejlettebb nézőréteg és a »csak movizni« szerető publikum. E kétféle igény és kétféle filmtípus szétválása ma már történelmi tény, melyre nekünk éppúgy rá kellett ébrednünk, mint olasz, francia vagy cseh és lengyel kollégáinknak. S e kétféle igény egyesítésére csak közvetett eszközökkel, a néző »bekezdésének» taktikájával lehet eredmény reményében törekedni. A ma feladata nem abban áll tehát, hogy újra összeillesszük a szétartó vonalakat, hanem abban, hogy egyre nagyobb vonzerőt tudjon nyújtani a művészileg magasabb értékűnek, hogy

»csobogásaival« át tudja vezetni a kalandot-szórakozást keresők egy részét a magasabb osztályba, anélkül, hogy a két alapkategória önálló fejlődési lehetőségeit tagadná.”²⁶ Almási kritikája végső soron az a Várkonyi-filmekkel szemben, hogy azok azt a látszatot keltik a nézőben, hogy „már meg is tették azt a nagy utat, mely a szórakoztató filmtípus élvezetétől a valóban nívós művészi alkotások megemésztéséig és élvezetéig vezet. A néző úgy érezheti – e film sugalmazásai hatására –, hogy végre megérkezett a »nagy művészethez«, és minden, ami ezen túlmutató erőfeszítést, gondolati munkát, érzelmi kinlódást kíván tőle, az már sznob nyavalygás, vagy éppen a modern művészet érthetlenségének következménye”.²⁷ Tehát a Jókai-filmektől szerinte nem vezet út a Hideg napok vagy a Tízezer nap felé.

Mindezen túl Almási cikke a zárlatban a probléma közvetlen politikai és gazdasági aktualitására is kitér. A kultúrára és így a filmre is kiterjedő új gazdasági mechanizmus közeledtével ugyanis „egyre többször tér vissza a közönséggel való egyszerűbb »kibékülés« követelménye, a differenciáltabb nézőtérrel való lemondás vágya, a bonyolultabb művészi stratégiát igénylő »közönségnevelés« megkérdőjelezése.”²⁸ Itt válnak láthatóvá azok az intézményi és gazdasági faktorok és kultúrpolitikai elvek, amelyek a művészfilm-közönségfilm vitát a hatvanas-hetvenes évek fordulóján (és feltételezésem szerint az utána következő évtizedekben is) meghatározták.

A közönség nevében

A magyar gazdasági reform filmes kontextusának bemutatása előtt érdemes felvillantani egy rövid szövegpárba, ami azt mutatja, hogy a művészi-társadalmi érvek mellett miképp volt jelen már a hatvanas évek közepén a magyar filmkultúrában a „technokrata” attitűd.²⁹ Sas György a Film, Színház, Muzsika egyik 1965-ös számában Barna Tamással, a Mafilm főmérnökével készített interjút.³⁰

24 Almási: 4.332.325. p. 33.

25 ibid. p. 34.

26 ibid. p. 35.

27 ibid.

28 ibid.

29 A szót azért helyezem idézőjelek közé, mert nyilvánvalóan anakronisztikus a jelző. Jelen elemzésben most maga az attitűd, a gazdasági eredmény és annak társadalmi haszna az érdekes.

30 Sas György: Ha az igény sokszoros lesz... „Utópisztikus” beszélgetés a filmgyár főmérnökével. Film, Színház, Muzsika (1965)

A már címében is utópisztikusnak nevezett beszélgetésben a technikai fejlődés hatásáról és a filmkultúra átalakulásáról esett szó. A főmérnök álomnak nevezte, hogy a korszerűtlen műtermek helyett végre egy új filmgyár épüljön, ennek apropóján azonban igen markáns álláspontot fogalmazott meg a népszerű filmkultúrával kapcsolatban. Érdeemes ezt az érvelést hosszabban is idézni.

„Mostanában, ha el is ismerik, meglehetősen lebecsülik a kommerszfilm-termés létjogosultságát. De mi az egyik legfontosabb törekvésünk a szocialista termelésben? Hogy a termelékenység növekedjék. Ez, véleményem szerint, általában elsősorban nem a fizikai, hanem a szellemi munka, a figyelem intenzitásának növelését fogja követelni társadalmi méretekben. Az automatizálás, a kibernetika például szellemileg, pszichikailag nagyobb, fárasztóbb igénybevételt feltételez. Nagyobb szellemi kikapcsolódásra lesz tehát szükség munka után, gondtalan, »lazító« pihenésre. Ezt nagyrésztben a televízióknak és a filmnek kell biztosítania. Az úgynevezett kommerszfrontnak tehát szükségszerűen előre kell tornie. Jó erre már most gondolni. A szórakoztató, vidám, kalandos, bűnügyi tv-filmek egész sorozatát kell előállítanunk gondosan megtervezett és programozott – ne féljünk a szótól – nagyipari módszerekkel. Jóval több folytatásos tv-filmre lesz szükség; a nyugati stúdiókban az ilyeneket már tömegével gyártják. Számitanunk kell azonban arra, hogy világnézeti, erkölcsi, lélekbeli okokból ezek java részét mi nem vehetjük át, nem vetíthetjük. Az NDK televíziója már ráállt erre a műfajra, eddigi eredményeit a magyar közönség is ismeri. A legnagyobb siker »A lelkiismeret lázadása« volt. Hazai termés nélkül ezt az igényt mi sem tudjuk kielégíteni, ha csakugyan a mi mai tartalmi és művészi igényeinket vesszük alapul. Az ilyen filmeknek elsősorban szórakoztató, de természetesen nevelő értékűeknek is kell lenniük; nem közömbös a mondanivalójuk, írók, rendezők, színészek kellene, akik jól ki tudják szolgálni ezt a műfajt, mesterségbeli tudás is elengedhetetlen. Tehát nemcsak technikai, hanem – hadd mondjam így – káderfeladataink is vannak, hogy a feltételeket biztosítsuk.

– Ez a koncepció feltétlenül vitákat fog kiváltani a művészek és az igaz művészetet joggal féltő közönség körében. Kívánatos is a vita, hiszen nekünk is vannak fenntartásaink. Mert ha mennyiségileg a kommersz fog uralkodni, nem szorule háttérbe legjobb rendezőink, művészeink munkája és törekvése? Az ismertetett tendencia nem törle meg a rangos, értékes, szellemileg mégiscsak magasabb fokú társadalmi igényeket kielégítő filmművészetünk irányába tett fáradozásainkat?

– Természetesen a magasabb igényű művészetnek nemcsak megmarad, de növekedni fog a helye a jövőben is.”³¹

A kulcsfogalom itt a „lazító pihenés”, ami látványosan eltér a két évvel később született Almási-esszében megfogalmazott „felemelő és nevelő szórakozás” koncepciójától. Az interjúra érkezett egy gyors riposzt Hámos György kritikustól a Népszabadságban, melyben egyfelől a közönség nevében kikéri magának, hogy (szerinte) az interjú gyenge felfogóképességűnek, az új dolgok megértésére képtelennek nevezi a mozinézők tömegeit, majd művészfilm és kommersz film sematikus megkülönböztetését elutasította és tiszta fikciónak nevezte.³² Maga ez a replika is tanulságos, de még inkább érdekes a főmérnöki felvetés arról, hogy milyen magyar filmekre van szükség, és azoknak milyen funkciójuk van a társadalomban (a munkaerő újratemlése szempontjából). A nézők feltételezett érdeke és szüksége – ez a téma a hatvanas évek filmes diskurzusának és reformvitáinak kulcsponjtja. A társadalmi aktivitás helyett a filmek és a közönség viszonyára fókuszáló érvelés bemutatására a Társadalmi Szemléből, a párt elméleti és politikai folyóiratából választottam egy 1968-as tanulmányt. Ebben Rényi Péter, a Népszabadság kritikus, a korszak sajtóvitáinak agilis és zárszószertzőként a végső, ideológiailag orientáló véleményt megfogalmazó szereplője foglalta össze nézeteit a magyar filmekről, és ebben az összefüggésben tért ki hosszabban a magyar film és a közönség viszonyának kérdésére.³³

Rényi elemzésének kiindulópontjaként két álláspontot azonosít, amelyekkel azután vitába száll. Az első nézet,

no. 1. p. 12.

31 ibid. p. 12.

32 Hámos György: Hová lett az ősi virtus? *Népszabadság* (1965. január 23.) p. 8.

33 Rényi tanulmánya, ahogy a címe is mutatja, lezárta a folyóiratban már egy éve zajló vitát a magyar filmek irányzatairól, politikai és társadalmi kérdéseiről. Ezen a zárszón belül is hangsúlyos, hogy a szöveg végén kerül elő új témaként vagy új összefüggésként a magyar film és a közönség kérdése. A tanulmány utolsó alfejezetének a címe egyébként: *A fejlődés feltétele: a jó, színvonalas közönség-film*. Rényi Péter: A filmkritikusok vitájától a filmek vitájáig (Zárszó ürügyén). *Társadalmi Szemle* (1968) no. 5. pp. 71–85.

kiindulópontját tekintve, lényegében ugyanaz, mint Almási Miklósé: véget ért a mindenki egységes filmművészetének kora. A film, akár a többi művészet, rohamosan differenciálódik, mindennek következtében élesen különböző nézői csoportok és rétegek jelennek meg. Csakhogy Rényi itt kritikus kommentként hozzászól, ezen álláspont szerint tehát hagyni kell minden közönségrétegnek, hogy a maga tetszése szerinti filmet fogyassza. A másik, kiemelt attitűdként pedig azt az álláspontot jeleníti meg, amely a magyar filmek csökkenő nézőszámától elrettenve meg akar szabadulni azoktól a filmekről, amelyekre csak kevesen kíváncsiak. Az erősen sarkítva megjelenített két álláspontot kritizálva Rényi elutasítja az igények lezárlását, és célként azt nevezi meg, hogy megtörténjen *„a tömegek műveltségének és kulturális-esztétikai igényeinek felemelése az intelligencia szintjére”*.³⁴ Az érdekes rész itt következik, ugyanis Rényi (akárha Almási szövegével vitatkozna) így folytatja: *„[n]incs egészen igazuk azoknak az »önvigasztaló« nézeteknek sem, miszerint maholnap értékes művészfilmekkel visszahódítjuk az embereket, és nincs messze az az idő, amikor a Hideg napok vagy a Hűs óra ugyanazt a közönséget fogja vonzani, mint az Egy magyar nábob vagy a Mici néni két élete. Mondani sem kell, hogy ez már azért is képtelenség, mert a szórakoztató filmek közönségének óriási része (nagyobb rész, mint korábban) ma fiatalokból rekrutálódik. Ennek a serdülő nézőseregnek az ízlését pl. filozofikus igényű művek szintjére emelni kilátástalan vállalkozás volna, de nem is kívánatos. Ki kívánja, hogy ifjúságunk koravén legyen?»*³⁵

Rényi tehát szövegében a nézők feltételezhető érdeklődésére és igényére apellálva, azt a kultúrpolitika bölcsességével kombinálva nem a társadalmi cselekvőképességgel bíró magyar filmeket (a hatvanas évek közepének és második felének nagy paradigmáját), hanem a jó, színvonalas közönségfilmet emeli a középpontba. Azt hangsúlyozza, a szocialista kultúrpolitika nem kommersz, tehát nem kell a profitot hajszolnia és a legalsóbb igényeket kielégítenie. Sőt, sok lehetőség van arra, hogy *„megnemesítsük a műfaja-*

it”. A filmeseket és a kritikusokat azért kárhóztatja, mert azok csak az intellektuális film új lehetőségeit keresik, és *„az a különös szerencsénk, hogy a közönségfilmből is csinálhatunk valami újat és remeket – alig mozdítja meg filmgyártásunk képzetét. (Kevés, igen kevés kivételtől eltekintve, a filmkritikáét sem!)”*³⁶

Rényi szövege az új prioritásokat teszi egyértelművé: most már nem a társadalmi szerepvállalásra jelentkező művészfilmek, hanem a népszerű műfajok élvezik a kultúrpolitika kitüntetett figyelmét. *„Hisz nincs és nem lehet olyan szocialista filmművészet, amely háttal fordít a tömegeknek, nincs és nem lehet olyan szocialista filmpolitika, amely asszisztál ehhez. Olyan kardinális tétele ez művelődési politikánknak, amelyben nem lehet kompromisszumokat kötni.”*³⁷

A közönség igényének a felismerése és támogatása, a nézőktől elidegenült művészfilmek kritikája – ezek az évtizedforduló és a hetvenes évek első fele magyar filmes vitáinak vezető kérdései. Talán elégséges, ha mindezek megerősítésére Aczél Györgynek két évvel később az MSZMP kongresszusán elmondott beszédéből másolok még be pár mondatot: *„A munka növekvő körülményei, a számtalan új jelenség előtt álló, felelősséggel dolgozó ember természetes igénye a feszültséget oldó szórakozás. Csakhogy a jókedvre, pihenésre, kikapcsolódásra váró emberek nem létezten, ostoba és hazug szemléletet terjesztő selejtre várnak. Ha volna is ilyen igény, azt nem kell, nem szabad kielégíteni. [...] Ízlésnevelő, szellemes, játékos, örömet és vidámságot adó szórakozásra van szükségünk.”*³⁸

A reform sodrában

A hatvanas évek végén a magyar film szerepéről, a politikai, társadalmi aktivitásáról és a közönség (feltételezett) igényéről folytatott viták háttérben a társadalmi átalakulás, illetve a társadalmi és gazdasági reform programja állt. Az új gazdasági mechanizmusként 1966-ban meghirdetett, majd 1968-ban életbe léptetett gazdasági reformnak

34 ibid. p. 83.

35 ibid.

36 ibid. p. 84.

37 ibid. p. 85.

38 Aczél szövegét Takács Róbertnek a korszak változó kultúrpolitikai prioritásait elemző esszéből idézem. Takács Róbert: A magyar kultúra nyitottsága az 1970-es években. *Múltunk* (2016) no. 4. pp. 24–56. id. h. p. 40.

igen bőséges a szakirodalma, de a reform kulturális területet érintő hatásairól és koncepcióiról is számos elemzés született.³⁹ Kalmár Melinda tanulmánya azt hangsúlyozza, hogy a kultúra területére és intézményrendszerére, annak működtetésére is kiterjedő gazdasági reformot alapvetően a kényszer szülte, és jóllehet a cél nem feltétlenül fundamentális, mélyreható változások elérése volt, az átalakításoknak mégis igen komoly következményei lettek. „*Ha mégoly következetlenek is voltak a reformok, mégsem csak a gazdasági struktúrát formálták át, hanem az öntevékenység-ről, a társadalmi aktivitásról, s közvetve a demokratikus lehetőségekről alkotott nézeteket is.*”⁴⁰ Kalmár értelmezésében a reform célja az volt, hogy csökkentse a rendszer fenntartásának jelentős anyagi és technikai (bürokrácia, igazgatás) terheit, és növelje a gazdasági, intézményi szereplők önállóságát, érdekeltté tegye őket a hatékonyság növelésében. Kalmár részletesen bemutatja, hogy a hatvanas évek második felében az elitizmus helyett az oktatás és a közművelődés felértékelődésével hogyan változott, miképp bővült ki a kultúra fogalma is. Jelen tanulmány szempontjából a legfontosabb fejlemény mégis a szocialista tömegkultúra átalakuló fogalma: „*a hatvanas évek reformjait kísérő ideológiai fellazulásban szemük előtt egy olyan sajátos, szabályozható kultúra víziója lebegett, amely félig piaci, de nem nyugati típusú, alapvetően modern, de még a szocializmusnak elkötelezett. S mindextz egyfelől az elitkultúra korlátozásával, másfelől a hazai közönség ízlésének átformálása révén széles körben – minőségi szocialista tömegkultúraként – még el is lehessen fogadtatni.*”⁴¹ A magyar filmről folytatott viták, illetve a magyar filmgyártás és forgalmazás átszervezése és régi-új trendjei elég pontosan mutatták, hogy az új szocialista tömegkultúra nagyszabású projektje majdhogynem lehetetlenre törő vállalkozás.

A gazdaságosság szempontját a szocialista tervgazdaság körülményei és a szocialista kultúrpolitika elvei között érvényesíteni kívánó reform számos intézményi és

szabályozási változtatást hozott. A magyar filmgyártásban a reform előszeleként értékelhető a magyar filmek finanszírozási rendjének 1966-os átalakítása. Ennek jegyében a Mafilm és a stúdiók által korábban rendszeresen megkapott közvetlen támogatás rendjét megváltoztatták, és a minisztérium pusztán a filmek költségvetésének egy részét állta automatikusan – a többi a két forgalmazó vállalat, a hazai forgalmazás tekintetében monopolhelyzetben lévő Mokép, illetve a magyar filmek külföldi szereplését és értékesítését intéző Hungarofilm vállalat tudta biztosítani.⁴² Ilyen értelemben tehát a forgalmazás szempontjait próbálták érvényesíteni a filmgyártásban (azok a filmek kapjanak az alapon kívüli vagy átlagon felüli támogatást, melyekre feltételezhető hazai és külföldi érdeklődés van). A vigjátékok és szatírák, szórakoztató filmek számának hatvanas évek legvégén tapasztalható felfutása többek között ennek a változásnak is betudható.

Egy következő lépésben, 1968-ban a teljes magyar filmes intézményrendszert átszervezték, és létrejött az egész magyar filmes szakmát átfogó, központi szerv, a Filmtröszt, hogy a gazdaságosság szempontjai ezáltal még jobban érvényesüljenek. A gazdaságosság szempontjai motíválták azt is, hogy az évtizedfordulón a forgalmazásban a korábbinál nagyobb szerepet kaptak a szélesebb közönség érdeklő hazai és külföldi (elsősorban nyugati) filmek.⁴³

A kulturális területen is érvényesülő gazdasági reform tehát a népszerű műfajokat hozta lépéselőnybe. A magyar filmek szempontjából mindez azért is volt különösen lényeges, mert a kádári szocializmus gazdasági-politikai átalakulása mellett még egy perdöntő változás is történt a hatvanas években: a televízió rohamos elterjedésével (és ezzel párhuzamosan a kultúrafogyasztási szokások átalakulásával) a korábban a szórakoztatásban kitüntetett szereppel bíró magyar filmek vonzereje is csökkent. A magyar moziérettörténet csúcspontját jelentő 1960-as évben 140 millió mozijegyet adtak el, 1970-ben már csak 70 milliót.⁴⁴

39 Berend T. Iván: *A magyar gazdasági reform útja*. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1988. Kornai János: *A szocialista rendszer. Kritikai politikai gazdaságtan*. Budapest: HVG Kiadói Rt. 1993.

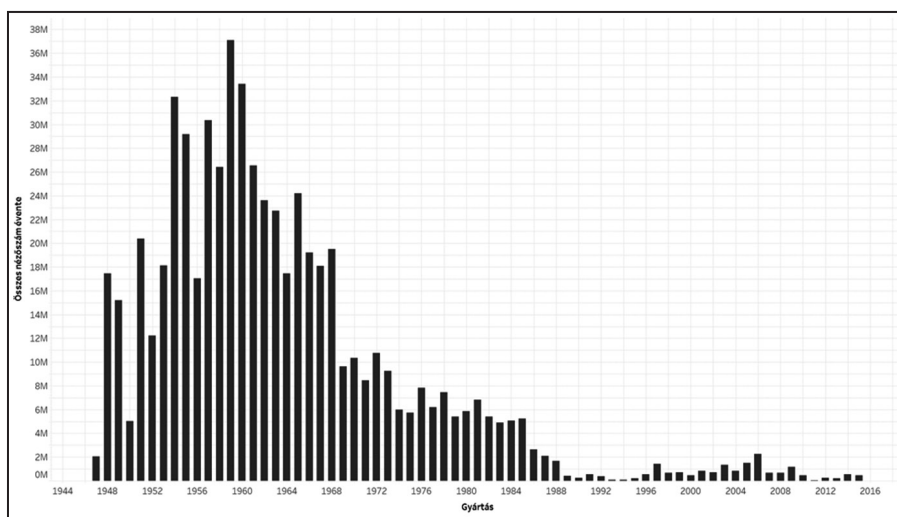
40 Kalmár Melinda: Az optimalizálás kísérlete. Reformmodell a kultúrában 1965–1973. In.: Rainer M. János (ed.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. Budapest: 1956-os Intézet, 2004. pp. 161–197. id. h. p. 161.

41 *ibid.* p. 191.

42 Langer István: *Mafilm Krónika 1948–1987*. Kézirat. Budapest, 1988.

43 Takács Róbert: A kultúra reformja – a reform kultúrája. *Eszmélet* (2015 őszi) no. 107. pp. 137–153.

44 Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar filmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*. Budapest: Mokép, 1987.



1. ábra
A magyar filmek éves összesített nézőszáma⁴⁵

Ezen belül a magyar filmek nézőszáma még erősebben csökkent, az 1960-as 35 millióról a hetvenes évek elejére bő tízmillióra. Ahogy az alábbi grafikon is mutatja (1. ábra), a magyar filmek éves összesített nézőszáma igazán a hatvanas évek legvégén zuhant le. (Ezt követően a hetvenes években, egészen a nyolcvanas évek közepéig már jóval visszafogottabb volt a visszaesés.) (1. ábra)

Ha azt nézzük meg, hogy mikor tűntek el a kiugró sikerű magyar filmek, akkor is hasonló képet kapunk. A hatvanas évek második felében, a korábban már említett Jókai-adaptációk voltak az utolsók, amelyek ötmillió néző felett teljesítettek, majd a hetvenes évek elejétől, nem függetlenül a magyar szórakoztató filmes nagy generáció (Keleti Márton, Gertler Viktor, Bán Frigyes) eltűnésétől, már a kétmillió csúcsnézőszámok is eltűntek.⁴⁶ (2. ábra)

Az önállóság védelmében

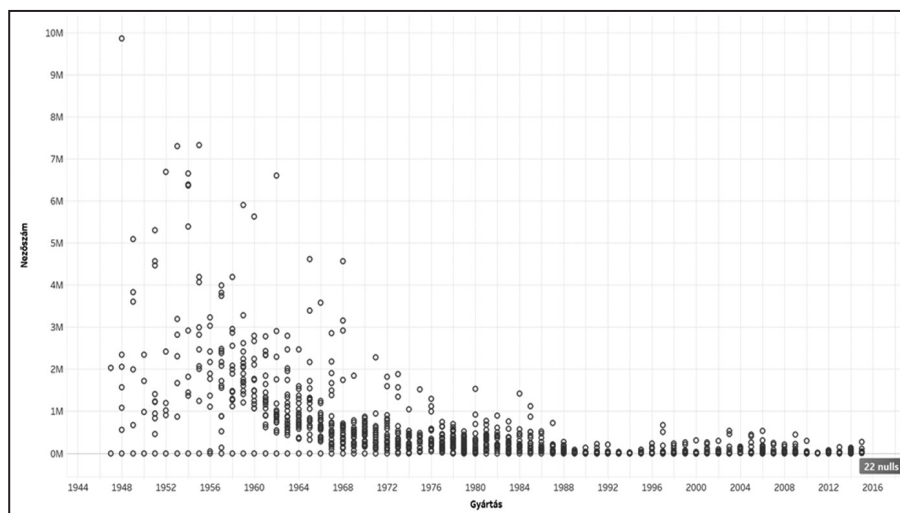
Ha a művészfilm-közönségfilm vita fellángolásának időpontját és összetevőit keressük, a hatvanas-hetvenes évek fordulójának változásaira kell tehát figyelni. Ebben az időszakban ért össze több, egymással nem is közvetlenül összefüggő változás. A hatvanas évek társadalmi reformizmusa és a konsolidáció politikájának támogatását élvező új magyar film részben elveszítette politikai hátszelét. A gazdasági reform a filmgyártásban is a nyereségérdeklenség új szempontjait erősítette. A televízió megjelenésével a magyar mozik nézőszáma rohamosan visszaesett. A szórakoztató filmes nagy generáció eltűnésével, illetve a részben általuk, részben az ötvenes években pályára lépett nemzedék (Várkonyi) által készített látványos és közönségvonzó műfajfilmek eltűnésével⁴⁸ majd minden elemében

45 Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar filmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*.

46 A hetvenes évek elejének legsikeresebb filmjei a *Csárdáskirálynő* (2,2 millió néző), a *Bob herceg* (1,8 millió néző), a *Lila ákác* (1,6 millió néző), a *Csinom Palkó* (1,9 millió néző), a *Törökfejes kopja* (1,3 millió néző) és a *Hét tonna dollár* (1,6 millió néző). Három operettfilm, amelyből kettő Keleti Mártonhoz köthető, és a pályáját még a második világháború előtt kezdő szórakoztató filmes nemzedék hatványdalának tekinthető, Székely István ön-remake alkotása és egy vígjáték, a korszak vezető komikusával, Kabos Lászlóval a főszerepben. (Ugyancsak a Hintsch György–Kabos László rendező-komikus pároshoz kötődik 1968-ból az utolsó olyan magyar film, amelyet még több mint hárommillióan néztek meg. Ez volt *A veréb is madár*.) Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar filmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*.

47 Az adatok forrása: Gombár József: *A magyar filmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987*.

48 A látványos irodalmi adaptáció és a kosztümös sorozat (a bűnügyi és kalandfilmekkel, sorozatokkal együtt) a hetvenes években a televízió vezető népszerű, szórakoztató műfajai lettek.



2. ábra

A magyar filmek nézőszámai⁴⁷

átalakult a magyar filmes színtér. A magyar filmkritikának és a társadalmi szerepvállalás iránt elkötelezett filmkészítőknek ezen a radikálisan átalakuló színtéren kellett (volna) pozicionálnia magát.

Az új kihívásokra adott egyik reakció a társadalmi szerepvállalásra építő filmkészítés újralegitimálása volt. Nem véletlen, hogy éppen 1968-ban jelent meg a *Filmkultúra*-ban egy interjú Lukács Györggyel az új magyar filmek társadalmi szerepéről, melynek már maga a címe is összefoglalja a lényegét: „A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van”.⁴⁹ A beszélgetésben Lukács hangsúlyosan kiállt az általa megtekintett magyar filmek mellett, és marxista történeti és politikai-ideológiai kontextusban helyezte el őket, végül a jelen és a múlt problémáival szembeesítő, bátor és kritikus magyar filmek készítését nevezte meg a magyar filmművészet legfontosabb feladatának.

Ennek az újralegitimáló diskurzusnak volt része a szociológus, Huszár Tibor tanulmánya is, amely a *Filmkultúra*-ra következő lapszámában jelent meg. Nem véletlen, hogy

ez a szöveg is már címében jelezte a tézisé: A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet.⁵⁰

Huszár tanulmánya a *Filmkultúra*-nak az 1968-as pécsi játékfilmszemlének szentelt összeállításában jelent meg. A szemlén is a magyar film helyzete, a közönséggel való kapcsolata, illetve a filmgyártás átszervezése volt a kiemelt kérdés. A *Filmkultúra* összeállításának nyitószövege Gyertyán Ervin kritikus tanulmánya volt, amely szintúgy címbe emelte a (költői) kérdést: *Lehete összhang az avantgarde törekvések és a közönség szórakozási igénye között?*⁵¹ Gyertyán is két, sarkított álláspont bemutatásával kezd: az egyik szerint a film tömegeknek szóló művészet, míg a másik szerint a szocialista filmgyártás társadalmi funkciója, hogy túllépjen árujellegén, és az egyéni és kollektív megismerést segítse. A szöveg kétfajta filmtípus és két társadalmi funkció megkülönböztetésével él: a művészfilm a megismerés, a szórakoztató film a gyönyörködötetés eszköze.⁵² Ezt a két funkciót azonban véleménye szerint

49 A *Filmkultúra* szerkesztői a következő filmeket vetítették le Lukács Györgynek a beszélgetés előtt. Jancsó Miklós: *Így jöttem* (1964), *Szegénylegények*, *Csillagosok, katonák* (1967), *Csend és kiáltás* (1968); Kovács András: *Nehéz emberek*, *Hideg napok*, *Falak*; Szabó István: *Apa*; Kósa Ferenc: *Tízezer nap*; Fábri Zoltán: *Húsz óra*. Bíró Yvette – Újhelyi Szilárd: „A filmnek a mai magyar kultúrában úttörő szerepe van.” *Filmkultúra* (1968) no. 3. pp. 22–36.

50 Huszár Tibor: A „cselekvő” film nem helyettesítheti a politikát – a jó politika nem nélkülözheti a „cselekvő” filmet.

51 Gyertyán Ervin: *Lehete összhang az avantgarde törekvések és a közönség szórakozási igénye között?* *Filmkultúra* (1968) no. 4. pp. 5–11.

52 Gyertyán tehát nem a közönségfilm, hanem a szórakoztató film, illetve ezzel felváltva a kommersz film elnevezést használja, ám elé teszi (ahogy a művészfilm elé is) az „ügynevezett” szót, ezzel is jelezve, hogy a két kategória szembefordítását elutasítja.

kombinálni kellene, a tanulmány pedig arra futtatja ki az érvelését, hogy a legnagyobb feladat megtalálni azt a gyártási struktúrát, amelyben mindez lehetséges.

1968-ban ugyanis nemcsak a magyar filmnek a közönséggel való kapcsolata volt a tét. A korábban már említett reformcsomag keretében történt átszervezés, a központi Filmtröszt létrehozása a filmkészítők többségének ellenállását váltotta ki. A négy stúdió ugyan megmaradt, az alkotók mégis a korábbi években megtapasztalt önálló műhelymunka kereteinek szűkítésétől féltek. Az átszervezés koncepcióját kritizáló anyagban pedig hangsúlyos szerepet kapott a felfedező-cselekvő és a szórakoztató filmek kérdése is. Ugyancsak a *Filmkultúra* 1968/4-es lapszámának pécsi összeállításában jelent meg magyar filmrendezők javaslata, nyilatkozatcsomagja *Milyen legyen filmgyártásunk profilja és szerkezete?* címmel.⁵³ A bevezető két kérdést fogalmazott meg: „1. Számításba véve a film kettős feladatát, – a társadalmi valóság ábrázolását és a szórakoztatását –, milyen profilú filmgyártás elégítheti ki nálunk ezt a kétféle igényt? 2. Az előbbi feladat végrehajtásához milyen szervezeti és gyártási rendszer felelne meg a legjobban?”⁵⁴ A hozzászólók egységesen hangoztatták, hogy a szervezeti átalakítás csak akkor lehet eredményes, ha az alkotóműhelyeknek megmarad a tényleges beleszólásuk abba, hogy ki és milyen filmet készítsen. Ahogy Kovács András fogalmazott: „[K]omikus helyzet a jelenlegi, amikor a Hungarofilmnek, a Mokép-nek, a filmfőigazgatóságnak van pénze – a stúdióvezetőknek pedig nincsen.”⁵⁵ Ehelyett arra kellene törekedni, hogy „a döntés joga és a megvalósítás anyagi lehetősége a stúdióvezető kezében legyen”.⁵⁶ A felfedező és a szórakoztató, avagy a művészfilm és a közönségfilm kettőssége alapvetően a gyártási önállóság kontextusában vetődött fel, illetve Palásthy György szólt szomorúan a vígjátékok presztízsének csökkenéséről. A legradikálisabb javaslat Jancsó nevéhez fűződött, aki az egységes és demokratikus, olcsó gyártás megszervezése, valamint az új finanszírozási forrásokat teremtő védővám kivetése mellett az évente készülő filmek számának megduplázását célozta.

A hatvanas évek legvégének vitáira egy 1970-ben a *Társadalmi Szemlében* megjelent tanulmányában a film-történet-sz-kritikus, Nemes Károly is visszatért.⁵⁷ Nemes a közönség differenciálódását, igényeinek és kultúrafogyasztási szokásainak változása mellett a modern film elvonttá, intellektuálisvá válását nevezte meg a viták háttérében rejlő legfontosabb okokként. A hatvanas években tapasztalt rohamos nézőszámcsökkenés háttérében azonban nem a felfedező, intellektuális beállítottságú magyar filmek közönségriasztó hatását látta. A magyarországi mozibemutatók alapján készített statisztikái szerint (hazai és külföldi filmeket egyaránt beleértve) a hatvanas évek közepéhez képest az évtized végére a bemutatott filmek között az általa „komoly filmeknek” nevezett alkotások helyett a szórakoztató filmek kerültek többségbe (1965-ben 91 komoly film mellett 56 szórakoztató, 1969-ben 65 komoly film mellett Nemes táblázata szerint 82 szórakoztató film állt). A nézőszámok változása azonban szerinte nem követte ezt a trendet. „A komoly filmek egy filmre eső átlagos nézőszáma tehát 1965-ben 504 ezer volt, 1969-ben 473 ezer, a szórakoztató filmeké pedig az 1965. évi 1 millió 8 ezerről 1969-ben 610 ezerre csökkent.”⁵⁸ Állítása szerint tehát éppen a komoly filmek tudták megőrizni a stabil közönségbázisukat, míg a szórakoztató filmes kínálat felhígult, és nem volt képes nagyságrendileg nagyobb létszámú közönséget vonzani. Ezt követően a magyar filmgyártásban érvényes prémiumrendszert megvizsgálva arra jutott, hogy az 1965 és 1969 között készült 120 magyar filmből ugyan több volt a komoly, mint a szórakoztató (65:55 az arány Nemes szerint), és a legmagasabb alkotói prémiummal járó kategóriába is több komoly filmet soroltak, a prémiumrendszer bonyolultsága okán (egészen különböző szempontok alapján járt prémium a filmek eszmei értékétől kezdve a nézőszámig, a forgatás hatékonyságán át a külföldi értékesítés eredményéig) azonban a komoly filmek egy filmre eső rendezői prémiuma mégis a szórakoztató filmek esetében volt magasabb. Mindezeket az adatokat Nemes a magyar film válságjelének tekinti. Úgy érvel, hogy a magyar film

53 Milyen legyen filmgyártásunk profilja és szerkezete? Filmrendezők javaslatai. *Filmkultúra* (1968) no. 4. pp. 16–24.

54 ibid. p. 16.

55 ibid. p. 20.

56 ibid.

57 Nemes Károly: A magyar filmművészet és filmélet gondjairól. *Társadalmi Szemle* 25 (1970) nos. 8–9. pp. 47–56.

58 ibid. p. 49.

elveszítette korábbi, felfedező erejét és a társadalmi valósággal való szoros kapcsolatát. Ennek visszaszerzése lenne véleménye szerint a kiút – és nem a szórakoztató filmek vagy közönségfilmek elleni hadakozás.

Konklúzió

A hatvanas évek magyar filmes megújulása, a szerzői és művészfilmes alkotások hazai és nemzetközi sikerei egy társadalmi és politikai reformkonszenzus részeként, azt elősegítve és annak támogatásával futottak fel. A művészfilm és közönségfilm kettősségéről folytatott vita a hatvanas évek közepén a társadalmi szerepvállalás és a pedagógiai aktivitás kontextusában fogalmazódott meg. Ezeknek a vitáknak a tétje az volt, hogy a művészfilmet ne a szerzőiséggel azonosítsák, hanem a társadalmi kezdeményezéssel, és ennek jegyében a társadalmilag motivált filmkészítés váljon a magyar film elismert, meghatározó irányzatává. Mindez azonban nem szükségszerűen a nagy közönséget vonzó filmek ellen fogalmazódott meg. A közönségfilmet nem azonosították a kommersszel, a nevelő attitűd nélküli szórakoztatással. A művészfilm és a közönségfilm közötti törekény béke azonban csak addig tartott, amíg a társadalmi aktivitásra épülő magyar filmek mögött megvolt a politikai támogatás. Amint a hatvanas évek első felében meginduló, az 1963-as kádári konszolidációra épülő, társadalmi és politikai reformkonszenzus megtört, pontosabban a hatvanas évek második felében megjelent a szintéren a gazdasági reform koncepciója, a szórakoztatás és a gazdaságosság vált új kultúrpolitikai prioritássá. A hetvenes években a művészfilmről és a közönségfilmről folytatott vita sok tekintetben az egyik kitüntetett színtere lesz a szocialista tömegkultúra meghatározásának és megteremtésének kísérleteiről és kérdéseiről a magyar kulturális nyilvánosságban és a (kultúr)politikában folytatott vitáknak.

A hatvanas évek legvégének magyar filmes vitái tehát egy legalább három szinten zajló önértékelési és szerepvita megjelenítői voltak. Az intézményi átalakulás kapcsán (Filmtröszt) az alkotói önállóság védelme került elő. A gazdasági reform és a kultúrpolitika változó prioritásai kapcsán a művészfilm és a közönségfilm kettőssége vált a vita tárgyává. Végül a politikai aktivitás mögötti konszenzus megtörése kapcsán (ennek legtöbbet emlegetett

emblémája volt *A tanú* [Bacsó Péter, 1969] betiltása) a társadalmi szerepvállalás bevett filmes módozatainak ellehetetlenülése a magyar filmművészet válságaként jelent meg a szakmai és a sajtóvitákban. A művészfilm-közönségfilm vita csak az egyik regiszter volt. Megjelenése, felerősödése, majd átalakulása azonban pontosan mutatta a magyar filmkultúrában zajló átrendeződéseket, és azt, hogy egy látszatra vagy sok elemében esztétikai vita milyen módon lesz a szakmai érdekharc, valamint a politikai és ideológiai ütközések megjelenítésének és megvitatásának a terepe.

Balázs Varga

Seismograph

Art vs Popular Cinema and the Debates in the Hungarian Cultural Public Sphere in the Sixties

The article examines the discussions and debates over art cinema and popular cinema in the Hungarian film and cultural periodicals of the 1960s. It argues that the debates regarding the definition, social function and value of these categories, and of the Hungarian films, representing "new wave", "auteur cinema", "socially engaged and activist filmmaking", "commerce", "popular cinema", could be understood as a form of self-identification of Hungarian cinema. Varga describes the political and cultural background of these debates from the reorganisation of the Hungarian film industry in the early 1960s to the economic reform (the so-called "new economic mechanism") of the Kádár-regime in the late 1960s. The conclusion of the essay is that these debates and discussions were important seismographs of changes in Hungarian film culture and film industry. Besides they were arenas the conflicts of interests between filmmakers (and politicians), these debates contributed to the (re) definition of "socialist popular culture".

Már digitális formában is elérhető!

Vincze Teréz **Szerző a tükörben**

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben



A digitális változat ingyenesen letölthető
a Metropolis honlapján:

www.metropolis.org.hu



METROPOLIS KÖNYVTÁR

[K r i t i k a]

Bátor vállalkozás Egy stigmatizált műfaj elfogulatlan vizsgálata¹

TÓTH ZOLTÁN JÁNOS: *HARDCORE PORNÓFILM A HÁLÓZATI KULTÚRA KORÁBAN. MŰÚT KÖNYVEK, MISKOLC, 2019*

Nem könnyű a pornófilmről tudományos fórumokon írni, beszélni, először is, mert a műfaj erősen stigmatizált, azaz száműzött az elfogadott diskurzustémák területéről, másodsorban, mert a pornó jellemvonásainak leírásakor – például filmcímek, alkategóriák fordításánál, jelentek bemutatásánál – nehezen megkerülhető az obszcén kifejezések használata, és harmadsorban azért, mert maguk az ide sorolható filmek sem túl veretes alkotások, azaz a műcentrikus, esztétikai megközelítések nem sok értéket találhatnak bennük. A megszólalás és tárgyválasztás problémáit figyelembe véve Tóth Zoltán János *Hardcore pornófilm a hálózati kultúra korában* című könyve, mely a kortárs, web 2.0 alapú pornófilm leírását, történeti és elméleti definiálását, illetve ezzel egyidejűleg a magyar pornó kutatások (*porn studies*) megalapozását célozza, bátor vállalkozásnak tűnik. A szerző persze tisztában van a téma kibontásának nehézségeivel (ezekre minduntalan reflektál is), sőt azt lehetne mondani, éppen a vizsgált műfajt körülvevő közhelyek, előítéletek, teoretikus előfeltevések mögé kíván betekinteni, hogy tisztább és objektívebb képet kaphassunk arról a filmtípusról, mely „gyártás szempontjából mennyiségileg minden más műfajt megelőz a filmkultúrában” (18). A hardcore pornófilm produktivitását és viselkedésmintákat, szexuális fantáziákat befolyásoló hatását tekintve nagyon is időszerű és indokolt a szóban forgó munka vállalása. Továbbá azért is fontos a stigmatizált téma elfogulatlan vizsgálata – állítja a szerző –, mert a hardcore pornó olyan metafilmtípus, melyben élesen rajzolódnak ki a többi műfajt is érintő elméleti problémák. Az utóbbi előfeltevésekből következik, hogy a vizsgálatok meghatározó módon nem a szoros filmolvasások irányából tartanak az általánosító következtetések felé, hanem fordítva: a teo-

retikus diskurzusok meglátásainak fényében veszik szemügyre a szóban forgó műfajt, vagy amiképpen a kötet fogalmaz: a „külügyek” irányából közelítenek tárgyukhoz.

Noha minden filmtípus esetében fontos az a technikai és mediális környezet, amely meghatározza a létmódját, ennek az összefüggésnek a vizsgálata gyakran háttérbe szorul a társadalmi kontextus analízise mellett a műfajok jellemzésekor. A pornófilm esetében azonban ez a megközelítésbeli aránytalanság nehezen tartható fenn, hiszen a műfaj az erős korlátozások és lehetőségek kettőseben formálódott, és az alakulását befolyásoló „*körülmények legalább annyira voltak mediális természetűek, mint amennyire társadalmi változásokból következőek*” (69). Állítását a szerző a pornó történeti változásainak bemutatásával példázza. Eszerint a műfaj kezdete az 1890-es évekre tehető, amikor megjelennek azok az egytekerces, a tizenöt perces játékidőt többnyire nem meghaladó rövidfilmek (stagek), melyek témája az egyszerű sztriptízszenáktól a különböző szerepjátékokat felvonultató keménypornó-jelenetekig terjedt, és amelyeket leginkább bordélyokban és legénybúcsúkon vetítettek. A meglepően nagy tematikus gazdagságot felvonultató kisfilmek bemutatási és terjesztési körülményei jelentősen csak az 1970-es években változtak meg, az úgynevezett pornó-sikk idején. Ekkor ugyanis, a fellazuló cenzúrának köszönhetően, megjelennek, és nagy sikert aratnak az egész estés, 35 milliméteres kópiára forgatott játékfilmek, melyeket filmszínházakban mutattak be. A korszak darabjait a teljes értékű elbeszélés, a dialógusok és a megtervezett dramaturgia, valamint a nondiegetikus zene jellemzi, illetve az, hogy az amatőr szereplők helyébe profik lépnek, akik az egyik pillanatról a másikra sztárrá válnak. Tulajdonképpen a hetvenes években válik nagykorúvá, a többi játékfilmtípussal majdhogynem egyenrangúvá a szóban forgó műfaj. A nyolcvanas években aztán újabb fordulat következik: a liberálisabb időszak után a Ronald Reagan és Margaret Thatcher nevével jelzett korszak konzervatív erői szigorúbb szabályozást vezetnek be, és a hardcore pornó eltűnik a filmszínházakból. Ezzel egyidőben a videófelvevő és -lejátszó készülékek megjelenése visszavezeti a műfajt az otthon, az intimitás terébe. A

¹ A cikk megírását az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 azonosító számú, *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.

pornó harmadik nagy korszakát az internet megjelenése tetőzi be, amikor is a hálózatos terjesztés és fogyasztás igényeinek megfelelően uralkodóvá válnak a rövid videók, melyekben a gyenge történet miatt az akciódramaturgia dominál. E vázlatosan összefoglalt műfaj történet lényege, hogy a társadalmi korlátozások és liberalizációk mellett a médiakörnyezet változásai is jelentősen befolyásolják a szóban forgó filmtípus életét, alakulását, s ez különösen szembeötlő a web 2.0 megjelenésével, amikor is a privát térben történő (magányos) befogadás és a kis forma válik a pornó meghatározó sajátosságává. Tóth Zoltán Jánost – mint korábban írtam – az imént vázolt, a harmadik korszakot előidéző mediális fordulat és ennek a műfajra gyakorolt hatásai érdeklik elsősorban.

A kötet különösen érdekes okfejtése, hogy a hálózatos kultúrában a számítógépek platformjain zajló pornófilm-forgalmazás és felhasználói fájlmegosztás nagy hasonlóságot mutat a rendezetlen elemek tárhelyként szolgáló, kulturális adatbázisok működésmódjával. Lev Manovich *Az adatbázis mint szimbolikus forma* című tanulmányában írja, hogy „*a regény, majd a filmművészet a narratívában látta a modern kor kulturális kifejezőmódjának kulcsfontosságú formáját, a számítógépes korszak pedig élénk tárta saját kifejezőeszközét, az adatbázist. Sok újmédiá-objektum nem mesél történetet; nincs kezdetük vagy végük; valójában nem fejlődnek sem tematikusan, sem formálisan vagy bármely más olyan módon, amely az elemeket sorrendbe rendezné. Inkább egyéni elemek gyűjteményének tekinthetők, ahol minden egyes elem egyenértékű jelentőséggel bír*”.² A szóban forgó műfaj a hálózatos kultúrában két módon is megidézi az adatbázislogikát: egyfelől a rövid pornóvideókat nagy gyűjtő honlapokon (PornHub, TubeGalore stb.), vagyis konkrétan adatbázisokban teszik közzé az alkotók, másfelől a műfajba sorolható filmek egymást követő, explicit szexet ábrázoló aktusai (amennyiben egynél többet tartalmaznak), a gyenge narratívának és a kauzalitás hiányának köszönhetően, egymással akár véletlenszerűen is felcserélhetők, vagyis „*a pornófilm mai, parasztagmatikus szerkezete az adatbázis materiális feltételei szerint alakult ki*” (82).

Az újmediális környezetben, adatbázisokban megjelenő pornófilm a bevett műfaji megközelítéseknek

is kihívást jelent. Az evolúciós elméletek szerint egy műfaj a kezdeti stádiumból tart az egyre kifinomultabb filmnyelvi formákat, narratív sémákat felmutató állapot felé, röviden: az idő előre haladtával fejlődik. A kortárs pornófilm azonban, állítja a szerző, nem az eddigi legkifinomultabb formáját mutatja a formai fejlődésnek, s ennyiben megkérdőjelezi az evolúciós elmélet koncepcióját. A szóban forgó műfaj internetes terjesztéshez alkalmazkodó, rövid videó tematikus és formai szempontból nagyon hasonlítanak a korai, századelős mozi stag filmjeihez, vagyis a kortárs pornófilmek mintha visszatérnének a hetvenes évek nagy formái előtti időszakhoz. Az adatbázisként működő, pornóterjesztő honlapok címkézési, úgynevezett tagelési módszere ugyanakkor a műfaji klaszifikációt is jelentősen megnehezíti. A disztribútorok érdeke, hogy minél több címkét „ragasszanak” egy filmre, és így maximalizálják azok találati számát (hiszen minél több kategóriába besorolt egy film, annál nagyobb eséllyel találnak rá a különböző preferenciájú felhasználók). Mindez az általánosításra, átfogóbb halmazok kialakítására törekvő műfaj-teoretikusok helyzetét a legkevésbé sem könnyíti meg, ráadásul a pornó kis formája alapvetően tagadja a narrációt és a szintagmatikus szerkesztést, ami szintén a műfaji kategorizációt nehezíti.

Jól ismert folyamat, hogy egy-egy kor meghatározó technikai médiuma kortárs társadalmi, eszmetörténeti, érzékelépszichológiai jelenségeket leíró metaforává válik. Az internet hálózatos struktúrája többek közt az elme, az ember kognitív működésének bevett metaforája napjainkban. Gondolatébresztő elképzelése a szóban forgó kötetnek (Zabet Patterson nyomán), hogy a világháló működési mechanizmusa nem (csak) a gondolkodás modellje, hanem sokkal inkább az emberi vágyé. Az internet pornótartalmait böngészve általában a tökéletes modellt, a tökéletes képet, a tökéletes beállítást keresik a befogadók, mely éppen akkor a leginkább felizgatja őket, és amely a legközelebb áll a vágyaikhoz. Lehetetlen azonban a vágy tökéletes kielégítése, ezért a böngészés mindig újra indul. „*A netpornó nézésekor keletkező frusztráló érzés, az, hogy újra és újra el kell indítanunk a keresést, éppen annak a bizonyítéka, hogy a vágy struktúrája, logikája milyen ergonomikusan illeszkedik az internet hipertextuális rendsze-*

² Lev Manovich: *Az adatbázis mint szimbolikus forma*. Ford. Kiss Julianna. In *Apertúra* 2009/őszi. <http://uj.apertura.hu/2009/osz/manovich/>

rére. (...) A vágy beteljesülésének folyamatos elhalasztódása annak szinkronitásában történik meg, hogy a fogyasztó a hiperlinkek végeláthatatlan, berekeszthetetlen láncán, mint lacani jelölőláncon halad előre” (100).

A kötet alaposan tárgyalja a pornófilm feminista megközelítését és annak kritikáját, valamint a műfaj ontológiai bizonytalanságát, mely a fikciós és dokumentumelemek sajátos összehatásából következik, hisz a képernyőn, vásznon látható fizikai reakciók (orgazmus, ejakuláció) „valódi” megélésről, és nem színészi alakításról árulkodnak. A pornófilmeket gyakorta vádolják azzal a feministák, hogy eltárgyasítják, dehumanizálják, illetve a színre vitt aktus elszenvedőjeként ábrázolják a női karaktereket. Tóth Zoltán János meggyőző okfejtéssel bizonyítja, hogy a magától értetődőnek látszó igazság erősen megkérdőjelezhető. A nő ugyanis nem pusztán áldozat a műfaj darabjaiban, hanem olyan aktor, aki a cselekmény előmozdítója, nagyon gyakran kezdeményezője. Ráadásul, állítja a szerző, „a pornófilm a közé a néhány műfaj közé tartozik, mely a női hedonizmust és önmegvalósítást nem bünteti meg a vásznon” (194), s a női nézőknek az „áldozat” mazochista szerepénél – mely szintén értelmezhető aktív pozícióként a műfajban – jóval több azonosulási pozíciót kínál fel.

A pornó realizmusának kérdését több megközelítésben, különböző szempontok szerint vizsgálja a kötet. A filmkép és valóság viszonyának tárgyalásakor elsősorban a jelentősebb realista elméletek elképzeléseit olvassa rá a hardcore pornó mozgóképi reprezentációjára, a realizmus szociológiai vagy politikai értelemben vett felfogását pedig – azaz hogy mennyiben tükrözi az adott filmtípus a társadalmi valóságot – a szóban forgó műfaj esetében irrelevánsként jellemzi, hisz a pornó nem tekinthető „társadalmi tükörnek”, s ennyiben nincs is dolga a valósággal. A filmelméleti pszichoanalízis fétis- és voyeur-fogalmainak pornóra alkalmazhatóságát, valamint a kamera és a (nézői, szereplői) tekintetek viszonyát is kimerítően elemzi a kötet a vizsgált filmtípus vonatkozásában.

Az imént vázolt szempontok, megközelítések követhető, szemléletes metaforákkal – és szépirodalmi példákkal is alátámasztott – kibontása teszi Tóth Zoltán János könyvét meggyőzővé és élvezetes olvasmánnyá. Néha talán teoretikus okfejtései a kelleténél messzebb kalandoznak műfaji fókuszától, mindazonáltal alap-

vető és megkerülhetetlen a szóban forgó kötet, hisz magyar nyelven biztosan nem született még kimerítőbb monográfia e stigmatizált filmtípusról. Kérdéses persze, hogy ha a külügyek után a web 2.0 pornó belügyeire helyeződik a hangsúly, akkor a gyenge narratívájú, meglehetősen sematikus műfaj darabjai milyen esztétikai vagy akadémiai vitákat lesznek képesek generálni. A kötet borítója, melyet maga a szerző tervezett, a magyarul *A törvény nevében* címen elérhető *True Detective* sorozat (2014–) főcíméből ismert megoldással: egy áttetsző alak sziluettjében jeleníti meg az internetes adatbázisok és a pornografikus tartalmak montázsát. A tetszetős és ötletes képi kompozíció kellően visszafogott ahhoz, hogy zsúfolt buszon vagy vonaton anélkül olvashassuk a könyvet, hogy az izgalmas szellemi kalandot ígérő szövegből felpillantva esetleg megvető pillantások keresztútjében találjuk magunkat.

Sághy Miklós

Szerzőink

GELENCSÉR GÁBOR

1961-ben született. Az ELTE AITFK magyar–történelem szakán, majd a BTK esztétika szakán végzett. Az ELTE BTK Filmtudomány tanszékének habilitált docense. 1989-től 1997-ig a Magyar Filmintézet munkatársa, 1990–1992 között a *Filmkultúra*, 1998–2002 között a *Filmvilág* szerkesztője. A *Pannonhalmi Szemle* főszerkesztője, a *Metropolis* szerkesztőbizottságának tagja.

Utóbbi kötetei: *Az eredendő máshol. Magyar filmes szövegek* (2014); *Forgatott könyvek. A magyar film és az irodalom kapcsolata 1945 és 1995 között* (2015); *Váratlan perspektívák. Jeles András filmjei* (2016); *Magyar film 1.0.* (2017).

KRÁNICZ BENCE

Az ELTE BTK Film-, Média- és Kultúraelméleti Doktori Programjának hallgatója, doktori kutatásában a XX. század első felének magyar filmkritikai diskurzusait vizsgálja. A Budapesti Metropolitan Egyetem óraadó oktatójaként műfajelméleti kurzusokat tart.

Újságíróként is dolgozik, filmes tárgyú cikkei a *Filmvilágban*, a *24.hu*-n és a *Prizma Online*-on jelennek meg. Lichter Péterrel közösen jegyzett könyve, a *Kalandos filmtörténet – Szerzők, műfajok és irányzatok* 2019-ben jelent meg.

SÁGHY MIKLÓS

A Szegedi Tudományegyetem Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszékének habilitált docense. Tanulmányai, cikkei a kortárs magyar irodalom, film, az irodalom és a film kapcsolata, valamint a média- és metaforaelmélet témaköreiben jelentek meg.

Publikált kötetei: *Az újmagyar dal (kortárs lírakitika)* (társszerző: Tóth Ákos), 2004; *A fény retorikája (A technikai képek szerepe Mándy Iván és Mészöly Miklós munkáiban)*, 2009; *A film jövője a digitalizáció korában. Adatbázis és/vagy narratíva?* (társszerző: Dragon Zoltán), 2012; *Az irodalomra közelítő kamera (XX. századi magyar irodalmi művek filmes adaptációi)*, 2019.

VAJDA BORÓKA

1996-ban született Budapesten. Az ELTE BTK Szabad bölcsészet szakának Filmelmélet és filmtörténet specializációján végzett, szakdolgozati témája a némafilm elméleti megközelítései a magyar szaksajtóban. 2019 óta az ELTE BTK Filmtudomány mesterszakának hallgatója.

VARGA BALÁZS

1970-ben született Budapesten. Az ELTE BTK-n diplomázott történelem–népművelés szakon. Ugyanitt, a Társadalom- és Gazdaságtörténeti Doktori Programon, 2008-ban szerzett PhD fokozatot. 1993 és 2007 között a Magyar Nemzeti Filmarchívum munkatársa volt. 2007 óta az ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének munkatársa. A *Metropolis* alapító szerkesztője. 1991 óta jelennek meg írásai magyar filmtörténetről és kortárs filmről különböző magyar és nemzetközi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Kutatási területe a kortárs magyar és kelet-európai film. Könyvei: *Final Cut – A tankönyv*, 2013.; *Filmrendszerváltások. A magyar játékfilm intézményeinek átalakulása 1990–2010*, 2016.

A Metropolis hivatkozási rendje

Kérjük minden szerzőnket és fordítónkat e hivatkozási rend betartására.

1. BIBLIOGRÁFIAI ADATOK

A. Folyóirat esetén:

Szerző: Cím. Folyóiratcím évfolyam (év) Szám. Oldalszám.

Pl. Polan, Dana: Cinéma 1: L'Image-mouvement. *Film Quarterly* 18 (1984) no. 1. pp. 50–52.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Összevont számok esetén a **no. 1.** helyett **nos. 1–2.** áll.

Ha az évfolyamból és a számból nem derül ki egyértelműen a megjelenés időpontja (hónap, évszak), akkor azt a zárójelen belül kell jelezni: Reader, Keith: The Scene of Action is Different. *Screen* 28 (Summer 1987) no. 3. pp. 98–102.

Ha a folyóirat nem jelöli meg az évfolyamot, hanem folytonosan számozza az egyes számokat, akkor az évfolyam értelem-szerűen kimarad: Deleuze, Gilles: Fragment d'un texte inédit. *Cahiers du cinéma* (Déc. 1995) no. 497. p. 28.

Napilap esetén az évfolyam és a szám megjelölése nem szükséges, a kiadás dátuma a zárójelben szerepel: Daney, Serge: Nos amies les images. *Libération* (1983. 10. 03.) p. 31.

B. Könyv esetén:

Szerző: Cím. Város: Kiadó, évszám.

Pl. Buydens, M.: *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1990.

Külföldi szerző esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Többkötetes mű esetén a köteteket római számokkal jelöljük, a kötet szó vagy annak bármilyen nyelvű rövidítése (Vol, Tom) nélkül. Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods. II.* Berkeley: University of California Press, 1985.

C. Tanulmánykötet esetén:

Szerző: Cím. In: Szerkesztő (ed.): Kötetcím. Város: Kiadó, évszám. Oldalszám.

Pl.: Bogue, Ronald: Wird, Image and Sound. In: Bogue (ed.): *Mimesis in Contemporary Theory*. Philadelphia: John Benjamins, 1991. pp. 77–97.

Külföldi szerző, fordító vagy szerkesztő esetén a vezetéknev áll elől: Deleuze, Gilles.

Ha egy kötetnek több szerkesztője van, akkor **(ed.)** helyett **(eds.)** áll. Pl. May, Todd: Difference and Unity in Gilles Deleuze. In: Boundas, Constantin – Olkowski, Dorothea (eds.): *Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York–London: Routledge, 1994. pp. 33–50.

2. SZÖVEGKÖZI HIVATKOZÁSOK

Az idézett szövegek idézőjel között, kurziválva jelennek meg, a főszöveggel folytatólagosan (tehát nincs új sor és szűkebb margó). A címeket (filmcímek, könyvek) idézőjel nélkül kérjük kurziválni. Az idézett szövegek helyét minden esetben lábjegyzetben (nem a főszövegben) kérjük megjelölni, feltüntetve az idézet oldalszámát, valamint a fordítót.

Pl. Godard, Jean-Luc: *Introduction à une (véritable) histoire du cinéma*. Paris: Albatros, 1980. Magyarul ld. Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe. (ford. Pacskovszky Zsolt) *Metropolis* 1(1997) no. 1. pp. 38–44. id. h. p. 38.

A szövegben korábban már hivatkozott könyvészeti adatoknál az újbóli hivatkozás esetében csak a szerző vezetéknevét, a főcímet, illetve az oldalszámot kell feltüntetni.

A rövidítések mindig kisbetűvel állnak: **cf.**, **ibid.**, **pp.** stb. Kivétel: **In.**: Az oldalszámokat és a korábban feltüntetett könyvekre a hivatkozást a bevett latin rövidítésekkel jelöljük: **ibid.**, több oldal esetén **pp. 45–46.**, egy oldal esetén **p. 4.**

Ha egy szöveg korábban megjelent magyarul, akkor azt a magyar szöveget kell idézni, kivéve ha a szerző nyomós okkal használja a saját fordítását. A magyar kiadás adatait ebben az esetben is kérjük a fordító nevével együtt feltüntetni.

A hiányos hivatkozásokat kénytelenek vagyunk kihagyni.

Teljes körű nyomdai megoldások

magánszemélyeknek, cégeknek,
partnernyomdáknak egyaránt.

X-Print
Digitális Nyomdai
Munkatér

gyors, költséghatékony, inspiráló

KIS PÉLDÁNYSZÁMÚ KÖNYVNYOMTATÁS

Hagyományos
nyomdai termékek kis-
és nagy példányszámban
egyaránt:

szórólapok, plakátok, brossurák,
névjegyek, cégkártyák, meghívók,
sorszámozott VVP-, tagsági
és törzsvásárló kártyák
öntapadós termékcímkék, önátíró tömbök
levélpapírok, borítékok, dossziék,
füzetek, újságok, könyvek,

Kérje tevékenységi körre szabott ajánlatunkat!
pl. gyógynövényboltok, fitness- és konditermek, szépség stúdiók,
ékszer-, ajándék- és divatcikkboltok, fogászati és
egyéb orvosi rendelők részére összeállított
nyomdai csomagjainkat.

**XIII. kerület,
Kresz Géza utca 12.**

(Kresz Géza u. – Katona József u. sarok)



Kapcsolat:

nyomda@x-site2020.hu

+36 70 905 5936

Vol. 23. no. 3.

Editorial board: Hungarian Film Criticism

Yvette Bíró
Gábor Gelencsér
Tibor Hirsch
Jenő Király
András Bálint Kovács

Editors:

Beja Margitházi
Györgyi Vajdovich
Balázs Varga
Teréz Vincze

Editors of present issue:

Bence Kránicz
Balázs Varga

Proof-reader:

Éva Jagicza

Editorial assistant:

Helén Jordán

Contact information:

1082 Bp., Horváth Mihály tér 16.
Tel.: 06-20-483-2523
(Helén Jordán)

E-mail: metropolis@metropolis.org.hu

www.metropolis.org.hu

Editor-in-chief:

Györgyi Vajdovich

Hungarian Film Criticism

6 Editorial Introduction

8 *Boróka Vajda*: Tendencies of the Reception of Cinema in the Hungarian Press of the Early 20th Century

32 *Bence Kránicz*: Critic in the Mirror
Film Reviews by András Komor in *Mirror* (1933–1939)

46 *Gábor Gelencsér*: Commentary and Ideology
The Hungarian Films of the 70s in the Mirror of Journals of Social Science and Art Criticism

62 *Balázs Varga*: Seismograph
Art vs Popular Cinema and the Debates in the Hungarian Cultural Public Sphere in the Sixties

Book review

78 *Miklós Sággy*: Courageous Proposition
Objective Analysis of a Stigmatized Genre

Metropolis is published by
Kosztolányi Dezső Cultural Foundation
Managing director: Balázs Varga

Design by Regina Szász and András Szabó Hevér
Cover design: Atelier DTP and Design Ltd.
printed by X-Site.hu Ltd.

ISSN 1416-8154



2019

no. 3.

